

OLEGÁRIO MARIANO:

o clichê nacionalista e a invenção das cigarras

PEDRO MARQUES

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Junho de 2007

PEDRO MARQUES

OLEGÁRIO MARIANO:

o clichê nacionalista e a invenção das cigarras

TESE APRESENTADA AO CURSO DE TEORIA
E HISTÓRIA LITERÁRIA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL)
DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
CAMPINAS (UNICAMP) COMO REQUISITO PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM TEORIA E
HISTÓRIA LITERÁRIA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ORNA MESSER LEVIN

CAMPINAS
JUNHO DE 2007

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M348o Marques, Pedro.
Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras /
Pedro Marques Neto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Orna Messer Levin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Estudos da Linguagem.

1. Mariano, Olegário, 1889-1958 - Crítica e interpretação. 2.
Poesia - História e crítica - Teoria, etc. 3. Poesia brasileira - História e
crítica. 4. Literatura brasileira. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Olegário Mariano: the nationalist cliché and the invention of cigarras.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Mariano, Olegário, 1889-1958 - Criticism and interpretation; Poetry - History and criticism - Theory, etc.; Brazilian poetry - History and criticism; Brazilian literature.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

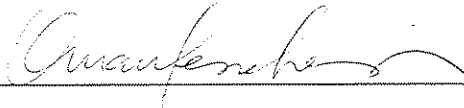
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin (orientadora), Prof. Dr. Antonio Carlos Secchin, Prof. Dr. Ivan Teixeira e Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas.

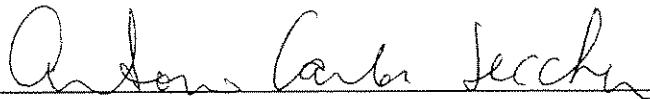
Data da defesa: 20/06/2007.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

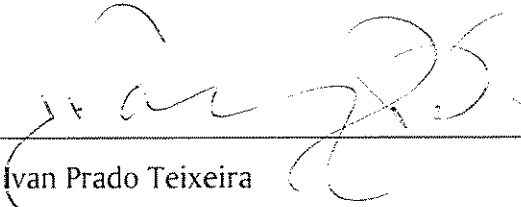
Campinas, 20 de junho de 2007.



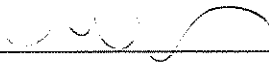
Profa. Dra. Orna Messer Levin



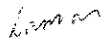
Prof. Dr. Antonio Carlos Secchin



Prof. Dr. Ivan Prado Teixeira



Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes



Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Este exemplar é a redação final da
tese / dissertação e aprovada pela
Comissão Julgadora em:

03, 08, 2007.



200742052

Sumário

Resumo.....	11
ABSTRACT	12

primeira parte

No olho da ventania: agenda nacionalista

I. Chegando o ouvido.....	15
II. Nacionalismo sim.....	23
<i>Prolongadores e descontinuadores, 30</i>	
<i>Olegário prolongador, 42</i>	
III. Modernismo não?.....	47
<i>Jorge de Lima e Olegário Mariano: contigüidades, 56</i>	
<i>O singular Ascenso Ferreira, 61</i>	

segunda parte

Últimas Cigarras: invenção e clichê

I. Anacreonte redivivo.....	73
II. Destrinchando o poema.....	85
<i>No labirinto das cigarras</i> , 88	
<i>Eu artista romântico</i> , 115	
<i>A naturalização das cigarras e do gênio</i> , 134	
III. Olegário feito fábula.....	163

terceira parte

Produto primário: anexos

I. Depoimento, entrevista e reportagem.....	171
<i>Jorgino. “Uma Entrevista com Olegário Mariano”</i> , 171	
<i>Joel Silveira. “Minha lira só tem uma corda”</i> , 173	
<i>Olegário Mariano. “Reminiscências de Paris e o último ‘salão’ de 1947”</i> , 180	
<i>Renard Perez. “Escritores brasileiros contemporâneos: Olegário Mariano”</i> , 186	
<i>Olegário Mariano. “Poesia concreta, a flor da civilização da raiva”</i> , 191	
II. Fortuna Crítica.....	195
<i>Guimaraens Passos. “Leitor”</i> , 195	
<i>Mário Pederneiras. “Evangelho da Sombra e do Silêncio, de Olegário Mariano”</i> , 197	
<i>Olavo Bilac. “Carta”</i> , 199	
<i>Medeiros e Albuquerque. “Destino”</i> , 200	

A. L. Nobre de Melo. “Olegário Mariano e o tema da poesia eterna”, 202
Beni Carvalho. “A Poesia de Olegário Mariano”, 205
Barbosa Lima Sobrinho. “Menino da casa-grande”, 207
Múcio Leão. “Olegário Mariano – Toda uma vida de poesia”, 210
Gilberto Freyre. “O Poeta Olegário Mariano”, 213
Carlos Drummond de Andrade. “Água Corrente”, 214
Josué Montelo. “Olegário”, 216
Maria Eugênia Celso. “Olegário Mariano”, 217

III. Iconografia.....219

Dedicatória.....227

Referências bibliográficas.....230

Resumo

Primeira parte: a introdução (“Chegando o ouvido”) propicia, a partir da fortuna crítica do poeta, uma tomada aérea dos assuntos e juízos que serão aprofundados ou refutados. O segundo capítulo (“Nacionalismo sim”) avalia a poesia de Olegário Mariano na maior balança da literatura brasileira. Experimenta considerá-la subsumida na tradição nacionalista que tem ocupado nosso pensamento literário e não apenas ele. No fechamento desta seção (“Modernismo não?”), discuto *Canto da Minha Terra* (1927), volume que revela as apropriações de Olegário da cor local modernista.

Segunda parte: o capítulo inicial (“Anacreonte redivivo”) detecta a entrada de Olegário Mariano numa *linhagem* de poesia lírica anacreôntica, supostamente inaugurada pelo Anacreonte histórico (séc. VI a.C.). Em seguida, o capítulo mais extenso do trabalho (“Destrinchando o poema”) procura examinar um a um os artefatos (em geral sonetos) que compõem “a grande máquina”, o poema indivisível que, a meu ver, configura *Últimas Cigarras* (1915). Por último, “Olegário feito fábula” é uma *coda* ao trabalho. Visa a ilustrar os reflexos literários de *Últimas Cigarras* em outros poetas.

Terceira parte: organização e apresentação de algumas fontes primárias. O leitor terá à disposição reportagens, depoimentos de Olegário Mariano, textos críticos sobre o poeta e, por fim, uma iconografia.

Abstract

First section: from the criticism about this poet, the introduction (“Coming close the ear”) presents a synthesis about principal topics and judgments that will be deepened or rejected. The second chapter (“Nationalism, yes”) measures Olegário Mariano poetry in the greatest scale of Brazilian Literature. This poetry is considered inside a nationalist tradition that put in motion the Brazilian thought. At the end of this part (“Modernism, no?”), I discuss *My Land’s Song* (1927), a book that is replete of modernist local color.

Second section: the initial chapter (“Anacreon revived”) examines the Olegário Mariano ingress in the lyric poetry of anacreontic *genealogy*, supposedly inaugurated by the historical Anacreon (sec. VI BC). Subsequently to, the most extensive chapter of this thesis (“Unraveling the poem”) examines all the artifacts (general sonnets) that compose the big machine or the indivisible poem that, in my opinion, conform *The Last Cicadas* (1915). At last, “Olegário as fable” operates as a *coda* of this work and explains the literary reflexes by *The Last Cicadas* in other poets.

Third section: organization and presentation of several primary sources. In here, readers can consult newspapers reports, Olegário Mariano’s depositions, critic texts about the poet and, still, an iconography.

primeira parte

NO OLHO DA VENTANIA: AGENDA NACIONALISTA

I. Chegando o Ouvido.

II. Nacionalismo Sim.

III. Modernismo Não?

Não há, talvez, outra linha de pensamento mais coerente, mais constante e mais antiga do que a nacionalista, nem outra que reúna maior número de grandes figuras de nossa inteligência.

Afrânio Coutinho, 1972, p. 233.

I. Chegando o ouvido

Olegário Mariano Carneiro da Cunha (Recife, 1889 – Rio de Janeiro, 1958), escritor de proa ao seu tempo e estilo. Navegou por diferentes correntes poéticas com velas nunca fechadas aos motivos soprados como nacionais. Criado poeta num terreno de sedimentação parnasiana, sob a ação de agentes simbolistas e bastante românticos, observou parte das inovações da aurora do século passado. Sobraram esforços para colar em sua poesia a etiqueta desta ou daquela escola. Tentativas quase sempre frustradas pela impossibilidade de observar a obra em sua totalidade. A maior parte dos comentadores somente a surpreenderam em curso, uma vez que as poesias quase completas – *Toda uma Vida de Poesia* (1957) – surgem às vésperas da sua morte. E o que poderia auxiliar um balancete crítico geral e rigoroso às vezes tomou a mão do mero necrológio. Mesmo o poeta gostava de propagar, imprensa afora, seu desapego às ondas literárias.

Independente dos rótulos que variam de neo-romântico a pré-modernista, há quatro características gerais que costumam fazer companhia ao homem e aos versos: a notável popularidade (ainda mais forte entre as mulheres); os versos melódiosos de clara compreensão; a cor local ou o regionalismo. São traços que quando não pormenorizados numa obra ou num autor correm, evidentemente, o risco de recobrirem toda uma geração de poetas. Por último, os críticos também se coligam para frisar a infidelidade em relação a qualquer grupo ou programa literário, mesmo àqueles pelos quais transitou. E é curioso que, no momento de sua estréia em livro, Olegário Mariano tenha ganhado, a esse respeito, conselho do prestigiado Guimarães Passos, que, duro na crítica, temia ver o jovem de

dezessete anos espessar as fileiras decadentistas de início do século XX: “Ai de ti, Olegário se te deixares empolgar pelas novidades de escola, se te deixares levar pelo esquisito das palavras sem nexos, pela beleza das rimas sem expressão”.¹

Jayme de Barros acomoda Olegário Mariano no rol dos pré-modernistas, resumindo que o escritor cultivaria “com especial carinho, em sua poesia, o coração das mulheres, em notas voluptuosas, lançando com sucesso, nos salões, os seus poemas, em que dramatiza emoções para comover senhoritas românticas com suas desgraças poéticas”. Haveria, também, as “notas de sincera melancolia”, o ritmo puro nos versos, “as imagens por vezes belas como jóias raras”. Era “o poeta das cigarras, e de alguns cantos em que sua alma vibra numa profunda emoção patriótica”.² Fernando Góes cola embalagem similar: “o poeta das cigarras – que lhe deram tanta voga – ou ainda o poeta dos namorados ou do amor, cujos versos, sabidos de cor por quase toda gente, fizeram com que, entre nós, ele fosse (...) o dono absoluto da poesia, nos primeiros vinte e cinco anos do século”. De sua parte, porém, Góes especifica melhor o nacionalismo, reparado como patriotismo, e que Olegário teria ido buscar em seu acervo pessoal de reminiscências: “é preciso não esquecer (...) a parte, por assim dizer, nacionalista, em que os temas brasileiros o empolgaram, e ele pode realizar uma série de poemas onde, evocando episódios da meninice e dos tempos de rapaz, passados no Recife, reviveu toda uma série de costumes, de lendas, de aspectos pernambucanos”.³

Ressaltando popularidade, cigarras, “a presença da terra” brasileira e a flutuação entre várias e até conflitantes estéticas, Péricles Eugênio da Silva Ramos firma para o poeta o carimbo de neoparnasiano: “não seguiu rigidamente o parnasianismo rígido, mas temperou-o com tonalidades simbolistas perceptíveis desde o seu primeiro livro, um nefelibatismo de luas, gazes e aldeias, e ainda uma persistente sombra de Samain, com suas mulheres florais e alexandrinos banhados de capitoso sensualismo”.⁴ De maneira ainda

¹ PASSOS, Guimaraens. “Leitor”, prefácio, in MARIANO, Olegário. *Visões de moço*. Rio de Janeiro: Typ. Carvalhaes, 1906, p. 8. [Ver anexos: *Fortuna Crítica*.]

² BARROS, Jayme de. “Os Pré-Modernistas”, in *Poetas do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, pp. 134-135.

³ GÓES, Fernando. “Olegário Mariano Carneiro da Cunha”, in *Panorama da poesia brasileira: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p. 314.

⁴ SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. “Olegário Mariano”, in *Poesia parnasiana – antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967, p. 296.

mais simplificada, Darci Damasceno⁵ expede avaliação semelhante, explicitando, porém, que tanto popularidade quanto sentimentalidade e sensualidade seriam elementos definidores, no fundo, de todo o neoparnasianismo enxergado como uma das tendências poéticas preponderantes nas primeiras décadas do século XX. Nessa orientação literária, o verso repercutiria “intimamente ligado ao canto”, haveria “no versificar um gozo, uma euforia” poucas vezes sentidos no parnasianismo. Já os interesses temáticos de Olegário Mariano – em sintonia com outros poetas da geração – estariam fortemente ligados ao enquadramento de paisagens esvaziadas, com frequência, de toda presença humana.

Na década anterior à Semana de 22, que alguns estudiosos contornam sob alegação de vácuo criativo, Olegário Mariano auxiliou, de maneira sutil e inédita, a fomentar novas possibilidades para a versificação tradicional. Sem abandonar o característico senso melódico, dilatou o decassílabo e o alexandrino, seus metros prediletos, até os limites do verso livre e de uma prosa ritmada. Comentando sua técnica, Medeiros e Albuquerque⁶ chegou a uma reflexão comum à época sobre as vantagens e perigos do verso livre: “é preciso um esforço contínuo de invenção, para achar a cada momento o ritmo, que convém nesse momento, mas já não convém no seguinte. Escrever versos em sílabas irregulares, todos o podem. Mas não são versos não são nada, se não têm o achado do ritmo que convém”. Olegário teria a habilidade de aceitar ou rejeitar “as fórmulas consagradas com a mais extrema naturalidade”. Encontraria “sempre no bom momento o bom ritmo”, esbanjando “simplicidade”, “leveza”, “naturalidade”. Tempos depois Manuel Bandeira discordaria disso. Na sua percepção, Olegário jamais buscou o verso livre, escolheu fortalecer, com inteligência, “uma espécie de compromisso entre ele e a versificação regular”.⁷ De fato, principalmente a partir do final dos anos 20, em parte sob efeito do modernismo, Olegário Mariano consegue reaver algo do desembaraço romântico nos ritmos regulares, às vezes endurecidos pela poesia parnasiana final. Tal agilidade rítmica colaborou, inclusive, para que alguns ouvidos, como os de Agrippino Grieco e os de Gilberto Freyre, detectassem em sua poesia a seqüência deste e outros aspectos românticos.

⁵ DAMASCENO, Darci. “Sincretismo e transição: o Neoparnasianismo”, in *A Literatura no Brasil – Vol. 4*. Rio de Janeiro / Niterói: José Olympio / EDUFF, 1986, pp. 602-603.

⁶ ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Destino*, in *A Gazeta*. São Paulo: 1-7-1931. [Ver anexos: *Fortuna Crítica*.]

⁷ BANDEIRA, Manuel. “Poesia de Olegário Mariano: I”, in *Andorinha, andorinha*. Organização de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro / José Olympio, 1978, p 199.

Seu surgimento literário, assim, estende-se pelas duas décadas que abrem o século XX. No segundo decênio, já o encontramos artista fixado no imaginário público e intelectual. Produzindo até os anos 50, as fundações de seu edifício poético foram equilibradas neste intervalo de tempo que, ainda hoje, é capaz de embaçar os óculos dos estudos literários. Mas Olegário Mariano, por exemplo, não se manteve impassível aos fomentos modernistas, ainda que fosse para combatê-los ou propor-lhes alternativas. Era apreciador de poetas como Ribeiro Couto, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, cujas leituras, vez ou outra, ecoam em sua poesia que também fora estimada por eles.

Trata-se de um instante que pode ser sumarizado em muitas categorias: *pós-romântico*, *neoparnasiano*, *neo-simbolista*, *penumbriista*, *crepuscular*, *nacionalista*, *sincretista* e, finalmente, *pré-modernista*, a que colheu maior sucesso e adesão. Grande leva da poesia composta neste entretempo tende, atualmente, a soar artificial, *démodé*, epigônica, a cheirar mofo. Costuma ganhar *status* e pesquisas somente se percebida como antecipatória das características da “grande revolução modernista”, ou seja, por algo que não necessariamente compõe seu aparelho poético. Num dos estudos mais difundidos e articulados sobre o período, Alfredo Bosi desfecha juízos dessa ordem sobre tais poetas. A avaliação por vezes hostil do estudioso não é a universal, mas assumir as intenções do primeiro modernismo aparece como gesto freqüente na crítica literária, ainda que o professor admita: o “estudo isolado dos melhores poetas de certo arredondará as arestas dessa apreciação negativa”.⁸ Seu capítulo intitulado “A poesia neoparnasiana” exemplifica uma espécie de crítica que toca de raspão seu objeto justamente porque o despreza. Deixa a impressão, amiúde, de que o artista dos versos fadado a escrever nesta vintena não passou de fermento para uma poesia vindoura, aí sim, grandiosa.

A partida que ora inicio tem por meta tornar minimamente apreciável um poeta distante na estética e na memória do meu tempo. Estudar Olegário, a essa altura e nesse sentido, acaba sendo inusitadamente desafiador, a começar pela bibliografia desorganizada, de acesso restrito, pouco aprimorada no debate, pouco prolongada pelo avançar do tempo. Há poucos anos, quando sondava a vinculação da poesia de Manuel Bandeira com a

⁸ BOSI, Alfredo. “A Poesia neoparnasiana”, in *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 20.

música, jamais enfrentei problema tamanho.⁹ Discutir um artista como o bardo de Pasárgada, em certa medida, tinha lá sua tranqüilidade. É um escritor associado ao modernismo, fixado como unanimidade segura – para alguns até sagrada –, ensinado em colégios e faculdades, matéria de livros didáticos, assunto de muitos ensaios e nem tantas teses. As motivações para tal êxito podem até divergir, mas há um *télos* comum que, via de regra, encaminha à apreciação positiva de Bandeira. O que não é absolutamente o caso de Olegário Mariano, Mário Pederneiras, Hermes Fontes e tantos outros poetas de extração parelha.

Embora haja exceções, minha geração e talvez uma antes dela, aprendeu a gostar de poesia lendo Bandeira e seus companheiros de proveniência modernista, tais como Carlos Drummond, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Mario Quintana, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Também alguns da era romântica, como Álvares de Azevedo. O espetáculo poético se abriu aos nossos olhos através dessas janelas pintadas em livros didáticos e apostilas. Daí a fragilidade de um argumento que sempre se repete: quando abro um volume de Drummond encontro um mundo novo, com frescor, ao contrário das páginas programáticas de Guilherme de Almeida, dos nervos gelados de Olavo Bilac, ou do paisagismo petrificado de Mário Pederneiras. Como estudioso de poesia, depoimentos dessa natureza só me comovem porque registram a forte e corrente desinformação sobre poesia. Ora, nosso paladar teria outra preferência se fôssemos educados também para a empresa poética de um Silva Alvarenga, de um Raimundo Correia ou de um Da Costa e Silva. Temos sido formados para compreender e exaltar pouquíssimos poetas e de uma ou duas épocas muito circunscritas: modernismo e romantismo. Esperamos sempre a mesma paisagem através da mesma janela. Fornadas de alunos deixam o Ensino Médio ou concluem as faculdades de Letras com dificuldades para reconhecer algum interesse no *Uruguay* ou, em outro extremo, em boa cota da produção contemporânea.

Este intróito (“Chegando o ouvido”), principalmente os apartes tomados à crítica, apronta apenas uma tomada aérea dos assuntos e juízos que serão largamente aprofundados ou refutados. Parto desse geral para aquele “estudo isolado” de que falava Alfredo Bosi. Nada de estabelecer uma crítica justiceira para persuadir acerca da genialidade de um poeta abandonado pela displicência dos estudiosos, etc. Algo muito simples e laborioso: os

⁹ *Musicalidades na poesia de Manuel Bandeira*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2003.

sentidos que podem mover a poesia de Olegário Mariano precisam ser construídos e, ao mesmo passo, reativados; estão desatualizados em cerca de quarenta anos sem comentários. Portanto, a mira é tentar ajustar ao máximo o aparato crítico de análise e apreciação às disposições específicas da obra, sobretudo do que considero o seu vôo mais alto: *Últimas Cigarras*, publicado pela primeira vez em 1915. De entrada, procuro deixar de fora o gosto de formação pelos versos modernistas ou de vanguarda. Planejo compreender este poeta com um instrumental que enquadre sua obra circunscrita em dadas convenções, em certo trecho da história. Trafegar pelos versos de Olegário buscando o quebra-quebra de imagens de um Murilo Mendes, por exemplo, seria empregar tesoura em lugar de pincel. Como esperar a mesma ourivesaria de Alberto de Oliveira nas páginas de *Paulicéia Desvairada* (1922)?

O segundo capítulo (“Nacionalismo sim”) pesa a poesia de Olegário Mariano na maior balança da literatura brasileira. Experimenta considerá-la subsumida na vasta tradição nacionalista que ocupou e tem ocupado nosso pensamento literário, e não só ele, desde o momento em que buscamos nos organizar enquanto nação. A partir da exposição e comentário de três sonetos do Olegário estreante, desenrolo algumas pontes em direção a autores passados ou seus contemporâneos. O propósito é compreender – discutindo inclusive por dentro da crítica – o que pode caracterizar o nacionalismo dentro da obra literária, com especial enfoque na de Olegário. A principal reflexão, no entanto, fica por conta dos possíveis pontos de aproximação e afastamento entre o nacionalismo tradicional, que embasa Olegário Mariano, e o demandado a partir do modernismo.

No fechamento da primeira parte (“Modernismo não?”), discuto *Canto da Minha Terra* (1927), que revela as aproximações de Olegário Mariano com a cor local modernista. É obra menos surpreendente, cuja austeridade de plano de ação parece em desalinho com o tom geral da obra olegariana. De todo modo, a reflexão sobre o livro estimula a compreensão de um nacionalismo que fez oposição ao do modernismo. A partir da leitura de dois poemas centrais, busquei demonstrar ganhos e facilidades, principalmente na comparação com peças de Jorge de Lima e Ascenso Ferreira. Também proponho um passeio pela relevância de Olegário como letrista do cancionero regional brasileiro, outra válvula de escape para seus intentos nacionalistas.

Iniciando a segunda parte, a matéria do capítulo “Anacreonte redivivo” brota da detecção de uma *linhagem* de poesia lírica anacreônica. Supostamente inaugurada com o Anacreonte histórico (séc. VI a.C.), essa tradição atravessou os tempos, com maior ou menor intensidade, para além da antiguidade até ser re-impulsionada no período renascentista. Com desdobramentos em praticamente todas as línguas modernas da Europa, tal retomada faz presença na literatura brasileira no mínimo desde os árcades, encontrando, no entanto, seu grande praticante num século vinte ainda menino: Olegário Mariano com *Últimas Cigarras*. A cigarra que ganha o posto de ícone da obra olegariana, nasce de um rio enorme de clichês em que o poeta vai bebê-la a fim de tentar personalizá-la.

Em seguida, o capítulo mais extenso do trabalho (“Destrichando o poema”) examina os artefatos (em geral sonetos) que compõem a “grande máquina”, o poema indivisível que, a meu ver, configura *Últimas Cigarras*. Assim, peça por peça será comentada dentro de grandes focos organizados a partir de três grupos que, por enquanto, denomino temáticos. No subitem “No labirinto das cigarras”, importará o revestimento literário e mitológico reservado à “cigarra”, chão comum de onde surgem os outros dois enfoques. Em “Eu artista romântico”, detenho-me em algumas componentes que retomam, problematizam e conformam a noção de *artista romântico*. Já os índices que podem fixar a tintura nacional em alguns poemas são debatidos em “A naturalização das cigarras e do gênio”, o qual, por alinhar a análise completa de *Últimas Cigarras* e retomar as discussões do segundo e terceiro capítulos da primeira parte, cumpre o ofício de conclusão da tese.

“Olegário feito fábula” deve ser lido como *coda* ao trabalho. Visa a demonstrar os reflexos literários de *Últimas Cigarras* em outros poetas. A obstinação em abraçar e refundir os significados que cercam esse animal antes alegórico que concreto e, mais do que isso, a reflexão realizada a partir da cigarra sobre a própria condição de poeta, granjearam um notável sucesso para Olegário, inaugurando, de fato, uma nova fábula.

Por fim, a terceira parte organiza algumas fontes primárias. O leitor terá a sua disposição reportagens, depoimentos de Olegário Mariano, textos críticos sobre o poeta (alguns muito relevantes, inclusive mencionados no corpo da tese) e, por fim, uma iconografia. Todo esse material resultante de quatro anos de pesquisas, financiados pelo

Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), ilustra o trabalho e, sobretudo, procura contribuir para a memória do escritor e de sua época.

II. Nacionalismo sim

A tradição rebentada com o primeiro pensamento romântico começa a estabelecer, com maior ou menor intensidade, as bases da “identidade brasileira”: as variabilidades de sertões e cidades laterais; seus complexos físicos e econômicos; as configurações humanas que aí vicejam, sobretudo em seus costumes, artes e ritos populares. Na literatura, cada um desses elementos se mostraria mais razoável quando escrito numa língua diferenciada da matriz portuguesa. Gerações inteiras das artes à política, impulsionadas por esses interesses, foram estimulando e institucionalizando uma *supernacionalidade* que deixa de impactar a obra de raros escritos. Numa prodigiosa simbiose, eles se nutrem dela e, ao mesmo tempo, abastecem-na. Nossa crítica, desde o século XIX, colaborou para o “movimento por meio do ‘critério de nacionalidade’, tomado como elemento fundamental de interpretação e consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprima a terra e a sociedade brasileira”.¹ Frisada por Antonio Candido, essa tendência avaliativa demonstra vitalidade ininterrupta. Sendo incansáveis vezes reformulada a partir do molde romântico, continua, mesmo com o avançar do século XXI, a exibir autoridade.

Algumas das características selecionadas, década após década, para fundamentar a edificação da nacionalidade podem operar como um dos pontos de síntese da poética de

¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975, p. 116.

Olegário Mariano. Para Humberto de Campos² a produção do poeta, de fato, seria mais “um reflexo do meio, e do momento, do que da sua própria imaginação”. *Canto da Minha Terra* (1927), concretização de um localismo transformado em plano literário, escrito no instante do mergulho modernista nas entranhas do Brasil, seria sinal de oportunismo: “tornou-se novidade a poesia cabocla, a celebração do país e da natureza que lhe deu estes céus e estas montanhas. O poeta adquire uma corda nova, ajusta-a à sua lira delicada, e canta com o vigor e a graça dos que mais alto e soberbamente a cantaram”. Esta conveniência de filiação literária é mais correta quando olhamos sua conexão com o parnasianismo, o simbolismo e certo decadismo “esfumado”. Um pouco diferente do que acredita o dono da resenha – aliás, ainda muito inspirado na “moda” do método crítico de Taine – Olegário não inaugura simplesmente a artéria nacionalista por ocasião da onda modernista, ainda que ela o tenha estimulado.

Antes de *Canto da Minha Terra*, Olegário Mariano, dispensou bastante atenção a temas, lendas e paisagens tomadas como brasileiras. Em *Visões de Moço* (1906),³ quando estréia ainda adolescente, escreve “Vendo um barco”. No soneto, principalmente no segundo quarteto, o eu lírico, num aproveitamento biográfico, expressa nostalgia por Pernambuco, convertido em metáfora de um lugar em que é possível escapar da “agonia” humana e mergulhar no mar alentador da poesia. É a recuperação modificada de um motivo explorado por uma faceta importante da poesia romântica: a infância idealizada, acolchoada de ternura, manjares e brincares; a terra natal e brasileira, enfim, como idílio. Entre nós, poucos versos propagaram tanto o tema quanto as redondilhas de “Meus Oito Anos”, de Casimiro de Abreu: “Como são belos os dias / Do despontar da existência ! / – Respira a alma inocência / Como perfumes a flor; / O mar é – lago sereno, / O céu – um manto azulado, / O mundo – um sonho dourado, / A vida – um hino d'amor !”⁴

VENDO O BARCO

É neste barco que me vou embora
De tarde, quando é rubra a serrania...
Quando o horizonte imenso se colora

² CAMPOS, Humberto de. “Poesia nacionalista”, in *Crítica: primeira série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

³ MARIANO, Olegário. *Visões de moço*, Rio de Janeiro, Typ. Carvalhaes, 1906.

⁴ ABREU, Casimiro de. *Poesias completas*. Estudo de crítico de Silveira Bueno. Organização, revisão e notas de Frederico José da Silva Ramos. São Paulo: Saraiva, 1961, 3ª edição, pp. 63-65.

Dos raios que o sol deita da agonia...

Corta o barquinho, as águas... Mar em fora
Iremos ambos loucos de alegria,
Ver Pernambuco quando rompa a aurora
Mergulhado nos mares da poesia...

Flutua sobre a espuma do oceano...
Breve estaremos lá na pátria terra
Vendo o azulado céu pernambucano...

Vamos, ligeiro, sacudindo as velas
Pelo mar deslizando... Ao longe a serra.
Em cima o céu ornando-se de estrelas...

Do mesmo volume, o soneto “Quadro”, agora em alexandrinos, traz o apreço pelo homem do campo. O tom sertanejo, afinal, revela uma forte especificidade do nacionalismo nascido romântico; aquela que assume os espaços rurais do país como genuínos em oposição aos centros urbanos. Ao contrário dos valores culturais de cidades como o Rio de Janeiro, os do interior permanecem, supostamente, imunes aos influxos do estrangeiro. O homem do interior, calejado na lida com a terra, desfrutando fauna e flora exuberantes *in loco*, substitui o índio na figuração da identidade nacional; puro no caráter e, ao mesmo tempo, resultante já do encontro de duas ou três raças (indígena, africana, e européia), sem os traços selvagens que distanciavam demais o ideal de homem brasileiro do europeu, podia, portanto, ser sinônimo da essência nacional.

A perspectiva montada reedita o *cromo caboclo*, à maneira dos *Cromos* (1881) de B. Lopes. É um expediente poético capaz de enquadrar com harmonia e movimento a cena sertaneja, ensejando algumas correspondências com o método pictórico de Almeida Júnior (1850-1899). Tido como anunciador do “regionalismo” nas artes plásticas brasileira, muitas de suas telas teriam superado o registro superficial ou a impressão estrangeira acerca do caipira. Para Gilda de Melo e Souza, “é com ele que ingressa pela primeira vez na pintura o homem brasileiro”, que se surpreende, com ineditismo, “a verdade profunda de uma nova personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos”. Para a estudiosa é natural que o caipira paulista desenhado pelo pintor – embora um tipo humano entre tantos de um país continental – fixe-se como personificação de nacionalidade. Não é à-toa que, duas páginas adiante do ensaio, vai propor que o interesse regional de Almeida Júnior resultou de sua vivência interiorana, na cidade paulista de Itu. Distante portanto da corte, “teve o privilégio de moldar a sua

personalidade forte na província”.⁵ Tal interpretação segue exatamente a dinâmica daquele imaginário que evoca os rincões do Brasil preservando melhor que os centros urbanos, políticos e econômicos o espírito definidor da pátria.

Poeta e pintor – afinal, para Horácio ambos precisam emplacar “simplicidade” e “unidade” – concebem duas figuras humanas geograficamente distantes, mas na essência semelhantes e representativas de um ideal de brasilidade. Cooperam, nesse sentido, para a tradição que as elegeu e as tem elegido como típicas. Os versos tendem para o sertanejo da região nordeste, os quadros para o caipira do sudeste. O que torna a relação entre Olegário Mariano e Almeida Junior ainda maior é que, tanto um quanto outro, apanham em versos e cores estes homens vivos, em plena ação, executando as atividades que ajudaram a compor ou a idealizar suas identidades regionais. O sertanejo de Olegário, nestes três sonetos por hora comentados, *manobra* o carro de boi, *monta* a cavalo e *cuida* o gado. O caipira de Almeida Júnior *prepara* o machado (“Amolação interrompida”, 1894) e o cigarro (“Caipira picando fumo”, 1883), *caça* (“Caipiras negaceando”, 1888), *canta* à viola (“Violeiro”, 1899).

Habitando zonas distantes no espaço, os dois tipos humanos, por certo um pouco mais idealizados na pena que no pincel, registram muitos pontos em comum. Na visão de Darcy Ribeiro, por exemplo, personagens decisivas na caldeira étnica do Brasil, foram na origem os dois principais agentes da ocupação interiorana. Em especial frutos da miscigenação do português com o índio, embora os elementos dessa mistura tenham contribuído com pesos biológicos e culturais diferentes em cada uma das regiões, afastados do litoral e mal integrados à economia açucareira, então motor da colônia, foram sendo empurrados a sobreviver no longe, nos ermos. O sertanejo foi espalhando-se, impelido para as entranhas do nordeste inteiro, e partes do norte e do centro-oeste. O caipira, *antigo paulista*, embrenhou-se num sertão a que hoje corresponde quase todo interior do estado de São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás, Mato Grosso do Sul e norte do Paraná afora.⁶

QUADRO

Eis o carro de bois seguindo a verde estrada

⁵ SOUSA, Gilda de Melo e. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”, in *Exercícios de leitura (O baile das quatro artes)*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 224.

⁶ RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Especificamente a quarta parte da obra, “Os Brasis na História”, pp. 243-411.

E as aves em lote vão cantarolando...
No meio da campina o gado pasta em bando
Enquanto o sabiá saúda a madrugada...

É o tempo em que no céu a estrela d'alvorada
Vai desaparecendo em nuvens se embuçando...
E o bando d'aves mil esvoaça chilreando,
E o carro vagaroso atravessa a esplanada.

O regato entre as flores corre em murmúrio...
De cada flor molhando o seio perfumado,
Desparece em recato incógnito, sombrio.

Agora o camponês montando um cavalinho,
Com seu grande chapéu de palha desabado
Em áspero rojão vai da roça caminho...

“Em caminho da roça”, a idealização do estilo de vida sertaneja, e poderia ser o da caipira, ganha evidência. Em lugar de enquadrá-lo à distância, o “eu” assume a voz do próprio homem do campo possuidor da natureza, da “bendita terra” ao alcance das mãos e dos pés, podendo, assim, integrar-se a ela. O sabiá, ave tornada símbolo da pátria com “O Dia 7 de Setembro, em Paris”, de Gonçalves de Magalhães e, principalmente com “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, que já cantava em “Quadro”, voa absoluto nestes versos. A roça surge como lugar tão seguro, inviolável e tranqüilo, que chega a ser comparada a um ninho “feito de penas brandas como arminho”; como se este homem resultante da mistura – no mínimo, do colonizador português com o indígena – tivesse brotado dali naturalmente, planta nativa.

Tamanha integração entre homem rural e terra aparece delineada em *Juca Mulato*⁷ (1917), com que Menotti Del Picchia projeta seu nome. Livro considerado por muitos como precursor do nacionalismo modernista, além de algumas tentativas nem sempre bem sucedidas de verso livre, desfila um trabalhador do campo, montador e violeiro destemido, cultor da natureza que o rodeia: “como se sente bem recostado no chão! / Ele é como a pedra, é como a correnteza, / uma coisa qualquer da natureza / amalgamada ao mesmo anseio ao mesmo amplexo”. É Juca, caboclo que descobre a alma dilacerada por amargar um amor inatingível, porque pela “filha da patroa”. Desenha-se um velho conflito de classes e raças: o mulato empregado, descrito quase como um animal (“e um prazer bestial lhe encrespa a carne e os nervos”) não pode usufruir do enlace com a branca, a rica, a filha

⁷ DEL PICCHIA, Menotti. *Juca Mulato*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 37ª edição, s / d.

do mandador. Consciente da impossibilidade, resta ao mulato a mandinga, remédio que remete ao seu veio africano, para extirpar do coração o desejo pela sinhá mocinha que o encantou. Afinal, feitiço se resolve com feitiço. Assim, retorna para seu suposto destino natural, materializado apenas na terra, na natureza (“o meu braço nasceu para a faina da terra”). No desfecho da narrativa, um conselho acaba por exteriorizar os anseios dos novos paulistas, que endinheirados e europeizados como nunca foram, já não querem a mistura de sangues tão característica dos paulistas arcaicos: “procura o teu amor numa alma irmã da tua”.

EM CAMINHO DA ROÇA

Em caminho da roça. Que alegria
Que mudança de clima, de ar e terra!...
Aqui, há no arvoredado uma harmonia
Dos pássaros cantando... ao longe a serra.

Onde o sol no Zenith – pino do dia
Dardeja os raios. Que beleza encerra
Esta mata florida, onde, erradia,
Voeja o sabiá!... Bendita terra!

A morada na roça é como o ninho
Feito de penas brandas como arminho,
Onde repousa um’avesinha à sesta.

Oh! Como é bom vagar no verde prado!
Lá ouvir o mugir do manso gado,
A ver constante a natureza em festa!...

O caboclo do soneto, embora variando formas de apego aos valores do sertão, foi aos poucos estabilizado na lírica brasileira a partir do Primeiro Reinado. Para Sílvio Romero, efetivamente, tal “sertanejismo” caracterizado pela atuação principal desse homem da roça compõe um “quarto momento do romantismo brasileiro”.⁸ É esse personagem quem fala, por exemplo, em “A Roça”, de Fagundes Varela: “Eis a vida nas vastas planícies / Ou nos montes da terra da Cruz, / Sobre o solo só flores e glórias, / Sob o céu só magia e só luz”.⁹ Na canção popular, o mesmo tipo, agora mais para o caipira, recusa-se a trocar seu ranchinho “marradinho de cipó / pruma casa na cidade, / nem que

⁸ Pablo Simpson organiza a reflexão sobre a matéria: “O Sertanejismo dos poetas do norte de Sílvio Romero”, in *Os Sentidos da depuração na poesia de Castro Alves*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2001, pp. 166-183.

⁹ VARELA, Fagundes. *Cantos e fantasias e outros cantos*. Introdução, organização e fixação de texto Orna Messer Levin. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 149-151.

seja bangaló” na moda-simples “Chitãnzinho e Chororó” (1939),¹⁰ de Serrinha e Atos Campos.

Os vates românticos eram pouco amigos de sonetos, mas nos três poemas há subsídios formais que justificam a definição de Olegário como nosso “último romântico”. Tome-se como lição os últimos tercetos de “Em caminho da roça”. São decassílabos ágeis, primam pelo caminho descritivo em lugar do convencional torneio mental: linguagem direta tanto na sintaxe como na seleção vocabular, destaque para os sons diminutos de “ninho”, “arminho” e “avesinha” que escorrem pelo ouvido. No ritmo, são dois heróicos, um sáfico, dois heróicos e, por fim, um sáfico impondo uma musicalidade sublinhada, ainda, pela variação de “é como” para “como é”.

Depois do livro inaugural, Olegário Mariano seguiu nutrindo a vertente nacionalista, em marcha constante em nossa poesia desde o século anterior. Do volume *Ângelus* (1911), leiam-se os versos de “Dona Tristeza”. De *Sonetos* (1912), “Mãe d’água”. De *Evangelho da Sombra e do Silêncio* (1912), “Dezembro”. De *Água Corrente* (1918), “A Fazenda Santa Cruz”. De *Castelos na Areia* (1922), “A Balada das Folhas”. São apenas exemplos mais ou menos cristalinos. Essa galáxia localista também conta com estrelas de *Últimas Cigarras*, o qual ainda explorarei de perto, sendo que a constelação de primeira grandeza fica mesmo formada por *Canto da Minha Terra*.

Prolongadores e descontinuadores

Olegário Mariano sempre executou a temática localista em meio a várias outras vertentes. No entanto, a formalização e o comprometimento declarado com o que chamo de *agenda nacionalista* viriam somente em 1927, num dos momentos de apogeu de sua carreira literária: o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, para a qual fora eleito em

¹⁰ SERRINHA E CABOCLINHO. *Chitãnzinho e chororó (vol. II)*. Curitiba: Revivendo, s /d. Ou: TONICO e TINOCO. *35 anos*. Rio de Janeiro: Continental, 1977.

dezembro de 1926. Em suas palavras, a própria ABL é reconhecida como organismo elevador e receptáculo dos melhores valores brasílicos:

Nesta hora, dia a dia mais em êxtase diante da minha terra e da minha gente, tão bela e tão boa, volto para ambas a sensibilidade e as exalto e as abençoo com uma devoção enternecida. É o exemplo do nosso amado Bilac cada vez mais vivo na admiração brasileira, preferindo, muitas vezes, a qualquer motivo, o que bendissesse desta nossa Pátria unida e forte. Sem pretender incidir no regionalismo de horizontes limitados, parece-me que é o momento de explorarmos as nossas reservas folclóricas, tão ricas como as que mais o forem neste plétórico Novo Mundo, cantando ao mesmo passo a terra morena e moça que assombra o estrangeiro pela sua exuberância prodigiosa a desabrochar em vergéis incomparáveis exaltando o homem que a povoa e a opulenta. Eu por mim comprometo-me a colaborar nessa obra que há de ser eminentemente nacional, uma vez que nela se moverão os nossos heróis em tipos reais ou lendários, esplenderão os nossos aspectos panorâmicos, gorgolejarão as nossas cachoeiras, correrão os nossos rios, avultarão as nossas montanhas, florirão os nossos jardins e fulgurarão as nossas noites em incêndios maravilhosos nas clareiras das matas, sob a benção estrelada do Cruzeiro.¹¹

Olavo Bilac, a partir de 1888, com a publicação da primeira versão de *Poesias*, até sua morte em 1918, consolidou-se como poeta nacional. Era a imagem do artista-intelectual de toda uma geração que, incluindo Machado de Assis, proveu os fundadores da ABL. Um olhar ligeiro veria nisso um impasse. Por que alguém depois da Semana de 22 conceberia Bilac, parnasiano chacoteado pelo primeiro assalto do modernismo, como exemplo a seguir? Em que medida um escritor, possuído dessa mentalidade, pôde gerar em sua obra um pêndulo entre o nacionalismo romântico e o modernista? Ora, o amplo reconhecimento reservado em vida a Bilac, talvez o maior que um poeta nosso tenha gozado aqui e em Portugal, não evaporou com o advento do modernismo. Embora parte de sua produção fosse palatável apenas aos leitores de erudição, outra porção substancial de inflexão clara e sentimental (a série de sonetos *Via-Láctea*, anos a fio declamada nos salões) e nacionalista (“O Caçador de Esmeraldas”, sonetos como “Língua Portuguesa” e “Música Brasileira”) era fartamente saboreada, emblema do melhor já realizado em português brasileiro. Olavo Bilac coloca-se, naquele instante e pela maioria dos poetas, como monumento da nação.

Por outro lado, hoje se observa que parte das técnicas e procedimentos centrais para Bilac e para alguns de seus pares, foram antes readaptados que simplesmente excluídos

¹¹ MARIANO, Olegário. “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”, in *Discursos acadêmicos vol. VI (1924-1927)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1936, p. 257. ou *Da Cadeira nº 21*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938, pp. 33-34.

pelos poetas modernistas. É o que Ivan Teixeira¹² procura mostrar, por exemplo, com a transformação do “*cromo* parnasiano” no “*flash* urbano” dos modernistas, particularizações bastante específicas do conhecido *ut pictura poesis* horaciano. Ou, comparando *Panólias* (1888) de Olavo Bilac ao *Alguma Poesia* (1930) de Carlos Drummond de Andrade, detecta um conflito comum a ambos entre a “qualidade artística” e a “idéia de atualidade” buscada junto às novidades da Europa. Bilac regula suas ações a partir do “arte pela arte” de Gautier e da impassibilidade de Leconte, Drummond pelo “cubismo de Picasso e Braque”. Tanto um como outro não concebiam o gesto renovador sem os últimos rumores europeus.

Compreender, com algum distanciamento, a produção de autores como Olegário Mariano e de todos aqueles que pouco ou nada se associaram ao combate modernista, requer uma percepção das permanências e não apenas das rupturas na evolução da poesia brasileira. O poeta esteve perto da adesão ideológica e estética ao modernismo. É em sua casa e na de Ronald de Carvalho que, por exemplo, Mario de Andrade lê a *Paulicéia Desvairada* em 1921, em missão ao Rio de Janeiro. Mas Olegário jamais chegaria a revelar ímpeto para imprimir o ritmo cinematográfico a sua poesia, ou para reescrever a história do Brasil através do que se supunha primitivo, como na antropofagia oswaldiana ou no verde-amarelismo de Cassiano Ricardo. Tampouco vai esboçar um cosmo mítico à maneira do fantástico Sem-fim que, em linguagem estilhaçada e oral, Raul Bopp desenha em *Cobra Norato* (1931). Prefere sempre a pauta de uma tradição nacionalista celebratória, já aberta pelos autores românticos e dilatada inclusive por Bilac.

Neste momento tenso que recobre os anos 20, concorrem duas estratégias genéricas e opostas de valorização da identidade nacional. Num extremo, a tradicional, herdeira do romantismo, nunca suspensa, promovida de alguma maneira pelo Estado desde o Império e completamente absorvida pelas instituições de cultura e educação. Noutra, a que surge no bojo do modernismo, inovadora pela dicção e afirmação de vanguarda; em vez de herdeiros passivos da tradição literária brasileira, escritores como Mário de Andrade, desejam se afirmar como pesquisadores novos, presumem-se mais habilitados para sondar o folclore, os mitos indígenas, africanos e sertanejos. Daí a idéia da reinvenção modernista do Brasil, com direito à análise dos históricos conflitos sociais e econômicos. Na prática

¹² TEIXEIRA, Ivan. “Em defesa da poesia. (Bilaquiana)”, in BILAC, Olavo. *Poesias*. Introdução, organização e fixação de texto Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 1997.

poética, porém, tanto a estratégia *prolongadora* quanto a de *descontinuidade*, por assim dizer, podem se misturar, não raro chegando a resultados aproximáveis. Na corrida para provar quem apresentará a fotografia mais fidedigna da essência ou da realidade brasileiras, os dois lados deixaram obras, ou partes delas, em que os traços convencionais e os vanguardistas podem se misturar.

Discorrendo sobre a prosa modernista, Bernardo Élis propõe uma idéia bem-vinda ao debate deste capítulo: o modernismo não reuniu forças suficientes para romper com o nacionalismo tradicional. Teria ocorrido, segundo Élis, uma *convivência pacífica*. “Houve novo enfoque dos temas e dos problemas locais e novo aproveitamento lingüístico, mas da linguagem como instrumento, como veículo. E essa permanência das estruturas expressionais, essa sua revitalização, se fez a partir do regionalismo”. Assim, teria sido “o regionalismo como cultura tradicionalista-nacionalista que levou Mário de Andrade a repudiar Marinetti e os estrangeirismos e obrigou o romance do Nordeste a pegar a trilha que pegou”.¹³ A observação do crítico-romancista, também auxilia a pensar nas possíveis *convivências* dentro da poesia do momento.

Para uma reflexão mínima sobre as interseções na poesia, nem sempre extraordinárias entre ambas as linhas, vale a experiência de comparar alguns trechos de *prolongadores* e *descontinuadores*. O mais evidente e sabido é que a apreciação das pulsões ideológicas dos escritores e das obras no todo, defina divergências estéticas e de interpretações para o Brasil. Mas aqui me intriga justamente o contrário. Procuro enxergar alguns pontos em comum para, aí sim, conhecer e avaliar as diferenças patentes, sobretudo entre Olegário Mariano e seus contemporâneos vanguardistas. Trata-se, portanto, de uma aproximação microscópica.

*

(...)
Já sei que não tem propósito
Gostar de donas casadas,
Mas quem que pode com o peito!
Amar não é desrespeito,
Meu amor terá seu fim.

¹³ ÉLIS, Bernardo. “Tendências regionalistas no modernismo”, in ÁVILA, Afonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Maria há de ter um fim.¹⁴

(...)

*

(...)

As árvores com medo estremecem... Nos campos

Perto do açude, os sapos param de coaxar.

Só, na calma da noite, andam os pirilampos.

Inconscientes, roubando as migalhas do luar.

Ai! Ai! Ai! Ai!¹⁵

(...)

*

(...)

Ritmos brancos, ritmos verdes, ritmos pretos –

soluços de galés

estertor nas goliças

arquejos sob cangas...¹⁶

(...)

*

(...)

Si um dia vancê quisé

passá uns dia de fome,

de fome e talvez de sede,

e drumi lá numa rede,

numa casa de sapé,

vá passá cumigo uns tempo

nos mato do meu sertão,

que eu hei de li abri as porta

da choça e do coração.¹⁷

(...)

O primeiro e último excertos se parecem pelo trato popular das redondilhas maiores, organizadas em sextilha e novenas. A linguagem fala de perto e não enfrentamos grandes ginásticas lingüísticas para o entendimento dos versos. Tanto Mário de Andrade como Catulo da Paixão Cearense introduzem um nacionalismo já na dicção e no ritmo selecionados. Catulo chega a transcrever ou simular a fala cabocla. Os temas têm total afinidade com as modas de viola caipira. Assim, um conhecido descontinuador e um

¹⁴ ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro / Livraria Martins, 1983, p. 175. Do poema “Tempo de Maria”, *Remate de Males* (1930).

¹⁵ MARIANO, Olegário. *Toda uma vida de poesia – poesias completas (vol. I)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 279. Do poema “A Mãe-da-Lua”, acréscimo de 1929 em *Canto da minha Terra* (1927).

¹⁶ ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a poesia (vols. I a VII)*. São Paulo: Livraria Martins, 2ª edição, 1955, p. 202. De *Raça*, livro de 1925.

¹⁷ CEARENSE, Catulo da Paixão. *Sertão em flor*. Prefácio de Mário de Alencar. Rio de Janeiro: Bedeschi, 12ª edição, s / d, p. 155. Versos de “A Resposta do Jeca Tatu”.

famoso prolongador conseguem atuar em terrenos bem próximos. O segundo e terceiro fragmentos são menos tradicionais do ponto de vista rítmico e visual. Olegário emprega uma seqüência de interjeições orais após os alexandrinos, que descrevem uma noite do interior brasileiro. Guilherme de Almeida, por sua vez, lança alguns versos livres com feição de métricos: uma tríade de versos de três sílabas na mesma linha, e outra com versos de seis em linhas separadas com recuo. Aqui, prolongador e descontinuador unem-se pela novidade, ao menos na maneira de esquadrihar os versos.

Ricochetes dessa ordem – do nacionalismo de longa data para o do modernismo e vice-versa – colocam à prova a arguta “lei” deduzida por Antonio Candido. Ou seja, se a “vida espiritual” do país evoluiu numa constante “dialética do localismo e do cosmopolitismo”, há nesta época um choque particular de duas aspirações nacionalistas. Anota Candido que romantismo (1836-1870) e modernismo (1922-1945) são fases obstinadas pela demarcação de uma literatura e de uma língua distintas e genuinamente brasileiras. A primeira fundou-se na superação total da “influência portuguesa”, a segunda ansiava afastar qualquer academismo importado e mesmo consolidado dentro de casa. Denominado “pós-romântico”, o intervalo espraiado entre ambas, principalmente de 1900 a 1922, privilegiaria a promoção de uma arte satisfeita demais consigo mesma, uma literatura de “permanência” e de “conservação” de certas originalidades românticas e depois realistas, naturalistas, parnasianas e, eu acrescentaria, simbolistas. Na produção especificamente caracterizada pela curiosidade nativista, a representação da paisagem e do homem passearia pela idealização, pelo pitoresco, pelo ornamental. Somente algumas parcelas do modernismo é que iriam sondar, reinterpretar e trazer à tona a verdadeira realidade, inclusive com suas carências e agruras.¹⁸ Ocorre, entretanto, que o modernismo espargido de São Paulo não pôde abafar nem derrotar, às pressas, o velho fluxo nacionalista emanado do século XIX. Dos anos 20 até meados dos 30, sobretudo, o debate literário, pelo menos na poesia, é menos aquecido pelas tensões entre um localismo feroz e um conformismo aos padrões europeus; ou, entre o “dado local” e os “moldes herdados” do velho mundo. Trata-se de uma peleja entre um *nacionalismo prolongador* (representado entre outros por um Olegário Mariano, Catulo ou Humberto de Campos) e um *nacionalismo descontinuador* (Mario de Andrade, Oswald de Andrade ou Guilherme de Almeida).

¹⁸ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, *op. cit.*

Há algumas décadas, a interpretação positiva acerca da ruptura modernista e de seus supostos avanços em relação a todas as alternativas anteriores, inclusive por dentro da tradição localista, é a hegemônica. Também o julgamento de que a responsabilidade pelo “salto adiante” coube a umas poucas cabeças ideologicamente alinhadas às esquerdas. Mas, terá sido ou será um “consenso unânime da história literária”, como já escreveu Alfredo Bosi? A afirmação compõe um ensaio, por ocasião dos cinquenta anos da Semana (1972), em que o crítico ratifica os notáveis ganhos do modernismo. Em vez do “sertanismo estilizado”, do “jeito parnasiano de falar da vida rústica”, das “sensaborias do penúltimo nativismo”, a nova lavra teria estampado artistas e intelectuais “mais informados e mais inquietos”; dispostos a “desentranhar a poesia das origens, o substrato selvagem de uma ‘raça’; prontos para “intuir o modo de ser brasileiro aquém da civilização, ou, então, surpreendê-lo na hora fecunda do seu primeiro contato com o colonizador”. Tais seriam as qualidades de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Alcântara Machado que, “paulistas por excelência do movimento”, esquivaram-se da “Anta” (Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado), isto é, do “nacionalismo clânico, de direita”.¹⁹

Ivan Junqueira, 30 anos depois de Bosi (2002), ainda caricatura esta imagem que alguns dos próprios modernistas chegaram a fazer de si. “Os índios de *Macunaíma* (...), segundo sua percepção, já não lembram os apolíneos e triunfantes indígenas de Gonçalves Dias e José de Alencar: são eles agora, como qualquer brasileiro, ‘heróis sem nenhum caráter’, ou anti-heróis mais condizente com a nossa miséria ancestral”.²⁰ Tal impressão soa hoje desgastada de tanto repetir a mesma fórmula interpretativa que opera por exclusão do menos “realista”. É uma visão que alguns setores já lançavam, no mínimo desde a década de 1870, sobre o romantismo e em relação aos índios de José de Alencar. Se fossemos empregar hoje o mesmo critério, a ação do tempo também corroe os índios modernistas, cuja língua e gestual já não respondem às expectativas do século XXI.

Se predomina, contudo, a convicção de que o modernismo foi nosso principal movimento artístico e intelectual, com a sondagem profunda das entranhas brasileiras, o

¹⁹ BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”, in *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

²⁰ JUNQUEIRA, Ivan. “Modernismo: tradição e ruptura”, in *Escolas literárias no Brasil (vol. II)*. Coordenação de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 638.

mesmo não sucede com a classificação de seus melhores atores. Haroldo de Campos²¹, por exemplo, endossa, como Alfredo Bosi, duas das posições mais incisivas de Antonio Candido e, em certo sentido, dos próprios modernistas. Primeira, a de que apenas São Paulo disporia das condições mentais, sociais e econômicas para espocar um projeto de revisão com tamanha potência. Segunda, a de que as técnicas e os interesses primitivos das vanguardas européias cabiam melhor aqui, podendo ser mais adequados e melhor desempenhados pelos brasileiros. Afinal, diferente da Europa, os interiores, e mesmo alguns recessos de grandes cidades brasileiras, surgiam como mananciais de folclore, feiticismo e heranças tribais de toda ordem. É nesse terreno que um novo nacionalismo ganharia força, convertendo-se aos poucos no diferencial do modernismo tropical, em confronto com as opções externas. Estamos diante de um recapeamento original do antigo caminho desbravado pelos românticos. A discussão se enriquece quando vemos que os oponentes, para ombrear com os modernistas, responderam-lhes com o velho nacionalismo, cujos moldes agora eram inevitavelmente contagiados pelas inovações. Esse pé lá, outro cá, foi muitas vezes o fôlego da resistência dos *prolongadores*, os quais procurando se atualizar produziram peças híbridas, em média até mais lidas que os produtos modernistas – como *Canto de Minha Terra*, de Olegário Mariano – em que o patriotismo vigente e costumeiro podia se valer de procedimentos recentes.

Ao eleger, de maneira semelhante a Candido e a Bosi, um grupo seletivo de paulistas como os verdadeiros cérebros do modernismo, Haroldo de Campos resolve atribuir a Oswald de Andrade a proa dentro da própria vanguarda. É, aliás, manobra freqüente de Haroldo entender a dianteira de todas as épocas e contextos, nacionais ou estrangeiros, naqueles que têm algo aparentemente antecipatório da poesia concreta. As experiências de Mário de Andrade, por exemplo, são subestimadas para que a “radicalidade” oswaldeana emerja absoluta. “A revolução – e a revolução copérmica – foi a ‘pau-brasil’, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta”. Como ninguém, Oswald teria deixado uma obra repleta de experimentos formais, ao mesmo tempo “brasileira e de sua

²¹ CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, in ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro / Civilização Brasileira, 1981.

época”, lançando a cada instante a mirada crítica sobre “as contradições da realidade nossa”. Já Mário de Andrade, sobretudo o de *Paulicéia Desvairada* (1921), fora incapaz de questionar a retórica parnasiana no cerne, preferindo “o verso fluir longo”. Para o crítico, Mário incorreu no erro capital de enjeitar Mallarmé, de se preocupar “a sério com a estética parnasiana”, de jamais ter “desapegado inteiramente de sua poesia aquele *mal da eloqüência*” do parnasianismo. No tribunal de Haroldo, Mário está mais para *prolongador* que *descontinuador*.

Este colóquio que proponho, entre algumas interpretações conhecidas, está longe de fazer justiça à riqueza da matéria. Busca apenas dar o tom geral do debate. O que interessa, no fundo, é demonstrar que as escolhas da crítica favorável ao modernismo passam pelo tradicional critério nacionalista. Nele, o escritor consegue ser eleito quando, à lente do estudioso, exhibe uma linguagem literária que, permeada da oralidade brasileira, pode extrair e apresentar ao público a alma da nação. Como se a língua praticada num país das dimensões do Brasil não fosse vária. A fala paulista absorvida por um romance não é necessariamente reconhecida em Alagoas, assim como a pernambucana no Rio de Janeiro. Mas os estudiosos tendem a se convencer da verossimilhança da “língua literária brasileira” e dos quadros humanos que esta forja quanto mais próxima ela estiver de seu sotaque. Ao se deparar com esse entrelaço de nacionalismos, é comum o intérprete atacar aquilo que não lhe apraz de conservador, *prolongador* ou submisso às idéias estrangeiras. Se um poeta, nesse sentido, soa estética e ideologicamente de direita, lingüisticamente artificial e tematicamente pitoresco, não há razão para estudá-lo a sério. Trata-se de um artista pior, ponto. O ascenso ou descenso de um escritor nas narrativas historiográficas, na maior parte das avaliações, depende não apenas da sua produção nacionalista (Castro Alves X Gonçalves Dias), mas também para que lado está voltado seu nacionalismo (Oswald de Andrade X Olegário Mariano). O nacionalismo pode ajudar, mas se expressar tendências de direita não salva, necessariamente, um escritor da condenação.

Aqueles que preferem transformar as muitas faces do modernismo num único rosto, para facilmente desaboná-lo, também empregam critérios nacionalistas e de exclusão. Em texto agressivo, porta voz de uma opinião pactuada por uma minoria de historiadores e críticos, Lêdo Ivo cairá nesse outro extremo. Para ele, é erro historiográfico estabelecer o modernismo como nosso movimento “seminal” em todos os tempos. “Jungidos aos

comprometimentos políticos e aos cacoetes tribais, os modernistas foram parcos ou débeis no processo de aprofundar a realidade, seja esta íntima ou ambiental. E a propalada descoberta ou redescoberta do Brasil – que, segundo seus teóricos e praticantes, seria a suprema contribuição da Semana de Arte Moderna à nacionalidade – está longe de ungir-se dos santos da verdade”. Convocando José Lins do Rego e Gilberto Freyre, Ivo defende que a densidade brasileira explode somente em escritores desvinculados do modernismo paulista. O drama do homem nacional viria da linguagem inovadora de Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz ou de Jorge Amado, jamais da “prosa homeopática de Oswald de Andrade” ou do “estilizado caipira tarsilesco”. No plano ideológico, os primeiros modernistas também são punidos, uma vez que para ele, são, em regra, direitistas, “enquanto os escritores nordestinos de 30 se revelarão, em suas expressões mais significativas, elementos de esquerda. Mais de um corifeu de 22 se distinguiu como suporte artístico, intelectual, jornalístico ou burocrático do Estado Novo”.²² Note-se que as razões a legitimar a primazia da geração regionalista de 30 são praticamente idênticas às que, nos críticos já mencionados, alçam alguns modernistas às alturas: 1) o mergulho sem precedentes em nossa realidade, visando à intervenção em seus padrões conservadores; 2) a invenção verossímil e original de uma língua literária.

Em texto de 1939, Mário de Andrade resenha a *História Breve da Literatura Brasileira*, do português José Osório de Oliveira. O principal defeito apontado na obra por Mário serve de alerta aos estudiosos atuais do modernismo, que costumam endossar ou desenvolver – nem sempre com reflexões autênticas – os pareceres confeccionados pelos próprios modernistas e seus colaboradores. Mário de Andrade se preocupa com a aproximação excessiva entre crítico e objeto. Segundo ele, em seus pareceres, Osório de Oliveira serviu-se demasiadamente “dos próprios juízos críticos já expendidos por brasileiros sobre nossa literatura. (...) Pra nós seria mais útil ouvir a própria palavra do crítico português”.²³

Sobre as tensões entre modernismo e tradição nacionalista, Roberto Schwarz cuidou de oferecer um salutar distanciamento reflexivo acerca do problema sem parecer, ao mesmo

²² IVO, Lêdo. “Os Modernismos do século XX”, in *Escolas literárias no Brasil (vol. II)*. Coordenação de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

²³ ANDRADE, Mário de. “Literatura nacional”, in *O Empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins-INL-MEC, 1972.

tempo, passional, como Haroldo de Campos ou Lêdo Ivo cada qual em sua trincheira. Ao examinar o legado modernista – com forte ênfase na observação “pau-brasil” do país – Schwarz reconhece a abertura em direção à linguagem inovadora. Concorde que o “programa primitivista” de nossas vanguardas ambicionou limpar da figuração da realidade nacional as “alienações”, “preconceitos”, a “crosta oitocentista de literatice e complicações psicológicas” e a “interioridade sofrida e decadente do período anterior”. Assumindo que a melhor obra de arte deveria ser aquela apta a “formalizar, explorar e levar ao limite revelador as virtualidades de uma condição prática”, receia que Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, por exemplo, tenham faltado com a crítica contundente às desigualdades sociais, às hierarquizações perversas, aos antagonismos entre dois Brasis conservadores: um atrasado (quase colonial) e outro (burguês) em rota desenvolvimentista. Promoveram uma modernidade não muito ousada “em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país”. A verve da linguagem disposta a rachar com o passado não encontrou, segundo Schwarz, sua correspondente no tratamento ideológico dos assuntos, o que teria gerado uma arte de “pura solução técnica”, indiscriminadamente orgulhosa até das carências nacionais.²⁴

POBRE ALIMÁRIA

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motoneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote²⁵

Na apreciação de “Pobre alimária”, de Oswald de Andrade, Schwarz identifica e aprova toda a condução inovadora da linguagem. A tomada sintética e bem humorada da cena, que contrasta valores da nova malha urbana com os da antiga e rural, não apaga do

²⁴ SCHWARZ, Roberto. “A Carroça, o bonde e o poeta modernista”, in *Que Horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

²⁵ ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro / Civilização Brasileira, 1981, p. 117.

estudioso a sensação de “pitoresco” e de “infantilidade”. É uma percepção análoga, aliás, a que Haroldo de Campos imprime sobre os poemas “pau-brasileiros” de Blaise Cendrars. Diz Schwarz: “veja o leitor se o conjunto não sugere um caso observado, cujo narrador tem a maneira rude e espirituosa do paulista do interior (um sujeito lírico e vanguardista?), com uma palavra para cada coisa, de preferência familiar e um pouco bruta”. Em certo sentido, seu juízo constata que o nacionalismo modernista está infiltrado pela brandura da tradição *prolongadora*, o que, em um ou outro caso da nova safra, provoca recuo experimental. Pascoal Farinaccio, ao comentar nesse contexto a produção de Oswald de Andrade, também questiona a assunção do nativismo: “o pensamento crítico dos modernistas, muito carregado de nacionalismo, revelou-se sobretudo como exigência de expressão artística do elemento local. Tal exigência, como não poderia deixar de ser, funcionou como entrave ao livre desenvolvimento de recursos formais e temáticos”.²⁶ De fato, em nosso modernismo não vingou nenhuma posição vanguardista semelhante a de Kasimir Edschmid, por exemplo, quando no manifesto *Expressionismo na Poesia* (1918), defende uma manifestação poética “supranacional”, em lugar da alemã ou francesa.

Para a maioria das linhas críticas ou teorias do século XX, o artista identificado com as práticas de vanguarda (entendida como ruptura ou transgressão da ordem artística vigente) está há meio palmo da avaliação crítica favorável e da eleição para o cânone historiográfico. Fábio Lucas distingue dois momentos típicos que tendem a se alternar na arte: os de imitação (academismo) e os de criação (vanguarda). Os primeiros estabelecem um “padrão coletivo”, que vem a se tornar o “critério de avaliação do bom gosto admitido, sancionado pela adoção de modelos exemplares. O escritor faz o jogo da diferença dentro da igualdade, exercendo variações dentro de marcos determinados”. Seria a lição da poesia de Olegário Mariano em praticamente todos os seus aspectos. Nos segundos, a vanguarda “pretende postar-se no ponto extremo de um dizer jamais elaborado, iniciando caminhos, abrindo fronteiras”. Ela dependeria, necessariamente, da linguagem tornada habitual, do clichê, “dos outros para se instaurar como tal. Ela inexistiria sem o jogo comparativo com os demais. Ela se exclui dos demais ou a eles se opõe para proclamar-se ‘na frente’”.²⁷

²⁶ FARINACCIO, Pascoal. “O Critério nacionalista na crítica literária”, in *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*. São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP, 2001, p. 38.

²⁷ LUCAS, Fábio. “Vanguarda literária e ideologia”, in *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editora, 1985, pp. 8-17.

Ainda que se deseje valorizar apenas os gestos identificados como vanguardistas, é preciso conhecer a linguagem vigente à qual ela se contrapõe. Para identificar a inovação de Mário de Andrade é preciso conhecer, por exemplo, a poética de Olegário ou a de Amadeu Amaral. Ao mesmo tempo, assumir os produtos das vanguardas como únicos a serem apreciáveis pelos estudos torna-se cada vez menos sustentável. Entender e explicar as tramas dos “academismos” é exercício do qual a crítica deve se ocupar. Só assim a assinatura *isto é de vanguarda* deixará de operar como único mecanismo de salvamento. Ser de vanguarda não garante qualidade *a priori*. Até sobre os modernistas atacados, como vimos, pesa a acusação de falta de vanguardismo. Quanto mais nacionalista, de vanguarda e de esquerda, melhor. Quanto mais nacionalista, de direita e menos de vanguarda, pior. Ora, se levada a ferro e fogo, esta fórmula crítico-interpretativa bane dos estudos literários todo um manancial de objetos, alguns ainda intocáveis.

Olegário: um prolongador

Olegário Mariano foi dos que não se alçaram a nenhum edital modernista. Sem precisar quebrar nenhuma linguagem, seu nacionalismo entrega, simplesmente, uma das facetas de uma poética sempre continuísta. Concordando, agora, com Humberto de Campos, embora possuidor de uma sensibilidade incomum, Olegário “não foi jamais, conscientemente, um inovador, ou, sequer, um original”. E se tivesse assumido os intentos vanguardistas ou do progresso nacionalista, talvez se caracterizasse por ser um “dissidente”, nos termos de Antonio Arnoni Prado.²⁸ Suas posições ideológicas ou estéticas tenderam sempre ao convencionalismo. Filho do célebre abolicionista José Mariano, que lhe abriu contatos literários decisivos desde o berço, o poeta, o político, o diplomata ou o embaixador do Brasil em Portugal (1953-1954) nunca encarnou o espírito heróico ou revolucionário. Jamais acobertou seu tradicionalismo sensível em todas as atividades. Sua avaliação geral sobre o modernismo, por exemplo, resumia-se numa frase: “muitos dos

²⁸ PRADO, Antonio Arnoni. 1922. *Itinerário de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Até o final do parágrafo, recoloco algumas reflexões, sobretudo presentes entre as páginas 51 e 63.

atuais poetas modernistas, que andam a entulhar as páginas da revista, fazem poesia moderna porque não sabem e não podem fazer a antiga”.

Na mesma entrevista, concedida em plena Segunda Guerra, exalta a atuação soviética, coloca-se contra o Eixo e, ao menos num ponto, destoa do amigo Getúlio Vargas: “todos nós queremos muito bem àquela velha democracia. É móvel antigo de nossa casa, que a gente não vende nem empresta. Como certas ‘cômodas’ de certos solares. (...) Não sei como será a nova democracia de depois da guerra. Só sei que experimentei a velha e gostei. Contento-me com ela”.²⁹ Olegário Mariano foi poeta essencialmente para o público em vigor, não testou sua audiência, não teve fôlego para críticas e reflexões culturais de fundo. A agenda que assume na entrada da Academia, portanto, toma o rumo de um “nacionalismo da ordem”, para também empregar as palavras que Arnoni empresta de Raymundo Faoro. Quando o assunto era poesia e nacionalismo, também se contentava com os antigos. Assim, a tarefa patriótica a que se propõe pouco reforma a plataforma romântica.

No discurso de posse na ABL, Olegário sugere que o regionalismo deveria ser evitado, pois, ao se voltar para a natureza e cultura particulares de determinada área, o artista poderia deixar de lado exatamente a unidade de espírito que constitui a identidade brasileira, numa espécie de harmonização positiva da grande diversidade de paisagens físicas e humanas do país. Guilherme de Almeida, modernista da hora e de grande projeção, no ensaio *Do Sentimento Nacionalista na Poesia Brasileira*, de 1926, expressara posição similar, revendo um desejo de continuidade entre aqueles que assumiram a tendência de ruptura modernista: “brasileiro não quer dizer regionalista; e regionalista quer dizer caipira, tabaréu, sertanejo, roceiro, maturo, mambira... O movimento brasileiro é lógico, é centrífugo e não centrípeto; parte do particular para o geral. O contrário é absurdo”.³⁰ Explorar as reservas folclóricas do Recife apenas no que as diferencia do resto do Brasil, por exemplo, seria bairrismo, não garantiria poesia nacionalista. As proposições de Guilherme de Almeida e Olegário Mariano são de difícil execução, para não dizer impossíveis. Exigiriam equilíbrio do poeta, o qual precisaria ter de um pé na região

²⁹ SILVEIRA, Joel. “Minha lira só tem uma corda – idéias e confissões de Olegário Mariano”, in *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 29-4-1943. [Ver anexos: *Depoimento, entrevista e reportagem*]

³⁰ ALMEIDA, Guilherme de. *Do Sentimento nacionalista na poesia brasileira*. São Paulo: Casa Garraux, 1926, p 105.

escolhida e outro numa idéia de representação geral da nação. Nem Guilherme nem Olegário, é evidente, conseguiram tal façanha.

O elo com Guilherme de Almeida dimensiona outra questão. Quatro anos depois de eleito, Olegário Mariano seria o encarregado de receber o poeta campineiro na “Casa de Machado de Assis”. A noite que marcaria a “abertura” da Academia ao grupo que, nas palavras de Olegário, nasceu para o país criticando-a, desfralda a bandeira branca entre agentes da frente *prolongadora e descontinuadora*. No discurso do cantor das cigarras, Guilherme era um corpo sensato em meio ao desvario do modernismo paulista; o “único romântico”, disciplinado na poesia brotada da essência do brasileiro, de motivos que “emergem da onda anônima, vindos não se sabe de onde e que entretanto representam ainda o patrimônio melhor que nos legou a nossa raça carcomida pela fatalidade étnica de três heranças mal aventuradas”. Era, ainda, dos que “enfrentaram de peito aberto a avalanche parnasiana e conseguiram fazer com que predominasse como finalidade lógica de todas as escolas, – o eterno lirismo brasileiro. O lirismo que teve a sua origem na poesia imaginativa do nosso folclore, que criou raízes supersticiosas na credence do povo, que floriu de lenda em lenda e frutificou de alma em alma (...)”.³¹ Colocando em prática o critério nacionalista, Olegário Mariano enxerga com nitidez o destino da poesia brasileira. Não tem dúvidas que os melhores poetas, emancipados de épocas ou diretrizes estéticas, deveriam trabalhar em prol da índole do povo ou da identidade pátria.

Guilherme de Almeida falaria ao público das coisas do Brasil, por isso Olegário chegou a associar sua própria “missão poética” ao do colega: “tocados pela mesma flama do mesmo idealismo, momentos houve em que me parecia sermos uma só personalidade desdobrada em duas”. Guilherme não colhe nenhum elogio por sua voz modernista que, em verdade, o tornou conhecido país afora, mas pelas notas tradicionais, as mesmas cultivadas por Olegário Mariano em sua própria lavoura poética. De Portugal, José Osório de Oliveira, o mesmo discutido há pouco por Mário de Andrade, vê Olegário como poeta moderno e, em conferencia de 1926, reafirma que “Olegário Mariano, cantor das *Últimas Cigarras*, cigarra cantadeira ele próprio, e Guilherme de Almeida são os poetas cujos versos mais

³¹ MARIANO, Olegário. “Discurso de recepção a Guilherme de Almeida na Academia Brasileira de Letras”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol XXXIII*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, s / d, pp. 420-439. Ou *Da Cadeira nº 21*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938, pp. 71-110.

amados são hoje pelas mulheres do Brasil. E isto vale bem uma crítica, a mais elogiosa”.³² A posição do poeta pernambucano sublinha que a Academia aceitava desconfiada os imortais modernistas. Por isso, os primeiros a pregarem seus retratos no *Petit Trianon* precisavam ter na produção literária alguma preocupação classicisante ou nacionalista. Guilherme puxa a fila em 1930, depois entraram Cassiano Ricardo (1937), Ribeiro Couto (1934), Manuel Bandeira (1940) e Menotti Del Picchia (1943).

A opinião do homem Olegário Mariano resistiu ao modernismo até o final da vida. A poesia do “lírico incorrigível”, entretanto, não pôde se gabar do mesmo. Wilson Martins acertava quando, em 1958, destaca que a técnica do poeta “marcará, por cima do Modernismo, uma ligação inesperada entre o neoparnasianismo e os contemporâneos”.³³ É que a essa altura, a poesia brasileira passava por um forte ajuste de contas: a peleja de 22 contra as formas e metros fixos criara teias de aranha, o soneto retomara seu fascínio ainda antes de 45, o concretismo havia “detonado suas ogivas”. Poetas como Geir Campos praticavam com mesma energia ritmos e formas metrificadas ou livres. Veja-se, nesse ponto, seu *Rosa dos Rumos* (1950). O rigor parnasiano de Olegário, adoçado pela fonte lírica, acaba tendo, contingencialmente, a afinação do contexto. Martins tropeça, porém, quando enxerga um poeta “anacrônico” ou “reacionário”, apenas por ter lançado, a partir da Semana, livros como *Castelos na areia* (1922), seguindo o tom da década anterior que, na realidade, ainda prevaleceu por muitos anos. Nas próximas páginas, mostrarei como o modernismo, jamais assumido publicamente, se insinua na poesia olegariana corroendo-a naquilo que possui de diferente.

³² OLIVEIRA, José Osório de. “Novos escritores brasileiros”, in SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 585.

³³ MARTINS, Wilson. “Poesia de ontem e de hoje”, in *Pontos de vista (vol. III)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992, p. 85.

III. Modernismo não?

A realização literária da agenda nacionalista, espécie de exaltação patriótica na entrada da Academia Brasileira de Letras, chega ao público no mesmo ano com *Canto da Minha Terra*.¹ Aqui, desde logo, é necessário aclarar um problema de datação. Em praticamente todas as obras de referência disponíveis, prolifera-se o dado de que o livro tenha saído em 1929, 1930 ou até em 1931! O correto é 1927. A primeira edição não fornece ano de impressão, mas na biblioteca da ABL (*Coleção Afonso Celso*) encontra-se um exemplar com a seguinte dedicatória: “À querida amiga Maria Eugênia, / para a formosura de seu espírito e / a pureza da sua alma, / o Olegário Mariano / Maio de 1927”. Em outra brochura, doada pelo próprio autor à casa: “À Academia Brasileira, / Olegário Mariano / Rio: 23 de junho / de 1927”. A imprensa também auxilia a desfazer o equívoco. O *Jornal do Brasil*, de 4 de maio de 1927, veicula resenha de João Ribeiro acerca do novo volume. Assim, há indícios concretos de que se o livro veio a lume no primeiro semestre, já estava em preparo quando do discurso de posse, proferido a 20 de abril daquele ano. Olegário promoveu um plano nacionalista com sua garantia poética já encaminhada.

Canto da Minha Terra conhece êxito rápido. Logo em 1929, emplaca a segunda edição acrescida de dez poemas. Como a primeira, impressa por Pimenta e Mello e Cia, esta tiragem não registra data de publicação nos exemplares. Novamente, existe um volume na biblioteca da ABL cujo carimbo apresenta a data 24 de junho de 29. Em crítica

¹ MARIANO, Olegário. “Canto da minha terra”, in *Toda uma vida de poesia (vols. I)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp. 271-318. Os poemas citados provêm desta edição.

mencionada no capítulo anterior, Humberto de Campos assinala este ano para a reedição do livro. Antes de reaparecer em *Toda uma Vida de Poesia*, que erroneamente indica 1930 como data de sua publicação, a recolta nacionalista ainda alcançaria, em 1945, uma terceira edição editada por A Noite. A partir dela, os versos de “A Iara” passam a trazer o alerta após o título: “segundo a narrativa de Afonso Arinos”. O que reforça a hipótese de que a pesquisa folclórica de Olegário se deu muito a partir dos livros e da memória.

Canto da Minha Terra repercute o nacionalismo *prolongador*. O poema homônimo, que inicia a primeira edição, sintetiza a estratégia assumida por Olegário. O longo “O meu Brasil”, introduzido a partir de 29 como abertura da coleção, também se apresenta como um desenvolvimento planejado, espécie de tradução em verso, do trecho citado do discurso na ABL. O patriotismo que emana de suas quadras é tão perceptível que o poema conseguiu lugar no capítulo “hinário e glória militar”, da coletânea *Poesia Nossa*,² organizada por Julio Nogueira para a Biblioteca do Exército. Na mesma divisão – onde figuram os hinos *Nacional, da Independência, da Proclamação da República e À Bandeira* – lêem-se, na seguinte ordem, algumas peças que ajudaram a compor nosso sentimento patriótico: “Pátria”, Olavo Bilac; “A Pátria”, Batista Cepelos; “Profissão de Fé”, Junquillo Lourival; “Caxias”, Bastos Tigre; “A Glória de Caxias”, Modesto de Abreu; “Oração à Bandeira”, Egas Muniz Barreto de Aragão; “Ode ao dois de Julho”, Castro Alves; um trecho de “Toda a América”, Ronald de Carvalho. Do período romântico ao modernista, os poemas selecionados desenham o panorama da vertente nacionalista hegemônica, eufórica e avessa às grandes rupturas políticas e estéticas. Nogueira deixou, evidentemente, outros bons exemplos de parte, como o “Sete de setembro”, cujos versos Casimiro de Abreu dedicou a D. Pedro II, e o “Hino Patriótico”, redondilhas fervorosas de Machado de Assis.

CANTO DA MINHA TERRA

Amo-te, ó minha Terra, por tudo o que me tens dado:
Pelo azul do teu céu, pelas tuas árvores, pelo teu mar;
Pelas estrelas do Cruzeiro que me deixam anestesiado,
Pelos crepúsculos profundos que põem lágrimas no meu olhar;

Pelo canto harmonioso dos teus pássaros, pelo cheiro
Das tuas matas virgens, pelo mugido dos teus bois;
Pelos raios do sol, do grande sol que eu vi primeiro...
Pelos sombras das tuas noites, noites ermas que eu vi depois;

² NOGUEIRA, Julio (Org.). *Poesia nossa*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1955.

Pela esmeralda líquida dos teus rios cristalinos,
Pela pureza das tuas fontes, pelo brilho dos teus arrebóis;
Pelas tuas igrejas que respiram pelos pulmões dos sinos,
Pelas tuas casas lendárias onde amaram nossos avós;

Pelo oiro que o lavrador arranca das tuas entradas,
Pela benção que o poeta recebe do teu céu azul,
Pela tristeza infinita, infinita das tuas montanhas,
Pelas lendas que vêm do Norte, pelas glórias que vêm do Sul;

Pelo teu trapo de bandeira que flamula ao vento sereno,
Pelo teu seio maternal onde a cabeça adormeci,
Sinto a dor angustiada de ter o coração pequeno
Para conter a onda sonora que canta de amor por ti.

Composto em polimetria rimada, longe de representar o que de melhor escreveu o poeta, estes versos sobressaem por sua direção programática. Se, ao longo de todo o volume, Olegário Mariano exercita seu projeto nativista ao recontar, por exemplo, a lenda da Mãe D'água em "Iara" ou ao recuperar a brincadeira de soltar balões em "Cai, cai, balão", nos versos de "O meu Brasil" e "Canto da Minha Terra" explicita a própria acomodação do país no epicentro de seus interesses literários. Sem dispor de refrão ou de melodia, ao lançar mão de uma insistente estrutura anafórica – apenas quatro versos não se iniciam com o vocábulo *pelo* – reveste o poema com uma musicalidade exaltada, quase à maneira de um hino.

O poema fornece o mapa de ação para uma poesia nacionalista. Na primeira estrofe, sublinha o amor pela exuberância tropical, pelo verde da bandeira brasileira. Na segunda, esta terra já se mostra ocupada, seja pela presença dos bois, seja por ter sido o berço do eu lírico ("o sol que eu vi primeiro"). A terceira reafirma o amarelo da bandeira, isto é, os recursos naturais abundantes ("pela esmeralda líquida de seus rios"); simboliza também a religiosidade marcante do povo ("as igrejas que respiram pelos pulmões dos sinos"). Na quarta, sublinha a vocação agrária empreendida pelo homem rural que desbravou a selva, à comunhão telúrica entre poeta e país. No verso "pelas lendas que vêm do Norte, pelas glórias que vêm do Sul", descortina-se a representação do país vinda do romantismo: o Norte (entenda-se também nordeste) como abrigo das tradições nacionais porquanto menos

corrompido pelo contato estrangeiro; o Sul (entenda-se também sudeste) como o propulsor da economia, organizador político, uma vez perdido de suas “raízes”.³

Na quinta estância, depois de repassar os principais símbolos característicos do viés nacionalista, dá-se a assunção do amor por um Brasil voltado para o desenvolvimento interior. Essa espécie de “otimismo patrioteiro”, no entendimento de Antonio Candido, remontaria a um formato nacionalista que ganhou robustez nos inícios do século XX, muito reforçado pelo célebre livro *Por que me ufano do meu país* (1900), do conde Afonso Celso. Um “orgulho patriótico” que gostava de ressaltar as glórias militares, as dádivas topográficas e climáticas do Brasil. Como se nesta terra tropical não houvesse “preconceitos de raça nem religião”, vivêssemos “em fraternidade, sem lutas nem violências” e ninguém conhecesse “a fome, pois só quem não quisesse trabalhar passaria necessidade”.⁴

Nesse ponto, Olegário Mariano se distancia das frentes agressivas ou das que distinguiram o nacionalismo modernista do anterior. Penso naquelas interessadas pelo folclore, pelo popular, mas com radares também conectados aos problemas sociais, ao crescimento urbano do país em ebulição étnica, urbanística, econômica e cultural. Tomando um sucesso de época, o *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo apresenta novidades nunca arriscadas por Olegário. Lançado também em 1927, numa atmosfera francamente nacionalista, em 1932 o volume já chegava à quarta ou quinta edição, superando as três de *Canto da Minha Terra*. A obra procura organizar uma interpretação do Brasil (“oficina de raças”) aberto pelos bandeirantes. Cassiano arquiteta a narrativa sobre a conquista épica do sertão (depois de povoar o litoral, houve “outra sede / muito mais grave, a do oeste”) fundada sobre três pilares: 1) pesquisa ostensiva de fontes históricas e folclóricas acerca da formação social e econômica do país; 2) língua literária que busca uma liga própria do português escrito padrão com seus influxos orais, inclusive indígenas e africanos; 3) mobilização de procedimentos identificados com as vanguardas, tais como a montagem, o

³ RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – um lugar para a nacionalidade*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2003. Desde a introdução do trabalho, forma-se a hipótese de que, na segunda metade do século XIX, prosperou no Brasil “um movimento teórico em torno do folclore”, que elegeu os valores da região norte-nordeste como os genuínos e legítimos mananciais da brasilidade.

⁴ CANDIDO, Antonio. “Uma Palavra instável”, in *Vários escritos*. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre Azul, 4ª edição, 2004.

verso livre, o primitivismo por vezes misturado à urbanidade (“aquele matinal gato elétrico e bigodudo”), as páginas ilustradas por artistas plásticos da mesma tendência, etc.⁵

Na tentativa de atualizar o nacionalismo literário instituído, Cassiano Ricardo o estudou tirando seus temas da tradição conhecida, mas refundindo-os com novo olhar cinematográfico. Chegou mesmo a confessar que se valeu de técnicas do desenho animado, afinal, “o primitivo casava bem com a invenção de Walt Disney transposta para a poesia”.⁶ Diferente de Olegário Mariano, seu interesse documental e mitológico não parece saudosista ou restrito. Cassiano busca uma apreensão geral, arrisca recompor o Brasil pré-cabralino, do descobrimento, da tomada dos interiores, sem enxergar o progresso e as novas levadas migratórias da Europa como agentes corruptores. Ele canta a “uiara de cabelo vermelho”, a onça e o jabuti no passado, ciente da irreversível urbanização (“Pralapracá de automóveis. Buzinas. Letreiros.”) de São Paulo.

Em lugar de mobilizar a ostensiva pesquisa bibliográfica ou de campo, na maioria dos poemas, Olegário Mariano desdobra seu projeto com um elemento fundamental e complicador, nem sempre disponível a outros escritores: a recordação, a herança familiar. Por ter nascido e aproveitado parte da infância no Recife, os motivos geográficos, populares e folclóricos de Pernambuco não são encenados com o distanciamento de quem, por exemplo, os observa do centro carioca. Nesse aspecto, serviria para Olegário a assertiva que José Veríssimo lançou sobre o poeta de “Meus oito anos”: “a Pátria para Casimiro de Abreu não é a Nação, é a terra natal, no que há nela de mais nosso, de mais íntimo e familiar”.⁷ E ainda quando Casimiro declama a “nação”, é possível compará-lo ao cantor das cigarras. Nos versos de “Minha terra”,⁸ segundo poema de *Primaveras* (1859), as semelhanças estão para além do título que remete ao poema e ao livro *Canto da Minha Terra*. Casimiro também enaltece o território colossal e a natureza pródiga: “desd’o Amazonas ao Prata, / do Rio Grande ao Pará! / – Tem serranias gigantes / E tem bosques verdejantes”. Diferente de Olegário Mariano, porém, frisa a independência, as glórias

⁵ RICARDO, Cassiano. *Matim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. São Paulo: Edição Saraiva, 11ª edição, 1962.

⁶ Idem, p. 245. Ver seção “Biografia do livro”.

⁷ VERÍSSIMO, José. “Os Poetas da segunda geração romântica. III – Casimiro de Abreu”, in *Estudos de literatura brasileira: 2ª série*. Introdução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1977, p. 34.

⁸ ABREU, Casimiro de. *Poesias completas*. Estudo de crítico de Silveira Bueno. Organização, revisão e notas de Frederico José da Silva Ramos. São Paulo: Saraiva, 3ª edição, 1961, pp. 43-48.

militares, o “índio indolente”, a vocação para o lirismo. Prestes a concluir, como quem já chora de comoção, a voz poética demanda que outros sigam seus passos patrióticos: “Quis cantar a minha terra, / Mas não pode mais a lira; / Que outro filho das montanhas / O mesmo canto desfira”. Olegário obedeceu.

Assim como ocorre com o Manuel Bandeira de “Evocação do Recife” e “Infância”, Olegário Mariano recheia muitos poemas do volume com elementos biográficos, prescindindo da investigação ou recolha. O refrão em redondilhas menores de “Tutu-Marambá”, por exemplo, tomado ao domínio público ou dos livros de folclore, ganha vitalidade à medida que imaginamos o próprio poeta ouvindo-o numa cena memorável da meninice. A intenção nacionalista é, nesse sentido, concretizada antes por um rastro de memória.

TUTU-MARAMBÁ

“Tutu-marambá
Não venhas mais cá
Que o pai do menino
Te manda matar.”

No seu berço de rendas com brocados d’doiro
Os olhinhos redondos de espanto e alegria,
Ele olha a vida como quem olha um tesoiro...
– Meu filho é o mais lindo desta freguesia!

O filho da coruja!
A boquinha em rosa, a mãozinha suja,
Com os dedinhos gordos já dá adeus.
Fala uma língua que ninguém compreende...
Toda a gente que o vê se surpreende:
Tão bonitinho! Benza-o Deus!

É redondo como uma bola.
O seu polichinelo com um grande guizo,
É a única coisa que o consola...
Meu filho é o meu maior sorriso.

Que noite clara anda lá fora!
O luar entra no quarto, manso e lindo,
Com a expressão angélica de quem chora...
Roça o berço: o menino está dormindo.

Então a voz que mal se sente,
Vai cantando maquinalmente:

“Tutu-marambá
Não venhas mais cá
Que o pai do menino

Te manda matar.”

A agenda nacionalista realiza-se desde a seleção do tema “tutu”, signo de ameaça por violência, do “espantalho de crianças”, quiçá originário do quimbundo *kitutú*, sugere Basílio de Magalhães.⁹ O aproveitamento destacado da quadra popular, aqui entre aspas, quando recolhida ou criada para estribilho e às vezes para glosa, ajudava a sinalizar a pesquisa nativista desde o período romântico, assim “A minha casinha” e “Cativeiro” de Juvenal Galeno, assim “A véspera de Reis” de Melo Moraes Filho. O tratamento formal do tema, diferente dos sonetos de *Visões de Moço*, desperta indícios do modernismo a que Olegário nunca admite aderir. O refrão popular atua como voz paralela ao poema, é uma *colagem nacionalista* distinguida espacialmente na página, técnica exaurida pelo braço de poesia vanguardista. A tensão entre as redondilhas menores da quadrinha, dos alexandrinos da primeira estrofe e todos os outros versos livres rimados gera um ritmo regular, ainda que quebrado, estranhamente corredio em suas inconstâncias métricas.

A musicalidade do poema e a chance de se aproximar de um artista consagrado conduziram o jovem Joubert de Carvalho a compor melodia para “Tutu Marambá”. Do mesmo ano e livro, também musicaria “Cai, cai, balão”. Olegário Mariano sempre acalentou certo namoro com a canção de câmara e popular, assinando, por exemplo, os versos de “Dolorosa”, para Mário Penaforte (segundo Edigar de Alencar, “a primeira melodia que versificou”, ainda em 1919);¹⁰ “Caboclinho”, para Jaime Ovalle; “Rabicho”, para Marcelo Tupinambá. Embalado pela parceria com Joubert, o final dos anos 20 marca sua inscrição definitiva como letrista da música popular brasileira. Dali para os textos do teatro de revista foi meio pulo. Era um imortal explorando um território, até então, pouco freqüentado pelos de sua estirpe. Em 1929, o Teatro Recreio serviu de palco para os sucessos “Laranja da China”, “Vamos Deixar de Intimidações...” e “Brasil Maior”, a última com músicas do próprio Joubert e de Ari Barroso. Viriam outras parcerias importantes. Com o maestro alagoano Hekel Tavares compôs, dentre outras, as peças regionalistas “Benedito Pretinho”, “Meu Barco é Veleiro”, “Dança de Caboclo”, dentre tantas¹¹.

⁹ MAGALHÃES, Basílio de. *O Folk-lore no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1928, pp. 93-95.

¹⁰ ALENCAR, Edigar de. “O Compositor Olegário Mariano”, in *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves / INL, 1984, pp. 126-130.

¹¹ As três canções foram gravadas por Inezita Barroso nos anos 50 e podem ser conferidas em: *Inezita Barroso – Ronda*. Curitiba: Revivendo, s /d.

O poeta se torna letrista no momento exato em que a canção popular é invadida por gêneros e compositores regionais. A coloração folclórica se espalha pelas ondas das rádios. Dupla singular formada em Pernambuco, Jararaca e Ratinho gravam o primeiro disco no Rio de Janeiro, em 1929. No mesmo ano, Cornélio Pires começava a registrar sua série caipira. O conhecidíssimo Sinhô, único compositor carioca que pôde desfrutar do título *Rei do Samba*, aparecia com a toada “Casinha de Sapê”. E até Noel Rosa, em início de carreira, atacava com a embolada “Minha Viola”. Construindo letras de matizes diversificadas, Olegário Mariano ingressa e se impõe nesta modalidade da canção, principalmente, por sua escrita recheada de regionalismos. Exemplar é o cateretê “De Papo pro Á”, composto em 1931 para melodia de Joubert de Carvalho e, ainda hoje, cartaz do repertório regional.

DE PAPO PRO Á

Não quero outra vida
Pescando no rio de jereré
Tem um peixe bom
Tem siri-patola
De dá com o pé

Quando no terreiro
Faz noite de luá
E vem a saudade
Me atormentá
Eu me vingo dela
Tocando viola
De papo pro á

Se compro na feira
Feijão, rapadura
Pra que trabaiá?
Eu gosto do rancho
O homem não deve
Se amofiná¹²

A reprodução da linguagem oral (*trabalhaiá* por *trabalhar*), de termos adequados e típicos ao tema (*jereré*, espécie de rede para capturar crustáceos e pequenos peixes) e a oralidade reunida ao uso regional (*amufiná* em lugar de *amofinar*, vocábulo encontrado nos interiores), em certo sentido, pinta um quadro mais radical do que sua poesia voltada para a agenda nacionalista, embora há quem veja no gesto apenas um “pitoresco” digno de

¹² CARVALHO, Joubert de. *Nova história da música popular brasileira – Joubert de Carvalho*. São Paulo: Abril, 1977. Ou *A Música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: Sesc São Paulo, s / d.

Catulo. A vida tranqüila do interior do Brasil – cantada numa harmonia de vida que atualmente chamaríamos de “ecologicamente correta” – ganha verossimilhança lingüística e temática em relação a “Em Caminho da Roça”, de *Visões de Moço*, ou “Contrastes”, de *Canto da minha Terra*.

A voz poética da letra, sem contradizer o grão caboclo, fala a língua de um jeca genérico que freqüentemente povoou a música sertaneja ou caipira, desde os primórdios de sua padronização comercial. Ouça-se a moda “Tristezas do Jeca”, considerada por alguns apreciadores o hino do gênero, composta por Angelino de Oliveira, possivelmente antes de 1920. O caboclo, na letra de Olegário, é imaginado num cotidiano sossegado e quase melancólico, sem grandes ambições, integrando lazer e trabalho (pesca e caça), arte (canto e viola) e alimentação (o que pesca, caça e compra). Sua conduta só é ameaçada pela falta da amada, despertada na canção de modo velado. Única a germinar ambigüidade, a redondilha “eu me vingo dela” é dirigida à saudade, mas pode também se ressentir da mulher, ausente deste universo muito perto da perfeição. Em “Violeiro Triste” (1937), toada de Alvarenga e Ranchinho, enquadra-se cena análoga, com o caipira cantando: “aqui na mata tenho tudo que eu quero / tenho o canto do bodero / tenho o céu e a natureza / e quando a lua vem saindo que beleza / só me falta um amô / pra matá minha tristeza”.¹³

As principais características de “De Papo pro Á” serviram, sem dúvida, como passaporte para a *Antologia da Canção Brasileira*,¹⁴ proposta por Gumercindo Saraiva. A canção de Olegário e Joubert figura aí entre “as canções mais conhecidas no Brasil de autores antigos e modernos”. Está ao lado de jóias como “O Mar” (Dorival Caymmi), “Serenata do Adeus” (Vinícius de Moraes), “Chão de Estrelas” (Orestes Barbosa e Silvio Caldas), “Luar do Sertão” (Catulo da Paixão Cearense), “Saudades de Matão” (Raul Torres e Antenógenes Silva) e outras raridades, como “Luar de Paquetá” (Hermes Fontes e Freire Junior); “Quando Eu Morrer” (José de Alencar e compositor ignorado); “O Bem-te-vi” (Melo Morais Filho e Miguel Emídio Pestana); “Lua da Estiva Noite” (Machado de Assis e Artur Napoleão); “Laço de Fita” (Castro Alves e compositor ignorado).

¹³ ALVARENGA e RANCHINHO. *Violeiro triste*. Curitiba: Revivendo, s / d. Ou BOLDRIN, Rolando. *Violeiro*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982. A capa deste último é uma adaptação, de Elifas Andreato, do já mencionado “Caipira picando fumo”, de Almeida Jr. No encarte do álbum, alguns quadros célebres do pintor funcionam, literalmente, como ilustração para o Brasil caipira / sertanejo cantado nas letras das canções.

¹⁴ SARAIVA, Gumercindo. *Antologia da canção brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1963.

A despeito de predominarem momentos de civismo *prolongador* em *Canto da Minha Terra*, às vezes bastante inflamados, Olegário Mariano também surpreende com peças de indiscreto modernismo. Já na aparição do volume, João Ribeiro, companheiro do bardo na ABL, ressalta que “se alguma prova fosse necessária do influxo dos novos sobre a geração presente, mesmo a que se iniciara sob outros auspícios, poderia eu apresentar o exemplo de ‘Canto da Minha Terra’. (...) Nesse livro, orlado de verde, o poeta das ‘Cigarras’, adotando novos ritmos e nova inspiração, volta-se para a terra natal, para as suas lendas, seus aspectos folclóricos e sua vida popular”.¹⁵ O modernismo camuflado tende a se esconder melhor quando confrontado ao do grupo paulista, como *Poesia Pau-Brasil* (1925), *Clã do Jabuti* (1927) e o já citado *Martim Cererê*. Mas, rapidamente, vem à tona quando posto ao lado dos *Poemas*, de Jorge de Lima, e do *Catimbó*, de Ascenso Ferreira. Ambos volumes, publicações também de 1927, registram a transmutação de dois poetas nordestinos, antes neoparnasianos, em aspirantes à nova estética.

Jorge de Lima e Olegário Mariano: contigüidades

Jorge Lima (1895-1958), assim como Olegário, nasceu para a poesia numa atmosfera acentuadamente parnasiana. Nela afiou seu instrumento poético durante as duas primeiras décadas do século XX. O melhor resultado de toda essa fase está exposto na pequena coletânea de sonetos *XIV Alexandrinos* (1914), repleta de referências e homenagens à geração de Euclides da Cunha e Olavo Bilac, assim como a alguns vultos que a influenciaram a exemplo de Schiller, Victor Hugo e Gonçalves Dias. Destaque para os quatorze versos de “O Acendedor de Lampiões”, talvez uma das melhores faturas do malsinado neoparnasianismo que, pela agilidade rítmica e linguagem corrediça, acaba sempre servido de prefiguração ao modernismo. Aclamado “Príncipe dos Poetas Alagoanos”, Jorge vai procurar refundir os alicerces de sua formação poética, em 1925, ainda no estado natal, com a publicação do pequeno folheto *O Mundo do Menino*

¹⁵ RIBEIRO, João. “Canto da Minha Terra”, in *Crítica: parnasianismo e simbolismo (vol. II)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1957, p. 165.

Impossível, cujos poemas reforçariam *Poemas*, livro que tentou se nortear pelas concepções modernistas.

No plano do ritmo, a expectativa é que os versos medidos e polimétricos caracterizem *Canto da Minha Terra*, e os versos livres governem *Poemas*. Porém, tanto a versificação tradicional de Olegário pode às vezes ser desregrada demais, quanto o verso de Jorge pode soar nem tão livre assim da métrica. No primeiro caso, o plano pretensamente tradicional cede terreno à novidade; no segundo, a plataforma de apoio vanguardista volta um passo atrás. Esse trânsito para um ou outro padrão rítmico denota, de todo modo, a vitalidade das propostas modernistas, capazes de plantar sementes entre velhos artífices convencionais (Jorge de Lima) e mesmo entre adversários confessos (Olegário Mariano).

Em “O Soldadinho que Passou”, de Olegário Mariano, as estrofes tendem a se organizar em quatro versos, os quais gravitam em torno das nove sílabas métricas. Mas esta variedade de metros não chega a se impor, isto é, não se repete ao longo do poema. Logo na primeira estrofe, formada por cinco versos, temos a seqüência de 8, 10, 14, 5 e 5 versos.

(...)
Passa garboso o regimento
No cristal translúcido da manhã.
Espadas à cinta, trezentas flâmulas ao vento...
Rataplã, plã, plã...
Rataplã, plã, plã...
(...)

Se se espera da estrofe o ritmo da métrica tradicional, pode-se também ouvir uma polimetria moderna, ou seja, aquela que não se estabelece como padrão. O ritmo da redondilha menor comanda por dentro dos versos maiores: “no cristal translú-”, “espadas à cin-“. No meio da quintilha, o terceiro verso gera grande equilíbrio musical ao reunir os metros do último verso (5 sílabas) e do primeiro (8 sílabas): “espadas à cin- / trezentas flâmulas ao ven-“. Mais ainda, o segundo verso, decassílabo esdrúxulo, é desmembrável justamente em dois redondilhos menores oxítonos, sem o descarte de nenhuma sílaba: “no cristal translú- / cido de manhã”. Esse sofisticado quadro sonoro costuma, no entanto, passar despercebido à maioria das leituras ou oralizações. É fácil, em verdade, e não menos correto, tomar esses versos como livres, isto é, sem senso de medida regular e com a respiração coordenada a partir do escoamento das imagens. Olegário, que mostrou, antes de 22, como esgarçar e embaralhar versos tradicionais, dá, assim, uma pequena aula de

versilibrismo e nacionalismo (afinal o bordão *rataplã, plã, plã...* pula do folclore ou dos livros de folclore para cá) num momento de franca ascensão modernista.

Já na brochura de Jorge de Lima, em meio ao fluxo dos versos que aparentemente são livres, vez por outra acata-se a métrica convencional. Para também empregar um exemplo em que há colagem de material público, vejamos o trecho inicial do poema “Oração”:

(...)
– “Ave Maria cheia de graça...”
A tarde era tão bela, a vida era tão pura,
as mãos de minha mãe eram tão doces,
havia, lá no azul, um crepúsculo de ouro... lá longe...
– “Cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita!
Bendita!”¹⁶
(...)

É provável que o poeta esperasse da assistência a leitura compassada em imagens. Verso 1: paráfrase da prece à Maria. 2: o entardecer enquanto horário do dia e destinado a tal oração. 3: as mãos maternas, talvez unidas em posição de súplica como as representações da própria Virgem. 4: o sol poente. 5: retomada da prece; a mãe, imagem e semelhança de Maria, reverenciada pelo menino que escuta sua prece e a observa. Através do fracionamento da “Ave Maria”, literalmente embalando a cena, a tentativa é de reproduzir no texto a simultaneidade de audição e visão, tão comum na realidade. Mas Jorge de Lima, para quem o verso livre foi um território a conquistar, não abandona de todo alguns de seus metros favoritos, aliás, os da predileção de Olegário Mariano. No segundo verso, é possível escutar um alexandrino clássico, com dois hemistíquios de seis sílabas. Como no quarto, descontando-se o “lá longe”. No terceiro, um heróico perfeito, inclusive com acento semiforte na segunda sílaba.

Cotejando as escolhas temáticas, os volumes também possuem grau de parentesco. O mais notável flagra ambos aproveitando a pesquisa folclórica e cultural – tão estimulada pelos modernistas nos anos seguintes à Semana – para executar uma poesia de rememoração ou autobiográfica. Olegário lembra das festas juninas em “Cai, cai, balão”; Jorge em “Noite de S. João”. O pernambucano fala da relação entre senhores e escravos em

¹⁶ LIMA, Jorge de. “Poemas”, in *Obra completa (vol. I)*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, pp. 223-275.

“Casa Mal-Assombrada”, depois em “A Minha Velha Casa”, poema acrescentado em 1929. O alagoano, nitidamente, recupera universo análogo em “Pai João”. A cultura africana, sobretudo no nordeste, ganharia ainda a atenção de todo um livro de Jorge de Lima. Ele que encantara modernistas com “Essa Negra Fulô”, de *Novos Poemas* (1929), publicará em 1947 os *Poemas Negros*.

Waltensir Dutra endereça aos *Poemas* uma reflexão que pode ser adequada à tônica de *Canto da Minha Terra*. Diferente das opiniões empolgadas que José Lins do Rego e Gilberto Freyre destinam ao livro, para Dutra, suas páginas descobrem experiências que, às vezes muito incidentais ou descritivas, escapam à poesia. “O poema passa a ser exato, no sentido parnasiano, e do mesmo modo dos parnasianos”. Jorge de Lima, neste instante, seguiria a evolução natural da poesia parnasiana, semelhantemente a Olegário, acredito. A dedicação ao localismo alagoano não estaria absorta no íntimo, seus versos nordestinos seriam autênticos apenas no sentido do descritivismo. “O poeta utilizou os motivos regionais com muita propriedade, mas sem fazer deles uma linguagem sua. Eram o tema diferente de que [precisava] para opor aos motivos acadêmicos – tema que via e conhecia, daí resultarem os poemas nordestinos sempre exatos. Mas a assimilação não se fez, ou pelo menos foi feita em muita pequena escala; há um relativo aproveitamento do regional como modo de expressão própria”.¹⁷ Olegário Mariano, a seu modo, dispendo de lira forjada pelo parnasianismo, incide em impasses muito semelhantes.

A origem nordestina funciona como extraordinário manancial nacionalista. Cantá-la em versos livres ou métricos, nesse momento de forte afirmação de identidade cultural, é bastante conveniente. Oportunismo ou sintonia com o pensamento da época, os dois escritores, nascidos poetas no principado de Olavo Bilac, apresentam resultados que, em parte, respondem aos pressupostos das vanguardas que buscavam brasilidade, primitivismo, cultura popular, mitos autóctones, amálgama de raças, etc. O imaginário circundante à infância, com suas aventuras e cantigas, fornece-lhes alguns quadros que podiam causar boa impressão aos modernistas que, depois da primeira hora cosmopolita, desejavam retratar o caráter do Brasil. A coincidência de propostas chega a tal grau que em dois

¹⁷ DUTRA, Waltensir. “Descoberta, integração, e plenitude de Orfeu”, in LIMA, Jorge. “Poemas”, in *Obra Completa* (vol. I). Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, principalmente da página 19 a 21.

poemas ambos praticam o verso livre e a colagem de variantes da mesma cantiga infantil. Em “Xoxô, Papão”, Olegário cola no começo e no meio do poema:

Xoxô, Papão!
Sai de cima do telhado,
Deixa o meu filho dormir
Seu soninho sossegado.

E Jorge, assim conclui “O Mundo do Menino Impossível”:

Xô! Xô! Pavão!
Sai de cima do telhado
Deixa o meu filho dormir
Seu soninho sossegado!

O singular Ascenso Ferreira

Particular na intenção e na execução, *Catimbó*, livro de estréia do pernambucano Ascenso Ferreira (1895-1965), enriquece o entendimento acerca de *Canto da Minha Terra* e também de *Poemas*. Diferente de Olegário Mariano e de Jorge de Lima, temos aqui um poeta que, em larga medida, aniquila o passado parnasiano, atuando e modificando o modernismo como artista e “folclorista”. Olegário experimentou a afinação modernista em seu notável instrumento parnasiano temperado à romântica, mas jamais aspirou à troca da lira. Após a boa acolhida de sua *tournee* modernista, Jorge foi reforçando aos poucos as origens classicistas, até aparecer com o inigualável *Invenção de Orfeu* (1952). Comparado à habilidade que os dois exibiam desde o início de carreira, Ascenso, pelo contrário, teve um começo píffio. Por isso, em vida, relutou tanto em publicar a fase subparnasiana, veiculada

em sua grande maioria no jornal *A Notícia*, de Palmares, sua cidade natal, na zona da mata de Pernambuco.

A produção da juventude, de questionável valor literário, recobre o período de 1913 a 1920, quando se fixa no Recife. Manteve-se desconhecida de seus admiradores e dos estudiosos contemporâneos à sua poesia modernista. Nem Manuel Bandeira, nem Roger Bastide, Câmara Cascudo ou Mário de Andrade puderam examinar, não por falta de interesse, o material competentemente organizado por Jassiva Sabino, sob o título *Eu Voltarei ao Sol da Primavera*.¹⁸ A primeira lavoura pouco lembra a rapsodo da cultura nordestina, da língua desafetada que traria contribuições ao modernismo. Apenas algumas peças lembram de longe o futuro, como o soneto “Nossa Casa” (1915), que idealiza a amada numa “casinha branca” interiorana. Também “Meu Amor” (1915), soneto que trabalha a observação pública da sensualidade feminina, depois retomada num poema como “Misticismo”: “Alas abri, brasílica populaça; / vede como atrás dela brotam flores!” Ou “A Canção dos que Sofrem” (1917), em versos polimétricos, com refrão, e já pintando um quadro que tipificava Pernambuco: “Ai! Tristeza! Tristeza! / – Canto dos caborés! / Lua errante a vagar por um céu de turquesa / e o mar, o velho mar, rojando-se a meus pés”.

Órfão de pai aos 6 anos, obrigado a trabalhar feito gente grande desde os 13, a instrução escolar de Ascenso Ferreira estacou no primário e, parece, foi robustecida pela fome de leituras e pela mãe, professora pública. Destoando da maioria dos escritores consagrados de sua geração, bem nascidos de nossas elites econômicas e culturais, a formação literária de Ascenso é, então, menos diplomada pela pedagogia dominante, ou seja, pelos conteúdos e pelo patriotismo romântico e parnasiano. Atribuo a tal histórico o melhor ajuste de sua aptidão poética ao modernismo. Parnasiano precário e mal-formado, conseguiu desapegar do modelo anterior sem os traumas confessados por um Mário de Andrade ou um Manuel Bandeira. Ascenso mordida os livros. Palmares funcionava como centro regional, as estantes de seu “Clube Literário”, com cerca de 15.000 volumes, lhe

¹⁸ FERREIRA, Ascenso. *Eu voltarei ao sol da primavera*. Organizado por Jassiva Sabino. Palmares / Recife: Fundação Casa da Cultura Hermilo Borba Filho / Secretária da Educação de Pernambuco, Diretoria de Serviços Educacionais, Departamento de Cultura, 1985.

ofereciam aventuras de toda ordem, dos clássicos greco-latinos a José de Alencar, Castro Alves e Oliveira Lima, atravessando Camões, Vieira e Goethe.¹⁹

A passagem de Ascenso Ferreira para o modernismo corre por duas vias principais. O convívio com Joaquim Inojosa que, emparelhado aos grupos do sudeste, introduziu e movimentou a primeira cena modernista no nordeste. Em 1923, ele conhece no Recife um sonetista mediano e começa a encorajá-lo a uma escrita revigorada. O poeta resiste a provar as “estranhezas”, até que escreve seu primeiro ensaio poético em linguagem diferenciada de tudo o que havia feito até então: “Salomé”. Publicado a 21-9-1924 no *Jornal do Comércio* de Recife pelas mãos de Inojosa, este poema em versos livres é o suspiro inicial do modernismo de Ascenso. No mesmo ano, Inojosa ainda ajudaria a espalhar as idéias vanguardistas por toda região com o volume *A Arte Moderna*.

Gilberto Freyre, no *Manifesto Regionalista de 1926*²⁰, que foi apresentado ao grande público somente em 1952, e Souza Barros, em *Matulão de Pau-de-Arara* (1964) e em *A Década de 20 em Pernambuco: uma Interpretação*²¹ (1972), sustentam que o estalo moderno no nordeste veio direto da Europa e dos EUA, criou um *movimento* e gerou o “Congresso Regionalista de 1926” no qual Ascenso, a essa altura inovador feito, recitou poemas. Quando em *O Movimento Modernista de Pernambuco*²² (1968) o próprio Joaquim Inojosa empreenderá a memória do período, tratará de desfazer, com força de argumentos e documentação, a cilada historiográfica que Freyre, principalmente, forjou para minorar o impacto nacional do “espírito moderno” paulista. Wilson Martins o apóia, defendendo sua primazia de modernista no Nordeste: “o Congresso Regionalista (...) tratou realmente de tudo, menos de literatura e de arte – e, quinze anos mais tarde, quando o pensamento regionalista começou publicamente (quero dizer, através de publicações doutrinárias de alguma importância) a disputar o fato modernista em Pernambuco, já se tratava largamente

¹⁹ Para mais informações: FERREIRA, Ascenso. “Meu depoimento”, in CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.

²⁰ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.

²¹ BARROS, Souza. “Ascensão aos sessenta”, in *Matulão de pau-de-arara*. Rio de Janeiro: Quipapá, 1964. Também: *A Década de 20 em Pernambuco: uma interpretação*. Rio de Janeiro, Editora Paralelo, 1972. Principalmente a segunda parte.

²² INOJOSA, Joaquim. “Ascenso Ferreira”; “Regionalismo... Modernista”; “Gilberto Freyre e o modernismo”; “Regionalismo... Encontro com o modernismo”, in *O Movimento modernista em Pernambuco (vol. I)*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupi, 1968.

de uma invenção intelectual, de uma reconstrução da história”.²³ Temístocles Linhares encorpa o coro: “ninguém mais se ilude, uma vez que a revisão pretendida por Gilberto Freyre se tornou mais pessoal do que propriamente histórica. Quando o eminente sociólogo regressou da Europa ou dos Estados Unidos, o modernismo já tinha os seus cultores no Nordeste, sobretudo no Recife, a cidade que haveria de acolher um ‘manifesto’ que, na verdade, não houve, nem ninguém viu”.²⁴

A outra via corresponde ao contato direto com alguns timoneiros modernistas. Em novembro de 1925, Guilherme de Almeida passa pelo Recife e em duas noites do Teatro Santa Isabel difunde a conferência *Revelação do Brasil pela Poesia Moderna* (dia 9) e o poema *Raça* (dia 11). Da platéia, Ascenso Ferreira se impressiona com os novos motivos e propósitos poéticos, os mesmos que para Olegário Mariano, como vimos anteriormente, representam o lado desvairado e negativo de Guilherme. No entanto, o livro de Guilherme de Almeida que parece repercutir decisivamente nas matérias e nos versos livres de Ascenso é *Meu*, também de 1925. Trata-se de um experimento até mais múltiplo que o próprio *Raça*, cujo programa nacionalista soa, por vezes, automático como alguns trechos da poesia *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade.

Por estes anos, Câmara Cascudo cursava a Faculdade de Direito da cidade e, empolgado com os potenciais folclórico, formal e recitativo do poeta o aproxima de Mário de Andrade e Manuel Bandeira. O cantor de *Pasárgada* estreita amizade com o patrício, incentivando-o ao modernismo e, na capital da velha república, divulga os poemas do amigo nas rodas literárias. Quando em 1927 *Catimbó* sai das oficinas da *Revista do Norte*, com desenhos de Joaquim Cardoso, Bandeira recebe Ascenso no Rio, faz sua divulgação, trabalhando como espécie de distribuidor do volume, que naquele instante representava, talvez, a principal contribuição nordestina para as novas linhagens da poesia nacionalista.

O “efeito Manuel Bandeira” é verificável sobre a obra e reconhecida por Ascenso, que atribui ao mestre a tarefa de prefaciá-los seus *Poemas* (1951), reunião dos únicos três livros que publicou por vontade, todos modernistas: *Catimbó*, *Cana Caiana* (1939) e *Xenhenhém* (1951). No texto, Bandeira detecta, desde a primeira coletânea, a flutuação

²³ MARTINS, Wilson. “Um Clássico do modernismo”, in *Pontos de vista (vol. VIII)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994, p. 269.

²⁴ LINHARES, Temístocles. “O Movimento do Recife. Reforço da regionalidade”, in *Diálogos sobre a poesia brasileira*. São Paulo / Brasília: Melhoramentos / MEC, 1976, p. 230.

rítmica e métrica, mais acintosa que a demonstrada há pouco em *Canto da Minha Terra e Poemas*. “Costuma-se falar de verso metrificado e verso-livre, como se algum abismo os separasse. Ascenso é o melhor exemplo com que se possa provar que não existe esse tal abismo. Nos seus poemas, mistura ele os versos do ritmo martelado (...) com os versos-livres mais ondulados e soltos, com frases de conversa e música pelo meio”.²⁵ Em Ascenso, não haveria indecisão entre métrica, ainda que variada, e fluxo das imagens; mas consciência para alternar os dois métodos, cabendo aos leitores acompanhar tais oscilações, como na abertura de “O Samba”, em que uma dupla de versos livres é seguida de dois octassílabos notadamente musicais. Em seguida, há uma condução polifônica sem confusão das escolas de versificar. Os versos livres vão comentando ou descrevendo a circunstância de exceção que é o carnaval. As estrofes entre aspas cantam num ou mais metros como as próprias vozes desse samba nordestino.

O SAMBA

Os leques das bananeiras tomaram formas humanas
e andam na sala, lentos, a abanar:

“Olha o macaco saruê,
Olha o macaco saruá...”

Mas, pouco a pouco, se vão transformando
em saltos de cabritos alegres, a brincar:

“Lá no meu sertão,
tem muita quixaba,
que é cumê de caba
também de cristão...”

E agora lembram asas de gavião
adejando, trêmulas, no ar:

“Penera as asas, gavião,
penera as asas, gavião,
penera as asas, gavião,
vai penerar...”

Porém, a vertigem chegou!
Chegaram os ímpetos da ventania;
domina a imagem dos pés-de-vento do sertão...

E a dança, de súbito, mudou:

²⁵ BANDEIRA, Manuel. “Ascenso Ferreira”, in FERREIRA, Ascenso. *Poemas de Ascenso Ferreira: Catimbó, Cana Caiana, Xenhenhém*. Recife: Nordestal, 1981, p. 8. Ou, o mesmo ensaio in BARROS, Souza (Org.). *50 anos de Catimbó*. Rio de Janeiro / Brasília: Cátedra / MEC, 1977. p. 112.

É como a roca da rendeira quando fia
o fio fino de algodão...

E os corpos são
como esses grandes parafusos de poeira
que o vento levanta furioso no ar...

É o parafuso do samba
cheio das voltas todas que a cantiga dá:

“Olha o Bambo-do-bambo-bambu-bambeiro
olha p Bambo-do-bambu-bambá...
Olha o Bambo-do-bambo-bambu-bambeiro,
do-bambo-bambu-bambeiro,
do-bambo-bambu-bambá...”

Mas a ventania passou!

O parafuso, também, já não gira vertiginoso pelo ar...

Os leques das bananeiras, de novo tomaram formas humanas
e andam na sala, lentos, a abanar:

“Olha o macaco saruê,
olha o macaco saruá...”²⁶

O poema justifica outro comentário de Bandeira sobre a escolha lingüística e, pode-se dizer, também sobre o recorte temático: “embora Ascenso se sirva muitas vezes do vocabulário e da sintaxe popular, (...) nunca ele pratica o decalque, a paródia ao jeito de Catulo e outros, nunca aproveita o folclore como simples fator pitoresco”.²⁷ O nacionalismo de Ascenso Ferreira pode até se valer, mas jamais fica refém de suas memórias ou dos acervos recolhidos por Sílvio Romero, Melo Moraes Filho, Pereira da Costa ou Basílio de Magalhães, como ocorre com certa freqüência em Jorge de Lima, Olegário Mariano e em outros tantos. No exemplo transcrito, Ascenso mobiliza quatro motivos populares inusitados, talvez jamais registrados, que ele próprio, ao que tudo indica, foi colher. Numa carta de 27 de maio de 1928, assistimos, com efeito, Mário de Andrade e Ascenso Ferreira suspeitarem do nacionalismo de Jorge de Lima: “você disse muito bem: até aqui ele só tem aberto portas já abertas. Até os temas dele, você encontra todos noutros livros anteriores ao dele. É fato que ele tem talento. Acho a *Negra Fulô* uma coisa positivamente linda, não acha não? Afora isso, o livro dele é de fato muito interessante

²⁶ FERREIRA, Ascenso. *Poemas de Ascenso Ferreira: Catimbó, Cana Caiana, Xenhenhém*. Recife: Nordestal, 1981, pp. 29-31.

²⁷ BANDEIRA, Manuel. *Op. cit.* nota 19, p. 9 ou p. 113.

porém é mais ‘sabido’ que real, e você com o *Catimbó* tem a meu ver outro valor maior de originalidade impressiva e sincera”.²⁸

Humberto de Campos exige de Olegário Mariano a pesquisa folclórica. Sua cobrança exprime, curiosamente, o tom dos modernistas que pediam a sondagem do Brasil. Para ele, é evidente que Olegário fora capaz de compor bons painéis descritivos ou lendários acerca de regiões como a amazônica, “de que não pode ter senão notícias muito vagas”. Mas “que poemas não nos daria a sua pena, se o poeta fosse ver de perto esse país que ama sem conhecer, e essas paisagens que celebra por tê-las visto com olhos alheios?”²⁹ Campos ressalta que o forte nacionalismo na poesia do período devia muitos créditos a Melo Moraes Filho. Seus *Cantos do Equador* (1881)³⁰, um dos nossos “instituidores do nacionalismo em poesia ligeira”, transmitiu farto material para as gerações seguintes incluindo a modernista. Em suas páginas, acumula-se uma verdadeira mina de lendas indígenas, portuguesas e africanas, também “as cantigas de engenho, as superstições da raça negra no cativo, tudo isso que alguns jovens poetas supõem haver inventado”. Veja-se, por exemplo, “A lenda das pedras verdes” cujas muiiraquitãs, possivelmente, não escaparam à sanha folclórica de Mário de Andrade. Em *Canto da Minha Terra*, há nítidos reaproveitamentos de Melo Moraes. Nos versos de “A Iara”, Olegário Mariano faz ecoar os poemas “O palácio da Mãe D’água” e “As Uyaras”. “O Saci-Pererê” sugere trechos de “A Caipora”. Já em “A minha velha casa”, o influxo parece mais rico porquanto funde informações presentes em várias peças do volume de Moraes. As menções feitas aqui acerca das condições de vida dos negros, seus hábitos musicais, bem como de algumas festas populares (Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho e Folia de Reis) lembram os versos de “Partida dos escravos”, “O escravo fugitivo”, “A Novena” e, especialmente, “A véspera de Reis”.

Ascenso Ferreira chegou a ser, no Recife e em todo nordeste, um braço avançado das sondagens folclóricas a que Mário de Andrade se lançava. O autor do *Ensaio sobre a Música Brasileira* esteve na casa de Ascenso, tendo nele um aliado decisivo e competente

²⁸ ANDRADE, Mário de. “Carta a Ascenso Ferreira de 27-5-1928”, in INOJOSA, Joaquim. *O Movimento modernista em Pernambuco (vol. III)*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupi, 1969. p. 348.

²⁹ CAMPOS, Humberto de. “Poesia nacionalista”, in *Crítica: primeira série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

³⁰ MORAES FILHO, Melo. *Cantos do Equador*. Com estudo de Xavier Marques e introdução de Sílvio Romero. Rio de Janeiro / Paris: Garnier, 2ª edição, 1900.

para as explorações, sobretudo na música e na poesia popular da região. Em carta de 2 de novembro de 1926, Mario confessa ao amigo que *Catimbó*, ainda por sair, por si só daria uma contribuição original: “o livro de você vai ter um valor excepcional registrando músicas. (...) Se não bastassem seus versos, mais essa qualidade musical de você bastava pra que eu não te largasse mais”.³¹ Quase dois anos mais tarde, na carta mencionada acima, de 1928, sentindo a aptidão de Ascenso para a pesquisa, incentiva-o a produzir seus próprios estudos: “É por falar em folclore. Ascenso, está aí um assunto de que você podia tratar com eficácia, você que conhece bem o elemento popular pernambucano e tem tanto jeito pra tratar com gente do povo. Nós carecemos de não ficar só na poesia, Ascenso. Nós carecemos de fazer obra além da ficção pra tradicionalizar um pouco mais os estudos no Brasil. (...) Principie por exemplo colhendo poesia e contos populares. Tudo quanto for quadra, refrão, anedota popular, tudo, escreva imediatamente pra não se esquecer nem deturpar com a memória, faça todas as indicações que puder a respeito e um dia você se encontra de posse duma obra valiosa inédita que publicará e será indispensável pro conhecimento das coisas brasileiras”.³² A persuasão vingaria. Na revista recifense *Arquivos*, dirigida por Souza Barros e onde Mário também colaborou, Ascenso publica três estudos importantes: “O Maracatu” (1942), “Presépios e Pastoris” (1943) e “Bumba Meu-Boi” (1944).³³ No *Boletim da Cidade e do Porto do Recife*, são pelos menos mais dois ensaios de relevo, ainda inéditos em livro: “Os ‘Brabos’ do Recife” (1942) e “São João no Folclore Nordestino” (1943).

Em crítica que circulou na imprensa (*Diário Nacional*, São Paulo, 1927)³⁴ acerca de *Catimbó*, Mário de Andrade monta uma reflexão sobre um aspecto imprescindível. Ascenso renovaria uma tendência, em princípio, mais comum à geração que desenvolvia as características parnasianas: “a poesia oratória”. Em sua poética, a voz entraria “como elemento de valorização”. As performances que o poeta costumava proporcionar em suas leituras públicas ficaram famosas. Além dos quase dois metros de altura e do vozeirão, dramatizava o recital, interpretava as interjeições e cantava os versos musicais. Declamar

³¹ ANDRADE, Mário de. “Carta a Ascenso Ferreira de 2 de novembro de 1926”, idem, p. 336.

³² Idem nota 22, p. 347.

³³ Ver FERREIRA, Ascenso. *Ensaaios folclóricos*. Organização e notas Roberto Benjamin. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco / Departamento de Cultura, 1986.

³⁴ ANDRADE, Mário de. “Ritmo novo”, in FERREIRA, Ascenso. *Poemas de Ascenso Ferreira: Catimbó, Cana Caiana, Xenhenhém*. Recife: Nordestal, 1981, pp. 17-21. Ou in BARROS, Souza (Org.). *50 anos de Catimbó*. Rio de Janeiro / Brasília: Cátedra / MEC, 1977, pp. 118-123.

era essencial para ele, por isso todos os seus livros trazem partituras com a melodia dos motivos folclóricos utilizados. A edição de seus *Poemas*, de 1951, deve ser a primeira no país a vir com gravações de seu autor lendo os versos. Ascenso reformulou a declamação em vigor, aquela dos salões em que, no registro mais doce, Olegário Mariano foi ás.³⁵ Em um mesmo poema, como em “Samba”, propunha verdadeiras séries com registros diversificados. Ousava pular, como nos versos de “Sertão”, de um aboio sertanejo para onomatopéias de sino de igreja, de uma frase neutra e descritiva para um canto anunciador do bando de Lampião.

Seguindo os passos do Machado de Assis do “Instinto de Nacionalidade”, Ferreira Gullar³⁶ desconfia do que seja uma única e essencial nacionalidade, especialmente em um país multicultural como o Brasil. Semelhante ao autor de *Americanas* (1875), discorda que o critério de nacionalidade – sempre ideal, fictício e fabricado por grupos de determinadas épocas – vença como a mais válida das qualidades para elevar qualquer artista. A expressão nacionalista declarada ou subentendida não pode ser chancela de qualidade, o artista precisaria de bons atributos estéticos, ou do sopro da universalidade, diz o poeta do *Poema Sujo* (1975). A matéria de seu artigo ligeiro são as artes plásticas, mas uma observação, ao menos, é útil para as outras artes: o nacionalismo, como obsessão artística, não pode ser o melhor traço de consagração, porém, em muitos casos tem sido ele a salvação da mediocridade. Tarsila do Amaral, segundo Gullar, seria modelar nesse sentido. Ascenso Ferreira, nessa linha de pensamento que venho desenhando, ocuparia posição parecida, pois não fosse sua contribuição ao mergulho nacionalista do modernismo, jamais se destacaria manejando as convenções parnasianas e românticas, como Olegário Mariano e Jorge de Lima.

A personalidade poética que Olegário Mariano configura na sua agenda nacionalista e em *Canto da Minha Terra* faz dele um tipo de Policarpo Quaresma das letras. Olegário não ama tão indiscriminadamente a culinária, a indústria, ou a flora brasileiras, porém como o Major, forja um patriotismo caricato a partir de uma tradição bibliográfica (história, poesia, folclore, etnografia, geografia, etc.), sobre o Brasil. Policarpo acredita que a

³⁵ BANDEIRA, Manuel; CARDOSO, Joaquim; FERREIRA, Ascenso; FREYRE, Gilberto; MARIANO, Olegário; MELO NETO, João Cabral; MOTA, Mauro. *Voz poética*. Organização de Paulo Bruscky. Recife: Companhia Editora de Pernambuco / Universidade Federal de Pernambuco, 1997.

³⁶ GULLAR, Ferreira. “Caráter nacional da arte”, in *Sobre arte Sobre Poesia: (uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio: 2006, pp. 81-87.

modinha “seria a expressão poético-musical característica da alma nacional”, por isso toma aulas de violão com Ricardo Coração dos Outros; Olegário alcança fama em nosso cancionário popular nos gêneros caipira ou folclórico. O fervor do discurso de Olegário no ingresso na Academia Brasileira de Letras e seu reflexo nos poemas “Canto da Minha Terra” e “O Meu Brasil”, exalam o orgulho praticado diariamente por Policarpo. O bardo tenta, em vão, fugir do “regionalismo de horizontes limitados”, para explorar “nossas reservas folclóricas, tão ricas como as que mais o forem neste pletórico Novo Mundo, cantando ao mesmo passo a terra morena e moça que assombra o estrangeiro pela sua exuberância prodigiosa a desabrochar em vergéis incomparáveis exaltando o homem que a povoa e a opulenta”. A personagem de Lima Barreto não fica atrás: “errava quem quisesse encontrar nele qualquer regionalismo; Quaresma era antes de tudo brasileiro. Não tinha predileção por esta ou aquela parte de seu país”.³⁷ Apesar dos vinte anos que as separam, são idênticas as ilusões sobre a unidade da essência nacional.

O nacionalismo que sopra das páginas de *Canto da Minha Terra*, por tudo que manifesta de oportunismo, pelo pouco que revela de novidade dentro da própria lavra poética de Olegário Mariano, representa a sedição ao modernismo. Registra a superfície talvez menos densa do poeta, porque sua matriz parnasiana era pouco flexível à agenda cobiçada. Diferente de Ascenso Ferreira, que assume e distende um nacionalismo remoçado, Olegário, levado pela circunstância, trai neste instante seu velho e medido nativismo, baseado num parnaso-romantismo. É revelador surpreendê-lo aplicando elementos do próprio modernismo, que desencava, para lhe propor uma alternativa. O Olegário singular surge quando não alinhado drasticamente a alguma orientação estética ou ideológica. Em quase todos os seus volumes, testemunham-se situações nacionalistas, mas na medida em que desejou reagir ao modernismo, percorrendo exatamente esse caminho, ainda que com um ou outro poema insigne, patinou em facilidades. Para Mário de Andrade a aventura nacionalista de Olegário talvez fosse fotografia tremida, se comparada a de Ascenso: “nem bem *Catimbó* foi conhecido e já vão surgindo imitações e falseações dele. Se a influência for grande teremos na certa uma exacerbação de regionalismos e os poetas

³⁷ BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo e Quaresma*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980, p. 25.

se tornarão alagoanos, catarinenses, paraibanos e outras limitações que por serem fáceis ainda são mais odiosas”.³⁸

Na etapa posterior, comentarei um poeta mais original, capaz de provocar um encontro inusitado de variadas trilhas literárias. Com *Últimas Cigarras*, Olegário Mariano mobiliza lugares-comuns da tradição e cultura gregas, conquista reconhecimento de público, de crítica e, ainda, distende outros dois *topoi* modernos: a noção de *artista* criada com o romantismo e a *cor local*.

³⁸ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.* nota 34.

segunda parte

ÚLTIMAS CIGARRAS: INVENÇÃO E CLICHÊ

I. Anacreonte Redivivo.

II. Destrinchando o Poema.

III. Olegário Feito Fábula.

Cada um encontrou nos antigos o que desejava ou precisava, principalmente a si mesmo.

Friedrich Schlegel, 1995, p. 103.

I. Anacreonte redivivo

A inscrição de Olegário Mariano na tradição anacreônica tem o nome de *Últimas Cigarras* (1915), livro que auxiliou a alçar seu nome à crista da poesia brasileira dos anos dez. Entre 1915 e 1920 foram três edições, impressas em duas cores e ilustradas. O volume, registra Herman Lima, “o consagrou definitivamente como o nosso poeta mais representativo do momento, de mais afinidade com o público, louvado por igual pela crítica de todos os setores literários”.¹ Exótica ao primeiro olhar, discutir a conexão entre a tomada do binômio *cigarra-poeta* e o reconhecimento de público e de crítica é uma das metas desta parte da tese. O encontro de Olegário com Anacreonte é deliberado e passa por algumas mediações: as apropriações em língua portuguesa que o antecederam, e, num panorama amplo, a releitura da antiga lírica grega pelas linhas mestras da poesia moderna desde o renascimento. O retorno às fontes remotas da poesia ocidental, sem neutralizar leituras passadas, encena não apenas a escolha refletida de Anacreonte, mas a própria concepção de artista gerada na lírica de Olegário, num momento em que se desprende do parnasianismo e das primeiras fundações de sua identidade poética.

Livre para flertar com toda vertente literária, algumas, às vezes, até conflitantes, a obra de Olegário suporta soldagens em sua feição parnaso-simbolista, ou naquela nacionalista de matriz romântica reorquestrada pelo modernismo. Para quem tenha curiosidade acerca da primeira, recomenda-se a investigação de *Sonetos* (1912). Já a

¹ LIMA, Herman. “Apresentação”, in *Olegário Mariano – poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1968, p. 17. É o único apanhado crítico acerca da repercussão da obra e do poeta. Como é prática nessas edições, Herman organiza, ainda, “cronologia”, “bibliografia do autor” e uma proveitosa “bibliografia do autor”.

segunda, como demonstrei, brota da leitura de *Canto da minha terra* (1927). Aqui, no entanto, interessa *Últimas Cigarras*, que reconheço como a saída poética original do autor. Há em suas páginas a articulação de três grupos de *tópoi* cujo resultado é inédito na poesia brasileira: 1) as preceptivas que dão revestimento literário e mitológico à “cigarra”, mais relevantes inclusive por operarem como caixa de cena para os outros dois grupos; 2) os motivos que problematizam a noção de *gênio*, de *eu criador* ou de *artista* romântico, manobrados também como clichês pelo poeta; 3) a linguagem e os temas que, por último, são capazes de assentar em alguns poemas um rosto mais nacional, movimentando, assim, o principal lugar-comum da literatura brasileira a partir da independência política.

A noção de “tópica”, “topos”, “lugar-comum” ou “clichê” retoma aqui, dentre outras, duas abordagens. Às portas dos anos cinquenta do século XX, os critérios vanguardistas de avaliação estética são hegemônicos, Ernest Curtius então procura reaver para a apreciação de poesia, talvez não para fazer oposição direta às vanguardas, os *tópoi* como “celeiro de provisões”, chegando a associá-los ao “inconsciente coletivo” junguiano. No entendimento do medievalista, os poetas, pelo menos os com alguma extração clássica, caracterizam-se por conhecerem e disporem de vasto repertório literário preexistente, negociando a acomodação ou não, a disposição particular ou não desses elementos conhecidos e reconhecíveis em suas produções.²

Pouco afeiçoado à repercussão da realidade social ou biográfica dentro da poesia, Francisco Achcar acrescentaria, em outro estudo mais recente, que “ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso”.³ Nenhum talento, a partir dessa perspectiva, demole ou reforma um cômodo sequer de determinado edifício poético sem conhecê-lo em todos os seus andares. Estamos em um território em que a noção de originalidade autoral parte de dentro, não de fora da norma conhecida.

² CURTIUS, Ernest Robert. “A Tópica”, in *Literatura européia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec – Edusp, 1996, pp. 121-152.

³ ACHCAR, Francisco. “Gênero e tópica”, in *Lírica e lugar-comum – alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994, pp. 23-56.

Sobre a vida e obra de Anacreonte restam informações escassas, menos históricas que anedóticas, desde a antiguidade já inspiradas em seus próprios versos. Nasceu em Teos, cidade da Jônia, por volta de 560 a.C. Viveu na tirania de Polícrates, em Samos; depois na de Hiparco, em Atenas. Finalmente, fixou-se na Tessália onde, em 488 a.C., teria morrido aos 85 anos de idade. Segundo as lendas, engasgado por sementes de uva ou, ainda, afogado num barril de vinho. Numa época de poesia tradicionalmente oral, acredita-se que tenha concebido ampla obra composta de odes, epigramas, hinos, canções, elegias, etc., dos quais restaram poucos trechos, em parte versando sobre o vinho (Dioniso ou Baco; poesia convivial ou simposiástica) e o amor (Eros e Afrodite; poesia erótica ou amorosa).

Athen. 10. 427ab (ii 428s. Kaibel)

□γε δ↓ φΥρᾶ "μ<v ∈ πα↑
 κελΥβην, |κτω □μυστιν
 προπ<σ, τ□ μ'ν δ'κᾶ/γξΥαω
 |δατω, τ□ πΥντε δᾶ οὄνου
 κυ□ψουω >ω □νυβρ<στω
 □ν□ δη|τε βασσαρ->στω.

.....

□γε δη|τε μηκΥτᾶ α|τω
 πατ□γ⊗ τε κ□λαλητ⊗
 Σκυψικ↓ν π)σιν παρᾶ οὄν⊗
 μελετ<μεν, □λλ□ καλο↑ω
 |ποπ<νοντεω/ν |μνοιω.

Traz uma cratera, escravo,
 quero beber grandes tragos.
 Mistura nela dez partes
 de água com cinco de vinho,
 que não quero me entregar
 com ardor demais a Baco.

.....

Não queremos, como Citas,
 nos dar ao vinho com gritos,
 e, sim, compassadamente,
 ao som de belas canções.

Heph. Ench. 12. 4 (p. 39 Consbruch)

μεγ□λ⊗ δη|τΥ μᾶ □Ερω φκοχεν <στε ξαλκε|ω

πελῦκει, ξειμερ ↔ | δᾶ φλουσεν/ν ξαρ□δρ |.

De novo, com pesado martelo,
Eros golpeava como um ferreiro,
depois me lavava em chuva fria.⁴

Anacreonte é dos líricos arcaicos radicados numa tradição oral ligada a algumas práticas sociais como cultos religiosos, danças, trabalhos e, ao mesmo tempo, imbuídos dos valores épicos configurados na *Iliada* e na *Odisséia* (séc. IX a.C.). Na percepção de Bruno Snell, Anacreonte teria contribuído para modificar a poesia e o pensamento gregos acerca da subjetividade humana. Com Arquíloco (séc. VII a.C.) e Safo (cerca de 600 a.C.), conseguiu forjar, em contraposição à narrativa homérica impessoal e de feitos passados, a primeira noção de individualidade da cultura europeia, desenhada pelo estudioso alemão com traços típicos da subjetividade concebida, sobretudo, a partir do romantismo. Pela primeira vez, a poesia lírica composta para festividades, nas versões coral e monódica, mostraria “a valorização do presente”, “a tendência do poeta para falar de si mesmo”.

Atualmente, pouca gente sustenta a inexistência de uma herança lírica no mínimo tão antiga quanto a épica. Mas a tradição a qual pertence Bruno Snell, conhecido partidário do pan-homerismo, acreditava que a lírica grega tivesse nascido nas imediações da época de Arquíloco, Safo e Anacreonte. “Conscientes da personalidade”, algo então desconhecido na Grécia, romperiam com a concepção de mundo e de homem manifesta em Homero, cantor de uma sociedade extremamente belicosa e coletiva.⁵ Apreciação simétrica é exercitada por Herman Fränkel, para quem Arquíloco apresenta-se como espécie de precursor da “poesia pessoal”, de um eu lírico consciente e indagador de seu próprio arco de valores.⁶ Werner Jaeger, embora modalize este viés específico da interpretação, vai reforçá-lo no contraste com a contextura social. A noção de individualidade nos poetas desse período e dessa categoria, assegura, “não é por certo o sentimento cristão e moderno

⁴ A partir do grego, traduções cotejadas às de Péricles Eugênio da Silva Ramos (*Poesia grega e latina*. São Paulo: Cultrix, 1964.); de Agustín de Esclasans (in *Bucólicos y líricos griegos*. Buenos Aires: Librería “El Ateneo” Editorial, 1954.) e de David A. Campbell (in *Greek lyric II*. London-Cambridge (Massachusetts): William Heinemann Ltd., 1988.).

⁵ SNELL, Bruno. *A Cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001. Refiro os capítulos “O Homem na concepção de Homero” e “O Despontar da individualidade na lírica grega arcaica”.

⁶ FRÄNKEL, Herman. “Ancient lyric”, in *Early greek poetry and philosophy*. Tradução M. Hadas e J. Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975, pp. 132-151.

do *eu*, da alma individual, cônica do seu íntimo e próprio valor”. Na percepção dos gregos, o *eu* estaria “em íntima e viva conexão com a totalidade do mundo circundante, com a natureza e com a sociedade humana, nunca separado e solitário. As manifestações da individualidade nunca são exclusivamente subjetivas”.⁷

Repletos de informações técnicas, históricas e até arqueológicas, úteis para qualquer pesquisador da lírica arcaica grega, os três helenistas pagaram um alto preço, cada um a seu risco, por terem projetado num longínquo passado pelo menos duas convicções hegelianas: o subjetivismo e o sentimentalismo típicos de certo lirismo romântico; o teleologismo que, numa escala evolutiva, insere a lírica um andar acima da épica, um antes do teatro e dois abaixo da filosofia, esta sim o clímax do espírito grego e, quiçá, humano. Bibliografia obrigatória desde a primeira metade do século XX, a máquina teórica desses clássicos começou a ser reformulada já a partir dos anos 50. Para um quadro acurado e recente acerca da questão, vale a leitura de um dos capítulos do estudo de Giuliana Ragusa.⁸

Ragusa censura, às vezes de maneira generalizante ou furiosa, o que chama de “visada romântica” ou “biografista” sobre a lírica grega, chegando a idealizar um especialista que pudesse estar neutro diante deste que é um dos materiais mais fragmentários da tradição helênica. Para tanto, escolhe como uma das ferramentas de ação o *close reading*, dos *new critics*. Fomentado, porém, por volta dos anos de 1930, o velho método é hoje também questionável, em sua ilusão de afastar completamente da análise literária os substratos exteriores à obra (a intenção do autor, o contexto social da escritura ou a orientação interpretativa do crítico). É fato, bem circunscrito pela a autora, que as leituras românticas e biográficas dos estilhaços de Safo ou de Anacreonte proliferaram interpretações frágeis, sobretudo aos olhos do novo milênio. Mas também é indiscutível – isso me parece fundamental – que geraram uma percepção criativa e engenhosa acerca da Grécia. Não raro muito próximo da ficção, esse mesmo imaginário tanto pode ameaçar a seriedade de um exame “científico”, quanto nutrir toda uma tradição literária que, incluindo as *Últimas Cigarras*, coloca a antiga cultura helênica como teto máximo da arte poética.

⁷ JAEGER, Werner. “A Autoformação do indivíduo na poesia jônico-eólica”, in *Paidéia – a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 150-151.

⁸ RAGUSA, Giuliana. “A Lírica grega arcaica e Safo”, in *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, pp. 23-53.

Menos resultante de um talento individual, a poesia atribuída ao Anacreonte histórico compõe, com efeito, parte de um criativo e vasto acervo cultural; o que não impediu que ela desatasse um subgênero ou uma *linhagem* no ocidente. Apenas fragmentos dos versos do poeta original sobreviveram, mas, ao longo do tempo, a arte e o personagem Anacreonte transformaram-se em *tópoi* literários: a suposta inclinação para o vinho, banquetes, embriaguez e rapazes; o arranco para se contrapor aos valores épicos de Homero, enfim, toda uma tradição não necessariamente fidedigna à obra primordial, tampouco aos fatos históricos do sexto século anterior à era cristã. Uma memória resguardada e transfigurada, em grego, graças a admiradores e a imitadores dos períodos didaticamente apelidados de *clássico* (até 323 a.C.), *helenístico* ou *alexandrino* (323-146 a.C.), *greco-romano* (146 a.C.-330 d.C.) e até *bizantino* (330-1453 d.C.). No renascimento, quando rebenta o interesse pela poesia que efervesceu em vários momentos da antiguidade, há novo impulso da tradição anacreônica que foi se desdobrando, desde então, por quase todas as literaturas em línguas modernas até o século XX.

Poemas de épocas diferentes, escritos em grego e inseridos na *Antologia grega ou palatina*, auxiliam a compreender o imaginário aos poucos sedimentado sobre a poesia e o indivíduo Anacreonte. As traduções brasileiras são de José Paulo Paes. O primeiro poema é atribuído a Simonides (556-467 a.C.); o segundo, a Teócrito (310-250 a.C.); o último, a Juliano, prefeito do Egito (por volta de 530-592 d.C.).⁹

Videira, mãe da uva e do vinho que a tudo apaziguas,
possa a teia de tuas gavinhas tortuosas
florescer, exuberante, no chão fino e coroar
a Estela da tumba do teano Anacreonte.
para que ele, festeiro e ébrio do vinho a que é tão dado,
tangendo sua lira de amante de rapazes
noite afora, sob a terra, tenha acima da cabeça
os galhos com o esplêndido racimo maduro,
e que possa umedecê-los sempre o sereno da noite
que sua boca de ancião tão doce respirava.

*

Olha para essa estátua, ó forasteiro,
atentamente e diz, de regresso à pátria:
“Eu vi em Teos a estátua de Anacreonte,
que entre os antigos foi excelente aedo”.

⁹ *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*. Edição Bilíngüe. Seleção, tradução, notas e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Ah, e do seu pendor por rapazes não
te esqueças, para dizer o homem todo.

*

A. Morreste de beber muito, Anacreonte. B. Deliciei-me:
tu, que não, virás também para o Hades.

Da lírica romana, um pequeno trecho de Catulo (87-54 a.C.) que, na leitura de Paulo Sérgio de Vasconcellos, recupera e traduz para o latim um dístico amoroso de Anacreonte. Nela delinea-se a conhecida ambivalência do sentimento amoroso, repassada tantas vezes na lírica de poetas muito posteriores, tais como Petrarca e Camões:

Odeio e amo. Talvez perguntes porque faço isso.
Não sei, mas sinto que acontece e me torturo.¹⁰

Em 1554, Henri Estienne, conhecido editor-tipógrafo parisiense, traz a lume uma extensa série de odes atribuída ao Anacreonte de Teos. A repercussão estende-se até os dias de hoje. Entre os filólogos e estudiosos da cultura grega, nunca houve concordância sobre a autenticidade dos poemas, de modo que a recolha acabou também criando, nos termos de M. B. Sánchez, uma “questão anacreônica”.¹¹ Muito delicado precisar quais das odes são remanescentes da larga produção do séc. VI a.C. Provável é que as *Odes Anacreônicas* publicadas por Estienne, procedentes do *Codex Palatinus 23* da *Antologia grega ou palatina*, resultem de uma produção coletiva. Ou seja, poetas anônimos de tempos diversos assumiram a persona poética, os cacoetes ou mesmo a possível máscara do sujeito Anacreonte. Um dos principais indícios disso: a língua grega dos fragmentos do Anacreonte histórico é o dialeto jônico, enquanto considerável parte das *Anacreônicas* manifesta modalidades do koiné, grego do período helenístico e romano, o mesmo empregado em alguns trechos da bíblia.

Simultaneamente aos debates sobre autenticidade, a coleção de 1554 suscitou o aparecimento de dezenas de artistas entusiasmados em todas as literaturas modernas, do

¹⁰ CATULO. *O Cancioneiro de Lésbia*. Edição Bilíngüe. Tradução e notas de Paulo Sérgio Vasconcellos. São Paulo: Hucitec, 1991, p. 21. O fragmento de Anacreonte, com o qual Catulo dialogaria, é assim citado pelo estudioso: “Amo-te e ao mesmo tempo não te amo, / sou louco e não sou louco...”

¹¹ *Anacreônicas*. Edición Bilíngüe. Traducción, notas e introducción de Máximo Brioso Sánchez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981. A introdução de Sanches oferece apanhado histórico, comenta estilo e “mentalidade” das *Anacreônicas* e organiza bibliografia. Também considera as traduções em outros idiomas e menciona o impacto das “odes” nas literaturas modernas.

renascimento ao neoclassicismo, passando pelo romantismo e outras tendências subseqüentes. Foram muitos os que lograram imitar, glosar e traduzir o lírico de Teos valendo-se das *Anacreônticas*, edificando, assim, um novo momento da *linhagem*. Na Espanha: Quevedo, Esteban Manuel de Villegas e González de Tejada. Península itálica: Foscolo e Leopardi. França: Ronsard, La Fontaine e Leconte de Lisle. Alemanha: Gleim e Goethe. Inglaterra: Thomas Moore e Byron. Grécia moderna: Atanásio Cristópulo.

Em português, um contingente razoável de poetas alistou-se na tradição. Apenas para se ter idéia: Bocage, com os doze poemas organizados sob o título “Odes Anacreônticas”; Tomás Antonio Gonzaga, lira 29, primeira parte da *Marília de Dirceu*; Silva Alvarenga, “Rondo I”, abertura de *Glaura – Poemas eróticos*; Gonçalves de Magalhães, “Por que estou triste?”; Gonçalves Dias, “A minha musa”; Machado de Assis, “Uma Ode de Anacreonte”; Alberto de Oliveira, “Vaso Grego” e “Lendo os Antigos”; Raimundo Correia, “O espelho de Anacreonte”, “Anacreôntica”, “Versos a um Artista”, “Citera” e “A Luís Delfino”; Olavo Bilac, “Medalha Antiga”; Magalhães de Azeredo, “Ode à Grécia”; Medeiros e Albuquerque, “Estranho Mar”; Valfredo Martins, “A Taça”; Hermes Fontes, “Verão”; Guimarães Passos, “A Taça de Anacreonte”; Alberto Ramos, “A Oferenda”; Guilherme de Almeida, no tom predominante do volume *O Festim* (1922). São exemplos mais ou menos esparsos, amostras das aparições anacreônticas na poesia do idioma.

As *Odes Anacreônticas* foram vertidas para a língua portuguesa. Do século XIX, há pelo menos duas traduções, as quais pela liberdade de recriação, passariam atualmente por paráfrases: dos portugueses Antonio Feliciano de Castilho, em *Amor e melancolia* (1828), e de Almeida Garrett em *Flores sem fruto* (1845) e *Odes Anacreônticas* (1905; publicação póstuma). Do século XX (1948) data a única tradução praticamente completa e sistemática de que, por enquanto, tenho notícia. Trata-se do trabalho, em edição bilíngüe, efetivado pelo brasileiro Almeida Cousin.¹²

O propósito não é reconstruir, como arqueólogo, o *núcleo convencional* a que *Últimas Cigarras* se reporta ou refunde; e sim propor um enquadramento mínimo para que a leitura do livro engrene. Embora identifique o *topos cigarra* com as *Anacreônticas*,

¹² ANACREONTE. *Odes de Anacreonte*. Edição bilíngüe. Tradução e notas de Almeida Cousin. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

Olegário Mariano acessa um acervo muito vasto, o qual em grande parte, tudo indica, já era tradicional e detectável, por exemplo, nos principais gêneros poéticos da velha Grécia: épica, lírica e teatro. Menciono, de antemão, três escaninhos do grande arquivo cuja completude só podemos imaginar. À medida que a análise do volume avançar, outros serão trazidos à tona.

O Canto III da *Ilíada* (141-153), por exemplo, apresenta algumas características formulares das cigarras referidas por Olegário Mariano: a superioridade, a sabedoria e o encanto trazidos por seu zumbido; a árvore enquanto palco preferencial para a prática de tais atributos.

(...)
Envolta em véus argênteos, sai com ternas lágrimas
do aposento nupcial. Duas fâmulas a seguem,
Climene, olhos-de-toura, e Etra, dita Pitéia.
Encaminham-se as três em direção às portas
Céias, onde ao redor de Príamo, rei, os velhos
Lampo, Timetes, Pantos, Clício e Hicetáone,
rebento-de-Ares, Antenor e Ucalegonte,
de sábia inspiração os dois, anciãos-do-povo
todos. No topo dessas portas se assentavam.
Veteranos, à guerra não mais se prestavam,
mas, hábeis no falar, semelhavam cigarras
nas árvores ciciando, suave som de lírio.
Assim, na torre, assentes, os chefes troianos.¹³
(...)

O poeta Alceu – que teria vivido no final do século VII a.C. – é com Safo e Anacreonte considerado um dos representantes da lírica monódica. Atribui-se a ele um poema em que o clichê *cigarra*, associado inclusive ao verão e à fertilidade, revela-se muito mais enraizado no celeiro da tradição grega do que fruto do engenho de um único poeta.

(347 L-P)

Humedece o vinho a garganta, que o astro
já voltou. É penosa
a estação e tudo
esmorece com o calor. Entre
a folhagem, docemente
a cigarra canta... Floresce
o cardo. É a hora
em que as mulheres se tornam

¹³ CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero (vol. I)*. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2003, p. 127.

mais fogosas e mais fracas
os homens, pois que Sírio
as cabeças abrasa e os joelhos.¹⁴

Em *As Nuvens* – que inclusive manipula o conhecido confronto entre valores rurais e urbanos – o comediógrafo Aristófanes (nascido por volta de 455 a.C.) frisa a aptidão da cigarra para cantar ininterruptamente, sem se importar ou necessitar de alimento. A fala é de Fidípedes, o viciado em cavalos (*hippo-manés*), filho do “rude” e divertido Estrepsíades.

(...)
Pois nessa hora você não merecia apanhar e ser pisado por mandar-me cantar como se tivesse convidado uma cigarra para jantar?¹⁵
(...)

Voltando a Olegário Mariano, em seu *Evangelho da Sombra e do Silêncio* (1912), sem associação direta com Anacreonte, já figuravam algumas cigarras nos poemas “A Árvore Velha”, “A Torre do Silêncio e da Beleza” e “Cigarra”. Também em *Sonetos*, livro do mesmo ano, nos versos de “Esperança”. É somente em *Últimas Cigarras* que Olegário perseguirá e fixará, da epígrafe à página final, seu tema mais distintivo. O volume, o mais editado do autor, sofreu pequenas e relevantes transformações ao curso de seis edições: 1915, primeira; 1916, segunda; 1920, terceira; 1924, quarta (única a receber a rubrica *aumentada*); 1931, quinta; 1950, sexta e definitiva. Intervalos descontados, foram praticamente quatro décadas de atividade sobre o texto. Mesmo com a boa acolhida crítica desde a estréia, as modificações vieram, na maioria das vezes, para melhor amarrar a narrativa do livro que, nas duas edições iniciais, tinha a unidade frisada na chamada: *Poema de Olegário Mariano*.

Para melhor visualização, estabeleci um quadro que expõe a evolução do índice de *Últimas Cigarras* através de suas edições. Os poemas não assinalados apareceram na primeira edição. Note-se que a ordem primitiva, via de regra, é preservada. Olegário Mariano opta sempre por acrescentar os novos poemas à seqüência original:

A Cigarra que Ficou (6ª edição, 1950)
O Sol que Canta (6ª edição, 1950)

¹⁴ MARTINS, Albano. *O Essencial de Alceu e Safo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 20.

¹⁵ ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Tradução de Gilda Maria Reale Strazynski, In. *Os Pensadores – Sócrates*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

A Cigarra e a Formiga
As Vozes da Natureza (6ª edição, 1950)
Um Lindo Fadário (4ª edição, 1924)
Almas Irmãs (4ª edição, 1924)
Tronco Deserto (4ª edição, 1924. Na 4ª e 5ª, de 1931, edições, “Ninho Deserto”)
Madrugada (4ª edição, 1924)
A Festa Verde
Alma do Estio
Como as Árvores (4ª edição, 1924)
Filosofando
Canção da Folha Morta
Conselho de Amigo
Boêmia (Na 1ª e 2ª edições, de 1915 e 1916, “Bethsabeth”)
Manhã de Chuva (4ª edição, 1924)
Tranqüilidade
A Benção da Vida (4ª edição, 1924)
A Voz Solitária (4ª edição, 1924)
Água Corrente
Barcarola (4ª edição, 1924)
Alegria da Vida
Triste Contraste (4ª edição, 1924)
Meio-Dia (4ª edição, 1924)
Velha Amizade
Um Brinquedo nas Mãos de uma Criança (4ª edição, 1924)
Crepúsculo (4ª edição, 1924)
Último Canto (Até a 3ª edição, de 1920, “O Último Canto”, inserido depois de “Velhas Árvores”)
Céu Estrelado (4ª edição, 1924)
As Almas das Cigarras (Na 1ª e 2ª edições, de 1915 e 1916, “As Almas das Cigarras Também Cantam”)
Velhas Árvores
A Suave Recompensa (4ª edição, 1924)
Dorme (4ª edição, 1924)
O Seu Maior Segredo (4ª edição, 1924)
Noite Sonora (4ª edição, 1924)
A Cigarra Morta
O Enterro da Cigarra
Crepúsculo de Junho
A Cigarra de Natal (6ª edição, 1950)
A Voz que Calou (4ª edição, 1924)
A Última Cigarra (6ª edição, 1950)

Nas análises a seguir, utilizo o texto estabelecido em *Toda uma Vida de Poesia* (1957) que, por seu turno, se baseou na sexta edição. As datas da primeira à quarta edições de *Últimas Cigarras* aparecem aí alteradas, equívoco que se disseminou nas citações e catálogos. Até a edição *princeps* comumente aparece como publicada em 1920! De todo modo, é nessa grande reunião de 1957 que Olegário Mariano organiza seu cânone poético, deixando de lado, curiosamente, pelo menos três obras importantes: *Visões de Moço* (1906), *Ba-ta-clan – Crônicas Mundanas* (1924) e *Vida Caixa de Brinquedos* (1932).

II. Destrinchando o poema

Antes de mergulhar, propriamente, na apresentação e comentário das engrenagens unitárias que compõem o mecanismo total de *Últimas Cigarras*,¹ é importante anotar a relevância da epígrafe retirada das *Anacreônticas*. O formato em três linhas foi consolidado apenas na terceira edição.

Ignoras os males e a dor, não tens
carne nem sangue, és quase semelhante
aos Deuses!

Anacreonte

A reflexão conclui a ode anacreôntica “34 Preisendanz”. Os versos põem em relevo algumas das características que levaram a cigarra a ser lida, em alguns casos, como alegoria do sábio estóico em seu estágio avançado de apatia. Aparentemente, o trecho foi importado de Leconte de Lisle,² estando muito próximo da sua versão, em prosa, para o francês: “Tu ignores lês maux et la douleur, tu n’as ni chair, ni sang, et tu es presque semblable aux Dieux!” Na esteira de seus mestres parnasianos, Olegário Mariano era freqüentador do poeta. Em *Água corrente* (1918), por exemplo, traduz de Leconte os poemas “Os Elfos” e “Os Elefantes”. Dos parnasianos franceses mais embrenhados na tradição anacreôntica, na

¹ MARIANO, Olegário. “As Últimas cigarras”, in *Toda uma vida de poesia (vol. I)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp. 147-202. A seguir, todo reproduzo todo o livro desta edição.

² “Odes Anacréontiques”, in *Hésiode*. Traduction par Leconte de Lisle. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1909, p. 357.

coleção *Poemas Antigos* (1852), Leconte já havia recriado a própria “Ode 34”, intitulando-a “La Cigale”.

Nas duas primeiras edições das *Últimas Cigarras*, toda a ode fazia as vezes de epígrafe. Quem abrisse o volume encontraria uma caricatura do poeta com algumas cigarras de estimação e, em seguida, poderia ler um texto mais ou menos ritmado, o que reforça a hipótese de Olegário Mariano ter lançado mão da versão em prosa de Leconte de Lisle.

Tu és venturosa, oh Cigarra
Sobre os ramos altos, depois de beberes um pouco
de orvalho, cantas como um rei!
Tudo o que vês, tudo o que cresce no bosque e no
campo é teu.
O lavrador gosta de ti, porque não lhes fazes mal.
Os homens louvam-te porque lhes anuncias o verão.
As Musas estimam-te.
Ignoras os males e a dor, não tens carne nem sangue,
és quase semelhante aos Deuses!

Anacreonte

Admitindo que todos os lugares-comuns arrolados no poema anacreôntico ecoem, de uma forma ou de outra, ao longo do volume, julguei necessário estabelecer uma tradução instrumental da “Ode 34”, o que deverá auxiliar o leitor no encaminhamento deste e do seguinte capítulo. Procurando recuperar a agilidade do ritmo e da sintaxe um tanto direta do original, proponho um texto corrente em português, em redondilhas maiores, não rimadas e sem torcicolos sintáticos.

ΑΛΛΟ. ΕΙΣ ΤΕΤΤΙΓΑ ΩΙΔΑΡΙΟΝ

Μακαρ↔ζομῖν σε, τῦττιφ,
|τε δειδρῦπν/πἔ κρπν
|λ↔γην δρ)σον πεπκθω
Βασιλειω |πσω ε↔δειω,
σ γρ/στι καιν τντα,
Jπ)σα βλῦπειω/ν γροίω
κἔ Jπ)σα φῦρουσιν λαι.
σ| δ' φιλ↔α γεπργον,
π| μηδεν)ω τι βλππτων:
σ| δ' τ↔μιοω βροτοίσιν,
ψῦρεοω γλυκ|ω προφ→τηω.
φιλῦουσι μῖν σε Μο\σαι,
φιλῦει δ' Φοίβω ατ)ω,
λιγυρ↓ν δἔ fδπκεν οόμην,

σοφῦ, γηγενῶ, φελοπνε,
παπυῦ, ναιμ)σαρκε,
σεδε]ν ε™ ψεοίω |μοιοω.

*

OUTRA. CANÇÃO À CIGARRA.

É tão feliz, ó cigarra,
quando na copa das árvores,
bebendo as gotas do orvalho,
rompe a cantar como um rei.
É seu tudo quanto vê:
o campo todo, a floresta.
Tem o amor do lavrador
a quem jamais causou mal.
É honrada pelos mortais
quando anuncia o verão.
Sempre amada pelas Musas
e até pelo próprio Febo
quem lhe deu a voz sonora.
Livre de dor, imortal,
sábua, cantora e terrígena.
Carne onde não corre sangue
– só é comparável a um deus.³

Para Agrippino Grieco, Olegário Mariano não pretendeu “simular erudição de helenista”, por isso deixou de citar Anacreonte no idioma de Homero.⁴ A escolha pelo vernáculo parece adiantar, entretanto, a absorção elaborada que o poeta reservará à ode. Esboça-se, de saída, a estratégia genérica do livro: a cigarra como centro gravitacional de significações não necessariamente coesas entre si. Em 41 peças que estruturam o grande poema, das quais 35 sonetos (contando a dupla de sonetos que desfecha o volume), o poeta retesa seu arco criativo entre a remodelação e o resgate de um tópico específico da tradição anacreônica. Cada um dos poemas pode até ser lido em separado, mas prefiro entender suas particularidades enquanto re-conformações e componentes da proposição geral.

O livro será comentado na íntegra, pois que é obra concebida como poema único, sem que jamais tenha recebido apreciação demorada nesse quesito. É imprescindível, portanto, reproduzir o *corpus*, até porque sua última edição ocorreu há mais de quarenta anos. O índice disponibilizado ao término do capítulo anterior terá grande utilidade daqui

³ Versão do original confrontada com as de Almeida Cousin (*Odes de Anacreonte*. Edição bilíngüe. Introdução, tradução e notas de Almeida Cousin. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.); de David A. Campbell e de Máximo Brioso Sánchez (ver, respectivamente, as notas 4 e 11 do capítulo anterior).

⁴ GRIECO, Agrippino. “Olegário Mariano”, in *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 154.

por diante, uma vez que reagruparei os poemas em três perspectivas interpretativas. Ou seja, *Últimas Cigarras* será discutido em blocos orgânicos, considerando os três grandes veios de *tópoi* manejados e refundidos: 1) os motivos que cercam a elaboração literária da cigarra; 2) alguns vetores que informam a noção romântica de artista; 3) por fim, a possível nacionalização dos dois primeiros a partir de clichês que, tradicionalmente, lastreiam brasilidade. Como a idéia é enquadrar o todo, por si só extenso, reservarei os momentos de análise ostensiva apenas para algumas peças consideradas chaves. Cada poema particular será cercado de comentários abertos que compõem a unidade de uma das três seções de análise. Assim, espero conseguir uma tríade de ensaios conclusivos, mas complementares.

No labirinto das cigarras

Ao contrário da ode anacreônica, em que a cigarra anuncia a chegada do verão, o soneto de abertura do livro, em decassílabos sáficos e heróicos, mostra a proximidade do outono e a debandada das cantoras e da estação da fertilidade. Lamenta-se a migração delas para “outras estâncias” de temperaturas superiores. Perseguirão o verão, enquanto ao poeta restará “a saudade”, os ecos do canto das cigarras.

A fecundidade associada à cigarra estende-se à criação poética, que deverá ser empreendida sem a presença do inseto concreto, mas com a imagem preservada para si. A cigarra que “cantava melhor que todas”, “desgarrou” do mundo real para adentrar no universo da poesia. É a melhor de todas, porque simbólica e proveniente da tradição que a voz poética assume desdobrar desde a epígrafe. O soneto, nesse sentido, fornece a proposição do poema geral, insinua a matéria a seguir. Olegário Mariano o compôs justamente para exercer tal papel exordial, pois, assim como o soneto seguinte, este “A cigarra que ficou” só irá aparecer na sexta edição, de 1950.

A CIGARRA QUE FICOU

Depois de ouvir por tanto tempo, a fio,
As cigarras, bem perto ou nas distâncias,
Só me ficou no coração vazio
A saudade de antigas ressonâncias...

Todas se foram... Bando fugidio
Em busca do calor de outras estâncias,
Carregando nas asas como um rio
Leva nas águas – seus desejos e ânsias...

E ainda cantaram na hora da partida:
Era um clamor dentro da madrugada...
Essa, entretanto, desgarrou daquelas,

E entrou, tonta de luz, na minha vida,
Porque sabia que era a mais amada,
E cantava melhor que todas elas...

Em 1935, em depoimento por ocasião do primeiro aniversário de morte de Medeiros e Albuquerque, o poeta reafirma a recusa ao inseto real. Consta que o autor das *Canções da Decadência* (1889), montado no exame do entomologista francês Jean Henri Fabre, quando do lançamento de *Últimas Cigarras*, quis corrigir a representação dos bichos. Argumentava que, dentre eles, era o macho quem em realidade cantava. E, diferente do que se acredita e se difundiu nos poemas de Olegário Mariano, na natureza, o trilado não rebentava da garganta e sim da barriga, “por dois órgãos colocados do lado de fora do abdome”.⁵ A anatomia do animal real impossibilitaria a humanização, o lirismo, o espelhamento entre cigarra e poeta. Olegário, sem dúvida, tinha que rejeitar o argumento científico.

Recentemente, ao listar alguns poetas que se dedicaram a retratos de animais de verdade e, em específico, os sonetistas ocupados com invertebrados, Glauco Mattoso lembra, por exemplo, a aranha de Olavo Bilac, a barata de Gustavo Teixeira, a taturana de Bastos Tigre. Desavisado, inclui no mesmo rol a aranha alegórica de Manuel Bandeira e a preferência de Olegário Mariano pela cigarra lendária.⁶ Em 1921, ao propor a superação dos mestres parnasianos, Mario de Andrade também não discrimina no tema predileto do poeta a mobilização de uma rede de tópicos literários, enxergando, por isso, uma obsessão por “cigarras”. Sentimento idêntico ao que moveria Bilac em direção às estrelas espalhadas pelos sonetos de *Via-Láctea*.⁷

⁵ MARIANO, Olegário. “Discurso em memória de Medeiros e Albuquerque”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras* vol. 48. Rio de Janeiro: 1935, pp. 316-321. Ou: “Medeiros e Albuquerque”, in *Da Cadeira nº 21*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938, pp. 111-122.

⁶ MATTOSO, Glauco. “Sonetos e outros bichos”, in *Discutindo Literatura*, São Paulo: Escala Educacional, nº 4, 2005, pp. 22-25.

⁷ ANDRADE, Mario de. “Mestres do passado”, in SILVA BRITO, Mário. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, pp. 268-269.

O SOL QUE CANTA

Quando a cigarra canta é o sol que canta.
Por isso o canto dela acorda cedo
E vai rolando com veemência tanta
Que enche as grotas, os campos e o arvoredo.

Desce aos vales, penetra na garganta
Da serra e acorda a pedra do rochedo.
Parece que da terra se levanta
Um punhado de pássaros com medo.

Em chispas de ouro e vibrações estranhas
Vibram clarins nas notas derramadas...
Estilhaçam-se taças nas montanhas...

E o sol, seguindo o canto que se alteia,
Deita fogo na poeira das estradas
E põe pingos de luz nos grãos de areia.

A cigarra aparece ligada ao sol, como se fosse sua representante mínima e sonora na natureza. De fato, na “Ode 34”, é Febo, deus do sol entre os gregos, quem presenteia a cigarra com a “voz sonora”. A relação com os astros, em alguns poemas, também se verificará no símile entre cigarras e estrelas. Delineia-se grande comunhão entre os componentes da natureza: minerais, vegetais e animais; os espaços e horizontes são vazados pelo canto da cigarra como pela luz do sol. Lembrando que Febo, ou Apolo, também é o deus da poesia e do canto. Nos festins dos deuses, acompanhava as nove Musas com a cítara, daí seu poder de agraciar a cigarra com o canto. Embora em Olegário a distinção nem sempre ocorra, na antiguidade, diferenciava-se o deus do sol do próprio deus sol, isto é, Hélios, o astro solar.

A sonoridade da cigarra é reforçada por dois aspectos presentes, em maior ou menor grau, durante todo livro. O canto da cigarra, em primeiro lugar, descrito através de metáforas ou imagens musicais: “vibram **clarins** nas **notas** derramadas”. Em segundo, ratifica-se pelas aliterações imitativas ao longo do soneto. Assim, na segunda estrofe, atente-se para a curva musical das fricativas [r]: penetra, garganta, serra, acorda, pedra, rochedo, parece, terra e pássaros. O canto, ainda, ecoa nas rimas internas da estrofe: penetra / pedra e serra / terra.

A CIGARRA E A FORMIGA

Dona Formiga, nesta redondeza

Rústica e solitária,
É tida
Como três vezes milionária,
Possuidora de esplêndida riqueza
Que levou a juntar durante toda a vida.

Acostumou-se desde criança à luta,
Ao sol de fogo e à aventura brava.
Vivia a trabalhar heróica e resoluta
Armazenando tudo o que ganhava.

Hoje está bem, mas é geralmente malquista.
Faltam-lhe uns poucos sentimentos nobres.
É em demasia egoísta
E odeia as raparigas que são pobres.

Dona Cigarra, por exemplo, alheia
A tudo, vive como pode, à toa...
Canta os dias a fio...
Tem a garganta quase sempre cheia
E quase sempre o estômago vazio...
Entretanto, coitada! é humilde e boa.

Chega a passar misérias, mas que importa?
Só quer que a sua vida não se acabe.
Anda de porta em porta...
Se não trabalha, é só porque não sabe.

Entregou-se de vez à vida airada e quando
Se lhe fala em riqueza,
Ela responde, trêfega, cantando
Que o seu grande tesouro é a Natureza.

– Ora, um dia... (chegara o inverno) a pobre
Foi ter à casa verde da vizinha
E apelou humilhada,
Para o seu grande sentimento nobre:
– “Mate-me a fome cruel que me espezinha,
Quero pão e mais nada.”

Mas a irônica amiga,
Impassível, britânica, solene,
Falou assim:
– “Sou a mesma Formiga
De que falava o velho La Fontaine,
Nada esperes de mim.”

– “Tu que fizeste na estação ardente
Quando me extenuava, estrada fora?”
– “Eu cantava” – responde-lhe a inocente.
“Ah! Cantavas? – Pois canta e dança agora!”

Deus que ouvira, entretanto,
Sentenciou da alta abóbada vazia:
Canta, Cigarra, canta que o teu canto
Será teu pão de cada dia.

Esta Lenda bizarra
Que o tempo não consome,
Vem aos poetas provar
Que a Cigarra
Nunca mais morreu de fome...
Morre agora é de cantar.

Na disposição definitiva de *Últimas Cigarras*, “A Cigarra e a Formiga” (que por trinta e cinco anos funcionou como abertura do livro) é o primeiro dos oito poemas não escritos na forma de soneto. Podemos ouvi-lo como versos polimétricos, quase sempre decassílabos ou versos de seis sílabas os quais, não por acaso, funcionam como o decassílabo heróico quebrado. Ou, contrariando Manuel Bandeira, como versos livres rimados e de leitura completamente fluente. As aliterações parecem, novamente, querer simular a canto da cigarra, em particular na sexta estrofe. Em apenas quatro versos: entregou-se, airada, riqueza, responde, trêfega, grande, tesouro, Natureza. Os encontros consonantais **tr** e **gr** fortalecem a idéia.

As três vozes – narrador, Cigarra e Formiga – tonificam o poema com uma teatralidade que chama a leitura em voz alta, mais ainda que a fábula parafraseada. Se na epígrafe do livro o poeta tomava seu mote da “Canção à Cigarra”, a abordagem aqui se realiza via La Fontaine, que, por seu turno, também está associado à tradição anacreônica pelo poema “Imitaton d’Anacréon”.⁸ Mesmo a fábula que lhe é comumente conferida, não ultrapassa a releitura fiel de “A Cigarra e a Formiga”, de Esopo. O que nos conduz, outra vez, à Grécia do Anacreonte histórico, portanto, a outro *topos cigarra* provavelmente até anterior à confecção da “Ode 34”.⁹

Olegário Mariano redimensiona a fábula. As características negativas da formiga são acentuadas, embora o poeta assumia que ela é a mesma de La Fontaine.¹⁰ Pior que

⁸ DELBOULLE, Achille. *Anacréon et les poèmes anacréontiques*. Genève: Slatkine Reprints, 1970, pp. 14-15. No volume, bilíngüe, editado originalmente em 1891, Delboulle apresenta os poemas de vários autores franceses que, desde a edição de Henri Estienne, imitaram as *Anacreônicas*. Olegário pode ter consultado e conhecido a retomada de Anacreonte por La Fontaine e Leconte de Lisle que aí figuram.

⁹ Nascido na Frigia, séc. VI a.C., suas fábulas podem ser encontradas em português: ESOP. *Fábulas*. Tradução Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1997. Ou edição bilíngüe: ÉSOPO. *Fables*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

¹⁰ **A Cigarra e a Formiga**: A cigarra, sem pensar / em guardar, / a cantar passou o verão. / Eis que chega o inverno, e então, / sem provisão na despensa, / como saída, ela pensa / em recorrer a uma amiga: / sua vizinha, a formiga, / pedindo a ela, emprestado, / algum grão, qualquer bocado, / até o bom tempo voltar. / – “Antes de agosto chegar, / pode estar certa a Senhora: / pago com juro, sem mora.” / Obsequiosa, certamente, / a formiga não seria. / – “Que fizeste até outro dia?” / perguntou à imprevidente. / – “Eu cantava, sim, Senhora, /

avara, simboliza o individualismo, o egoísmo. “Faltam-lhe uns poucos sentimentos nobres”, notadamente os predicados cristãos: a caridade e o amor para com sua vizinha e “semelhante” cigarra. O adjetivo “britânica” pesa; cola na personagem o furor capitalista pelo trabalho, por acumular “tudo que ganhava”. Nisso, Olegário dilata a versão de Bocage (“A formiga nunca empresta / nunca dá, por isso ajunta”)¹¹ e de João de Deus (“Ah! cantar? Pois, minha amiga, / Quem leva o estio a cantar, / Leva o inverno a dançar”)¹². E mesmo Esopo, noutra fábula denominada “A formiga”, exprime a inveja no animal. Conta, nesta narrativa, que um lavrador cobiçoso costumava roubar a seu semelhante. Então em castigo, foi por Zeus transformado em formiga, mantendo, porém, o habito de rapinar a lavra alheia.

Para a cigarra, Olegário arranja um triunfo religioso, um milagre ao jeitinho brasileiro. Na fábula fonte, o destino da cigarra faminta é trágico, sua imprevidência será paga com a morte. Agora, quando já não há esperança, irrompe a intervenção divina. A cigarra conseguirá seu pão por meio daquilo que de melhor sabe fazer. Escapa à causalidade por ser “humilde e boa” e, além de tudo, serve de espelho para o poeta. Agraciados com o dom de cantar, estão ambos, todavia, fadados a uma vida de privação e maior percepção do sofrimento de existir. A recriação desta cigarra tradicional servirá também, como veremos, para problematizar a concepção romântica de poeta. Por outro lado, é como se Olegário, num primeiro cruzamento das fontes, emprestasse à cigarra de Esopo o encanto divino que ela goza na “Ode 34”.

Um dos poetas para quem Olegário Mariano dedica as *Últimas Cigarras*, Mário Pederneiras, repercute no poema. Sem se constituir em uma de suas legendas, há muitas cigarras espalhadas pela obra de Pederneiras. Em geral, elas apenas ajudam a compor as paisagens rurais ou semi-urbanas rimando, vez ou outra, com *algazarra*. No entanto, quando, em 1912, publica o último livro em vida, *Ao Léu do Sonho e à Mercê da Vida*, apresenta “A Cigarra e a Formiga”, sua recuperação da fábula de La Fontaine. O tom é também prosaico e coloquial. Coincide até o tratamento *dona*, que ambos reservam à

noite e dia, sem tristeza.” / – “Tu cantavas? Que beleza! / Muito bem: pois dança, agora...” LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Vila Rica, 1992, pp. 73-74.

¹¹ BOCAGE, Manuel Maria du. “A cigarra e a formiga”, in *Obras de Bocage*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1968, pp. 1121-1122.

¹² DEUS, João de. “A cigarra e a formiga”, in *Campo de flores – Tomo I*. Poesias líricas completas coordenadas sob as vistas do autor por Teófilo Braga. Lisboa: Portugal-Brasil Editora, 6ª edição, s / d, pp. 265-366.

formiga e à cigarra. Como Olegário, Pederneiras titubeia entre polimetria e verso livre, o qual parece tentar dominar. O poema inicia-se com um verso de quatro sílabas seguido de um decassílabo sáfico: “Dona Formiga / Pertence à classe das senhoras sérias”. Combinações rítmicas dessa ordem – do sáfico com um verso tetrassílabo que equivale à quebra em seu primeiro acento forte –, acompanhadas da sintaxe flexível desenham a fluência recitativa do poema. Do mesmo modo, a formiga surge como sinônimo de avareza. Contesta-se, mas sem a mesma graça de Olegário, a aspiração capitalista nela representada. A conclusão arremata o agravo: “Por isso é que eu nunca gostei de Formiga”.¹³

Hermes Fontes também processa o tema, que parece ter germinado um número particular de variações na década de 10. Em *Gênese* (1913), com o poema “Verão”, outro exemplo de tensão entre polimetria e verso livre, empreende um verdadeiro hino em louvor às cigarras, as quais são chamadas, mais ou menos como em Olegário, de irmãs e, divinizadas, associadas ao Verão, ao Estio, ao Sol e a Anacreonte. Sobram palavras de ternura: “cantai cigarras, ó saudosos guizos”; “entre cigarras, sou também cigarra”; “borboleta de som, nos leques das palmeiras”; “bendigamos nós dois, minha irmã cancioneira”; “ri, cigarra, da Vida e do Universo”.¹⁴

Já em *Microcosmo – Elegia dos Insetos e das Flores* (1919), Fontes refaz a fábula ao seu gosto. A primeira parte do volume, toda em sonetos, é dedicada à observação meticulosa dos insetos (borboleta, besouro, aranha, grilo, etc.), sempre evitando a alegorização propriamente dita. Ao tratar da cigarra e da formiga, porém, o poeta escapa do curso concreto para o fabuloso. Tanto que ambos os sonetos, “A cigarra” e “A formiga”, dispõem-se um após o outro. O primeiro termina como se inicia o segundo: em reticências, como se a fábula popularizada por La Fontaine estivesse partida em duas. A cigarra é descrita como ente excepcional que, na miséria, não necessitaria recorrer à vizinha formiga. Semelhante à “Ode 34”: “Não! Tu és superior ao código e ao compêndio, / à Economia, ou à Moral – Aristocrata”. Reafirma, em seguida, a formiga de La Fontaine, como “exemplo que toda gente o imita e glosa”. E numa imagem infrequente do terceto final, recuperação mitológica e imaginativa, desfecha em alexandrinos rígidos: “Passas, e eu me pergunto

¹³ PEDERNEIRAS, Mário. *Poesia Reunida*. Estudo introdutório, organização e estabelecimento de texto Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, pp. 214-216.

¹⁴ FONTES, Hermes. *Gênese*. Rio de Janeiro, Tip. W. Martins, 1913, pp. 87-91.

onde o melhor motivo: / se – Atlas – erguer nas mãos e nos ombros a Esfera, / se – Formiga – arrastar um ramo nutritivo”.¹⁵

Em 1917, Da Costa Silva imprime *Zodiaco*, livro projetado como unidade, semelhante aos dois mencionados de Hermes Fontes e às *Últimas Cigarras*. Como indica o título, o poeta piauiense propõe uma cosmologia a qual, em linha geral, lembra muito o programa do *Gênese*. Na seção destinada às estações do ano, há “Verão”, poema também polimétrico, em que se festejam as cigarras ao lado do sol e do lavrador em plena colheita: “Zine / Vibrando as asas diáfanas de gaze, / A cigarra estridente uma ária de cristal, / A anunciar, alvissareira, a fase / Em que o sol a vibrar de claridade tine, / Ardente, anímico, vital...” A parte que canta as quatro fases do dia, nos versos de “Meridional”, frisa acusticamente o grito da cigarra ao zênite, como algumas vezes ocorre em Olegário: “Zine a cigarra de ouro, estrídula”.¹⁶ Mas em dois planos restritos, nas divisões “Poemas da Flora” e “Poemas da Fauna”, *Zodiaco* influenciou no *Microcosmo*, perfazendo o caminho de Hermes Fontes. O detalhamento realista, para não dizer científicista, descreve, além das árvores, bichos como o caranguejo, o caramujo, a aranha, o sapo, etc. São sonetos que esbanjam precisão métrica e direção de pensamento com inusitadas paranomásias. Como Fontes, Da Costa e Silva enquadra a cigarra menos em linguagem anatômica que alegórica. Talvez sob efeito do livro de Olegário Mariano, a essa altura já na segunda edição, seu poema “A Cigarra” louva em alexandrinos clássicos: “De alma boêmia, a vida efêmera e bizarra / Leva alegre a cantar o áureo inseto estival”; “A harpa, a lira, o arrabil, a cítara, a guitarra / Não na igualam nos sons do canto original”; “E estalando ao morrer, no último canto encerra, / Em louvor do verão, o epinício do sol”.

Na coletânea *Tangará conta histórias* (1953), a fábula ganharia das mãos de Olegário Mariano a roupagem infanto-juvenil. A formiga prossegue com a sanha de amontoar riqueza. Incomodada com a música da cigarra, tenta suborná-la, quer comprar o silêncio da cantora em troca de comida. Mas esta, novamente pobre, mas encapuzada de

¹⁵ FONTES, Hermes. *Microcosmo*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro & Maurillo, 1919, pp. 27-30. Em um apêndice do livro, explica-se que “A formiga” foi publicado no “semanário Fon-Fon!”, em 1914; já “A cigarra”, nos anos de 1914 e 1915, em jornais do Recife, Campos, Juiz de Fora e Rio de Janeiro. Olegário Mariano pode ter conhecido os poemas quando ainda tramava a primeira edição de *Últimas Cigarras*. A nota talvez queira sublinhar que Fontes não pratica plágio, uma vez que ao destinar um volume inteiro ao tema, Olegário torna-se quase “proprietário” das cigarras, embora esse seja um motivo usual.

¹⁶ COSTA E SILVA, Antonio Francisco da. “Zodiaco”, in *Poesias completas*. Revista e anotada por Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro / Brasília: Nova Fronteira / INL, 1985, pp. 97-187.

valores nobres, não perde a dignidade: “O seu cofre não tem fundo, / Você compra com dinheiro / Tudo quanto desejar, / Mas permita que lhe diga: / o meu silêncio, formiga, / Nem com todo o ouro do mundo / Você consegue comprar!”¹⁷ Ao contrário do cenário indefinido da fábula usual, enxergamos nitidamente o Rio de Janeiro espremido entre a beira mar e os morros. O espaço geográfico é traduzido nas diferenças sociais entre formiga (moradora da cidade, em “casa apalacetada”, “usurária impertinente”, mal-humorada, medrosa dos ladrões, enfim, burguesa) e a cigarra (feliz-da-vida, moradora num barraco “no cocuruto do morro”, pobre, mendiga, povão). Os valores materialistas, a moral do trabalho são ridicularizados na casca da formiga. De novo, o poeta exalta o espírito livre, anticapitalista e o desapegado da cigarra.

Essa linha de crítica social toma o rumo do questionamento político em Millôr Fernandes. Em sua versão, a formiga ameaça a cigarra: “Canta, canta, salafrária, / E não cuida da espiral inflacionária! / No inverno / Quando aumentar a recessão maldita / Você, faminta e aflita, / Cansada, suja, humilde, morta, / Virá pechinchar à minha porta.” Convertida em artista do *show business*, a cigarra se vinga da avareza. Jogando o “esquema” do capitalismo cultural, cantora pop e garota propaganda, sapateia sobre a formiga que silencia humilhada. Diz a cigarra: “O que você ganha num ano / Eu ganho num instante / Cantando a Coca, / O sabãozão gigante, / O edifício novo / E o desodorante. / E posso viver com calma / Pois canto só pra multinacionalma.” A bipolaridade entre formiga-avara e cigarra-perdulária ganha, assim, um complicador. Investindo, provavelmente, contra a classe artística a qual, frente ao desgoverno militar do período, se movia apenas em interesse próprio, Millôr questiona a saída egoísta encontrada pela cigarra que, nesta lenda, canta tudo por dinheiro.¹⁸

UM LINDO FADÁRIO

Quando Deus te plasmou, recompensou-te
Com o segredo da música divina
Que há no sol quando bate na colina,
Que há no luar quando esfrola o céu na noute.

¹⁷ MARIANO, Olegário. *Tangará conta histórias – poemas infantis*. São Paulo: Melhoramentos, 1953, pp. 87-95. Monteiro Lobato também redimensiona a fábula para crianças; “A Cigarras e as formigas”, in: *Fábulas e histórias diversas*. São Paulo: Brasiliense, 1955, pp. 1-5. Também: *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1955, pp. 267-271.

¹⁸ FERNANDES, Millôr. “A Cigarra e a Formiga (1978)”, in *Poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2001, pp. 43-44.

Deu-te mel à garganta pequenina
E sondando o teu ser, humanizou-te:
– “Canta, cigarra, canta! É a tua sina”...
E entre os cedros do Líbano, atirou-te.

Vieste cantando pela vida em fora...
Os pastores da Grécia te escutaram
E a alma de Anacreonte, alta e sonora,

Fez de ti, minha suave e doce amiga,
Na legenda dos tempos que passaram,
A expressão musical da Grécia antiga.

Na “Ode 34”, Febo delegava “voz sonora” à cigarra. Nesse soneto, num corte cristianizado, Deus com maiúscula “plasma”, no ato mesmo da criação, a cigarra com “o segredo da música divina”. A noção de criação inexistente na ode, onde a cigarra apenas se apresenta como animal contemplado pelo divino. O tratamento de fábula ou lenda mantém-se. Em vez da “lenda bizarra” nomeada no poema “A Cigarra e a Formiga”, em outra reinvenção dos *tópoi*, o poeta propõe o primeiro sopro da cigarra nos “cedros do Líbano”, antes ainda da paisagem grega anacreônica e do diálogo com a formiga em Esopo, suas principais matrizes.

Não há cigarras nos escassos fragmentos atribuídos ao Anacreonte original. Em lugar de inquietar-se com fidedignidade histórica, Olegário Mariano desenvolve o lugar-comum irradiado pela edição de Estienne. Ao mesmo tempo, enxerta na ode retirada das *Anacreônicas* o correto imaginário de que, no remoto passado da Grécia, a poesia articulava uma “expressão musical” indissociável das palavras. Anacreonte irrompe feito o olho d’água de uma poesia essencial, primordial, “alta e sonora” como sua alma. Ao modo de tantos outros poetas, Olegário vai ali beber seu assunto e sua habilitação poética, gesto a que ainda voltarei quando for comentar o poema “Boêmia”.

MADRUGADA

O cristal da manhã iluminou-se...
Passou na mata um frêmito de anseio.
O sol, pastor de estrelas, hoje veio
Mais lírico, mais lânguido, mais doce.

Ficou mais cristalina a água do veio
E o próprio céu sem nuvens transmutou-se,
Como se tudo, o vale, a serra, fosse
Pela benção do sol tocado ao meio.

Vibra o clarim de um galo e o dia acorda!
Anda pela amplidão quase deserta,
A harpa do vento ecoando, corda a corda.

E tudo, nessa orgia de fanfarras,
Não é mais do que a vida que desperta
Da invisível orquestra das cigarras...

O contorno musical reservado à natureza é patente, sua representação passa pela percepção auditiva. O vocabulário puxado à música alastra-se por todo poema: clarim, harpa, corda, fanfarras e orquestra. Se Olegário Mariano transforma o deus pagão Febo, da “Canção à Cigarra” nas *Anacreônticas*, em Deus ou no próprio astro sol, este mesmo sol aparece no soneto como entidade absoluta, “pastor de estrelas”, regente da grande sinfonia natural em que as cigarras vibram como solistas indispensáveis.

Tal relação entre astros e música, estendida no poema para os componentes da natureza terrena, considera uma cosmogonia tradicional da antiguidade. Tomemos como exemplo específico o Livro X da *República* de Platão, quando Er divisa a conexão entre a conformidade das esferas, dos corpos celestes e a harmonia musical.¹⁹ Assim como a idéia de que o individualismo moderno tenha nascido com a lírica grega arcaica, trata-se de outra noção que a ciência já fez cair desde Copérnico. Mas, de novo, interessa o rendimento literário que essa velha concepção de universo pode oferecer. Daí Wolfgang Kayser ter intuído mal quando, ao se deparar com essa cosmogonia num hino do poeta inglês Joseph Addison, afirmar que “em outras literaturas mostra-se o mesmo atraso de séculos”.²⁰

ALMA DO ESTIO

Alma do Estio! Em ti palpita e canta
A vida nos seus múltiplos rumores,
Guardas, num canto estreito da garganta,
Dias melhores para os lavradores.

Se levantas a voz, de cada planta
Rompe, em volúpia, o espírito das flores...
A Natureza, a ouvir-te, se ataranta...
Calam-se as fontes... Quedam-se os pastores.

¹⁹ Alguns ecos dessa tradição: Camões, Canto X d’*Os Lusíadas*, quando Vasco da Gama deslumbra “A Máquina do Mundo”; Tomás António Gonzaga, lira 28 da terceira parte da *Marília de Dirceu*; Olavo Bilac, parte dos sonetos de *Via-Láctea*; Da Costa e Silva, “A Escalada”, abertura de *Zodíaco*; Carlos Drummond de Andrade, “A Máquina do Mundo” e “Relógio do Rosário”, de *Claro Enigma*.

²⁰ KAYSER, Wolfgang. “O Motivo”, in *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Tradução de Paulo Quintela. São Paulo: Martins Fontes, 6ª edição, 1976, p. 60.

És, sendo pobre e sendo humilde e mansa,
Com teu canto de eterna adolescência,
O prenúncio dos dias de abundância.

Que o sol, jorrando as madrugadas claras,
Quando te ouve cantar, com mais violência
Semeia os campos e amadura as searas...

Estão demarcadas as duas matrizes literárias – as mais evidentes até aqui – de onde Olegário Mariano extrai suas cigarras. Importada da “Ode 34”, há nos quartetos a idéia da cigarra como ente adorado pelos agricultores. É a cantora da fertilidade, a anunciadora do verão ou do estio, do qual é a própria alma, fomentando esperanças de “dias melhores para os lavradores”. A relação da cigarra com Deus, Febo ou o astro sol estende-lhe o caráter de divindade. Toda a natureza e os homens se prostram em veneração diante de seu canto: “calam-se as fontes... Quedam-se os pastores.” Até este ponto, o soneto procede como legítimo cântico de louvor. Nos tercetos, embora não haja afastamento do poema anacreôntico, a apropriação da fábula volta à cena. A cigarra aparece “pobre”, “humilde” e “mansa”, como na própria versão da “A Cigarra e a Formiga” de Olegário. Se na “Ode 34” a cigarra funciona como incentivo à lavoura, na fábula, ao contrário, é um complicador do trabalho da formiga.

FILOSOFANDO...

Desta janela eternamente aberta
Para a paisagem dúbia que se perde
Ao longe nos crepúsculos de bruma,
Sinto como a Saudade me desperta,
Dando-me aos olhos a tristeza verde
Das folhas a cair lentamente, uma a uma...

Trechos de vida extinta
Choram por essas árvores em fora
Nas frondes pintalgadas de ouro-jalde...
E, impetuosa, em contraste à meia-tinta,
Rompe a canção bucólica e sonora
De todas as cigarras do arrabalde.

Há um sussurro de vozes desgarradas
Pelas copas das árvores singelas...
Azafamadas como raparigas,
Passam pelos atalhos, carregadas
De fragmentos de folhas amarelas,
Num bando microscópico, as formigas.

Uma delas, talvez a mais prudente

Que anda fazendo sempre pela vida,
Do seu cortejo, trêmula, desgarra,
Carregando com fúria desmedida,
Por entre ramos, apressadamente,
O rendado de uma asa de cigarra.

E lá vai ela pela estrada larga
Tropeçando nos íngremes desvios
Que encontra ao longo da peregrinação...
Bem sabe que ali vai, naquela carga,
A saudade vibrante dos estios,
A vagabunda boêmia da folhagem.

E a formiga feliz, pacata e honesta,
Com o pensamento na cigarra morta,
Vai murmurando: “Pelo menos, esta
Nunca mais me virá bater à porta!”

Entretanto, (ironia cruel da sorte!)
Por todo tronco velho onde passava,
Ouvia do alto a voz aguda e forte
De uma nova cigarra que cantava.

Eu, da moldura da janela antiga,
Filosofava, acompanhando a esmo,
Do meu cigarro a alva espiral bizarra...
Viver para si mesmo!
É sempre assim... O egoísmo da formiga
E a eterna imprevidência da cigarra.

Poema em decassílabos, a exceção dos versos 7 e 42, compostos em hexassílabos, justamente o verso quebrado no acento interno e forte do heróico. A leitura desse “Filosofando...” deve pressupor, no mínimo, a recriação “A Cigarra e a Formiga” do próprio Olegário. A manipulação da fábula realiza-se agora com maior liberdade. Há toda a dramatização, inexistente antes, da formiga carregando o cadáver da cigarra com a chegada do outono. O “canibalismo” da formiga salienta, de uma vez por todas, seu egoísmo “britânico” com requintes de crueldade, característica muito mais negativa que a “imprevidência da cigarra”.²¹

Foi esse dado específico que Paulo Leminski projetou num de seus haicais livres: “acabou a farra / formigas mascam / restos da cigarra”.²² Já sobre a melodia de Ivan Lins, Vitor Martins arma uma vingança. Identificando a formiga com a usura de empresários,

²¹ Em “A Cigarra e a Coruja”, de Fedro (22 a.C.-69 d.C), a cigarra também é devorada, só que pela coruja. Nessa fábula, a cigarra aparece igualmente agraciada por Apolo. Ver GONÇALVES, Maximiano Augusto. *Tradução das fábulas de Fedro*. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 5ª edição, 1957.

²² Ver LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Com desenhos de João Virmond. São Paulo: Editora Iluminuras, 2ª edição, 2001.

políticos e banqueiros (“nego mama, se arruma, se vicia e se acostuma”), ameaça o mercado e o ditadura militar com uma gigante liberdade de expressão e ação: “avisa ao formigueiro / vem aí tamanduá”.²³ Milton Nascimento e Ronaldo Bastos buscam o meio termo entre as condutas limites da cigarra (arte pela arte) e da formiga (dinheiro pelo dinheiro): “porque a formiga é a melhor amiga da cigarra / raízes da mesma fábula que ela arranha / tece e espalha no ar”.²⁴ Cantora, a cigarra aqui acaba sendo a principal divulgadora de sua antítese. Assim, sua independência de espírito é tanto mais livre quando comparada à mesquinhez da formiga. Já Walter Franco e R. Bonvicini procuram anular os opostos. Para eles, é preciso que o homem reúna a calma (cigarra) à fortaleza (formiga), só assim “muito breve / muito leve / ouvirá o canto / da cigarra / sentirá a força / da formiga”.²⁵

Ao reconstruir a fábula, Olegário Mariano distingue a nobreza da cigarra apenas em termos comparativos. Ela não deixa de pagar o preço pela imprevidência e pela vadiagem boêmia, mas continua associada positivamente “aos estios”. O poeta vai, assim, recobrando o tema tradicional com cores próprias. Mesmo a paisagem “bucólica”, neutra ou convencional em que se ambienta a ode e a fábula revisitadas, agora parece mais densa em folhagem e vida.

CONSELHO DE AMIGO

Cigarra! Levo a ouvir-te o dia inteiro,
Gosto da tua frívola cantiga,
Mas vou dar-te um conselho, rapariga:
Trata de abastecer o teu celeiro.

Trabalha, segue o exemplo da formiga,
Aí vem o inverno, as chuvas, o nevoeiro,
E tu, não tendo um pouso hospitaleiro,
Pedirás... e é bem triste ser mendiga!

E ela, ouvindo os conselhos que eu lhe dava
(Quem dá conselhos sempre se consome...)
Continuava cantando... continuava...

Parece que no canto ela dizia:
– Se eu deixar de cantar morro de fome...
Que a cantiga é o meu pão de cada dia.

²³ LINS, Ivan. “Formigueiro”, in *A Noite*. São Bernardo do Campo, EMI-ODEON, 1979.

²⁴ SIMONE. “Cigarra”, in *Simone cigarra*. São Bernardo do Campo: EMI-ODEON, 1978.

²⁵ FRANCO, Walter. “Até breve”, in *Respire fundo*. São Bernardo do Campo: CBS, 1978.

Antes limitado à posição de narrador-criador da fábula, o poeta procura a interlocução direta com a cigarra. A tentativa de conselho, por um lado, dá razão à conduta da formiga; por outro, esbarra no destino que ele mesmo refundira para a cigarra na sua fábula “A Cigarra e a Formiga”, quando conduziu Deus a decretar: “Canta, Cigarra, canta que o teu canto / Será teu pão de cada dia”.

A BENÇÃO DA VIDA

Nessas manhãs de céu profundo e arqueado,
De azul na terra e azul no firmamento,
Não me passa sequer no pensamento
Que haja na vida um poeta desgraçado.

Porque, tudo, em redor, tem, de momento,
O ar feliz de quem foi recompensado:
Num lírio que se abriu, desabrochado,
Sinto um perfume de agradecimento.

Como murmura a água daquele veio!
Como agradece ao céu a benfazeja
Fonte materna e sã de onde proveio!

E a cigarra, a cantar de monte em monte,
Grita ao céu, grita ao sol: – “Bendita seja
A vida pela voz de Anacreonte!”

O poeta propala a compreensão, praticamente religiosa, da natureza enquanto perfeita harmonia ou “bênção de vida”. Nesse estado de contemplação, todas as dores intrínsecas ao humano se dissipam, e ele é levado a tamanho enlevo que não consegue sequer imaginar a existência de “poetas desgraçados”. Como quem venera ou se curva à tradição assumida, dispõe a cigarra, cantora da vida, concluindo o soneto a homenagear Anacreonte.

MEIO-DIA

Meio-dia. A abrasada calmaria
No amplo manto de fogo a mata esconde,
Na fornalha que envolve o meio-dia
O ouro do sol tempera o ouro da fronde.

Pesa o silêncio sobre a frondaria...
Desponta o rio não se sabe donde.
Só, como a voz da mata, em agonia,
Uma cigarra zine e outra responde...

É o grito humano que da natureza

Sobe ao tranqüilo azul da imensidade,
Ungido de amargura e de incerteza...

Querem chorar as árvores sem pranto
E as cigarras ao sol clamam piedade
Para as suas irmãs que sofrem tanto!

“Na fomalha que envolve o meio-dia”, as árvores sofrem com o sol a pino. Espécie de voz guia na grande sinfonia da natureza, a cigarra intercede por suas irmãs ao sol, aquele que lhe dadivou com o canto: “as cigarras ao sol clamam piedade”. No soneto comentado acima de Da Costa e Silva, a cigarra aparecia justamente cantando no mesmo horário.

CREPÚSCULO

Doloroso crepúsculo! As colinas
Adormecidas pela imensidade,
Abrem o seio ao beijo das neblinas,
Tocadas de harmonia e de saudade.

Passa um corcel no vento abrindo as crinas...
É o lamento das cousas, a ansiedade
Do Mar, do Céu, dos Vales, das Campinas:
Tudo o que sofre pela Humanidade...

Uma fonte desdobra-se em mil fontes...
Enquanto, no alto, o Sol como um guerreiro,
Só, na vasta amplidão dos horizontes,

Atenta o ouvido e escuta com tristeza
O canto da cigarra, o derradeiro
Adeus que vem da alma da Natureza.

Apolo passeia quase despercebido por esses versos. O sol está se pondo levado por seu carro convencionalmente puxado por cisnes, porém aqui movido por “um corcel”. Além de consolidar a herança apolínea da cigarra, Olegário Mariano habilita um atributo invulgar do deus. No verso “enquanto, no alto, o Sol como um guerreiro”, recupera a representação de Febo como arqueiro cujas flechas são os raios solares. Novamente, o poeta meneia entre a recriação e a fidelidade acerca desse ponto mitológico que, no poema, em vez de fornecido gratuitamente, vai brotando à medida que retomamos a narrativa geral, por assim dizer, do volume-poema.

Ao fim do dia, quando se despede da paisagem harmônica em seus componentes, o sol escuta a cigarra tradutora sonora da essência natural. Este cenário crepuscular, muitas vezes traçado pelo poeta, certamente auxiliou Norma Goldstein a classificá-lo de

penumbriista. Pelo menos nos sete primeiros volumes, o poeta estaria, segundo ela, em posição contemplativa, “num misto de fruição e tristeza, perante a paisagem, numa atitude superficial, sem aprofundar nenhuma sugestão ou consideração quanto à possível causa da melancolia do poeta, da paisagem, do poema”.²⁶ A poesia de Olegário sustenta características emparelháveis ao chamado crepuscularismo. Mas, como temos visto, em *Últimas Cigarras*, a atitude frente à natureza, à escritura dos poemas, não esbarrar na falta de profundidade. Ao longo do livro, a própria seleção da *cigarra* via *Anacreônticas* e *La Fontaine*, atravessada pela problematização de uma concepção poética dentro do contexto brasileiro, descortina uma ação nada precária quanto às escolhas. E mesmo a conexão entre a paisagem e “a melancolia do poeta” abraça o imaginário acerca do *gênio romântico*, que Olegário particulariza.

CÉU ESTRELADO

O céu está todo estrelado... Um sonho
Para a gente sonhar de olhos abertos...
Há pouco, o luar mais branco e mais tristonho
Surgiu do alto dos montes descobertos...

Os caminhos ficaram mais desertos,
Mais triste a noite. Quando os olhos ponho
No alto, sinto nos astros mal despertos
Qualquer cousa de grave e de medonho.

Uma melancolia suave e boa
Baixa por sobre as árvores, à toa,
Na volúpia incontida de envolvê-las!...

E as árvores sombrias e bizarras
Olham o céu azul cheio de estrelas
Julgando que as estrelas são cigarras...

No soneto “Crepúsculo”, entardecia, agora a noite vai alta, hora das cigarras saírem do palco. De tão relevantes ao poeta e à natureza, são entrevistas até no céu estrelado. O espelhamento entre as constelações e os enxames de cigarras explica-se: a cigarra é protegida por Febo, portanto, também do sol. Em “Madrugada”, ressaltai, na ligação musical da cigarra com os astros e a natureza, rumores de uma cosmologia tradicional estimulada, no mínimo, desde Platão. Neste poema, a apropriação desta tradição recebe

²⁶ GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbriismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983, p. 25.

ainda um filtro específico; a intimidade com que o poeta eleva o olhar para as estrelas, no decassílabo “no alto, sinto nos astros mal despertos”, reporta ao célebre soneto de Olavo Bilac “Ora (dizeis) ouvir estrelas!”, de *Via-Láctea*.

AS ALMAS DAS CIGARRAS

As cigarras morreram... Todavia
Sinto um leve rumor tranqüilo e lento
Que vai, de ramaria em ramaria,
Lento e tranqüilo como o pensamento.

As cigarras não são, porque, outro dia,
Vi que soltavam o último lamento...
E o vento? Deve ser a alma do vento
Que entre os ramos das árvores ciciza...

Entretanto o rumor parece eterno...
Agora que as estrelas se acenderam,
Vibra num coro, em serenata, ao luar...

Contam os lavradores que, no inverno,
As almas das cigarras que morreram
Ressuscitam nas folhas, a cantar.

O eu lírico escuta as cigarras mesmo depois de mortas. Os sons da natureza, em particular o vento, sugerem-nas, afinal, cantavam a grande sinfonia natural cujos elementos não passam agora de rastros daquelas que anunciam o estio. As estrelas do soneto anterior “se acenderam”, insinuam a música das cigarras. O “rumor eterno” insiste, o canto impresso na memória retorna à paisagem “num coro, em serenata”.

No terceto final, Olegário arranja uma dinâmica renovada com feição de lenda, o que já havia buscado em “A cigarra e a formiga” ao inserir a intervenção divina na fábula matriz. As folhas das árvores, como em “Último canto”, sempre aparecem como hospedagem ou camuflagem da cigarra. Os lavradores, afeiçoados às cantoras desde a “Ode 34”, na ausência delas, concebem uma explicação ao sabor de conto popular. Interpretam o som das folhas ao vento como o retorno das cigarras, tal as almas penadas que, nas histórias de assombração proliferadas de boca em boca, vêm desafiar a imaginação.

A SUA VE RECOMPENSA

Obrigado por tudo, minha amiga!
Pelo raio de luz que me tens dado,
Pelas notas a cantar, muito obrigado!

Pela história sombria com a formiga
Que foi meu pão de espírito, sagrado;
Pelo sonho que urdiu a suave intriga
Neste meu coração desventurado;

Pela vida que pões em cada palma,
Pelas jóias que trazes no teu seio
Sempre aberto à pobreza de minh'alma;

Por tudo, o pranto dos meus olhos rola...
Ai, o mundo, de ingratos está cheio:
Quantos riem da mão que deu a esmola!

Numa leitura corrida, o poeta apenas agradecerá à cigarra concreta. Percebe-se, no entanto, que rende homenagem à da tradição, por lhe auxiliar na invenção da poesia. À de “Anacreonte”: “pelas notas vibrantes da cantiga”. À de La Fontaine: “pela história com a formiga”. No fundo, reconhece seu engenho de ter distendido aquela da tradição. Não se trata apenas de invocar a cigarra simbólica, mas de introduzir um galho inesperado de significações nessa árvore, dar sopro novo aos *tópoi* e à fábula.

A auto-imagem que buscou colar à da cigarra – cantora feliz e afortunada pelo divino, pela natureza – não passou de “sonho que urdiu a suave intriga / neste meu coração desventurado”. A vulnerabilidade humana do poeta ainda sobressai sobre a insujeição às paixões que ele atingiria caso se fundisse, de fato, à cigarra “livre da dor” (*apathes*: a apatia entendida como libertação de afecções ou tensões como ódio, amor, inveja, ira, etc.) cantada na “Ode 34”. Na outra face desta moeda, mora a impossibilidade da linguagem poética alcançar a quietude espiritual sinalizada na perfeita harmonia entre cigarra e natureza. Este “eu” desditoso, à beira da melancolia, reaparecerá desenvolvido no soneto “Velhas árvores”. Assim como lamentava Gonçalves Dias desfechando o prefácio de seus *Primeiros Cantos* (1846), sofrerá ali, mais nitidamente, “essa vida desgraçada, que se diz de Poeta”.²⁷

DORME...

Dorme, dorme, cigarra cantadeira!
No teu berço de folhas que trescala,
O vento, acariciando a trepadeira,
O teu sono de poeta – criança, embala...

²⁷ DIAS, Gonçalves. “Prólogo da primeira edição de *Os Cantos*”, in COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico* (Vol. I). Rio de Janeiro / Brasília: Pallas / INL, 1980, p. 79.

Anda lá fora o luar, num céu de opala,
Purificando a natureza inteira...
E a fonte do jardim vai de maneira
Tão suave, que parece que se cala.

O sono esquece tudo o que se sofre;
Quem vir teu ninho entregue ao duro fado,
Não presume que jóia há nesse cofre.

Dorme que eu canto... O berço que te esconde
É um palácio de fadas, encantado,
Abrindo, à noite, um sol, dentro da fronde...

Acostumada a gozar a música da cigarra, o a voz poética passa a ninar a amiga como se ela fosse criança. No “berço de folhas”, dorme um “sono de poeta”. O vocábulo *poeta*, por um lado, refere-se à proteção das Musas (“É amada pelas Musas”, na ode anacreônica); por outro, ocorre uma inversão, no sentido de que aqui é o poeta quem canta para a cigarra: “Dorme que eu canto”. Concebe, portanto, um soneto-acalanto em retribuição àquela que tanto lhe inspirou poesia e, no poema anterior, sonho. A musicalidade sempre vigorosa em Olegário Mariano, indispensável para a conquista de popularidade, exhibe-se com aquela característica salientada por Manuel Bandeira: “uma musicalidade suave, leve, depurada. Musicalidade de cantigas de ninar”. Como se para ele “a finalidade da poesia fosse adoçar, afagar, consolar”.²⁸ A fonte, pela analogia sonora entre água corrente e zunido, rememora a cigarra. É imagem sempre cara, empregada em vários poemas, muitas vezes nada menos que a principal manifestação da “água corrente”, outro de seus emblemas.

O SEU MAIOR SEGREDO

Basta de tanto sofrimento! Agora,
Esbanjando o ouro puro da cantiga,
Não me quero lembrar mais da formiga
Que me fez sofrer tanto, vida em fora.

Sou como alguém que da desgraça antiga
Fez a felicidade mais sonora;
Chorar... Chorando nunca se mitiga
A dor que ainda dói mais quando se chora.

Canto e procuro, em vez de recompensa,
Mostrar, por entre a humana indiferença,

²⁸ BANDEIRA, Manuel. “Poesia de Olegário Mariano: II”, in *Andorinha, andorinha*. Organização de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro / José Olympio, 1978, p. 200.

O ar de quem a existência não maldiz.

E a cantiga que eu canto à primavera,
Sendo alegre demais por ser sincera,
Exprime a ânsia infeliz de ser feliz.

Dá-se a sobreposição entre a voz do poeta e a voz da cigarra da fábula, “não me quero lembrar mais da formiga”, e a da anacreônica, “e a cantiga que eu canto à primavera”. Para a integração entre poeta e cigarra, assinalada em muitos poemas do livro, contribui ainda uma terceira matriz até agora clandestina. No *Fedro* de Platão, Sócrates atribui origem humana e divina para as cigarras. Quando as Musas vieram ao mundo para disseminar as canções, alguns homens deixaram-se cativar de tal jeito que, “embevecidos nelas, esqueciam-se de comer e de beber, de modo que morreram sem mesmo dar por isso”. Desses homens procederiam “o gênero das cigarras, que recebeu das Musas o honroso privilégio de não necessitarem de alimentação durante sua vida, sendo capazes de cantar, do nascimento até a morte, sem comer nem beber”.²⁹

A guizalhada das cigarras inspira a invenção fabular praticada mesmo na “Ode 34”. Na fábula de Sócrates, que cita Anacreonte e Safo no mesmo diálogo, semelhantemente à ode anacreônica, elas adquirem carga divina, com a diferença de receberem das Musas, não de Apolo, o dom do canto. A idéia de que as cigarras se preocupam mais em cantar do que com a alimentação está em Esopo que, de sua parte, deixa as protegidas das Musas passarem fome. Também se encontra no excerto já mencionado de Aristófanes. As cigarras de Sócrates são parceiras dos poetas, pois relatam às inspiradoras da poesia quais dentre eles desempenham bem seu trabalho: “vão elas para junto das Musas e lhes indicam os homens que aqui na terra lhes prestam culto”.

Olegário Mariano, na sua “A cigarras e formiga”, ao propor a assistência do Deus cristão no destino da cigarra vitimada pela fome e pela avareza da formiga, – criando, em suas palavras, uma “lenda bizarra” – reflete a fábula socrática. Segundo esta versão, quando homens e esquecidas do comer e do beber, as cigarras morreram na cantoria introduzida pelas Musas, que compadecidas as resgataram da casa dos mortos. Ambas intervenções divinas salvam as cigarras mediante uma contrapartida: passarão a vida cantando. Assim, ser poeta é carregar um fardo. A obsessão de Olegário em confundir poeta e cigarra pode,

²⁹ PLATÃO. “Fedro”, in *Diálogos*. Tradução de Jorge Paleikat. Porto Alegre: Editora Globo, 1960, pp 233-234.

ainda, reaver um último aspecto da alegoria de Sócrates. A fusão poeta-cigarra é perseguida pelo bardo porque lhe conferiria apaziguamento. Ao voltarem à vida em corpos de cigarras, os homens se libertam da parcela ruim da condição humana. O soneto frisa, justamente, o que a persona poética almeja em mais de uma circunstância de *Últimas Cigarras*: o *apathés* conquistado pela cigarra também da “Ode 34”. “Basta de tanto sofrimento!“, como se quisesse a metamorfose completa, a dádiva concedida pelas divindades àqueles antigos homens.

A imortalidade associada à cigarra viceja no solo da tradição grega, não só por perpassar a “Ode 34” e a alegoria socrática. É o que aventa o mito que descreve a paixão da deusa Eos, ou Aurora, pelo mortal Titon, irmão do Rei Príamo, de Tróia. Arrebatada pela beleza incomum do jovem, roga a Zeus que conceda ao amado a imortalidade. O pedido é atendido, mas Eos, anuviada pelo desejo amoroso, esquece de requerer a manutenção da juventude para o marido. O tempo avança, Titon envelhece até definhar, pouco lhe restando do que motivara o amor da deusa. Já quase sem os movimentos e a voz, acaba transformado em cigarra. Eis como sua dor é apaziguada pela metamorfose, em algumas versões, mandada por Zeus, em outras, pela própria esposa que frequenta a abertura das rapsódias homéricas e é assim aludida no canto II dos *Lusíadas* : “Mas assi como os raios espalhados / Do sol foram no mundo, e num momento / Apareceu no rúbido horizonte / Na moça de Titão a roxa fronte”.

NOITE SONORA

Anoiteceu. Pelas montanhas veio
Lentamente o crepúsculo caindo...
A céu, redondo e claro como um seio,
Ficou, de lindo que era, inda mais lindo.

O vale abriu-se em pirilampos cheio,
Luzindo aqui, e ali tremeluzindo...
No regaço da treva, úmido e feio,
A natureza adormeceu sorrindo...

As cigarras, na sombra, se calaram:
As árvores no bosque farfalharam
Na esperança de ouvi-las e de vê-las.

Caiu de todo a noite quieta... Agora,
O céu parece uma árvore sonora
De cigarras cantando nas estrelas.

Mesmo quando silenciadas, o poeta escuta as cigarras, afinal são a alma da natureza e tudo pode lhes sugerir. Os vaga-lumes, por si só, insinuam as estrelas que, por seu turno, remetem às cigarras. Nos versos 5 e 6, as aliterações dos [r] e [l] e as assonâncias em [i] parecem reproduzir o trinado das cigarras, o brilho dos pirilampos e das estrelas. Em todo volume, não se encontra dístico cujo sentido seja mais sonoramente torneado: “O vale abriu-se em pirilampos cheio, / luzindo aqui, e ali tremeluzindo...” No último terceto, há novamente, como em “Céu Estrelado”, o binômio cigarras-árvore e seu correspondente estrelas-noite.

CREPÚSCULO DE JUNHO

A saudade do Sol vibra nas folhas tenras
E as alamedas têm restos de mocidade...
Ainda se ouve um rumor de asas que já fugiram.
As árvores estão chorando de saudade
Pelas últimas folhas que caíram...

Há sombras na água... O poente é ouro velho diluído
E a paisagem perdida em meia-tinta,
Tem sombras imperfeitas e bizarras...
Sente-se, muito ao longe, apagada, indistinta,
A música das últimas cigarras...

Com estas sugestões de crepúsculos tristes
Esta Elegia trêmulo rascunho...
Dos meus olhos fugiu toda a Felicidade
Para sentir-vos, ó Crepúsculos de Junho,
Na vossa humana e intérmina saudade.

Foi preciso sentir a amar as árvores!...
Fui árvore também, vivi com elas,
Mas veio o outono, malsinado outono,
Deixando além de folhas amarelas,
A angústia da saudade e do abandono.

Por vós que humanizais a natureza,
Me ajoelho, me enteneço e me acabrunho.
Crepúsculos de Glória e de Beleza!
Que alegria sentir vossa tristeza
Por essas tardes lânguidas de Junho!

Próximo a concluir o livro, segue a referir o desaparecimento da cigarra em mais um poema que se enquadraria no penumbrismo. O lamento é reforçado em cada vestígio deixado pela cigarra ou pelos valores que simboliza: “**resto** de mocidade”, “**rumor** de asas”, “**últimas** folhas”, “**sombras** nas águas”, “a paisagem **perdida**” e “a música

indistinta das últimas cigarras”. A meia-luz do crepúsculo embaça a visão, as memórias e até a audição, mas dela advém as “sugestões”, os rastros a partir dos quais o poeta escreve esta “Elegia”. O tom elegíaco destinado acima ao “Crepúsculo”, ganha ainda mais feitio de prece com o tratamento de segunda pessoa do plural (vos, vossa e vós) e com a expressão “me ajoelho”. Não seria possível, note-se, aprofundar a afetividade com o crepúsculo sem a experiência meditativa, percorrida em poemas passados, com as árvores: “Foi preciso sentir e amar as árvores!... / Fui árvore também, vivi com elas”.

O décimo verso desperta o nome do volume, que indicaria a última atualização dos *tópoi* relativos à cigarra. As “últimas cigarras” são, também e neste poema, as derradeiras cantoras às portas do outono, por isso se imprimem na memória, impregnam o poeta de saudade. Nesse sentido, o volume executa uma modulação por dentro do grande emaranhado que é o gênero lírico. Partindo de um registro ódico, o *tonus* festivo e de veneração do início não se firma até o desfecho. Frustra-se a apresentação encomiástica da cigarra expressa na epígrafe que é, não nos esqueçamos, uma ode e, mais nitidamente, nos dois primeiros sonetos, cuja linguagem graciosa perfaz o temperamento do subgênero *ode anacreôntica*, tão querida aos poetas árcades. A passagem do tom maior, por assim dizer, para o menor é temerária, pois quando mal realizada coloca em xeque a unidade da obra. Mas Olegário Mariano soluciona o que poderia constituir uma fratura. Em princípio comemorada, divinizada, espelho para o poeta, a cigarra morre porque a persona poética, no fundo, falhou ao tentar conquistar e sustentar a impassibilidade e a condição sublime de artista. O objetivo último do eu lírico fica suspenso, daí a impressão de nênia em parte dos poemas finais.

A CIGARRA DE NATAL

De quarto a dentro, hoje, de madrugada,
Uma cigarra entrou pela janela,
Trazendo na canção doida e estouvada
As cores da paisagem de aguarela.

E zinia e rodava, tresloucada,
Como no vendaval folha amarela.
De súbito, rolou despedaçada,
Sem que eu salvar pudesse as asas dela.

No vôo alucinado lá por fora,
Se entre as casas da rua entrou na minha,
Sua presença o coração me abrasa:

É a caixinha de música, sonora,
Que o amor mandou de uma árvore vizinha
A árvore de Natal de minha casa.

Como criança que acaba de ganhar um brinquedo de natal, o poeta recebe a cigarra imaginária dentro do quarto desenhado no poema. O presente dura o tempo de um vôo rasante, a “caixinha de música” tão cara às crianças, a cigarra, que escapou imaginária talvez da memória para pousar na árvore de natal, “de súbito, rola despedaçada”. Deflagra-se uma novidade: a cigarra é mandada pelo sentimento amoroso, até então não mencionado de forma explícita.

A ÚLTIMA CIGARRA

Todas cantaram para mim. A ouvi-las,
Purifiquei meu sonho adolescente,
Quando a vida corria doidamente
Como um regato de águas intranqüilas.

Diante da luz do sol que eu tinha em frente,
Escancarei os braços e as pupilas.
Cigarras que eu ameí! Para possuí-las,
Sofri na vida como pouca gente.

E veio o outono... Por que veio o outono?
Prata nos meus cabelos... Abandono...
Deserta a estrada... Quanta folha morta!

Mas, no esplendor do derradeiro poente,
Uma nova cigarra, diferente,
Como um raio de sol, bateu-me à porta.

II

Bateu-me à porta. Era o milagre! Incerto
O passo, o olhar parado, a voz macia.
Na arca do velho coração deserto
Uma luz de esperança se acendia.

Tomo-lhe as mãos, beijo-lhe a boca fria.
Seu corpo inerte contra o peito aberto.
Tudo estava tão longe e eu mal sentia
Diante do sonho que me estava perto.

Vida! Bem haja pelo que fizeste!
A graça que te dei foi muito pouca
Para pagar as bênçãos que me deste.

Encho as mãos dessa esmola derradeira:

Amor – primeiro beijo dessa boca,
Amor – última brasa da lareira.

Composto por dois sonetos, o amor reaparece no conjunto. Ocorre a erotização dos *tópoi* em dois sentidos. No primeiro, as cigarras transformam-se em metáfora para os amores passados. Uma vida inteira empreendida na conquista das “cigarras que amei”, e chega o “eu” à triste velhice (“E veio o outono...”) sem a companhia de uma cantora sequer (“Deserta a estrada...”). “Nesse amorável antropomorfismo, afirma Herman Lima, nessa transubstanciação da Cigarra-Mulher, além da extrema sutileza das emoções com que, no correr do poema, o poeta vai entremeando o seu canto de duplas ressonâncias espirituais, estaria sem dúvida a razão principal da predileção que esses versos haveriam de exercer, particularmente, no julgamento feminino”.³⁰ A popularidade do livro, me parece, esteve também ligada à perícia em maquiagem fórmulas eruditas com elementos da lírica amorosa dominados pelo público de moças, de revistas, pelos leitores comuns, enfim. Versos como “Tomo-lhe as mãos, beijo-lhe a boca fria. / Seu corpo inerte contra o peito aperto” são de um apelo sentimental acessível e comovente. Já em *Evangelho da Sombra e do Silêncio*, Olegário assim concluía o poema “Cigarra”: “Figurinha de Outono! / Cigarra que o destino fez mulher!” Do outro lado do Atlântico, com alguns anos de antecedência, houve mesmo quem transformasse a cigarra num ícone de outra convenção: a volubilidade do caráter feminino. São poemas hilariantes e epigramáticos, sem nenhuma associação com a tradição das *Anacreônticas* ou de Esopo, reunidos na brochura *O Canto da Cigarra – Sátiras às Mulheres* (1909), assinada pelo português Augusto Gil.³¹

Tomando outra via, a erotização implica a superação poética. Como quem depois de alvejado por Eros busca alucinadamente o ente amado, a partir da epígrafe de Anacreonte desencadeia-se o furor poético direcionado à conquista da *tópica cigarra* e dos elementos que a cercam: “Diante da luz do sol que eu tinha em frente, / Escancarei os braços e as pupilas”. Este movimento erótico de viés francamente platônico, que admite a fusão entre o que ama e o ser amado – rememore-se, por exemplo, o soneto de Camões “Transforma-se o

³⁰ LIMA, Herman. “Apresentação”, in *Olegário Mariano – poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1968, p. 18.

³¹ GIL, Augusto. *O Canto da cigarra – sátiras às mulheres*. Lisboa: Guimarães e Cia. Editores, 3ª edição, 1920.

amador na cousa amada”³² – ratifica o gesto criativo de Olegário Mariano. Não se trata de apenas desenvolver um motivo clássico; o poema anacreôntico é completamente apropriado, reconfigurado, tragado por uma poética peculiar.

Eu artista romântico

Novamente, o sol, emblema maior do verão, raia associado à cigarra. O soneto subsequente, no entanto, explicita outra das temáticas fortes de Olegário Mariano. É a natureza em conformação estável, quase musical, pois que sua percepção passa necessariamente pela audição, embora outros sentidos sejam ativados. Persiste a harmonização do universo, seus componentes (todos com voz, todos cantam) organizam-se numa grande orquestração: frondes, vento, represa, estrelas, folhas, estrada, salgueiros, sol e, finalmente, as cigarras, grandes solistas nessa sinfonia natural, para também empregar uma imagem proveniente da música.

AS VOZES DA NATUREZA

As vozes que nos vêm da natureza
Traduzem sempre um mútuo sentimento.
Cantam as frondes pela voz do vento,
Pelo manancial canta a represa.

Pelas estrelas canta o firmamento
Nas suas grandes noites de beleza.
Cada nota a outra nota vive presa,
É um pensamento de outro pensamento.

Pelas folhas murmura a voz da estrada,
Pelos salgueiros canta a água parada
E o amigo sol, apenas se levanta,

Jogando o manto de ouro ao céu deserto,
Chama as cigarras todas para perto,
Que é na voz das cigarras que ele canta.

³² CAMÕES, Luís de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Prefácio e seleção de textos de Eugênio de Andrade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Moraes Editores, 1977, p. 37.

O cosmo encenado no volume tende a ser ameno, jamais selvagem, sempre passível de congregar o homem em sua perfeita ordenação. Pareceria árcade, não lhe faltassem amada, pastores e avenas. Possui, em certo sentido, até algo da natureza harmônica recortada por Charles Baudelaire no célebre soneto “Correspondências”: “As perfumes, as cores e os sons se correspondem”. Mas, numa leitura alegórica, se a cigarra com seu canto sobressai na natureza, e se a imagem dela e do poeta se abraçam, a voz dele, também de legitimação divina, deverá se destacar, intervir em seu meio. A cigarra distingue-se na natureza, o poeta, em seu público.

ALMAS IRMÃS

Cigarra! Eu sou feliz quando imagino
Seremos os dois, irmãos do mesmo fado:
Canto as minhas canções desde menino...
Quem canta, fica menos desgraçado.

De almas unidas e de braço dado,
Vamos de desatino em desatino³³...
Somos pobres os dois, mas o Destino
Deu-nos astros no céu e ouro no prado.

Cantas para dar vida à Natureza.
Eu canto para ver se a alma se esquece
Dessa a quem vive eternamente presa.

Somos iguais no sonho que enobrece:
Nosso único motivo de Beleza
É dar felicidade a quem merece...

O soneto emoldura uma maneira de representar a personalidade artística, ou a percepção humana, tornada comum com a ascensão dos ideais românticos. Embora não tenha o objetivo de comentá-la ostensivamente, expresso um informe mínimo com intuito de subsidiar as discussões específicas deste instante. Sem ser o autor da noção, nas imediações do período romântico, poucos conseguiram, como Hegel, amarrar as variáveis do caráter *genial* dessa nova compreensão de artista. Num capítulo concludente de sua *Estética*, reservado justamente ao *Artista*, Hegel estabelece, dentre outras proposições, como pré-requisito do *gênio* a capacidade de inspirar-se no mundo sensível (sobretudo a natureza), de dominar os expedientes técnicos próprios de sua arte (poesia, música, pintura,

³³ Estruturas como “desatino em desatino”, muito freqüentes em Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, são caras ao poeta: “monte em monte”, “ouvido a ouvido”, “frança em frança”, “ramaria em ramaria”, “palma em palma”, etc.

ciência, política, guerra, etc.). Numa primeira etapa da criação (tese), o artista, pelo menos os de talento robusto na acepção hegeliana, acolhe motivos e estímulos exteriores. Numa segunda (antítese), refunde-os em sua individualidade, concedendo-lhe “forma estética e perfeita”. Por fim (síntese), quando já identificado ao objeto, o artista deve ser sábio o suficiente para abandonar sua própria “particularidade subjetiva, com tudo o que ela possui de contingente e acidental” na profundidade da alma e, assim, relevar a obra transformada em verdadeiro objeto estético para a apreciação.³⁴

O artista dos versos, em seu trabalho, partiria do mesmo real a que nós, apreciadores, temos acesso antes de seu *gênio* reorganizá-lo esteticamente. Ao entramos na obra de um *poeta genial*, encontramos um universo (extra)ordinário, sublime, mas reconhecível, em que identificamos, ao mesmo tempo, marcas da individualidade que o engendrou. Segundo essa concepção fortemente vertida do pré-romantismo e romantismo germânicos (Herder, Novalis, Schlegel, Schiller, Goethe, dentre outros), com enorme repercussão no pensamento ocidental, o poeta teria, além disso, a habilidade de se inspirar nas características gerais de seu país para reproduzir uma noção de conjunto, conformando e tornando apreensível o espírito nacional de determinado povo.³⁵ Tanto na noção de poesia nacionalista de Guilherme de Almeida quanto a agenda patriótica de Olegário Mariano, discutidas no segundo capítulo da primeira parte do trabalho, assimilam parte desses mesmo ideais.

Nesses versos de Olegário, assim, fica evidente a equiparação entre artista e cigarra. Espécie de duplo do poeta, a cigarra em sua comunhão com a “Natureza” está livre de tormentos, remete à alegria; é, pois, modelo de superação. Já o vate, embora também conceda “felicidade a quem merece”, caminha entristecido porque tem a “alma presa” à amada apenas sugerida, ou, pior, à lembrança dela. Ainda assim, é importante ressaltar a tendência de Olegário, sobretudo na produção de até meados dos anos 30, em efetivar a poesia como *divertimento*, isto é, como manifestação antes de tudo festiva que melancólica.

³⁴ HEGEL, Friedrich. “Estética”. Tradução de Orlando Vitorino, in *Os Pensadores – Hegel*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, em especial da página 273 à 288.

³⁵ Para um panorama ampliado das idéias que geraram a partir do pré-romantismo e romantismo alemão a noção de gênio: ROSENFELD, Anatol. “Aspectos do romantismo alemão”, in *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva – INL / MEC, 1973, pp. 147-171. NUNES, Benedito. “A Visão romântica”, in GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 51-74.

A voz poética, acompanhada de seu duplo, ladeia a loucura (“de desatino em desatino”), arrisca-se nela. Artista por inspiração, por uma força maior do que apenas vontade ou talento, sua tarefa o aproxima do sublime (“o Destino / Deu-nos astros no céu”). Encerra um ideal de “Beleza”. Cria, além disso, um mundo capaz de lançar seus leitores ou ouvintes na elevada experiência estética, ou seja, “no sonho que enobrece”. Nesse momento, Olegário Mariano lança mão da tópica cigarra para moldar uma concepção de artista recoberta por atributos que se tornaram verdadeiras convenções do *gênio romântico*. Alguns deles, inclusive, presentes na noção de individualidade e de sentimentalismo que Bruno Snell, e seus pares de geração Fränkel e Jaeger, acreditam terem-se originado na longínqua lírica grega.

TRONCO DESERTO

Era um tronco florido entre o arvoredado:
Mal vinha a madrugada despontando,
Dele emanava um ruído muito brando
Como se fosse apenas um segredo.

Depois foi indo e se desenrolando,
Abriu-se em canto, e as árvores, com medo,
Quedaram-se, de súbito, escutando
Voz tão aguda, de manhã tão cedo.

Mas o tronco ficou abandonado,
Porque a cigarra, ébria de firmamento,
Partiu cantando, boêmia e tagarela;

Hoje, que o dia é lindo e o céu doirado,
Ainda se escuta, quando passa o vento,
O som longínquo da cantiga dela.

De novo a cigarra é protagonista do espetáculo natural. Dois pontos relevantes estão sinalizados: o adjetivo “boêmia” para qualificar cigarra terá, adiante, desdobramento decisivo na série; a memória do canto da cigarra ausente em “ainda se escuta... o som longínquo da cantiga dela”. Os sons da vogal [i], como o ciciar do vento que lembra as cigarras, se destacam principalmente por incidirem em sílabas tônicas: *florido*, *indo*, *abriu-se*, *partiu*, *dia*, *lindo*, *longínquo*. Também no terceiro verso, a expressão *ruído muito* – com o hiato *u-í* seguido do ditongo *ui* – consegue reforçar a curva sonora do canto da cigarra.

A FESTA VERDE

Todas chegaram... Todas... Principia
A festa verde das manhãs douradas:
Há um desespero de asas, uma orgia
De frutas e clarins pelas ramadas.

Só tu não vens, glória do meio-dia,
Amor das tardes e das madrugadas!...
Falta-me a deliciosa fantasia
Das tuas asas finas e rendadas.

Não vens, entanto, pelo espaço, chora
A saudade de todas as gargantas,
Numa canção que as árvores preferem.

É que à distância estás cantando agora,
E as notas da cantiga que tu cantas
Vem procurar as folhas que te querem.

Prossegue a percepção da natureza, organizada em imagens perpassadas pela sensação musical. As cigarras, aqui mais como insetos, estão presentes, e por isso mesmo surgem novamente menos interessantes. O poeta se ressentido da cigarra simbólica, aquela retirada da tradição. Precisa de seu duplo: a cigarra ideal prenhe de elementos ideais, norteadores da sua concepção de artista dos versos. A “deliciosa fantasia”, as “asas finas e rendadas” sugerem a inspiração tipicamente romântica que falta ao eu lírico. Sem a cigarra metamorfoseada em possível amada, não há poesia. A escolha da variante *frauta*, em lugar da tão ou mais usual *flauta*, sinaliza a obsessão por reproduzir a sonoridade da cigarra.

COMO AS ÁRVORES

Embriagado de sol, na primavera,
Diante de uma amendoeira envelhecida,
Abro os braços e grito: “Quem me dera,
Meu Deus, ser como as árvores na vida!”

Ter, no esplendor da mata que exubera,
Ninhos cantando ao vento que os convida.
E sentir como um bem que não se espera,
O consolo da sombra comovida...

Inundar-me de sonho e claridade...
Cantar na voz do vento a mocidade
Eterna e em flor, o eterno desvario...

E na calma da noite que me esconde,
Beber do luar no cálice da fronde
O beijo muito branco e muito frio...

A ausência da cigarra impõe o estado meditativo. O poeta se depara com a amendoeira velha, transformada em exemplo de resignação ante o curso inevitável da vida. Aspira, neste instante, à árvore enquanto ente que, isento das paixões humanas, pode elevá-lo ou inundá-lo “de sonho e claridade”. O confronto com a árvore, recorrente em toda poética de Olegário Mariano, reflete tanto a vontade de estabilidade emotiva quanto de comunhão com o meio natural. Ou, em alguns casos, apenas o desejo de se afastar do perímetro urbano opressor.

A percepção da natureza é a tipicamente experimentada pelo *individualismo romântico*. Extrapolando o *locus amoenus* freqüente em grande parte das peças do livro, há aqui uma espécie de êxtase religioso com a natureza: “sentir como um bem que não se espera”. O “eu” não caminha pura e simplesmente por um cenário natural, mas busca através de todos os sentidos humanos (note-se que os cinco acabam ativados) integrar-se a maior das criações de Deus. Assim Werther, deitado na relva e notando os pequenos seres vegetais e animais, imagina “a presença do Todo-poderoso, que nos criou à sua imagem e semelhança, e o hálito do Todo-amado que nos leva consigo e nos ampara a pairar em eternas delícias”. Para adiante da narrativa publicada em 1774, reforçar a natureza como meio de encontro entre a alma do homem e a potência, ou mesmo a paz, divina: “Ah, aí então a vida interior e misteriosa que anima a Natureza, sempre ativa e potente, desvelava inteira para mim... Como eu abraçava tudo aquilo no meu cálido coração e me sentia deificado por aquela torrente que me trespassava, enquanto as majestosas formas do mundo viviam e moviam-se em minha alma!” Suicida notável, preocupa-se em especial com os elementos naturais que testemunharam alguma situação sentimental importante, para si ou para alguém de sua afeição. Ao se deparar com o corte de duas velhas nogueiras, cujo significado afetivo é enorme para o estimado Pastor de Santo, exclamará: “Ah, sim, se eu fosse príncipe, como eu me importaria pelas árvores do meu país!” E quando já tomou a decisão fatal e o mundo, antes benfazejo, agora só reflete a melancolia nascida do amor não concretizado por Carlota: “Sim, veste luto, oh, Natureza! O teu filho, o teu amigo, o teu bem-amado se aproxima do fim”.³⁶

³⁶ GOETHE, Joann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM. 2001, respectivamente páginas 17, 80, 126 e 177.

Mesmo um livro como *Cidade Maravilhosa* (1923), que oferece cenários do Rio de Janeiro e assenta o célebre epíteto da cidade, não se caracteriza pelo enfoque substancialmente citadino. Os volumes que apresentam interesse pelo cotidiano da capital carioca são os divertidos *Ba-ta-clan*, apropriadamente subtítulo *Crônicas Mundanas*, e *Vida Caixa de Brinquedos*, publicados sob o pseudônimo João da Avenida e não incluídos no cânone poético. Através de uma linguagem direta e rápida, quase jornalística, e pela crítica às vezes ácida na composição dos quadros e tipos burgueses da metrópole, as duas coletâneas operam uma poética que poderia se emparelhar a certo modernismo despojado e irônico, sobretudo na inspeção da sociedade da época. Se Olegário Mariano almejasse virar modernista ou disputar alguma perspectiva formadora do movimento, esta seria uma estrada mais promissora que a obtida com *Canto da Minha Terra*.

A poesia de Mário Pederneiras, também amiga das árvores, enxergou nelas uma persistência rural em meio à urbanização. No comprido poema “Árvores da rua”, inserido em *Histórias do meu casal* (1906), destaca o incômodo das árvores face à transformação de seu habitat natural: “As Árvores aqui tem o aspecto desolado / E esta triste expressão de uma vida moderna / Como que as faz sombrias / Nesta prisão eterna, / Neste estreito horizonte limitado / Pelo frontal burguês das moradias. / Infecundas e graves, / Nota-se nelas toda a ansiedade / Das estranhas lutas / Do viver anormal de uma grande Cidade...”³⁷ Por trás dessa simpatia “ecológica” pelas árvores, descortina-se, não raro, o olhar desconfiado, sob impacto da modernização fremente do Rio de Janeiro impulsionada, à época, por Pereira Passos.

Com os versos de “As Árvores da rua”, publicado no volume *Simplicidade*, cujo material fora supostamente concebido em princípios da década de 10, Guilherme de Almeida é outro que nota as árvores como corpos naturais de resistência à pavimentação das cidades brasileiras. Como o homem moderno abafado pelo artificialismo do concreto urbano, elas sofrem, inadaptáveis: “Se conseguissem ir mais alto! / Mas sentem presas as raízes / sob a pressão quente do asfalto. / Elas seriam felizes, / se conseguissem ir mais alto, / galgar, tomar o céu de assalto!”³⁸

BARCAROLA

³⁷ PEDERNEIRAS, Mário. *Op. Cit.* pp. 74-75.

³⁸ ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a poesia (vol. I)*. São Paulo: Livraria Martins, 1955, p. 21.

À flor d'água transparente,
Do rio na correnteza,
Baila um sol adolescente...
O cristal da água corrente
É o espelho da natureza.

Mas sem se ver, de repente,
Como uma folha caída,
À flor d'água transparente,
Uma cigarra suicida
Vai levada na corrente...

Era tão alegre a vida
Que a água se perde cantando,
Mas a voz que desconforta
É tão triste e comovente,
Que nela percebe a gente
A voz da cigarra morta
Cantando na água corrente.

Os dois motivos favoritos de Olegário Mariano despontam integrados. A cigarra, muitas vezes impregnada das tensões do *artista romântico*, suicida-se afogada como Ofélia, transformada por tantos poetas, principalmente a partir do século XIX, em símbolo da virgem morta. A água corrente, metáfora da vida em pleno curso, engole a cigarra que, mesmo morta, harmoniza-se, integra-se à natureza; sua voz seguirá “cantando na água corrente”. A água corrente assume, assim, o canto da cigarra que ecoa multiplicada pela sonoridade das águas.

Supõe-se que o termo “barcarola”, originalmente, nomeasse as canções de trabalho dos gondoleiros venezianos, cujo compasso binário imitava o movimento dos remos. Depois, passou a designar toda sorte de poemas que versavam trajetórias realizadas sobre a superfície da água. As redondilhas maiores de sintaxe simples, a persistência das rimas em *ente* (9 vezes em apenas 17 versos), o paralelismo entre o primeiro verso e o oitavo (“À flor d'água transparente”), as três incidências da palavra “corrente”, todas essas características de canção buscam a forma da barcarola. Mas remetem, mormente, ao fluxo da “água corrente”, que, por sua vez, transporta ao contínuo do tempo, agente da morte até para a cigarra cantora da fertilidade e da vida.

Em “Veneza”, do volume *Sonetos* (1912), Olegário Mariano já havia dito em alexandrinos: “Só se escuta o rumor das águas dos canais // A *Gallegiante* passa em giros graves, lentos... / Ouve-se a voz do Lido em canções musicais”. E voltaria ao tema agora

com a presença da cigarra, ainda na forma soneto, em “O anel veneziano”, de *O Enamorado da Vida* (1937): “Um pedaço de céu veneziano, / Um *trifoglio* incrustado numa garra: / Anda a vagar no seu destino humano / O nômade destino da cigarra”.

Com Olegário Mariano, pelo menos outros quatro poetas brasileiros se aventuraram na execução do subgênero. Bernardo Guimarães, por exemplo, fez de sua barcarola um autêntico chamado amoroso. Em versos polimétricos e melódicos, publicados em *Novas Poesias* (1876), estrutura um refrão que, variando as palavras, sempre renova o mesmo convite: “A vogar / Sobre o mar / Nos meus braços vem amar”.³⁹ Em seu segundo e último volume, *Horas Mortas* (1901), Guimarães Passos busca a fluência rítmica semelhante à obtida por Olegário, sem no entanto situar um trajeto fluvial. Lamenta-se, sim, um amor caboclo não correspondido. As redondilhas maiores correm dispostas em cinco oitavas, cuja mais graciosa confirma que também havia ternura entre os “gélidos” mestres parnasianos: “Nunca te visse eu, formosa, / Nunca contigo falasse! / Antes nunca te encontrasse / Na minha vida enganosa! / Por que não se abriu a terra, / Por que os céus não me puniram, / Quando meus olhos te viram / Na casa branca da serra?”.⁴⁰

Décadas adiante, em volume inicialmente denominado *Poemas, sonetos e baladas* (1946), no soneto intitulado “Barcarola”, Vinicius de Moraes buscava algo bastante parecido no tom. Como Olegário e Guimarães Passos, empregaria as redondilhas maiores e, embora também não tenha mencionado caminhos de água, concedeu interessante movimentação rítmica a seu poema. A novidade ficou por conta da fusão feliz entre duas técnicas de difícil manejo: a do soneto e a da barcarola, com um contorno efetivamente de canção.⁴¹

Próximo ao tempo em que Olegário escreve seu poema, Augusto dos Anjos também apresenta uma “Barcarola”.⁴² Publicada em *Eu* (1912), disposta em 18 quartetos, em versos de sete sílabas ágeis, tematiza o transporte através da água utilizando, com propriedade, a legendária cena de Ulisses, seus marinheiros e as Sereias. Uma estrofe cristalina, com

³⁹ GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias Completas de Bernardo Guimarães*. Organização, introdução, cronologia e notas por Alphonsus de Guimarães Filho. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1959, pp. 289-291.

⁴⁰ PASSOS, Guimarães. *Poesias (Versos de um Simples e Horas Mortas)*. Apresentação de Lêdo Ivo. Estabelecimento de texto Adriano da Gama Kury. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto – Academia Brasileira de Letras, 1997, pp. 262-263.

⁴¹ MORAES, Vinicius de. “Barcarola”, in *Poesia Completa e Prosa*. Edição organizada por Afrânio Coutinho com assistência do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1981, pp. 194-195.

⁴² ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. Com estudo crítico de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 136.

singeleza atípica nesse poeta, abre e desfecha o poema operando como estribilho: “Cantam nautas, choram flautas / Pelo mar e pelo mar / Uma sereia a cantar / Vela o Destino dos nautas”. O centro tensivo do poema, no entanto, reflete sobre a desventura de ser artista. Sujeito às intempéries de uma sensibilidade maiúscula, captor de qualquer manifestação do mundo, “vagueia um poeta num barco”. Seu fado é a poesia, sua ruína só pode ser fatal (“Súbito o barco tombou”): “O poeta é como Jesus! / Abraça-te à tua Cruz / E morre, poeta da Morte!”

TRISTE CONTRASTE

Que inveja eu tenho da felicidade
Que vem da tua vida cançãoeira!
Que canta, mata o espinho da saudade,
Quem ama, sofre pela vida inteira...

Tu, cigarra, na tua ingenuidade,
Sonhas... Olha: a ilusão é passageira;
Dentro de cada olhar que o Sonho invade
Dorme sempre uma lágrima traiçoeira...

Cantando vives e eu pensando vivo...
Quando tu cantas, desabrocha o dia,
Sem nuvens, neste olímpico esplendor.

Da voz que canta, o canto é um lenitivo:
Cantas a luz do Sol, – Sonho e Alegria –
Eu canto a noite porque canto o Amor.

Depois de tanto confundir a auto-imagem de poeta com a da cigarra, há nestes versos um confronto explícito, desde o título. Ela é solar, cantora da alegria, vive ingenuamente a sonhar. Ele é triste, cantor da noite, consciente dos sofrimentos motivados pelo Amor. A cigarra é praticamente a mesma da “Ode 34”, ou do primeiro soneto do livro; mantém as características legadas por Febo ou Deus, permanece conformada à natureza. O poeta, que vinha procurando nela um espelho, um modelo de superação, agora recua. Se bem que o conselho “olha: a ilusão é passageira”, parece retomar a fábula e o poema “Conselho de Amigo”, quando o poeta dirige-se à cigarra.

VELHA AMIZADE

Amiga! Desde criança que eu te quero!
Quantas noites pensei na tua sorte!
Teu canto é emocional porque é sincero
E exprime a Terra na expressão mais forte.

Quando chegava o inverno horrendo e fero
Varrendo o canavial do sul a norte,
Não avalias tu meu desespero
Para te conseguir salvar da morte.

Tinha a loucura de te ouvir em tudo...
Tua cantiga vaga e transitória
Para os meus nervos era de veludo.

E em casa, numa evocação perene,
Lia, de olhos em pranto, a tua história
Por um velho senhor de La Fontaine.

Pequena narrativa para enternecer. Desde criança, o eu lírico que se levanta do soneto detinha a curiosidade lúdica, senão obsessiva, pela cigarra onipresente em som e imagem: “Tinha a loucura de te ouvir em tudo...” Sente pena da cigarra concreta abatida pelo inverno. O desespero de conhecer a morte do inseto leva o menino a descobrir a cigarra literária, portanto eterna, de La Fontaine. Esse movimento do supostamente real para o simbólico, ou para o universo fabular, deu-se com a própria persona poética geral, quando na abertura do livro (“A Cigarra que Ficou”), escolhe-se a que “cantava melhor”, isto é, a da tradição.

O “canavial” indica a paisagem dos engenhos de Pernambuco, estado em que Olegário Mariano viveu até os nove anos. Gilberto Freyre liga o uso desses rastros de memória a certo “romantismo lamartinesco”, talvez pensando naquele espelhamento – forjado em grande cota pelo romantismo alemão – entre o desenho íntimo do poeta e as paisagens naturais retratadas em alguns versos d’*As Meditações Poéticas* (1820). O livro, ponto de ebulição da lírica romântica na França, celebrou e popularizou Alphonse de Lamartine que, à parte diferenças e proporções, teve notabilidade poética, política e pessoal que justificaria uma comparação detida com Olegário. Nos dois poetas, acha-se a alma de um “eu” descrita na natureza em versos melodiosos. Eram reconhecidos pela boa declamação, pertenceram às academias de letras de seus países, foram eleitos para cargos legislativos e, incrivelmente, apresentam fisionomias semelhantes. Freyre sublinha, em seguida, “a evocação dos seus dias de menino de casa-grande dos arredores do Recife. Arredores onde as cigarras que, nos dias de verão, continuam a cantar romanticamente nas mangueiras, têm hoje o nome de ‘olegárias’: homenagem desses arredores a um poeta que a

admiração dos recifenses não esqueceu”.⁴³ As mesmas memórias que, pela expressividade granjearam ao poeta popularidade entre os recifenses, ganharão fluxo contínuo em *Canto da Minha Terra*.

João Cabral de Melo Neto, outro pernambucano, recuperará, com resultado diverso, a tríade cigarra-vento-canavial. Refiro-me ao pequeno “A Voz do Canavial”, publicado em *A Escola das facas* (1980): “Voz sem saliva da cigarra / do papel seco que se amassa, // de quando se dobra o jornal: / assim canta o canavial (...)”.⁴⁴ Cabral chegou a opinar sobre a poesia de Olegário. Em carta da década de 40 a Manuel Bandeira, deixa entender que, àquela altura, a produção de Olegário, junto com a de Menotti Del Picchia e de Tasso da Silveira, não representaria nenhuma novidade à cena brasileira. Depois do êxito de crítica e público que se manteve estável por pelos menos 20 anos (1915-1935), a poesia de Olegário, com efeito, não pretendeu renovar as bases, o que a levou a soar obsoleta, sobretudo se comparada à produção dos novos. Por isso, é normal que para o poeta de *Pedra do Sono* (1940-1941), o frescor poético soprasse das páginas de Augusto Frederico Schmidt, Augusto Meyer, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Joaquim Cardozo, Murilo Mendes, Raul Bopp, Vinicius de Moraes; ou daqueles que surgiram entre parnasianos e simbolistas, para em seguida marcar o passo na esteira da vanguarda-modernista, como o próprio Bandeira, Jorge de Lima, Mario de Andrade, Mario Quintana e Ribeiro Couto.⁴⁵

VELHAS ÁRVORES

Velhas árvores! Suaves companheiras
Das minhas horas de saudade e *spleen*.
O inverno deu-vos o ar das enfermeiras
E essa mantilha branca de cetim.

Sou como vós. Medito horas inteiras
Nesse que espero, doloroso fim...
Só não tenho cigarras cantadeiras
Nem abelhas douradas junto a mim.

Sinto entanto que somos infelizes...

⁴³ FREYRE, Gilberto. “O poeta Olegário Mariano”, in *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 14-06-1958. [Ver anexos: *Fortuna Crítica*.]

⁴⁴ MELO NETO, João Cabral de. “A Voz do canavial”, in *Obra completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 419.

⁴⁵ SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Casa de Rui Barbosa, 2001, pp. 82-85, carta de 18 jul. 1948.

Vossa dor vem do fundo das raízes,
A minha dor sobe do coração.

E enquanto vivo para compreender-vos,
Há uma crise de folhas e de nervos
Nas nossas vidas... Que desilusão!...

A caracterização da árvore como enfermeira reforça seu estatuto de espelho meditativo, que aparecia em “Como as Árvores”. No budismo, para especular um pouco, usa-se o exercício espiritual mediado pela árvore; o próprio Sidarta aparece representado nessa prática. No soneto, a prática extravasa o sofrimento (“horas de saudade e *spleen*”), mas não possibilita superá-lo. A meditação não evita a “crise” e a “desilusão”. Tratada em tom de oração, reforçada pela segunda pessoa do plural (“vos”, “vós”, “vossa”), a árvore apenas enseja a reflexão sobre condição e dor do eu lírico. A ocupação de elementos da cultura oriental encontra acolhida entre aqueles que, a partir do século XIX, pretenderam pintar quadros de exotismo. Em Olegário Mariano, tal busca às vezes emerge sem, todavia, marcá-lo, como a Cruz e Souza ou a Leconte de Lisle.

Amadeu Amaral, em conferência a respeito do impacto das árvores na cultura, sobre a necessidade, já em 1914, de preservá-las do corte indiscriminado, dá mais que um exemplo de consciência ecológica. Para ele, o espelhamento entre poetas e árvores desvela a percepção romantizada de artista: “a posição ereta da árvore, a fuga das linhas para o alto corresponde à atitude permanente de prece e de êxtase que caracteriza o espírito do poeta, o sonhador para quem o romance, o drama, a pintura, os caricaturistas criaram o tipo universal de um lunático esgalgado, de gestos sonambúlicos, de face voltada ao céu”.⁴⁶ Considera, ainda, a enorme quantidade de “modelos metafóricos” presentes no pensamento humano. Dizemos, por exemplo, “*ramificação* de um movimento”, “*frutos* de uma doutrina”, “*raiz* de uma palavra”, etc. Inventaria um razoável número de poetas nacionais e estrangeiros dedicados ao tema, dentre os quais Olegário Mariano, que comparece nos exemplos de Amaral com os versos de “Árvore velha”, de *Evangelho da Sombra e do Silêncio*. O apontamento é perspicaz, posto que a obra de Olegário está recoberta de árvores ou de imagens correlatas.

A identificação entre poeta e árvore supõe uma concepção de artista razoavelmente diversa da formada a partir da cigarra. Não há “cigarras cantadeiras / Nem abelhas

⁴⁶ AMARAL, Amadeu. “Árvores e poetas”, in *Letras floridas*. São Paulo: Hucitec, 1976, p. 65.

douradas”, insetos evocativos de uma poética romântica idílica à beira, às vezes, da ingenuidade. Lembrando que, além das cigarras, as *Anacreônticas* são pousadas de abelhas. O poeta conhece suas escolhas, experimenta diversos expedientes para mascarar sua persona poética, utiliza a memória infantil, as tópicas anacreônticas, o narrador da fábula de Esopo, o ideal de artista romântico, a voz sertanista. Nestes versos, entra o eu lírico acometido de *spleen*, também conhecido como tédio (*ennui*) ou melancolia. Essa espécie de enfermidade do humor ajuda a compor uma versão do artista que se fortalece a partir do período romântico e que perpassa, apenas para mencionar leituras de Olegário, as obras de Baudelaire, de Álvares de Azevedo e de um António Nobre.

Em capítulo essencial de *O Gênio do Cristianismo* (1802),⁴⁷ Chateaubriand definiria a doença como principal tormento do indivíduo moderno (*mal du siècle*). Constituído de aptidões jovens, ativas e altivas – ou seja, em tese predisposto para a ação – esse homem não seria capaz de objetivá-las. Sem finalidade, toda essa energia represada se voltaria para si mesma, explodindo em angústia desesperadora: “o coração se retorce e se curva de cem maneiras para empregar as forças que sente lhe serem inúteis”. Chateaubriand acreditava que os antigos – ocupando o tempo com a política, jogos e disputas do Fórum e da praça pública – pouco conheciam desta “inquietação secreta”, desta acidez de “paixões sufocadas”. O “eu” de *Últimas Cigarras*, assim, busca em vão alcançar a felicidade e a tranquilidade dos antigos e de suas cigarras, os quais, muito ligados aos afazeres externos, “não deixavam nenhum espaço para o tédio do coração”.

Último dos pecados capitais, a preguiça foi pouco a pouco transformada em sinônimo de ociosidade, em vício que corrobora a ordem capitalista do trabalho. É o erro capital da cigarra e do poeta identificados com a fábula de Esopo. Envoltos na fruição do presente, preocupados apenas com a difusão de sua arte, acabam castigados e viram anti-exemplos. Como o poeta vagabundo, à imagem da cigarra, tão bem desenhado por Álvares de Azevedo: “Eu durmo e vivo ao sol como um cigano, / (...) Nas noites de verão namoro estrelas; / Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso! // Ando roto, sem bolsos nem dinheiro; / Mas tenho na viola uma riqueza: / Canto à lua de noite serenatas, / E quem vive de amor não tem pobreza. // (...) Quando bebo sou, rei como um poeta, // (...) Minha pátria é o vento

⁴⁷ CHATEAUBRIAND, François-René. “Du Vague des passions”, in *Le Génie du Christianisme*, apud LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *Collectoin Littéraire – XIXe Siècle*. Paris – Montréal, Les Éditions Bordas, 1969, pp. 50-51.

que respiro, / Minha mãe é a lua macilenta, / E a preguiça a mulher por quem suspiro”.⁴⁸ Antes, porém, de se popularizar como preguiça, uma afecção próxima à nossa depressão ou tédio ocupava o mesmo posto: a acídia. No cristianismo primitivo – Evágrio Pôntico (346-400), João Cassiano (360-435) e Gregório Magno (540-604) – e na fixação de Tomás de Aquino (séc. XIII) – responsável por ordenar os vícios fundamentais em sete – a acídia caracteriza uma forma de tristeza profunda e corrosiva, um pecado que, ao contrário dos outros seis, seria estimulado no próprio íntimo do homem.

Segundo o professor Jean Lauand, como sugere sua etimologia, a noção sugere “acidez, a queimadura interior do homem que recusa os bens do espírito”. Como pecado capital, constitui “a mesma e única base de duas atitudes contrárias: uma que leva à ação, ou melhor, a um ativismo (...) e, por outro lado, a uma inação – e este é o momento – secundário, derivado – em que acídia e preguiça se ligam”.⁴⁹ A melancolia descrita por Chateaubriand, sem a mesma carga moral e religiosa, assimila parte desse entendimento cristão para acídia, dessa contradição desesperadora de um desejo exacerbado que gira em falso e se auto-consome. Nesse sentido, teríamos a identificação complementar entre a cigarra desgraçada da fábula (preguiça) e o eu lírico romântico (acídia) que idealiza alcançar outra cigarra, isto é, a grega, a anacreôntica, a afortunada, a liberta de vícios ou sofrimentos, a digna das homenagens humanas e divinas.

O ENTERRO DA CIGARRA

As formigas levavam-na... Chovia...
Era o fim... Triste outono fumarento!...
Perto, uma fonte, em suave movimento,
Cantigas de água trêmula carpia.

Quando eu a conheci, ela trazia
Na voz um triste e doloroso acento.
Era a cigarra de maior talento,
Mais cantadeira desta freguesia.

Passa o cortejo entre árvores amigas...
Que tristeza nas folhas... Que tristeza!
Que alegria nos olhos das formigas!...

Pobre cigarra! Quando te levavam,

⁴⁸ Ver AZEVEDO, Álvares de. “‘Spleen’ e charutos”, in *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos, organização de Iumna Maria Simon. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

⁴⁹ LAUAND, Jean. “O Pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino”, in *Home page Jean Lauand* (http://jean_lauand.tripod.com/), acesso em 23/10/2005.

Enquanto te chorava a Natureza,
Tuas irmãs e tua mãe cantavam...

Em outra recriação da fábula de Esopo, Olegário explora a sorte da cigarra depois da formiga lhe fechar a caridade. Nos versos de “Filosofando...”, na tomada principal, havia a formiga carregando o cadáver da cigarra. Neste soneto, essa espécie de *coda* olegariana para a fábula tradicional, assume configuração singularmente dramática. O “enterro” do título antecipa o encaminhamento anti-ritual e trágico da cena. As formigas egoístas e *britânicas* dão-se por vitoriosas, carregam a cigarra morta não para dignificá-la, mas para devorá-la em sinal de desforra. A fonte, não poderia ser diferente, fica chorando (“trêmula carpia”) como as carpideiras tão comuns nos funerais do passado. Toda a natureza chora, afinal as formigas levam com requintes de crueldade (“que alegria nos olhos das formigas!”) a cantora dos vales, das árvores, do sol, das folhas, da essência do mundo natural. Nada podem “tuas irmãs e tua mãe” senão cantar, gesto que pode ser lido como indiferença, uma vez que continuam na rotina de canto, ou como homenagem de quem estende o legado da espécie.

O soneto sublinha a popularidade que com *Últimas Cigarras* Olegário Mariano passa a desfrutar. É quando acata para sempre a alcunha de “poeta das cigarras”. São muitas as variáveis que levam um poeta a atrair ou não a estima do público de seu tempo. O caso de Olegário costuma ser bastante aludido. Lima Barreto assinala o talento para cantar as “cigarras com melhor voz, menos estridente e mais suavemente amorosa do que aquela com que esses insetos o fazem quando inspirados pelos crepúsculos aloirados do estio”. Além de considerar, nas entrelinhas, a tópica anacreôntica e a beleza física do poeta, menciona o êxito de suas leituras públicas entre as moças que não cessariam, “do Amazonas ao Prata”, de presenteá-lo com cigarras secas.⁵⁰ Agrippino Grieco, mantendo o tom anedótico do autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, comenta a simpatia da “clientela feminina”, mas associa o sucesso à tentativa de “restabelecer entre nós os direitos ao romantismo”.⁵¹ Alceu Amoroso Lima, por seu turno, elogia “o dom de não romper as amarras com o público”.⁵²

⁵⁰ BARRETO, Lima. “O destino da literatura”, in *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 51.

⁵¹ GRIECO, Agrippino. “Pré-modernismo (1900-1920)”, in *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969, p. 151.

⁵² LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969, p. 66.

Carlos Drummond de Andrade fornece um depoimento, à feição de crítica literária, que salienta o ponto. Segundo ele, a partir do livro de 1915, Olegário Mariano arrancou com uma voz diferenciada no “vácuo literário, com o parnasianismo já pobre de cor e som, e o modernismo por nascer”. Encarnou “o poeta como tipo físico, ao mesmo tempo cantor e símbolo de canto. (...) Ao lado da sugestão romântica do tipo, contribui para isso um vocabulário extremamente acessível, elaborado com o despojamento das névoas simbolistas”, traço marcante das obras anteriores.⁵³ Nas relações sociais e no *tête-à-tête* com leitores e ouvintes, Olegário foi a imagem do artista elegante, vestuário sempre apurado, cartaz nas revistas de costumes, galante e apaixonado.

Há muito os artífices da poesia desocuparam o *status* de celebridades no imaginário público, hoje dominado por atores de TV, modelos e intérpretes da MPB. Observe-se o encanto de Drummond pela figura de Olegário divulgada pela imprensa da época: “Da minha província, um menino o contemplava, maravilhado. Uma página de revista com o seu retrato sugeria que o poeta devia ser assim como ele era, composto de mocidade, graça e melancolia, a distinguir-se espontaneamente dos outros homens”.⁵⁴ É o artista transformado em legenda, simbolizando o homem de exceção à maneira mais comumente romântica, como na descrição acima de Chateaubriand: juventude, graciosidade e altivez temperadas com algo de sofrimento, eis a fotografia do poeta.

No plano do estilo, *Últimas Cigarras* assinala o arredondamento da simplicidade lingüística, ela mesma um fundamento de brasilidade. Iniciada já em *Visões de Moço* (1906), estabiliza-se uma expressão sempre corredia aos ouvidos do público. Para Manuel Bandeira, apenas no volume ora estudado o escritor conseguiria se livrar dos “vícios” parnasianos e simbolistas, retomando com força total a expressão característica do livro de estréia. “Olegário atingiria enfim a simplicidade que o tornou um poeta tão caro à nossa gente. Nunca me esquecerei de uma tarde em que, numa tranqüila varanda de Petrópolis, uma boa velhinha me contou que lera num jornal uns versos tão bonitos, tão simples, que só de os ler uma vez os decorara. (...) Fiquei enternecidíssimo quando ela começou: ‘As

⁵³ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Água Corrente”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 02-12-1958. [Ver anexos: *Fortuna Crítica*.]

⁵⁴ Idem.

formigas levavam-na... Chovia...’ Desde esse dia passei a querer grande bem à poesia de Olegário. Compreendi instantaneamente que ela haveria de ficar”.⁵⁵

O relato sobressalta, positivamente, o grau de comunicabilidade da produção olegariana, que sem despedir qualidades básicas da arte poética consegue ser rapidamente apreendida por quem a leia. Uma poesia que pelas próprias escolhas lingüísticas busca determinada identidade nacional reconhecida pelo público geral, da “velhinha” ao influente cantor de Pasárgada. A “expressão imediatamente assimilável pelo público mais largo”, acaba entrando, para Luiz Dantas, no centro de uma ampla discussão, na qual atuava Bandeira, sobre que língua deveria ser empregada na poesia brasileira. “A poesia de Olegário Mariano permanecerá em virtude de sua identificação com uma sensibilidade há muito enraizada, e por uma língua, sobretudo, que a leitora da varanda reconhece como autêntica, porventura essa mesma que Manuel Bandeira chamou de *Língua certa do povo* na ‘Evocação do Recife’”.⁵⁶

Algumas dessas características estilísticas e biográficas que amalgamaram a autoria e o mito de Olegário Mariano são, a seu modo, congêneres à obra e ao poeta Casimiro de Abreu. Daí as aproximações tão encontradiças nos comentadores de Olegário. José Veríssimo deixa transparecer, por exemplo, a qualidade excepcional da poesia casimiriana para ser assimilada. “O nosso povo (...) achou talvez em Casimiro de Abreu o melhor intérprete dos sentimentos simples, primitivos, cândidos do amor do torrão natal e da mulher amada”. Semelhante a Olegário, as edições de seu único volume de versos foram muito consumidas, por décadas o público “o amou”, “o cantou”, “o recitou”, “transformando-o em um vate popular, quase anônimo já em certos meios”.⁵⁷ Note-se que, reservadas as nuances de pensamento, Lima Barreto, Agripino, Alceu Amoroso Lima, Drummond, Bandeira, Dantas e Veríssimo acatam com boas vindas a aptidão, por parte dos poetas, para escrever de modo acessível.

Obras como as de Olegário Mariano ou de Casimiro de Abreu desempenham uma função relevante porquanto instrutivas. Praticando uma linguagem com padrões que

⁵⁵ BANDEIRA, Manuel. *Op. Cit.*, pp. 203-204.

⁵⁶ DANTAS, Luiz. “Pequeninos nadas, graças aéreas e certas coisas”, in *Manuel Bandeira: verso e reverso*, São Paulo: T.A. Queiroz, 1987, p. 49.

⁵⁷ VERÍSSIMO, José. “Os Poetas da segunda geração romântica. III – Casimiro de Abreu”, in *Estudos de literatura brasileira: 2ª série*. Introdução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1977, pp. 32-39.

claramente objetivam grandes públicos, dos menos alfabetizados aos mais exigentes, não se confundem nem disputam território com produções mais herméticas, filosóficas, engajadas ou dilacerantes. Trata-se de uma poesia que, no fundo, executa uma das prerrogativas tornada convencional em mais de um artista romântico: o poeta se distingue das pessoas comuns pelo gênio, pela percepção capaz de rejuvenescer as matérias conhecidas, mas sempre se aproxima delas por uma língua comunicativa. É o que planeja, por exemplo, Wordsworth com suas *Baladas Líricas* (1800) quando busca “o linguajar realmente usado pelos homens”, tentando, ao mesmo tempo, “lançar sobre eles um certo colorido da imaginação, graças ao qual coisas comuns seriam apresentadas à mente de modo incomum”.⁵⁸

José Veríssimo chegou a alertar sobre os riscos desse tipo de dicção poética. O excesso de popularização, de menções e de recitações teria o poder de vulgarizar e tornar piegas muitos autores. Assim, já se dava naquele momento, no Brasil, com Casimiro de Abreu, e ocorrera a Lamartine, na França. Ora, processo análogo acometeu os versos de Olegário e, da década de 1960 para cá, parece ter avançado sobre a lírica amorosa de Vinícius de Moraes. Anos mais tarde, o prognóstico se materializaria. Enxergando praticamente os mesmo traços que sustentaram o sucesso de Casimiro, mas com julgamentos desfavoráveis, Antonio Candido emitiria uma afirmação para assustar qualquer feminista: “ser casimiriano é (...) nada supor no coração humano além de meia dúzia de sentimentos, comuns mas profundamente vividos”. Por isso, o autor de “Minha terra” seria “o predileto dos cestos de costura, levando a um fervoroso público feminino toda a gama permitida de variações em torno do enleio amoroso”.⁵⁹ “Em tudo Casimiro é menor, arremataria Alfredo Bosi, e sendo-o coerentemente, os seus versos agradaram, e creio que ainda possam agradar aos que pedem pouco à literatura: um ritmo cantante, uma expressão fácil, uma palavra brejeira”.⁶⁰

⁵⁸ WORDSWORTH, William. “Do Prefácio das *Baladas Líricas*”, in *Poesia selecionada*. Edição bilíngüe. Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Edições Mandacaru, 1988, p. 81.

⁵⁹ CANDIDO, Antonio. “O ‘Belo doce e meigo’: Casimiro de Abreu”, in *Formação da literatura brasileira (vol. II)*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 9ª edição, 2000, p. 173.

⁶⁰ BOSI, Alfredo. “O Romantismo. Casimiro de Abreu”, in *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 34ª edição, 1994, p. 116.

A naturalização das cigarras e do gênio

O outono, que avançava pelos versos de “Filosofando” (“folhas a cair lentamente, uma a uma...”), desemboca no inverno. A melancolia intensifica-se, a cigarra – canal da relação entre eu lírico, o exterior e natureza – bate em retirada. O poeta se volta para o ritmo do cair das folhas. A sucessão das estações desvela a passagem inevitável do tempo. O novo envelhecerá, retornará ao chão: “Ontem tão verde! Hoje amarela no pó!” É a circularidade da colheita e da vida, reforçada pela escolha da canção, forma apoiada em estruturas paralelísticas representadas pelo refrão escutado três vezes: “A vida, que bem me importa? / A vida és tu, folha morta.” Pelo caráter aparentemente mais espontâneo, a canção sempre casou bem com o imaginário de que o lirismo brasileiro seria, em sua ascendência lusitana, especialmente fluente e musical entre quantos. Nesse sentido, sublinho que este primeiro poema lida a partir da clave nacionalista de *Últimas Cigarras* seja composto neste formato. Este grupo final de unidades, aliás, é o que possui maior número de alternativas ao soneto. Num país variado em formas e dizeres poéticos, Olegário Mariano aponte, talvez, para a impossibilidade de se fazer poesia nacionalista num único molde.

CANÇÃO DA FOLHA MORTA

Folha! Caíste ao meu lado,
Lágrima verde dos ramos!
És a cinza do passado,
De tudo que nós amamos.

Para a minha alma ferida
Por um velho dissabor,
Foste a harmonia da vida,
Hoje és a vida da dor.

A vida, que bem me importa?
A vida és tu, folha morta.

Ao bater do último sino,
Por uma tarde sem fim,
Rolaste com o meu destino,
Levando um pouco de mim.

Ainda molhada de orvalho,
No abandono, causas dó,

Ontem tão verde no galho!
Hoje amarela no pó!

A vida, que bem me importa?
A vida és tu, folha morta.

Folha! Caindo ao meu lado,
Dás-me a triste sensação
De que o Amor do meu passado
Morreu contigo no chão.

A vida, que bem me importa?
A vida és tu, folha morta.

“Canção da Folha Morta” opera como negativo da “Ode 34”. Se retirarmos do poema anacreôntico a cigarra enquanto símbolo sagrado do estio, da renovação da vida, resta apenas o lavrador. Nestas redondilhas de encaminhamento popular, o poeta assume a voz deste lavrador órfão de “Amor”, da esperança sussurrada pela cigarra no decorrer da primavera. Matiza, então, a tópica com pelo menos dois elementos distintivos da poesia brasileira: a voz dolente desse homem do campo e o desembaraço rítmico. Exponente do nosso nacionalismo musical, explorador do folclore e dos principais difusores da língua brasileira no canto lírico, não causa espanto que Villa-Lobos tenha musicado o poema, ao qual deu o subtítulo *Seresta nº 3, coro misto a 4 vozes com acompanhamento de piano*.

BOÊMIA

Ela foi sempre assim... Boêmia e vadia.
Cigarra que cantou todo o verão
E anda agora perdida,
Ao vaivém do destino, pela vida,
Sem uma única alegria,
Sem a mais simples emoção.

Tem legendas de angústia nas olheiras
E no poente que envolve o seu olhar,
Há o mistério das horas derradeiras
E qualquer coisa que me espanta;
Quando ela quer cantar,
Estrangula soluços na garganta.

Não fala. Apenas olha. É tão profundo
O seu olhar parado,
Que sinto que por ele se propaga
A sua história que é sombria e vaga,
Suave como as histórias do passado
Que são sempre as mais tristes deste mundo.

Perdeu-se quando amava... Veio o outono,

Levou-lhe os nervos... Imprestável, sacudida,
Em meio à estrada clara,
Deixou-se ir por aí, num profundo abandono
De vida, odiando a vida
E amando alguém que nunca amara.

E foi vivendo... Foi vivendo à toa...
Pelo gesto ritmado e sonolento
Compreendo como é triste o seu destino.
A sua voz que ecoa,
É traspassada de arrependimento
E dolorosa como a voz de um sino.

Quedo-me a ouvi-la. As notas perdem-se... Sumida
Fica-lhe a alma da voz pairando, ressonando,
Numa harmonia falha...
A sua voz é como a sua vida,
Vai passando... passando...
E o destino a esmigalha.

Folha! É o vento da sorte que te guia!
A árvore de onde tu nasceste, alta e copada,
Talvez
Tenha morrido de desgosto e de agonia
Quando te foste para a vida airada
Pela primeira vez.

Ouvindo a tua história triste, ouvindo
Teu grito de volúpia e de blasfêmia
Que ainda a vibrar nos meus ouvidos resta,
Jurei cantar teu corpo lindo
E confundir a tua vida boêmia,
Com a minha vida honesta.

Até a segunda edição (1916), o poema intitulava-se “Bethsabeth”. Em português e com atualização ortográfica: Betsabé. Ou, em outras variantes: Betsabá, Betsabéia e Bate-Seba. Bat-Sheva, em hebraico. No mito bíblico (Samuel 2: 11), ao flagrar a bela Betsabé em pleno banho, o Rei Davi desenvolve uma paixão que o arrasta à insanidade. Ela engravida de Davi, mesmo casada com Urias, soldado valoroso que, depois de diversos estratégias do Rei, acaba morto em combate. Deus, porém, em castigo à ação adúltera e inconseqüente, não permite que a criança sobreviva. Mais tarde, Betsabé e Davi seriam pais de Salomão, sucessor do trono de Jerusalém. O aspecto lascivo do mito – que Rembrandt enquadrado no *Betsabé no banho com a carta de Davi* (1654) – deve ter decidido a escolha do primeiro nome do poema; também o caráter irresponsável e de dissipação assentados na cigarra que canta até se consumir em seu erro. “Boêmia”, por sua vez, instala outro talho interpretativo.

“Boêmia” desfila versos livres rimados, embora alguns decassílabos sejam nitidamente ouvidos, como o heróico “Folha! É o vento da sorte que te guia!”. Cigarra e poeta estão de novo face a face. Ela que, na “Ode 34”, se embriaga de orvalho para poder cantar (“bebendo as gotas de orvalho, / rompe a cantar como um rei”); que em “Troco deserto” “partiu cantando, boêmia e tagarela”; que em “Filosofando” era “a vagabunda boêmia da folhagem”; surge aqui como *boêmia*, isto é, com a qualificação tantas vezes colada aos artistas dos versos, inclusive ao Anacreonte histórico ainda na antiguidade. “Festeiro e ébrio do vinho a que é tão dado”, dizia do lírico de Teos o verso de Simonides. A cigarra passa a carregar, assim, indícios de um tipo comum à *belle époque* carioca. Entre o final do XIX e início do XX, transita pela cidade o poeta boêmio (“boêmia e vadia”) que, na companhia de outros intelectuais e artistas compõe um estilo de vida conhecido por *boêmia*. Uma figura que ganhou fama de bom bebedor, amigo das prostitutas, não raro marcado por desencantos amorosos (“Perdeu-se quando amava (...) amando alguém que amara”).

Encarnada na cigarra, essa feição mundana do *gênio romântico*, mostra-se em “outono” ou em franco esgotamento: “Quando ela quer cantar, / Estrangula soluços na garganta”. As estrelas da *boêmia*, o valor de um Olavo Bilac, por exemplo, são até reconhecidas, ainda “vibra em seus ouvidos”, mas a voz poética experimenta nova máscara. Pretende mesclar a concepção passada com a presente, quer “confundir a tua vida boêmia, / Com a minha vida honesta”. Partícipe de um novo pacto entre imprensa e literatos que garantia cachê para escrever literatura e afins, o poeta se profissionaliza. Os ventos empresariais varrem jornais e revistas “amadores”. O literato, muitas vezes tratado como funcionário nos periódicos, passa a se preocupar, não sem tensão, com a conquista ou manutenção de público. Muitos, tentando não abdicar da qualidade do poema, defendem o salário entrando pela crônica, pela crítica de arte ou de cultura ligeiras. Eis a velha tensão da cigarra: canta por cantar, ou canta por dinheiro?⁶¹

Fiado até então em alguns ideais de base romântica, o escritor vê algumas de suas crenças entrarem em colapso. No caso brasileiro, o principal abalo cai sobre a perda

⁶¹ Ver BROCA, Brito. “Boêmia e profissionalismo”, in *Naturalistas, parnasianos e decadistas*. Projeto de Alexandre Eulálio. Organização de Luiz Dantas. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991, pp. 318-320. Ou mais recentemente: MARTINS, Ana Luiza. “Da República das confeitarias à república das letras”, in *Revistas em revista*. São Paulo: USP / Fapesp / Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 136-147.

paulatina da voz influente em questões do dia. Aquele artista auto-suficiente em seu próprio furor poético, que pôde cantar com paixão a Abolição e a República estava com os dias contados. Para Nicolau Sevcenko, a revolução social, econômica e cultural que os escritores ajudaram anteriormente a sonhar para o país ameaça agora excluí-los do processo. “Em vez de entrarem para um universo fundado nos valores da razão e do esclarecimento, que premiasse a inteligência e a competência com o prestígio e as posições de comando, viram tudo reduzido ao mais volúvel dos valores: o valor do mercado”. Numa “indústria literária” ainda incipiente, tendo à disposição uma pequena parcela letrada da população, o escritor é obrigado a descer das nuvens para brigar pelo pão. Escasseiam as chances para a cigarra. É preciso se arranjar no jornalismo, no corpo diplomático ou no funcionalismo público. Às vezes se dividir em mais de uma dessas atividades para cavar um salário minimamente digno. Assim, para a literatura em geral, tamanha “adaptação custaria o preço da sua sacralidade. Seria ela que se adaptaria ao mundo, e não mais o mundo a ela, como no século XIX romântico”.⁶²

Para quem sondasse a fundo o homem de letras Olegário Mariano, a parte inicial de sua carreira representa com clareza esse impasse. Alguns dados de sua vivência se transferem para a cigarra boêmia deste poema, o que revela consciência para refletir poeticamente a nova acomodação do escritor na sociedade. Por isso Sevcenko, na esteira de Sérgio Miceli, talvez tenha se precipitado ao listar Olegário, ao lado de Coelho Neto, simplesmente como um “vencedor” ou, empregando a expressão de Afrânio Peixoto, um “sorriso da sociedade”. É evidente que, com o sucesso acumulado, Olegário acaba se tornando também ele um dos “*habitués* das conferências elegantes e dos salões burgueses, de produção copiosa e bem remunerada”. Mas a chegada a tal posição de destaque não se deu sem conflito entre modelos artísticos, e é isso que Olegário Mariano consegue problematizar neste conjunto de poemas de publicado inicialmente em 1915.

Últimas Cigarras é por isso mesmo dedicado à memória de um tipo de artista em extinção. Além de Mário Pederneiras, Olegário homenageia Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, que formaram com Raimundo Correia o famoso trio parnasiano. Ambos são

⁶² SEVCENKO, Nicolau. “O Exercício intelectual como atitude política: os escritores-cidadãos”, in *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição revista e ampliada, 2003, pp. 96-137.

mestres⁶³ declarados. Uma carta entusiasta de Bilac – a quem Olegário Mariano chamou certa vez de “uma das mais completas organizações mentais do Brasil”⁶⁴ – foi convertida em prefácio de *Água Corrente*.⁶⁵ Alberto de Oliveira, por sua vez, ensinou-lhe literatura no Ginásio Pio Americano. Em 1904, o professor promove ali com seus alunos a sociedade literária *A Arcádia*, com direito à revista de divulgação *O Arcade*, numa explícita homenagem a um dos momentos de invenção da “poesia pré-brasileira”. Ocasão propícia para o então adolescente colher os primeiros estímulos poéticos. Na lousa de um dos capitães parnasianos, toma lições de poesia geral, incluindo possivelmente as convenções arcádicas que Alberto emulou, com perícia, em peças como “Taça de Coral” e “Lendo os Antigos”.

Alberto de Oliveira sobrepõe-se como norte poético. Ainda no ano de 1904, com a confecção de *Sol de Verão*, em poemas como “Canto do Semeador”, “Velhas Mangueiras” e o significativo “A Cigarra da Chácara”,⁶⁶ deixaria sugeridos alguns dos temas favoritos àquele que se tornaria seu mais ilustre aluno e – por que não? – discípulo criativo. Mesmo a escolha de Olegário Mariano pela epígrafe anacreôntica entrega a chave de ouro de “Vaso Grego”, soneto em que Oliveira, de maneira cifrada, decanta sua investigação acerca das possíveis origens da lírica ocidental na Grécia antiga. Em *Cantiga de Encurtar Caminho* (1949), Olegário publica uma homenagem ao mestre que, em suas palavras, foi seu “guia-de-cego no início da jornada”. São dois sonetos fundidos e intitulados “Alberto de Oliveira”, impressos anteriormente em *Da Cadeira nº 21* (1938).

Olegário Mariano procede não à fratura, a exemplo de muitos poetas alinhados ao modernismo que como ele nasceram pró-parnasianos, mas prefere a fusão entre a estética

⁶³ Em 1938, Olegário Mariano seria o terceiro “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, em eleição promovida pela revista *Fon-Fon!* Curiosamente, o primeiro fora Olavo Bilac, eleito em 1907; o segundo, Alberto de Oliveira, escolhido em 1924. Na primeira eleição, Bilac bateu Oliveira (2º colocado) e Mario Pederneiras (3º), o qual contou com o voto de Olegário Mariano.

⁶⁴ MARIANO, Olegário. “Em louvor de Olavo Bilac”, in *Da Cadeira nº 21*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938, p. 138-137.

⁶⁵ [Ver anexos: *Fortuna Crítica*]

⁶⁶ “**A Cigarra da Chácara:** Volta a cantar no tronco da mangueira, / Mais corpulenta agora e mais sombria, / Esta mesma cigarra cantadeira / Que o ano passado eu tanta vez ouvia. // Ébria dos quentes raios da soalheira, / A pompa sideral do meio-dia / Celebra, e enquanto a luz abrasa, e cheira / O mato verde, chia! chia! chia! // Canta, alma de ouro! Teu verão radiante / Tornou, tornou teu sol glorioso e lindo; / O meu declina, não quer mais que eu cante. // Oh! como invejo este hino alto e canoro / Que, reiterado, entoa ali, zinindo, / A cigarra da chácara onde moro!” OLIVEIRA, Alberto. *Poesias Completas de Alberto de Oliveira (Vol. II)*. Edição crítica de Marco Aurélio Mello Reis. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial UFRJ, 1978, p. 368. Note-se que os motivos do soneto cedo ou tarde aparecem em *Últimas Cigarras*.

parnasiana, na qual foi autenticado, e a expectativa de seguir um caminho distintivo representado a partir do tratamento ímpar à tópica cigarra. Ativa um procedimento levado ao pastiche pelo parnasianismo declinante dos anos dez, isto é, escolhe um motivo grego reinvestido, porém, de linguagem direta e sem grandes desafios de erudição para o leitor. É como se, neste volume, fizesse encontrar dois caminhos que os parnasianos gostavam de percorrer separadamente: a pesquisa acerca de formas e mitologia pagãs (*Panóplias*, de Bilac), o lirismo romântico às vezes fixado em cenários da natureza brasílica (*Via-Láctea*, também de Bilac). Oscilando entre a metrificacão normativa e a livre, enxerta no assunto clássico elementos que lastreiam seu país e sua época. Ação que não deixa de ser abundante nesse período comumente etiquetado de pré-modernismo, e que, por isso mesmo, Alceu Amoroso Lima nomeou de nacionalista por ver no “nativismo” ou no “localismo” o único traço possível a irmanar os escritores do começo do século XX.⁶⁷

De toda poesia que preenche as primeiras décadas desse século, estamos habituados a valorizar a que engendra algum caráter urbano, um sintoma *avant-garde*, algum gesto “precursor” da Semana de 22. Tal tradição interpretativa pressentiria nestes versos a resistência aos meios de vida do capitalismo emergente no Brasil, certo conservadorismo esvaziado de atualidade poética, ou, nas palavras de José Murilo de Carvalho, a impossibilidade “de dar conta da enorme diversidade social e cultural do Rio”.⁶⁸ Proponho, no entanto, compreender a tríade cigarra-poeta-boêmia em outra escala. Ela oferece uma variedade inusitada do *fugere urbem*, motivo de sopro horaciano tão executado por árcades ou neoclássicos. Já emergia no “A Cigarra e a Formiga” de Mário Pederneiras que, em mais de um poema, desconfia dos ventos irremediáveis da urbanização, revelando, com uma mão, reservas às mudanças, e, com outra, nostalgia aos valores anteriores. Daí um determinado culto ao campo enquanto oásis do Brasil antigo, às localidades intocadas que preservariam o passado seguro. Como em Olegário, a formiga configura a doutrina do trabalho em franca expansão na capital federal e em outras cidades crescentes como São Paulo e Porto Alegre. O entusiasmo pelo progresso e até a carnavalização de cenários urbanos é certamente um dos elementos definidores da poesia modernista, mas antes dela houve, nesse instante, uma reflexão própria e legítima sobre o avanço dos espaços urbanos

⁶⁷ LIMA, Alceu Amoroso. *Op. Cit.*, pp. 61-67.

⁶⁸ CARVALHO, José Murilo de. “Aspectos histórico do pré-modernismo brasileiro”, in *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, pp. 18-19.

com suas ainda estranhas relações de trabalho, seus novos meios de transporte, suas esquisitas paisagens de luz elétrica e de concreto.

Na casca da formiga, a modernização do Rio é contestada no momento de sua impulsão, é claro que sem a mesma militância e virulência das crônicas de Lima Barreto. Olegário e Pederneiras cantam o passado da cidade, mas também o presente vivo na maior parte do país daquela época. Depositária da poesia, a cigarra faz ecoar a vida rural, onde haveria medida no trabalho e comunhão com a natureza abundante. Trata-se de uma saída ponderada e, ao mesmo tempo, afinada com o país que se tinha concretamente, não com o que se queria ou se levantava. Entre 1900 e 1920, mais de 60% da economia brasileira era alavancado pelo setor primário e a população urbana gravitava em torno dos 10%. Ora, se vivíamos numa nação em que predominavam os espaços rurais – mesmo nas vilas e cidades – para um poeta com sede de popularidade, nada mais eficiente que pronunciar valores também identificáveis com seu maior público em potencial.⁶⁹

O embate entre as capitais e as zonas regionais, e o enorme nicho de leitores no interior, não escaparam a alguns modernistas. Leia-se o *Noroeste – E outros poemas do Brasil* (1933), no qual Ribeiro Couto canta em versos livres a ocupação do interior de São Paulo, reverberando as tensões do progresso agrícola e pequeno urbano, da posse da terra, da imigração e da solidificação de uma identidade interiorana paulista. Por isso a dedicatória a Washington Luís. Nos anos 10, principalmente, Couto convivera com Olegário. Tanto a poesia quanto a ascensão artístico-intelectual de ambos na imprensa são cotejáveis. Mas, ao contrário do companheiro de geração, Couto inscreve-se no movimento modernista, antes ainda da Semana de 22. Sua poesia inicial, como a de Olegário Mariano e a do primeiro Manuel Bandeira, maneja a tradição parnasiano-simbolista com algumas inovações, como o domínio do verso livre em meio ao predomínio do metro. Em *Jardim das Confidências* (1921), que avoluma a produção entre 1915 e 1919, o ritmo polimétrico e corredio entre alexandrinos, decassílabos, redondilhas maiores e versos livres, unido a um intimismo melancólico e contido dentro de casa, levou Rodrigo de Andrade a compreender sua poesia insinuando-se mais aos sentidos que à inteligência.⁷⁰ Uma característica, no

⁶⁹ Dados em: SANTOS, Milton. “A Urbanização pretérita”, in *A Urbanização brasileira*. São Paulo, Edusp, 2005, pp. 19-30.

⁷⁰ ANDRADE, Rodrigo de. “Um Poeta novo”, in COUTO, Ribeiro. *Poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934, p. 211.

fundo, largamente detectada pela crítica em Olegário, no primeiro Bandeira e em parte considerável de toda produção dos anos 10, cujos experimentos formais corriam sem a velocidade, sem os murros e os saltos-mortais das vanguardas que aqui desembarcariam ou se formariam.

Livros como *Juca Mulato* (1917), *Martim Cererê* (1927) ou *Noroeste*, nesse sentido, encontraram terreno arado. Cada um à sua maneira, também se interessaram pelos códigos interioranos ou pouco urbanizados percebidos em Olegário Mariano ou Mário Pederneiras. Aqui, o grande manancial para todos parece ser Batista Cepelos, principalmente para quem como Cassiano Ricardo buscou os motivos épico-históricos das bandeiras paulistas. Em 1906, quando publica *Os Bandeirantes*, Cepelos é festejado pela crítica por inaugurar, supostamente, um novo corte nacionalista, logo se tornando sucesso editorial. Incumbido de prefaciar a obra, Olavo Bilac delinea uma consideração fundamental, registro importante e consciente de um escritor laureado, mas apto a captar o abatimento do modelo poético da situação, no caso o parnasiano, o romântico e a mistura de ambos. Segundo ele, até então, em nossa poesia havia um único nacionalismo assentado, com dono, nome, data de nascimento e de morte: o indianismo de Gonçalves Dias. Cumprido seu papel, os quadros nativistas de Castro Alves, Ezequiel Freire, Bruno Seabra, Joaquim Serra, Juvenal Galeno e Alberto de Oliveira não teriam conseguido forjar peças de grande fôlego e muito menos uma tradição robusta. A fase histórica “da exploração e do povoamento dos sertões” precisaria esperar a voz de Cepelos, que lhe soava “ter adivinhado ou descoberto um caminho novo. Compreendendo a poesia dessa era de aventuras e de perigos, empreendeu cantar a ousadia desses aventureiros, desses heróis”.⁷¹ Veja-se que Bilac despreza mesmo seu *Caçador de Esmeraldas*, que veio à luz quatro anos antes.

Quando Olavo Bilac afirma que Batista Cepelos iria “rasgar um horizonte novo a nossa Poesia”, é preciso conferir se estava correto. A morte prematura em 1915 e o modernismo dos anos de 1920, por certo, contribuíram para que a fama do poeta paulista despencasse das notas dos grandes órgãos de imprensa para o esquecimento. Entretanto, seu livro, sempre mencionado aqui e ali, revela muitas surpresas merecedoras de um trabalho exclusivo. A primeira vem dos versos métricos talhados de modo singularmente natural e

⁷¹ BILAC, Olavo. “Prefácio”, in CEPELOS, Batista. *Os Bandeirantes*. Rio de Janeiro / Paris: H. Garnier, 3ª. edição, 1911, p. 11.

crystalino. Semelhante a de Olegário ou a do primeiro Mário Quintana, sua poesia prova que há sempre uma larga faixa rítmica para ousar na métrica, sem que se necessite inevitavelmente chegar ao verso livre. É curioso como nossos ouvidos, hoje habituados à liberdade métrica, enfrentam dificuldade em perceber sutilezas e invenções rítmicas dentro da versificação tradicional. Há diferenças sensíveis, que às vezes nos escapam, entre os decassílabos de Álvares de Azevedo, Raimundo Correia, Guilherme de Almeida e Carlos Drummond de Andrade.

A segunda é que *Os Bandeirantes*, até onde pude recuar, representa um primeiro instante de tensão decisiva entre os dois nacionalismos: *prolongador* e *descontinuador*. Nas páginas desse livro, corre muito patriotismo, muita exaltação às cidades, a grandes vultos artísticos ou históricos do Brasil, o que já podia ser conferido em poetas anteriores. Há sonetos que apresentam arranjo rítmico e enquadramento típicos de uma Francisca Júlia, por exemplo. Porém, além do apontado por Bilac, o olhar desconfiado sobre a urbanização de São Paulo antecipa aquele receio de Olegário, que entenderá o progresso como ameaça à natureza, à boemia, ao jeito romântico de ser poeta. Nos caudalosos alexandrinos de “O Tietê”, Cepelos antevia um rio doente: “Meu ingênuo Tietê! O progresso o apavora! / Por toda a parte vê traves e encanamento, / E, por isso, a tremer, todo nervoso, implora / Que lhe não vão tapar o azul do firmamento!”⁷² E ao narrar a cidade propriamente, em “São Paulo Antigo”, cantará ora os antigos desbravadores paulistas, ora lamentará o passado de um centro urbano salubre: “Oh! Cidade de boêmios pitorescos / Envolvidos em capas e mistérios... / Vultos que noctambulam, donjuanescos, / Através de jardins e cemitérios... / (...) Hoje, São Paulo meu, não há terreno / Que te baste, no ardor com que te expandes... / Mas ai! Quando tu foste assim pequeno / Como os teus grandes homens eram grandes!”⁷³

Batista Cepelos arriscou uma poesia. Para tanto, escreveu uma espécie de primeiro manifesto do nacionalismo *descontinuador*. Foi esse teor de arrojo organizado que, certamente, levou Bilac a vê-lo como um inaugurador, ainda que sua poesia tivesse antecessores desde o século XIX. Poeta sagaz, idealizou algo que Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por exemplo, iriam redescobrir e, evidente, radicalizar cerca de vinte anos depois, quando o modernismo se cansou da importação européia. Os versos da

⁷² Idem, pp. 49-52.

⁷³ Idem, pp. 53-56.

primeira parte do poema “A Procissão” surpreendem, inauguram alguns novos e extremam outros ideais pretéritos em prol da identidade literária brasileira. De entrada, o poema frisa a importância de se pesquisar com maior seriedade a essência do povo, aspiração de alguma maneira já preconizada por Melo Moraes: “Oh! Noites de São João, na minha terra! / A alma do povo, usanças e costumes, / Tudo, em tais noites de festejo, encerra / Assuntos para encher volumes e volumes!” Repudia a colonização cultural gaulesa: “Não é preciso recorrer à França / E consultar os livros de algum mestre”. Sem intentar o verso livre, propõe reforma inédita no emprego da métrica. Em seu entendimento, é necessário nacionalizá-la a partir da pesquisa da poesia e da música populares. Seria preciso saber as regras forjadas por esse poeta do sertão que “não conhece o francês, nem conhece Castilho.” O próprio léxico e a sintaxe do Brasil deveriam ser melhor absorvidos: “Ó voz, que, encarcerados numa escola, / Fazeis questão de normas e sistemas, / Vinde saber do tocador de viola / Em que moldes vazou suas canções e poemas!” Pedindo energia à “Musa cabocla”, promete se afastar dos “vazios sonetos”. Planejando criar uma poesia em brasileiro, de brasileiro e para brasileiros (“a graça, a perfeição de um verso novo”), seus versos puderam realizar apenas em parte um projeto depois refundido pelas gerações seguintes.⁷⁴

MANHÃ DE CHUVA

Chove. Nas frondes, insistentemente,
Penetra a poeira fluida da garoa...
Num galho de mangueira florescente
Canta a cigarra: “Ai como a vida é boa!”

Espanejando as folhas de contente,
A árvore espalha a ramaria à toa;
– “Ai como a vida é boa!” – a água corrente
Diz e a montanha: – “Ai como a vida é boa!”

O contato da chuva enerva e gela...
O monte escuro, a terra num desmaio,
Tudo, ante a dor que vem do céu se inclina;

Só a cigarra canta e o canto dela
Dá-me a impressão de ser o último raio
Do sol, bailando dentro da neblina...

⁷⁴ Idem, pp. 105-109.

A natureza harmonizada é retomada através das vozes em coro de seus componentes. Cigarra, árvore e a água corrente cantam o mesmo refrão de toada, ao estilo “De Papo pro Á”: “Ai como a vida é boa”. A cigarra deixa de cantar ao orvalho e sobre uma árvore não especificada, como na “Ode 34”, para, aclimatada ao trópico, zunir “num galho de mangueira”, vegetal trazido da Índia pelos portugueses e plenamente adaptada ao imaginário nacional. Ensaísta da cultura e do folclore, Gustavo Barroso (João do Norte), autor do cognome *Anacreonte redivivo*, salientou ao poeta a demão brasileira, de forma e de fundo, que enxergava em suas cigarras: as de “Anacreonte eram gregas; as nossas são bem brasileiras, porque as cantais, não só nesta rica, bela e forte língua que falamos, mas com as nossas expressões familiares, com o nosso acento melancólico e com o gosto da nossa folhagem, de nossa água e da nossa terra”.⁷⁵ Fica nítido que a própria linguagem coloca-se como principal índice de nacionalidade. Para ser poeta da terra era preciso manejar um português tropical, como Casimiro de Abreu. O debate sobre a criação de um idioma literário pátrio está em pauta no mínimo desde Gonçalves de Magalhães. Na abertura de nossa primeira obra conscientemente romântica, *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), o escritor tratava de alertar sobre seus experimentos em direção de uma língua brasileira distinta da empregada em Portugal: “Algumas palavras acharão neste Livro que nos Dicionários Portugueses se não encontram; mas as línguas vivas se enriquecem com o progresso da civilização, e das ciências, e uma nova idéia pede um novo termo”.⁷⁶

O meio ambiente em que Olegário Mariano pousa suas cigarras tende a ser genérico, apenas vez por outra temos certeza de ver uma delas num cenário tupiniquim. A expressão reconhecível como brasileira é que termina por adequar o inseto fabuloso à nossa paisagem. Embora num ou noutro poema as cigarras se pintem de verde e amarelo ou como da fauna nacional, não houve iniciativa sistemática de adaptá-las. Em *Canto da Minha Terra*, por exemplo, repleto de cor local, não há nenhuma.

O parceiro Guilherme de Almeida tentou, por sua conta, o abrasilamento do inseto literário, mesmo sendo a cigarra um motivo episódico em sua poesia. Em *A Fruta que Eu Perdi* (1924), apresenta a cigarra convencional em versos como: “Cigarra ateniense,

⁷⁵ BARROSO, Gustavo. “Discurso de recepção a Olegário Mariano na Academia Brasileira de Letras”, in *Discursos acadêmicos vol. VI (1924-1927)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936, p. 284.

⁷⁶ MAGALHÃES, Gonçalves de. “Lede. Prefácio aos *Suspiros Poéticos e Saudades*”, in COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico (Vol. I)*. Rio de Janeiro / Brasília: Pallas / INL, 1980, p. 41.

/ espírito metálico dos bosques indecisos, / a tua cantiga ácida enche / a floresta de risos / e de guisos.”⁷⁷ Para em *Meu* (1925), trabalho fortemente nacionalista, o animal surgir naturalizado. Como as “jabuticabas”, as “uvaíias”, as “palmeiras”, as “bananeiras”, as “cobras”, as “taturanas” ou as “lagartas” ela é um entre tantos índices de tropicalismo: “Sobre um fruto cheiroso e bravo / todo pintado de vermelho vivo / uma lagarta verde dorme. / O silêncio quente do meio-dia / respira como o papo de uma ave. No ar alvo / a asa de uma cigarra risca um silvo / longo – brilhante – e some. / Melancolia.”⁷⁸

TRANQUILIDADE

Vim para o campo, para a aldeia quieta,
E à sombra maternal e hospitaleira
Dessa dourada e lírica mangueira,
Gozo da vida a solidão discreta.

Surge, de encanto, a música irrequieta
De uma velha cigarra cantadeira
Que passou a cantar a vida inteira
E há de morrer à mingua como o poeta.

Som de cristais partidos que transborda
Pelas folhas de prata; e elas pressentem
Nele, a saudade do verão que acorda.

Esse canto é tão simples e tão doce,
Que eu sinto a sensação que os ramos sentem
Como se o ser humano árvore fosse.

Logo no primeiro verso, procura-se a tranquilidade rural em oposição à urbana. Os adjetivos atribuídos à mangueira (*maternal, hospitaleira, dourada e lírica*), descortinam a idealização do campo como sítio da vida inocente e do bem-estar (“Gozo da vida a solidão discreta”); também como paisagem tipicamente brasileira. A cigarra, amada pelos lavradores da “Canção à Cigarra”, aparece em “sons de cristal”, “cantadeira” de um canto “tão simples” (entenda-se cantar temas conhecidos, de fácil identificação com o país) e “tão doce” (a poesia de fácil apreensão aos ouvidos, musical, sob influência dos ritmos populares), características decisivas para uma poética que enxergava nos valores do Brasil agrário, incluindo o folclore, a essência nacional. O próprio soneto, devido ao tema suave,

⁷⁷ ALMEIDA, Guilherme de. “A uma cigarra”, in *Toda a poesia (vol. IV)*. São Paulo: Livraria Martins, 1955, p. 29.

⁷⁸ ALMEIDA, Guilherme de. “Melancolia”, in *Toda a poesia (vol. IV)*. São Paulo: Livraria Martins, 1955, pp. 139-140.

ao ritmo e à sintaxe direta dispõe uma leitura fluente, como canto “simples e doce”. A conclusão, no terceto final, repõe a comunhão do ser humano com a árvore (natureza), também denotando o desejo de apaziguamento da agitação existencial do “eu”.

Uma vez mais, acompanhamos o espelhamento entre poeta e cigarra. De novo, o poeta que se recusa a vender um pouco do seu talento, que não canta a “Coca” e o “sabãozão” como na fábula de Millôr, corre o risco de acabar na miséria. A cigarra dedicada apenas ao seu ofício (“a cantar a vida inteira”), prezando somente seu dote artístico, vai receber um destino parelho: “há de morrer à mingua como o poeta”.

A VOZ SOLITÁRIA

Escondida num galho de arvoredado,
Vejo-a calada e triste perscrutando
O segredo da mata que é o segredo
Que as folhas vivem no alto segredando.

Hoje a manhã desabrochou mais cedo:
Houve a festa dos pássaros em bando,
E ela, num misto de alegria e medo
Ficou, folha entre folhas, escutando.

Quando a tarde cair, à hora dolente,
Hei de ouvi-la num canto enternecido
Com aquela voz de comover a gente.

Apurar a canção sonora e cheia,
Para nos transmitir de ouvido a ouvido,
Tudo o que ouviu, na desventura alheia.

A cigarra, embrenhada na folhagem, tenta absorver os segredos da mata, para, depois de reuni-los ao seu canto, transmiti-los. O trabalho da cigarra demora, há obstáculos a romper, há perigos, tanto que ela se camufla de “folha entre folhas”. É necessário, primeiro, tomar contato com a mata, com as coisas do campo, para em seguida, “apurar a canção sonora e cheia, / Para nos transmitir de ouvido a ouvindo”. O tom é de arte poética. No futuro, esta a tarefa que Olegário Mariano iria projetar para sua obra. Para ser ouvido por sua gente, o poeta precisaria aprofundar seu conhecimento de Brasil, cantá-lo em seus temas e em sua língua. Apenas entremostrado em *Últimas Cigarras*, apenas misturado aos *topos* clássicos e românticos, o plano se concretizaria num livro patriótico desde o título: *Canto da Minha Terra*. Além dos motivos folclóricos originários de Pernambuco, Olegário

tinha, antes de fazer frente aos modernistas, acumulado larga experiência em moldar uma linguagem local.

ÁGUA CORRENTE

Água corrente! Água de um rio quieto
Cortando a alma ignorada do sertão!
Levas à tona, aspecto por aspecto,
Os aspectos da vida em refração.

Água que passa... Sonho predileto
Do lavrador que lava o duro chão.
Trazes-me sempre a evocação de um teto...
Água! Sangue da terra! Religião...

Há na tua bondade humana e leal,
Quando a roda maior moves do Engenho,
Qualquer bafejo sobrenatural...

Ouvindo, ao longe, o teu magoado som,
Água corrente! eu me enteneço e tenho
Uma imensa vontade de ser bom...

Os topos e os motivos da *cigarra* e da *água corrente* funcionam como impressões digitais da lírica de Olegário Mariano. Cada um deles recebeu a atenção de um livro, sendo imprescindíveis para se compreender a progressão de sua agenda literária e a percepção desta pelos comentadores. Neste soneto, incluído na quarta edição do livro em substituição ao poema homônimo “Água Corrente”,⁷⁹ confirma-se a tendência para enaltecer os valores rurais, em especial os nordestinos. Se a cigarra é símbolo de fecundidade, a água corrente é condição para a vida. O sertão ignorado pelo poder público, o “duro chão” da seca, necessita da água, entendida como verdadeiro “sangue da terra”. O lavrador sertanejo sonha com a água, sua “Religião”, sua sobrevivência. A presença do engenho nessa paisagem nordestina, além de uma possível lembrança de quem o viu de perto, sugere o entorno sócio-econômico que alicerçou por muito tempo um modelo de Brasil averiguado, também, pelo romance de um José Lins do Rego.

A idéia de água corrente, imagem poética contraditória na poesia de qualquer tempo, acabou por constituir um acesso de leitura para a produção de Olegário. Para Carlos

⁷⁹ “A partir da 4ª. Edição de *Últimas Cigarras*, Olegário trocou esse poema pelo soneto do mesmo título, com que abria a primeira edição do livro *Água Corrente*, passando então aqueles versos a constituir-lhe a página de abertura, tal como está na sua segunda edição e em *Toda uma Vida de Poesia*”. Anotado por Herman Lima “Apresentação”, in *Olegário Mariano – poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1968, p. 18, nota 5.

Drummond de Andrade, mais que a cigarra, a identificação do poeta com a água corrente “marca o ritmo, o sentido, o aspecto fluido, correntio e fácil de sua aventura poética”.⁸⁰ Tamanha habilidade para executar os versos, em geral metrificados, a espontaneidade quase musical, unida ao uso vocabular pouco complicado, contribuiu decisivamente para a popularidade, para a possibilidade de concebê-lo como herdeiro de Casimiro de Abreu.

ALEGRIA DA VIDA

Parece que ando a sentir mais a vida.
Outono! – É a suavidade da paisagem.
Há carícias na luz que anda esbatida
Em espasmos de cor pela folhagem.

Folhas rolando no úmido regaço
Da Terra; aromas de magnólias e de mirtos.
Árvores levantando para o espaço
Apostolicamente os braços hirtos...

Noivado de papoulas e de ramos
Que ao longo das estradas vão florindo...
Foi assim meu amor, que nos amamos
Neste silêncio evocativo e lindo.

Vegetação exuberante e acesa
Que vibra, que perfuma, que cintila.
Parece que no Outono a Natureza
Tem mais fecundidade e clorofila.

No cenário da terra adolescente,
A paisagem de encantos se renova.
E a alma panteísta delirantemente
Vibra numa explosão de vida nova.

Ó Natureza! A ti me entrego, suplicante,
Braços para o trabalho e ânsia incontida
Para beber na tua seiva fecundante
O vinho, a graça, a formosura e a vida.

Há três camadas de leitura. Na primeira, o eu lírico seria simplesmente um felizardo, sentindo “a alegria da vida” ao rememorar a efusão amorosa sucedida em algum outono. Toda a natureza se mostra formidável, aromática e luminosa mesmo no outono, porque “Foi assim, meu amor, que nos amamos / Neste silêncio evocativo e lindo”. Para nesse amor pela natureza a ingenuidade freqüentemente produzida pela poética casimiriana.

⁸⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Op. Cit.*

Embora o verso – “Ó Natureza! A ti me entrego, suplicante” – também expressa a gravidade daquela integração panteísta cultivada por Werther.

Na segunda, tomando *Últimas Cigarras* como unidade narrativa, a voz desta peça é a própria cigarra personificada. Como se aquela cigarra divulgadora do estio, referida desde a ode anacreônica e ao longo do livro, despertasse da posição passiva de objeto e, em linguagem poética, comentasse a arrebatção da vida que tanto anuncia em seu trinado. Por isso a alegria, a empolgação de quem, neste instante, consegue a metamorfose outras vezes frustrada. O movimento é sempre o mesmo: quando no espelhamento prevalece a imagem da cigarra, vence a alegria sobressaltada no *tonus* ódico; porém, se a cigarra é quem decai até o nível do poeta, ela volta a sofrer as paixões humanas, perde o *aphates* (“livre da dor”) divino e surge, então, o *tonus* elegíaco.

Numa terceira camada, a voz poética planta um germe para a agenda literária de visada nacionalista, que Olegário Mariano sempre autentica com temas folclóricos, com a idealização do Brasil rural. Para promover o *modus vivendi* do caboclo e suas paisagens, desse desbravador dos interiores, tem a disposição um arquivo sertanista que atravessa o Álvares de Azevedo de “A Cantiga do Sertanejo, o Castro Alves de “Canção do Violeiro” ou “Gondoleiro do Amor”, o Raimundo Correia de “Noivado no Sertão”, o Alberto de Oliveira de “Alma em Flor” ou a obra de Catulo da Paixão Cearense. Na estrofe final, o poeta chama para si, em devoção, a natureza que aos poucos surge povoada de homens, lendas e costumes nacionais: “Ó Natureza! A ti me entrego, suplicante”. A disposição para concretizar o plano estava assinalada desde 1915: “Braços para o trabalho e ânsia incontida / Para beber na tua seiva fecundante”.

UM BRINQUEDO NAS MÃOS DE UMA CRIANÇA

Recebi-a das mãos de uma criança:
Colhera-a a um galho de figueira brava
Quando ela, a coitadinha, mal cantava
O seu canto de Glória e de Esperança!

Dentro da mão sem alma que a apertava
Ela que andou a voar de frança em frança,
Abria a voz mais dolorosa e mansa,
Tão mansa que parece que chorava.

Tomei-a comovido... Ela calou-se
E morreu, aos pedaços, como estava
Entre os meus dedos, doce, muito doce,

Vendo, em delírio, na última agonia,
Tantas cigarras, que o jardim cantava,
E tantas fontes, que o jardim gemia...

Se a criança do soneto “Velha Amizade” cercava de afeição a cigarra concreta e a abstrata, esta ignora o significado da cantora do estio. Desprovida da simbologia com que o poeta a refundiu, a cigarra agora não passa de um brinquedo animado nessas mãos “sem alma”. Uma vez “quebrado”, o inseto é descartado como boneca de pano ou carrinho de madeira. A voz poética está inconformada. Para ela, que na meninice zelava pelo bem estar do bicho sonoro, a cigarra transcende o estatuto de animal, metaforiza um ideal poético, daí a necessidade de dramatizar sua morte. Olegário Mariano faz a cigarra da fábula e a real se chocarem, traz a tópica para um cotidiano palpável. Ente poderoso na natureza, imortal, divino, a cigarra, apanhada do galho de uma árvore comum à flora brasileira (“figueira-brava”), acaba perecendo nas frágeis mãos da criança. Cigarra e poeta, embora afortunados, perecem na palma de uma percepção brutalizada pelo trabalho (formiga) ou pouco educada (criança).

ÚLTIMO CANTO

Defronte à minha casa há um cajazeiro
Em cujo tronco carcomido e torto,
Horas de cinza, pelo poente morto,
Rompe das folhas a canção sonora
De uma velha cigarra que ali mora.

É uma canção que escuto há muito. Passa
Num frêmito sensual e enternecido.
Roça as folhas num beijo e sobe e esvoaça,
Dando a tudo o calor, a vida e a graça
De um madrigal dito a roças o ouvido.

À hora de sempre, inevitavelmente,
Abro a janela e espero o canto dela.
Hoje que está maravilhoso o poente
Esbatido nuns toques de aquarela,
Por mais que no silêncio me recolha,
Só escuto o cair das folhas, folha a folha...

Há um silêncio mortal no jardim desolado,
Hora de cinza... A sombra desce, vagamente,
Como a saudade que o arvoredo sente
Cair com a noite lúgubre e agoureira...
Ai do canto glorioso e apaixonado
Que a cigarra cantava a tarde inteira!

Lá está junto de um tronco, hirta e gelada.
As folhas vão caindo ao lado dela.
A asa de rendas ainda brilha iriada,
Folha mais do que as outras, amarela.
Tem na garganta, inanimada e fria,
A última nota estrangulada
Da canção que cantou quando morria...

E assim se acaba na maior pobreza,
Ante a expressão dos troncos comovidos,
A alegria maior da Natureza
E a melhor sensação dos meus ouvidos.

Nas duas estrofes iniciais, a cigarra expressa a fisionomia que possui na tópica, mas termina cotidianizada, (canta “defronte à minha casa”) e abasileirada (num “cajazeiro”, árvore comum no norte e nordeste). A familiaridade com a cigarra passa pela música, não mais a sinfonia da natureza, mas canto particular ao pé do ouvido: “é uma canção que escuto há muito”, desde a infância, confessara no soneto “Velha Amizade”. Estando a cigarra ausente, sua musicalidade, de tão marcante e sonora, fica cantando na memória. Desaparecida no outono, resta a sonoridade real e uniforme, transposta no verso monótono pela repetição do vocábulo “folha”: “só escuto o cair das folhas, folha a folha”.

Do “silêncio mortal” pulula a memória que traz o “último canto”, uma “nota estrangulada”. No cajazeiro, ainda se vê o exoesqueleto sem vida (“hirta e gelada”, “inanimada e fria”); o poeta preencherá esse indício material com o canto que a cigarra gravou na lembrança. Ressurge a tensão entre o bicho literário e o concreto que morre, não sem a reflexão inspirada na tradição. O decassílabo “E assim se acaba na maior pobreza” sugere o final trágico de Esopo ou La Fontaine. Já “a alegria maior da natureza” evoca a “Ode 34” e as recriações de Olegário Mariano colocando a cigarra como irradiadora da alma da natureza. Ela morre como se depreende da fábula. Assim o poeta que, embora leve a vida a tocar o coração do público, a mostrar-lhe as coisas sabidas de uma maneira inusitada, terá a morte de todos. Nisso, o poeta leva alguma vantagem sobre a cigarra, uma vez que sua obra pode imortalizar-se e render dinheiro à sua família ou a algum editor.

Trata-se de uma das tensões centrais do volume. Identificado com a cigarra, o eu poético oscila entre o prêmio da “Ode 34” (poeta genuíno, afortunado, comprometido apenas com a elevação artística) e o castigo da fábula (poeta que sucumbe diante das pressões externas, inclusive mercadológicas). No primeiro extremo, importa o presente, no

qual a cigarra é a rainha da abundância, verdadeiro ser de exceção, personagem imprescindível numa civilização detentora da técnica agrícola. Aqui ela é símbolo da arte, do direito à distração do lavrador, cujo conhecimento da terra já lhe permite antever as necessidades alimentares futuras. No segundo, a formiga pode ser a *capitalista selvagem*, mas em sua rotina de coletora, também sublinha, ao contrário, um momento pré-agrário em que o homem, refém do que retira à natureza, deve estocar o máximo para afastar o perigo da fome. Neste universo instável em que o presente serve ao futuro, em que só vale a faina pelo acúmulo, não sobra espaço para cigarras, isto é, para o canto ou para os prazeres da mesa.

Em mais de uma passagem do estudo de Eduardo Giannetti, a dupla de insetos difundida por Esopo expressa cada um dos pêndulos extremos da ação humana: a plena satisfação dos desejos no *agora* ou no *depois*. A cigarra representa a “miopia temporal”, ao atribuir “valor demasiado grande ou intenso ao que está mais próximo de nós no tempo, em detrimento do que se encontra mais afastado”. A formiga patenteia “hipermetropia temporal”, uma vez que confere “valor excessivo ao amanhã, em prejuízo das demandas e interesses correntes”.⁸¹ A formiga alegoriza a visão do capitalismo europeu, que entendia como atrasados e brutais os modos seculares dos indígenas sul-americanos. Vinda de uma cultura policiada, de um solo menos dadivoso, dos invernos nervosos e por isso mesmo voltada para o acúmulo, a formiga colonizadora só conseguia ver indolência no nativo chegado ao sexo, ao cauim e às danças esquisitas. Onde havia comportamento harmônico e ecológico com o meio natural, o velho mundo enxergava a cigarra preguiçosa. A fome européia encantou-se, sorriu com a possibilidade de converter a biomassa e os minérios incalculáveis em capital, sem perceber que “nenhuma cigarra” morreria “à mingua nos trópicos luxuriantes”.⁸² Nos termos de Paulo Prado, foi um tempo de “cobiça insaciável, na loucura do enriquecimento rápido”.⁸³

Os próprios brasileiros, desde os que começaram a forjar as primeiras noções de nacionalidade, tentariam eliminar qualquer indício de vadiagem ou debilidade mental que

⁸¹ GIANNETTI, Eduardo. “A Subestimação do futuro: miopia” e “A Superestimação do futuro: hipermetropia”, in *O Valor do amanhã: ensaio sobre a natureza dos juros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 170-192.

⁸² Idem. “O Ser social e o tempo: primórdios”, p. 217.

⁸³ PRADO, Paulo. “A Cobiça”, in *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 9ª. edição, 1997, p. 91.

sujassem o futuro amálgama racial da nova pátria desejosa de parecer a Europa. Veja-se, por exemplo, o projeto de José Bonifácio, o Patriarca da Independência, para os índios: “Abolir em todo Brasil o uso de assentar-se em esteiras ou estrados, e o estar de cócoras, e o comer com as mãos. (...) Introduzir os exercícios ginásticos da luta, saltos, e carreiras; e abolir as danças moles e lascivas. (...) Proibir quanto possível for o nímio uso da cachaça, que os enfraquece, e faz morrer de hidropisia”. Esta depreciação muito vai perdurar, transferindo-se, inclusive, para o homem da roça que, sendo a mistura do branco com o índio manteria, com certeza, as características mentais do último, ou seja, a incapacidade de “pensar profunda e aturadamente”.⁸⁴

Bernardo Guimarães ironizaria tamanha gravidade depositada na preguiça. Em “Hino à Preguiça”, do volume *Folhas de Outono* (1883), escreve: “O que tens de comum com a soberba?... / E nem com a cobiça?... / Tu, que às horas e ao ouro dás as costas, / Lhana e santa Preguiça?”⁸⁵ Mas coube a Monteiro Lobato “endireitar” o capiau, herdeiro direto da gênese e dos costumes indígenas. Em *Jeca Tatuzinho* (1924), o caboclo começa preguiçoso (vive de cócoras ou estirado ao sol), bêbedo (bebia para esquecer as desgraças da vida) e idiota (planta pouco, pois a formiga lhe comeria o roçado). Descoberta e tratada a doença, a salvação dá-se pela ciência e pelo trabalho. Jeca transforma-se em trabalhador forte e inteligente, superando em energia a raça européia representada por seu vizinho italiano. Enriquece, fica culto, vira um tipo patriota que ajuda e instrui seus pares, termina coronel. Sai da negligência da cigarra para o capitalismo “americano” da formiga, aqui mais solidária que a “britânica”.⁸⁶ A felicidade completa do europeu explorador teria sido descobrir o amarelão dos índios, a de algumas elites do Primeiro Reinado do povo brasileiro. Dessa maneira, poderiam ordenar uma força de trabalho, de fato, produtiva e rentável, menos dispendiosa que a do escravo negro e, depois, a do imigrante europeu. *Macunaíma* (1928), por seu famoso pouco caráter, ficará no bordão “Ai! que preguiça!...”, para sempre cigarra. E, mesmo morrendo, virará estrela que, como já disse, opera como um dos correlatos da cigarra.⁸⁷

⁸⁴ SILVA, José Bonifácio de Andrada e. “Os Índios são preguiçosos e voluptuosos”, in *Projetos para o Brasil*. Organização Miriam Dolhnikoff. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 133-134.

⁸⁵ GUIMARÃES, Bernardo. *Op. Cit.*, pp. 397-400.

⁸⁶ LOBATO, Monteiro. *Jeca Tatuzinho*. São Paulo: Cia Graphico Editora Monteiro Lobato, 1924.

⁸⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Círculo do Livro / Livraria Martins, 1983.

A CIGARRA MORTA

Ontem, Cigarra, quando veio a aurora,
Acordei a vibrar com a tua vinda.
A tua voz tinha, de espaço fora,
Notas tão claras que eu a escuto ainda.

Glorificando a luz consoladora,
Cantaste, e enfim tua cantiga é finda.
Tenho nas minhas mãos, inerte agora,
Teu corpo cor de mel, Cigarra linda.

Foste feliz, porque te deram esta
Garganta de ouro. Assim, de palma em palma,
Passou, num sonho, a tua Vida honesta...

Vendo-te, os meus sentidos se levantam,
Esperando a cantiga da tua alma,
Que as almas das Cigarras também cantam...

Leia-se o poema como prolongamento de “Um Brinquedo nas Mãos de uma Criança”. O poeta lamenta a cigarra morta que tem nas mãos. Individualiza-a na morte chamando seu nome em letra maiúscula. Reforça a honestidade da cigarra, aludindo provavelmente à sua dignidade em relação à formiga. Ele esperará a cantiga da alma, pois “as almas das Cigarras também cantam” nas folhas ao vento, é o que ensinou a sabedoria popular do lavrador de “As almas das Cigarras”.

A VOZ QUE SE CALOU

Junho. A primeira crispação nervosa
Do inverno toca as árvores douradas:
Desenrolam-se, no alto, as madrugadas
Cor-de-rosa em montanhas cor-de-rosa...

No coração da mata silenciosa,
Cruzam-se as melancólicas estradas.
E apascentando ovelhas tresmalhadas.
Canta o vento à flor d'água misteriosa...

Esse canto é de dor ou de alegria?
É de saudade, é de melancolia,
Porque lhe falta o grito alucinado

Daquela voz que despertava o dia;
Avena de um pastor apaixonado
Que morreu sem saber por que morria.

“O grito alucinado” e ausente do inverno só poderia vir da cigarra. Sem ela, que distribui a graça pelas paisagens e vida na natureza, permanece a “mata silenciosa”,

“melancólicas as estradas”. Para pintar o quadro, Olegário Mariano empresta algumas cores arcádicas, nitidamente nos versos 7 (“E apascentando ovelhas tresmalhadas”) e 13 (“Avena de um pastor apaixonado”). O pastor está ausente enquanto personagem, assistimos apenas às ações que convencionalmente lhe atribuídas. No posto dele, é o vento quem conduz o gado; é a cigarra, aqui já *in memoriam*, quem toca a célebre flauta pastoril. Tais empréstimos são a centelha da complexidade do poema.

A partir do período romântico, parte substancial dos intelectuais e artistas começou a creditar aos arcades, sobretudo, as primeiras incursões em cenários e questões locais. Suas obras vislumbrariam uma primeira idéia de gente e de nação brasileira. Parte da produção que, atendendo pelo nome de indianista, desenha um possível caráter nacional, que vivifica a herança dos povos aqui instalados antes de 1500, vai entender como modelo, dentre outros, a épica *O Uruguay* (1769), de Basílio da Gama. Assim Gonçalves Dias (*Os Timbiras*, 1857), José de Alencar (*O Guarani*, 1857) e Manuel Araújo Porto-Alegre (*Colombo*, 1866).⁸⁸ Pouco depois, num poema abertamente patriótico e já comentado, Casimiro de Abreu associará os dois principais personagens de Tomás Antonio Gonzaga à natureza copiosa, à nossa índole predisposta ao lirismo: “Quando Dirceu e Marília / Em terníssimos enleios / Se beijavam com ternura / Em celestes devaneios; / Da selva o vate inspirado, / O sabiá namorado, / Na laranjeira pousado / Soltava ternos gorjeios”.⁸⁹

Atualmente, procura-se conhecer o período arcade dissociando-o de projetos de literatura nacional posteriores, como o do romantismo e, no seu encaço, o do modernismo. São sólidas, porém, as interpretações que abasileiram, de preferência, o que de heróico ocorreu antes do Grito do Ipiranga. Nossos dois principais movimentos de nativismo legaram uma avalanche de sentidos na cultura, no pensamento e nas artes brasileiras. Quem olhasse para antes de 1822, via de regra, tendia a exaltar aqueles que pareciam antever a grandeza do “impávido colosso”. E inclinava-se a condenar quem escrevia, pintava ou musicava a serviço das convenções estilísticas européias, da corte. Cada qual teve razões estéticas ou ideológicas para louvar ou penalizar o espólio anterior à Independência. Olegário Mariano, ao longo de *Últimas Cigarras*, especialmente neste soneto, recupera o

⁸⁸ TEIXEIRA, Ivan. “Para uma leitura sincrônica de *O Uruguay*”, in *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996, pp. 17-44.

⁸⁹ ABREU, Casimiro de. “Minha terra”, in *Poesias completas*. Estudo crítico de Silveira Bueno. Organização, revisão e notas de Frederico José da Silva Ramos. São Paulo: Saraiva, 3ª edição, 1961, pp. 43-48.

período árcade em parte baseado nesse nacionalismo, que foi responsável por encaminhar gerações à absorção do arcadismo como pedra fundamental do *espírito brasileiro*. Nesse ponto, Batista Cepelos desgarrá outra vez da opinião comum. No soneto “Que Pena!”, questiona de forma irônica o suposto legado nacionalista da poesia árcade: “Que é feito de vocês, qual foi a guerra / Que vos fez debandar, cheios de horrores, / Deixando os vales e transpondo a serra? // Nada! Mentem Dirceu e seus amores! / Creio que, infelizmente, a minha terra / Nunca teve pastoras nem pastores...”⁹⁰

Tomás Antonio Gonzaga e Silva Alvarenga – que gravaram em português os nomes na tradição anacreônica – são poetas árcades que teriam colaborado para apreensão da terra brasílica. Grande parte da história e da crítica desenvolvem o bordão segundo o qual um dos traços distintivos da poesia nacional, principalmente em relação à portuguesa, é seu lirismo “malemolente”, sua musicalidade deslizante. O manancial de tais características, correções nas veias poéticas do romantismo, muitas vezes é descoberto na produção de Gonzaga, Alvarenga e, pode ser, na de Cláudio Manuel da Costa. Em *Glaura*, de Silva Alvarenga, por exemplo, Antonio Candido observa que “os contornos da natureza adquirem fluidez musical”,⁹¹ características deliberadamente perseguidas e essenciais da lírica romântica.

Olegário Mariano não retém o conjunto fechado de preceptivas. Mas é possível vê-lo tomar dois estímulos gerais da lírica da segunda metade do século XVIII que, em alguns casos, entra pelo XIX. Primeiro: a predileção pelo campo, por sua vida e valores modestos, embora isso não implique a assunção rigorosa do *locus amoenus* pastoril. Segundo: a perícia em percorrer o território amoroso, mesmo num livro de argumento estrito como *Últimas Cigarras*, sempre numa espécie de estilo pedestre, com raras sinuosidades sintáticas e conceituais. De acordo com que sintetiza José Guilherme Merquior, “apelando sempre para emoções genéricas, por meio de uma linguagem a um só tempo natural (...) e convencional (...), a poesia neoclássica aspirava a produzir obras essencialmente comunicativas e confraternizatórias – ao menos ao nível do público educado”.⁹² Há um

⁹⁰ CEPÉLOS, Batista. *Op. Cit.*, p. 151.

⁹¹ CANDIDO, Antonio. “Poesia e música em Silva Alvarenga e Caldas Barbosa”, in *Formação da literatura brasileira (vol. I)*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, 9ª edição, p. 130.

⁹² MERQUIOR, José Guilherme. “O Neoclássicismo”, in *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 27.

pacto entre poeta e ouvintes para a boa comunicação, como o há entre o indivíduo e seu núcleo social em relação ao vestuário correto.

A maior fatia da produção de Olegário Mariano não requer da audiência largo domínio sobre convenções eruditas de corte, como algumas alusões ultra-específicas à mitologia greco-latina na *Marília de Dirceu*. Sua dicção, propriamente, é tanto quanto comunicativa, encontrando rápida simpatia do público de educação média, descomprometido com peripécias demasiado intelectuais. Nesse sentido, Olegário observa pelo menos três lições que a poesia árcade foi beber em Horácio: 1) *Últimas Cigarras*, por exemplo, foi feito com simplicidade e conjunto (*simplex dumtaxat et unum* – vrs. 23), seus pormenores e micro-unidades (cada poema em si, cada sub-tema) guardam profundas relações, por isso compõe um todo; 2) a escolha da matéria também esteve à altura das possibilidades lingüísticas e argumentativas do poeta (*sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam / uiribus* – vrs. 38 e 39), isto é, os ombros de Olegário carregam apenas o que suportam, diferente do ocorrido com *Canto da minha terra*; 3) o sucesso editorial do volume se deve muito à sua perícia para fundir o útil ao agradável (*miscuit utile dulci* – vrs. 343), pois foi capaz de deleitar e ao mesmo tempo instruir o leitor.⁹³

Num mercado editorial em ampliação, o poeta faz-se entender, fala de assuntos mais ou menos sabidos de maneira cristalina. Seus sonetos encadeiam sempre o pensamento ou a cena transparentes, jamais são enigmáticos. Mesmo a erudição não é exibicionista, porque esta poesia deseja entreter⁹⁴ ou comover, mais até que instruir ou chocar. A popularidade entre a massa progressiva de leitores comuns rearranja, numa *pólis* socialmente mais complexa, a antiga “confraternização” dos poetas árcades com seus interlocutores, sua corte ou seu salão. Para sua fama e divulgação, coopera ainda a comentada capacidade de exímio declamador, imprescindível para audiências também compostas por pessoas pouco alfabetizadas. Em 1927, João Ribeiro chega a sustentar que “os versos de Olegário, pela suavidade e espontaneidade de expressão, pertencem quase todos ao ‘Declamatorium’ das

⁹³ HORÁCIO. *Arte poética*. Edição bilíngüe. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

⁹⁴ CURTIUS, Ernest Robert. “A Poesia como entretenimento”, in *Literatura européia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec – Edusp, 1996, pp. 583-584.

salas, onde sempre são repetidos com aplausos”. Outro atributo decisivo para que conquistasse a “popularidade de escol em nossos meios sociais”.⁹⁵

A poesia composta nas décadas anteriores à independência política do Brasil envia, em certo sentido, o próprio molde para *Últimas Cigarras*. Em *Glaura: poemas eróticos* (1799), de Silva Alvarenga, há duas epígrafes: uma retirada de Ovídio, outra das *Anacreônticas*. Esta, a que interessa: “Adeus, ó Heróis; que enfim / Nas cordas da doce Lira / Só respira o terno Amor”.⁹⁶ Trata-se da tradução livre dos três versos finais da ode “23 Preisendanz”. Com ela, Alvarenga sublinha, de saída, a filiação de seu volume, composto por 60 rondós e 57 madrigais, à poesia amorosa. Didaticamente, explicita que não cantará os feitos bélicos (*Adeus, ó Heróis*), isto é, não exercitará a épica, e, sim, a lírica. Explicitar a eleição do gênero e desfilar suas variantes dentro das convenções poéticas da época é uma das propostas formadoras do volume.⁹⁷ A “Ode 23”, de fato, propõe a divisão entre os gêneros, e foi por isso mesmo colocada por Estienne no início de sua coleção, fazendo aí as vezes de exórdio. É oportuno que Alvarenga, querendo emular Anacreonte, tenha tomado um poema que ocupava posição estratégica na edição difundida ainda em seu tempo.

Olegário Mariano também toma emprestado três versos finais de uma ode anacreôntica, mas sem fornecer o trecho em grego. Alvarenga, assume na epígrafe a tópica que irá desenrolar; Olegário, o gênero poético. O estímulo no lírico de Teos será reanimado, ainda, em diversos instantes pontuais dos dois livros, os quais operam como poemas fechados, compostos de pequenas unidades líricas. Os dois poetas desenvolvem seus assuntos preferencialmente em formas fixas: Olegário exercita via de regra o soneto; Alvarenga o rondó e o madrigal. Vale destacar a admissão do Anacreonte simbólico na hora de assentar o talho poético. Silva Alvarenga o convoca como eixo da tradição lírica, manobra refeita depois por Alberto de Oliveira no “Vaso Grego”. Olegário, por sua vez, sedimenta no trato com a tópica anacreôntica sua condição intranquã de poeta. Em

⁹⁵ RIBEIRO, João. “Canto da Minha Terra”, in *Crítica: parnasianismo e simbolismo (vol. II)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1957, pp. 166-167.

⁹⁶ ALVARENGA, Silva. *Glaura: poemas eróticos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2003. Neste volume, prefaciado por Luiz Carlos Junqueira Maciel, não se omite o excerto latino de Ovídio, nem o grego das *Anacreônticas*. Infelizmente, o mesmo não se dá em edição mais encontrável organizada por Fábio Lucas: *Glaura: poemas eróticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁹⁷ Alcir Pécora chega a reivindicar, em prol dessa leitura, a suspensão de interpretações nacionalistas, biográficas ou sociológicas do volume: “O Amor da convenção”, in *Máquina de gêneros*. São Paulo: Hedra, 2001, pp. 189-202.

Últimas Cigarras estão colocadas praticamente todas as dominantes de sua poesia, contando com a que se transformará em nacionalismo programático. Agraciada por Febo e parente do sol, a cigarra é a fagulha que remete à própria tradição da arcaica lírica grega, para tantos poetas de épocas várias a fonte inesgotável da pura poesia.

Em certo sentido, este livro, iniciado em 1915 e terminado 35 anos depois, conecta duas pontas da mesma tradição nacionalista. A que realiza as obras literárias e a que as interpreta. A primeira e mais nítida vem da língua e das paisagens brasileiras aqui presentes. Do uso medido do folclore (através de temas, ritmos, formas, etc.) enquanto edificador de identidade. A segunda baseia-se na continuidade em si da primeira. Ou seja, além de imitar os poetas que a ela se dedicaram anteriormente, Olegário Mariano embarca numa ampla tradição crítico-literária. Ao tomar os chamados árcades como sopro primeiro de brasilidade, ou, ao acreditar que a atenção ao folclore ou ao ambiente rural legitimaria seu trabalho, realiza na poesia o que tantos intérpretes esperaram e esperam das obras literárias produzidas em solo brasileiro.

Partindo de fórmulas sabidas e delimitadas, a cor local de *Últimas Cigarras* não é exaustiva nem caricata. Misturado a vetores específicos (poesia anacreônica) e gerais (noção de *artista romântico*) da lírica ocidental, seu nativismo foi contingência de trabalho. Nascidos e criados em solo tropical, poeta e público foram educados a partir dos ícones que começaram a ser forjados no período romântico e instalados pela geração parnasiana, até no Hino Nacional. Havia, portanto, uma atmosfera de expectativas para quem quisesse se fazer poeta. A especialização nacionalista de *Canto da Minha Terra*, projeto literário para afrontar os modernistas, é previsível, articula um núcleo de lugares comuns que apresentam escassa singularidade se comparada a outras saídas da mesma época. Seu fôlego não suportava tamanho desafio, levado a cabo somente por engenhos capazes de nos interpretar, ou quase nos inventar, como José de Alencar, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo ou Guimarães Rosa. Olegário, nesse quesito, ficou no degrau abaixo, entre a manada de escritores que buscou, em vão, a síntese pessoal para as enormes variantes desse “florão da América”. Por isso, *Últimas Cigarras* é único. Nem o período exaltadamente patriótico de seu autor entrando na ABL destruiu sua face. Ao longo de sete edições, Olegário Mariano conservou a base original do livro.

III. Olegário feito fábula

No quadriênio que testemunhou a primeira Grande Guerra, anos de alta voltagem política e econômica também no Brasil, Olegário Mariano talvez não esperasse as edições alcançadas por *Últimas Cigarras*. Nem calculava se tornar, a partir de então, um dos ícones da poesia do momento, passando à posteridade como “poeta das cigarras” ou “cantor das cigarras”. Aos poucos, porém, incorporou o epíteto, foi colando sua imagem pública de poeta à da cigarra, a ponto de batizar a chácara de Teresópolis, adquirida em 1941, de “Toca da Cigarra”. Em *Quando Vem Baixando o Crepúsculo*, de 1945, lê-se o soneto “A Toca da Cigarra em Teresópolis” e, em *Mundo encantado* (1955), “Toca da Cigarra”. O trabalho de recriação e apropriação sistemática do tema e de suas tópicas, por meio de Anacreonte e Esopo, de tão famoso e bem sucedido, transformou a cigarra em sua propriedade; implantou um novo lugar comum da *linhagem*, agora identificado com sua poética.

A cigarra ressurge como figura obrigatória nas homenagens ao poeta. E o nome dele, não raro, comparece quando o inseto é lembrado. Quando silenciou, em 1958, jornais e revistas pouco variaram as chamadas: “morreu o último dos poetas românticos do Brasil”, “as cigarras estão de luto”. Os espelhamentos e as metamorfoses que trocaram eu lírico e cigarras, em *Últimas Cigarras*, entraram para a vida real e literária. Impressiona o fato do homem ou do poeta se tornar inseparável de seu argumento central em outras produções poéticas. Soldado à cigarra, transformou-se em assunto de poetas. Como Anacreonte e outros líricos da antiga Grécia que, além dos versos emulados tiveram as biografias

fantasiadas, Olegário Mariano insinuou-se para a crítica e, fundamentalmente, para a poesia brasileira ao ser convertido em fábula pelos escritores.

Nas páginas da coletânea *Espumas* (1917), apenas dois anos corridos da aparição de *Últimas Cigarras*, Amadeu Amaral lhe dedica o soneto “Cigarra”.¹ São versos que tentam sintetizar algumas linhas gerais do livro de Olegário Mariano: a cigarra como cantora da natureza e da fertilidade, inspirada pelo sol e correlato do poeta. Olegário é a própria encarnação do *artista romântico*, que através do seu trabalho pode alegrar e alentar os ouvintes entristecidos (“frondes taciturnas”). No mesmo volume, Amadeu dispensa um poema a Alberto de Oliveira (“A palmeira e o raio”) e pelo menos outros dois às árvores (“A boa árvore” e “Cedro expatriado”), ou seja, tematiza escritor e motivo do agrado de Olegário.

CIGARRA

Pia um pássaro além. De uma copa, responde
estrídula cigarra, e o canto agudo estira.
Dir-se-ia que a Terra, ante o Verão que expira,
ergue uma prece à luz, dando uma voz à fronde.

Por que canta a cigarra? E que diz ela? E onde?
Em que frincha de sombra? O grande sol que a inspira,
doando-lhe o alto esplendor deste céu de safira,
a penumbra produz que a dissimula e esconde.

Canta, cigarra! Tu, que, em vez de teres garra,
bico, dardo ou ferrão, tens uma voz fremente,
enche do teu clamor estas matas e furnas.

O destino do poeta é como o teu, cigarra:
sonhar sonhos de luz na penumbra envolvente,
dar um frêmito e um canto às frondes taciturnas...

Ainda neste ano, na conferência “A cigarra e a formiga”, Amadeu Amaral iria misturar mitologia à entomologia. Com alguma dose de humor, repele a interpretação de que a formiga de La Fontaine seja egoísta. Não vê motivos para se instar contra o fabulista que teria expressado apenas uma “ética terra-terra”, de aplicação prática. Por outro lado, entrevê virtudes naturais da cigarra em relação à formiga. Com o *Souvenirs Entomologiques* de Henri Fabre debaixo do braço, semelhante a Medeiros e Albuquerque, defende que, na natureza, é a formiga a aproveitadora. No inverno, quando sem vegetação

¹ AMARAL, Amadeu. *Poesias completas*. São Paulo: Hucitec, 1978, p. 187.

para se alimentar, a cigarra aplica seu rosto (espécie de focinho perfurante) na superfície das árvores para sugar a seiva. Como as formigas são anatomicamente incapazes dessa operação, vêm aí furtar o licor das cantoras, que não se incomodam em comparti-lo. A ciência é mesmo o inverso da fábula. Mas a conclusão é alegórica e, em certo sentido, análoga à de Olegário Mariano, citado nas entrelinhas: “neste mundo estreito e escuro, neste formigueiro profundo, onde nos arrastamos no pó, onde carregamos os nossos fardos, onde enceleiramos as nossas provisões e com elas os nossos ódios, as nossas tolices, as nossas misérias, as nossas penas sem remédio, – não há nada, nada mais útil, mais soberanamente útil, mais divinamente útil do que uma boa cigarra cantadeira, pousada lá em cima, ao sol, a espalhar em derredor de si a eterna, a única doçura da Arte e do Sonho!”² Como se também dissesse: num cotidiano de lutas, sofrimentos e obrigações, nada melhor que puxar da estante mais alta um livro de poesia.

O autor do *Dialeto Caipira* (1920) estava atento às novidades antes e depois da Semana de 22. Embora atacado por setores significativos do modernismo, publicou na grande imprensa a primeira apreciação rigorosa acerca da *Paulicéia Desvairada*.³ Nos anos vinte, em outro artigo pouco lembrado, indica as virtudes e os desgastes de sua geração, reconhece a legitimidade da geração modernista e sugere, oracular, um sentido social e nacional ao movimento que julgava até então exclusivamente literário ou estetizante.⁴ Mário de Andrade, que respeitava em Amaral a opinião, a inteligência e o estudioso do pouco examinado folclore paulista, chegou a reconhecer: “em literatura havia entre nós o espaço abismal de duas gerações contíguas; em folclore éramos da mesma geração”.⁵

O livro de estréia de Onestaldo de Pennafort, *Escombros Floridos* (1921), é todo dedicado a Orestes Barbosa e, em primeiro lugar, a Olegário Mariano, no instante em que este era prestigiado e usufruía o sucesso de *Últimas Cigarras*, à época já na terceira edição. Onestaldo começava a mostrar a perícia no manuseio de formas fixas, característica sentida em toda a pequena, mas sóbria, obra. A homenagem, oportuna para um principiante de

² AMARAL, Amadeu. “A Cigarra e a formiga”, in *Letras floridas*. São Paulo: Hucitec, 1976, p. 42.

³ Idem, “Paulicéia desvairada”, pp. 151-153.

⁴ AMARAL, Amadeu. “Poesia de ontem e de hoje”, in *Elogio da mediocridade*. São Paulo: Hucitec, 1976, pp. 35-48.

⁵ ANDRADE, Mario de. “Amadeu Amaral”, in *O Empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins-INL-MEC, 1972, p. 183.

dezenove anos, transcorre por uma paráfrase que amarra algumas particularidades de Olegário, como o tema cigarra.

À ENTRADA DO INVERNO

As cigarras, que andavam alegrando
a minha grande solidão aqui,
fugiram, tontas, como folhas, quando
viram que eu ia perguntar por ti.

E o mar, esse estendal de águas imenso
que vai e vem a marulhar – o mar
levou bem longe o seu clamor suspenso,
quando os lábios abri para falar.

Também o sol, esse operário antigo
que lança bênçãos pela sua luz,
negou-me o seu calor lúcido e amigo,
mal o teu nome a murmurar me pus.

Só a saudade, a tua irmã, chorando
ao ver a minha solidão aqui,
me abriu os braços amorosos, quando
sentiu que eu ia perguntar por ti.⁶

Na conhecida série “À maneira de...”, de *Mafuá do Malungo* (1948-1954), Manuel Bandeira dedica um soneto a Olegário Mariano. Curiosamente, após ter dedicado um a Alberto de Oliveira, mestre dos dois. A escolha da forma é proposital, como em Amadeu Amaral, uma vez que *Últimas Cigarras* é, na prática, um livro de sonetos. Menos que uma homenagem ou uma “estilização de estilo”,⁷ trata-se de uma intervenção crítico-poética. Bandeira, atento que sempre esteve à poesia de Olegário, frisa o fato de o poeta ter sido muito conhecido para em seguida, pelos anos 40 e 50, começar a ser esquecido ainda em vida pela crítica e pelos novos poetas, que o deixavam de emular. Tal como a beleza fugidia da bela Betsabé – a mesma que servira de título aos versos de “Boêmia” – sua fama e sua poética, no princípio, *coqueluche de rapazes* como os jovens Onestaldo de Pennafort e Carlos Drummond de Andrade, dissiparam-se, corroeram-se com os novos tempos.

... OLEGÁRIO MARIANO

Triste flor de milonga ao abandono,
Betsabé, Betsabé, que mal me fazes!

⁶ PENNAFORT, Onestaldo de. *Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 16.

⁷ Refiro-me ao estudo voltado à análise de discurso de: DISCINI, Norma. “Estilização de estilo”, in *O Estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003, pp. 314-329.

Ontem, a coqueluche dos rapazes,
E agora? pobre pássaro sem dono.

Primavera e verão foram-se. O outono
Chegou. Folhas no chão... Névoas falazes...
E aí vem o inverno... O fim das lindas frases...
O último sonho, e após, o último sono!

As cigarras calaram-se. Era tarde!
E hoje que no teu sangue já não arde
O fogo em que tanta alma se abrasou,

Choras, sem compreenderes que a saudade
É um bem maior do que a felicidade,
Porque é a felicidade que ficou!⁸

Os tercetos destacam um processo nítido na poesia de Olegário Mariano: de predominantemente festiva, ela passa à melancolia. As cigarras que entretinham o poeta tendem, nesse presente, a lhe cortar de saudade. A partir de *Quando Vem Baixando o Crepúsculo*, intensifica-se a vocação para o pessimismo, a negatividade corroendo um eu que começa a esperar, angustiado, a morte. Há passagens de rancor, arrependimento de ser poeta. A essa altura, proliferam-se personas em dissonância com a natureza, com a orquestração do universo que Olegário tanto fez imaginar. Nessa fase, a produção de livros fica espaçada, embora eles se apresentem mais extensos e os poemas maiores e mais elegíacos. O nacionalismo, quando aparece, funde-se à nostalgia de quem aguarda a morte e reorganiza o passado. Na derradeira coletânea lírica, *Mundo encantado*, o poeta declina, a ponto de fechar o soneto “Resignação” com um heróico prostrado: “Jogo um beijo ao Passado e... espero o fim”.

ACEITAÇÃO

É mais fácil pousar o ouvido nas nuvens
e sentir passar as estrelas
do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus passos,

É mais fácil, também, debruçar os olhos no oceano
e assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo das formas,
que desejar que apareças, criando com teu simples gesto
o sinal de uma eterna esperança.

Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar,
nem tu.

⁸ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record / Altaya, 1998, p. 343.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar.⁹

Publicado em *Viagem* (1939), o poema de Cecília Meireles, em versos livres, mostra que Olegário Mariano pode ser intuído ainda que não mencionado explicitamente. Basta haver uma cigarra, especialmente se equiparada ao ser poeta. A melhor homenagem que Olegário talvez desejasse era ser lembrado sempre que uma cigarra mexesse as asas nalgum verso, independente de estarem ali ou não para o homenagearem. Depois de tantas tentativas, a metamorfose se completa no tempo literário, na poesia alheia, onde o poeta vira fábula, a despeito do homem morrer de fome ou de doença. A última cigarra sempre será o próprio Olegário Mariano, redivivo na cigarra que qualquer poeta cantar.

⁹ MEIRELES, Cecília. *Viagem. Vaga Música*. Rio de Janeiro / São Paulo: Nova Fronteira / Record / Altaya, 1998, p. 32.

terceira parte

PRODUTO PRIMÁRIO. ANEXOS

I. Depoimento, Entrevista e Reportagem.

II. Fortuna Crítica.

III. Iconografia.

Não havia festa no Rio em que não comparecesse, recitando ou recitado.

Maria Eugênia Celso, 1958.

I. Depoimento, entrevista e reportagem¹

Jorgino. “Uma Entrevista com Olegário Mariano”, in *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: 28-11-1930.

UMA ENTREVISTA COM OLEGARIO MARIANO²

O POETA DAS CIGARRAS FALA-NOS DA SUA NOVA REVISTA “BRASIL MAIOR”

Encontramos ontem, à noite, no teatro Recreio, com Olegário Mariano. Pedimos-lhe que fosse indiscreto e nos adiantasse algo sobre a sua próxima revista, que será levada naquele teatro, logo a seguir ao “O Barbado”.

– É cedo, disse-nos o ilustre acadêmico, para falar na minha revista, pois a que atualmente se acha em cena promete ainda ficar por muitos dias no cartaz. Antes assim, pois terei mais tempo para convenientemente ensaiar todos os quadros da minha revista. Os espetáculos são em geral montados com excessiva precipitação, o que prejudica grandemente a sua execução; a incerteza dos textos, a falta de ambientação definitiva, tira aos artistas grande parte dos seus meios e o que em cena se diz, só tem uma vaga analogia com o que o autor escreveu.

– Qual o título definitivo da sua revista?

– “Brasil Maior”... É o título que escolhi entre os muitos que me vieram à mente, pois acho que é que melhor exprime o sentimento de orgulho e de patriotismo que anima todos aqueles que, como eu, sonharam e viveram com imenso jubilo as inesquecíveis horas de triunfo de 24 de outubro.

– Quer dizer que a sua revista é essencialmente política?

– Absolutamente não. É natural que grande parte da sua ação se inspire nos acontecimentos que acabamos de atravessar; procurei, porém, afastar-me o mais possível dos fatos que são do domínio publico para, com malícia e sem o menor intuito de ofensa a quem quer que seja, estudar as situações e aspectos que oferecem ao observador perspicaz

¹ Quando a precariedade das cópias impressas, microfilmadas ou digitalizadas impediram decifrar palavras, as lacunas ficaram entre colchetes, assim como passagens que geraram dúvidas.

² A entrevista é ilustrada com caricatura do poeta, não há créditos sobre o desenho.

um vastíssimo campo de ação. Creio ter reunido em “Brasil maior” um pouco de tudo aquilo que se deve encontrar numa boa revista: espírito, crítica, graça, poesia, lindos quadros de fantasia, bailados, boa música e canções que devem sobreviver à própria revista.

– É verdade que, apesar de a revista só estar assinada por si, foi escrita em colaboração com Luiz Peixoto?

– É falso. Foi um boato lançado por um jornal, não sei com que intuito. Se o meu amigo Luiz Peixoto fosse meu colaborador em “Brasil Maior”, ele assinaria comigo. Eu não preciso de colaboração clandestina e Luiz Peixoto não precisa colaborar sob o anonimato. “Brasil Maior” é de minha lavra, como o foram “Laranja da China” e “Vamos deixar de intimidações”... Não me surpreende, porém, o fato de associarem o nome de Luiz Peixoto ao meu, pois, como todos sabem, Luiz Peixoto é meu amigo de infância e tenho por ele, além de amizade, uma profunda admiração, pois ele é, sem favor, o maior revistógrafo brasileiro. A ele deve o nosso teatro de revistas, por assim dizer, todas as suas inovações e progressos. Ele foi, durante os últimos quinze anos, o mais esforçado e eficiente animador e – por que não dizê-lo? – o nosso mestre a todos, Luiz Peixoto sempre demonstrou para a minha obra o mesmo afetuoso interesse que eu tenho para o que ele faz. A isto se [orna], até agora, a nossa colaboração teatral.

Mas, voltemos a “Brasil Maior”... Se os cenógrafos e o costumier executarem o que lhes pedi – e não tenho dúvidas que o farão – a minha revista terá uma montagem interessante e original. Quanto à interpretação, ela promete ser excelente, pois, além dos elementos que ora constituem a grande companhia do Recreio, devem ingressar para aquele teatro, por ocasião da estréia de “Brasil maior”: Aracy Côrtes, Lely Morel e Olga Navarro, três figuras de primeiro plano e mui queridas do público. A música é de Ary Barroso e de Joubert de Carvalho; ela será um dos fatores de sucesso com que conta a revista.

– Não quer dizer-nos quais os principais quadros da revista?

– Ainda é cedo... Vamos deixar isto pra a próxima entrevista, pois, assim, terei o prazer de ver o **DIÁRIO CARIOCA** referir-se novamente à minha revista...

E, sorridente, o poeta das cigarras despediu-se de nós.

JORGINO

—

Joel Silveira. “Minha lira só tem uma corda – Idéias e confissões de Olegário Mariano”, in *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 29-4-1943.

“MINHA LÍRICA SÓ TEM UMA CORDA”¹

O POETA EM SUA CASA. – DA GENTILEZA DOS PORTUGUESES. – QUANDROS, ESCULTURAS E RETRATOS. – EPISÓDIO COM O FILHO DO EÇA. – “NÃO GOSTO DA POESIA MODERNA, MAS GOSTO DE ALGUNS DOS SEUS POETAS”. – SCHMIDT, A NOITE E OS DEFUNTOS. – “NÃO SOU NENHUM SEXAGENÁRIO! NASCI EM 89”. – SEQUÊNCIA SENTIMENTAL COM RIBEIRO COUTO. – POLÍTICA. – A ITÁLIA DE MUSSOLINI ERA SÓ CÔR E CANTO. – OS CRIMES DO FASCISMO CONTRA O POVO ITALIANO. – ENTUSIASMO PELA RÚSSIA. – AS MENTIRAS DA PROPAGANDA. – O QUE É A “TOCA DA CIGARRA”. – “ESPERO ALCANÇAR E ULTRAPASSAR A IDADE DE ATAUFO”. – GRACILIANO E ÁLVARO MOREYRA PARA A ACADEMIA. – ALGUM RECITATIVO.

Idéias e confissões de OLEGARIO MARIANO

Reportagem de JOEL SILVEIRA

NO CARNAVAL DE 1939 eu telefonei para Olegário Mariano pedindo uma entrevista. Era apenas uma entrevista literária: seus sonhos, seus versos e suas preferências. Naquele tempo eu sabia, de cor, alguns sonetos do vate, reminiscências de uma agitada vida gremista, na província. Olegário me atendeu muito delicadamente. Seu cartório era, então, na rua Buenos Aires, se não me engano, 40. Mas a entrevista não podia ser [lá].

– Você compreende, aqui não nos deixam conversar. Entra um, sai outro, o telefone toca, tenho que assinar meu nome de cinco em cinco minutos. Por que você não vai amanhã lá em casa?

Fui, domingo claro, banho a fantasia no Flamengo.

Agora a coisa acontece mas ou menos da mesma maneira. O cartório de Olegário mudou-se para um arranha-céu da Esplanada, sinal de que o poeta continua a progredir. Mas progresso implica trabalho, diz a lei: e Olegário não tem tempo. Tempo mesmo, só à noite, na sua casa da rua Pompeu Loureiro. Apareça lá.

UMA CASA E SEUS ENCANTOS

No fundo o que o poeta quer é mostrar a sua casa. Mostrar com orgulho e com uma grande alegria interior. Uma bela casa, sem dúvida, com suas dezenas de quadros nas paredes, particularmente róseos e robustos nus, seus pratos difíceis, o poeta sorrindo, entristecendo e indiferente em uma vintena de óleos autorizados. Recentemente, Olegário esteve em Portugal e voltou de lá com uma porção de novos encantos para a sua casa.

– Você sabe, Joel, como os portugueses sabem cativar a gente.

Pelo menos, souberam cativar o poeta Olegário. enormes pratos de porcelana – porcelana? – com versos do bardo escritos em tinta azul, no melhor estilo lusitano. Frases

¹ Reportagem acompanhada de uma caricatura e três fotografias do poeta, todas sem créditos.

sobre Olegário em pratos outros, belamente coloridos. E uma coisa rara, para onde a ternura de Olegário se debruça particularmente: uma fotografia inédita de Guerra Junqueiro, barba, nariz, enfim, [...] de [...] e em baixo um autógrafo de sua filha para o autor das “Cigarras”. Outra coisa linda que Olegário trouxe de Portugal: um busto de Eça, numa posição muito engraçada, o Eça em pé, meio curvado, como se estivesse cumprimentando uma senhora do Rocio, segurando molecamente o monóculo, Olegário explica como conseguiu adquirir aquela jóia.

– Eu tinha ido visitar o filho do Eça. Um rapaz muito distinto e muito ilustrado, embora místico. Durante a nossa palestra, sobre poesia e literatura, eu não tirava os olhos deste pequeno busto. Que encanto! O filho do Eça acabou notando. E na saída me disse: “Velho Olegário, vi que você ficou amigo do pequeno busto do meu pai. Vou lhe dar uma cópia”. E me deu.

Como poeta, como poeta que quer público para sua poesia, Olegário prefere Portugal ao Brasil. Ele não diz que é um cidadão essencialmente verde-amarelo, mas a gente sente isso.

– A poesia é coisa inata nos portugueses. Ouça um fado. Poesia pura! Cada português sabe o seu Antonio Nobre de cor. Por isso é que lá não vingou a poesia moderna. Poesia é harmonia, ritmo, imagem – e tradição poética de Portugal é coisa muito sólida e sem tamanho para poder ser assassinada pelo vendaval modernista. Posso até afirmar que minha poesia é, hoje, mais compreendida em Portugal do que no Brasil.

Quando se fala em poesia moderna, Olegário é intransigente:

– Não gosto.

Mas ele não fica na negativa: não gosto! Diz porque não gosta.

– Digo, não custa nada. Aliás, já disse: poesia é ritmo, harmonia, imagem, conceito. A poesia moderna não tem nada disso, foge aos moldes clássicos, é uma coleção de palavras sem sentido. Muitos dos atuais poetas modernistas, que andam a entulhar as páginas da revista, fazem poesia moderna porque não sabem e não podem fazer a antiga.

E mais:

– No entanto, admiro muitos dos poetas modernos do Brasil. Admiro o Manuel Bandeira, o Carlos Drummond. Mas os admiro pelo que fizeram ontem, pelo que fizeram pela boa poesia. Quando eu olho para Manuel Bandeira, por exemplo, só vejo o grande sonetista de antigamente, o poeta de “Cinza das Horas”. A mesma coisa com o Carlos Drummond.

Levávamos conosco o “Canto do Norte” de Schmidt. Olegário folheia-o:

– Schmidt é bíblico. É um poeta em prosa. Gosto muito dele quando ele fala de duas coisas: da noite e de gente morta.

“NÃO SOU NENHUM SEXAGENÁRIO!”

A casa de Olegário está crescendo. Agora ele construiu uma espécie de estúdio no grande quintal – quintal tipicamente nortista, com areia e mangueiras – e levou para lá todo o seu mundo de recolhimento: seus livros, fotografias dos seus amigos, seus nus. Dezenas de nus que nos convidam e nos tentam: uma senhora despida saindo das ondas, outra aparentemente dormindo a sono solto, uma adolescente, de seios túmidos, olhando possivelmente nervosa para o pintor. E particularmente uma, grandes e negros cabelos despejados sobre os ombros, olhos cheios de experiência, que me olha com a tranquilidade de um fato consumado.

Aqui Olegário pode se isolar do mundo. Ele se estira numa poltrona confortável, no meio do estúdio, pega no seu Antonio Nobre, e vai com ele pela noite a dentro. É um homem longe do mundo. Muito simpático ainda, até jovem, apesar dos cabelos brancos que já invadiram sua outrora varonil cabeleira e apesar dos boatos que constantemente andam a espalhar sobre sua idade. Boato que ele desfaz agora, com eloquência:

– Precisamos consertar a coisa de uma vez por todas. Não sou nenhum sexagenário. Nasci em 1889! Velho é o Atafo, este sim. Mas que importa a idade quando a gente aparenta sempre mocidade, não é? Olha para mim: não sou nenhum reumático, sinto em mim os mesmo entusiasmos da mocidade. Apenas mais experiente e um pouco desiludido. Mas nunca um decrépito!

Para falar a verdade, confesso que achei Olegário, desta vez, mais moço do que em 39. é verdade que em 39 ele me recebera de roupão, o rosto amassado pelo sono da noite, nas vésperas de entrar no banho. E agora ele me surge num elegante terno de esporte, sapato branco, como se voltasse de um “footing” na Avenida Atlântica. De qualquer maneira, está mais moço, os olhos mais brilhantes. Ele vai gostar desta confissão, que é sincera.

O PRANTO DE RIBEIRO COUTO

– No fundo, seu Joel, todos esses modernistas ainda se comovem com a poesia antiga.

Olegário volta ao tema. É coisa do seu gosto. Então lhe pergunto se é verdadeira uma história que me contaram, na mesa de um café, que se teria passado entre ele e Ribeiro Couto. Olegário havia descido de Teresópolis, não faz muito tempo e trouxera de lá versos novos. Uma quinta-feira, na Academia, Ribeiro Couto lhe pediu para que os recitasse. Olegário não gosta de recitar seus versos para ninguém. Mas Ribeiro Couto insistiu e Olegário acabou declamando. Eram versos tristes, sobre o poeta isolado no seu canto, diante de uma lareira, e o frio gemendo lá fora. Olegário tem uma maneira muito comovente de recitar, com sua voz ao mesmo tempo apagada e sonora. Ribeiro Couto foi escutando os versos e, quando Olegário terminou, tirou os óculos, tirou o lenço do bolso e limpou lágrimas que corriam pela face. Olegário teria se admirado:

– O que é isto, Ribeiro Couto? Chorando? Você, um poeta modernista, se comover com minha poesia!

Pergunto a Olegário se a história é verdadeira. O poeta sorri e não responde.

“MINHA POESIA É MONOCORDIA”

A poesia de Olegário não muda e ele está satisfeito com ela. Não é homem de experiências. A guerra, os problemas sociais, as complicações do mundo de agora, são coisas que nunca invadiram nem jamais invadirão os seus versos. Ficam do lado de fora, e o poeta passa [impassível] pela tormenta, como [...] de Marte ou da Lua.

– Minha poesia é monocórdia. Uma poesia lírica, que [reflete] o meu sentimento. Faça sol ou chuva, ela não muda. Minha lira só tem uma corda. Nem eu quero que ela mude. Uma coisa, no entanto, eu lhe garanto: não é poesia fabricada! Faço versos porque sinto necessidade de fazê-los, como tenho necessidade de beber água. É [pura] sede.

De qualquer maneira, Olegário Mariano é de opinião que está chegando ao seu outono poético. Todas as suas últimas forças, ele agora as dedica a um volume de versos, que já está quase pronto.

– Passei o verão em Teresópolis, na “Toca da Cigarra”. E lá fiz o livro. Chama-se “Quando vem baixando o crepúsculo” e nele eu gasto o meu último restinho de sensibilidade.

A “Toca da Cigarra” é outra casa de Olegário, em Teresópolis. Um verdadeiro cartão postal:

– Um encanto, seu Joel! É uma velha casa, como as casas grandes dos engenhos pernambucanos. De noite, a lua está tão perto de nós que parece, podermos segurá-la com a mão. Dormimos com as estrelas bem pertinho de nossa cabeça. Um encanto! E no fundo tem um riozinho, muito quisto, muito limpo, infatigável. Quando faz frio – e o frio de Teresópolis é de amargar, você sabe – eu me escondo no gabinete, acendo a lareira e fico lá a noite inteira fazendo meus versos. É como me sinto bem, seu moço. A verdade é que a gente se vai sentindo cansado de muita coisa, não é? Hoje o mundo social não me atrai mais.

E numa confissão muito melancólica:

– Já fui um terrível “leão de sala”. Já não o sou mais.

A casa de Olegário, em Teresópolis, antes de ser a “Toca”, pertencia a um senhor chamado Clausen, um dos primeiros colonizadores da cidade. Clausen morreu com a idade de 102 anos, de um desastre de motocicleta. Mas não foi apanhado por algum veículo estranho. A motocicleta era a sua mesma, ele era quem a ia guiando, e foi ele mesmo quem fabricou o desastre. Um homem muito forte. Olegário garante que se Clausen não tivesse sofrido aquele acidente fatal, viveria ainda mais uns vinte anos.

– Ora, todo mundo diz que a casa do Clausen tem um poder estranho de esticar a vida das pessoas que moraram nela. E como eu não ando de motocicleta, espero alcançar e ultrapassar a idade do Ataufo.

DEMOCRACIAS: NOVAS E VELHAS

Discutir política não é o forte de Olegário Mariano. Mas nós o provocamos e ele não deixa de dar os seus palpites. É de opinião, por exemplo, que o Brasil está atravessando um período de transição. Para ele, nosso verdadeiro caminho é o da velha democracia, a democracia de José Mariano e do deputado Olegário Mariano, com suas virtudes e seus defeitos. Democracia nos velhos moldes, como a poesia. Mas tal ressurreição seria possível no mundo de amanhã? Olegário não sabe. Talvez que surja uma nova democracia, mais humana, mais objetiva, com mais virtudes do que vícios. Olegário não sabe, não gosta de fazer profecias. Mas ficaria contente se amanhã voltasse a imperar a mesma velha democracia, como todos os seus remendos, a democracia que lhe deu uma cadeira de deputado, a democracia que tirou um poeta do seu canto para pôr numa tribuna discutindo política.

– Todos nós queremos muito bem àquela velha democracia. É móvel antigo de nossa casa, que a gente não vende nem empresta. Como certas “cômodas” de certos solares.

E num suspiro:

– Não sei como será a nova democracia de depois da guerra. Só sei que experimentei a velha e gostei. Contento-me com ela, já disse.

A GUERRA E O LUAR DE VERONA

Olegário esteve na Itália há muito tempo, antes de Mussolini. Então, a Itália era somente encanto, música, cor e poesia. Os gondoleiros amavam sob o luar de Veneza, bebia-se um bom vinho, e a “Tarantela” ainda não fora afogada pela “Giovenezza”.

– Você não pode calcular, rapaz, que povo é aquele! Eu tenho um grande amor pela Itália, seu Joel. Passei lá muito tempo, posso dizer que conheço a fundo a alma italiana. É uma grande alma! Por isso é que odeio o fascismo, principalmente, por isso. O fascismo envenenou aquela alma, matou aquele povo. Crimes e mais crimes, crime contra a poesia, contra a música, contra as artes. Crimes que culminaram neste último e monstruoso – o de ter arrastado o povo italiano à guerra, a uma luta inglória. E o resultado é este que nós estamos vendo. Nada resta daquela Itália de ontem. O luar de Verona, hoje, só serve para iluminar os bombardeiros da Raf.

Olegário tem idéias próprias sobre o soldado italiano:

– É um erro a gente pensar que o soldado italiano é covarde. Não é. É que não existe soldado valente se batendo por uma causa injusta. O ideal é que faz a valentia. Veja o russo, na outra guerra não deu nada, porque não era a sua guerra, mas hoje, os soviéticos lutam com fúria, com coragem, porque sabem que estão ganhando a sua própria guerra, conquistando a sua própria vida futura. Se o italiano, ao invés de estar lutando sob o comando de Mussolini, estivesse combatendo contra o fascismo ou qualquer outra forma de opressão, você ia ver que bom soldado se revelaria ele. A coisa é essa.

O povo italiano não queria a guerra – diz Olegário.

– Não queria. Ninguém queria e não ser Mussolini e sua quadrilha. Lembro-me de um fato que ilustra bem a questão. Dias antes de a Itália entrar na guerra, eu viajava para Portugal a bordo de um navio italiano: o Andaluzia. A bordo, conversando com os oficiais, todos eles me garantiram: “Pode ficar tranqüilo, signore. A Itália não entrará na guerra. O povo italiano não quer a guerra. Pode ficar tranqüilo. Mussolini sabe que o povo não quer lutar, e não terá coragem de obrigá-lo”. E cinco dias depois a Itália fazia aquela sujeira com a França.

– Ah! Como eu tenho pena do povo italiano! Um povo que, no natural, quando não canta ou dança, modela e pinta! Mas tudo isso será ressuscitado, não se discute. Basta o fascismo dar o fora, o que não demorará.

O PERIGO COMUNISTA É UMA BALELA NAZISTA

Olegário Mariano lê, diariamente, as manchetes e os telegramas dos jornais e não esconde o seu entusiasmo pelo que os russos estão fazendo:

– Que povo, seu moço! Que soldados! E como a gente estava enganado a respeito da Rússia! Se a propaganda, que durante anos e anos contou horrores da Rússia e do seu povo, estivesse falando a verdade, como seria possível uma resistência como a que nós estamos vendo? Eu sou insuspeito para dizer isto, você sabe, porque sou fundamentalmente brasileiro, brasileiro cem por cento. Minha poesia está aí para provar o que digo. Não acredito num perigo comunista para o Brasil. Esta história do comunismo ser um polvo com seus tentáculos prontos para nos enlaçar, é balela nazista! Mas o golpe de Hitler não deu certo. O mundo não vai mais na sua onda.

Olegário também espera a segunda-frente:

– Espero e acho que ela não pode mais demorar. É verdade, creio eu, que mesmo sem a segunda-frente a Rússia resistirá até o fim. Mas a segunda-frente tornaria a guerra mais curta. Os povos não querem uma guerra longa. Uma guerra longa só pode interessar a uma determinada classe, mas não aos povos. A finalidade principal da segunda-frente é esta: encurtar a guerra. Mas a invasão da Europa se dará. E será pela Itália.

E depois:

– Outro sacrifício para o pobre povo italiano! Mas, felizmente, será o último.

Quando Olegário Mariano era deputado à Constituinte, votou com Miguel Couto contra a vinda dos japoneses para o Brasil em número ilimitado. Olegário considera o japonês o povo mais perigoso do mundo:

– Mais perigoso do que o alemão. Que gente! Com aquelas maneiras suaves e aquele riso amarelo, são terríveis. Capazes de qualquer traição. Mas os Estados Unidos darão conta deles. Agora mesmo estou lendo nos jornais que os nipônicos pretendem atacar a Rússia. Com que roupa? Será o tipo do harakiri.

GRACILIANO RAMOS E ALVARO MOREYRA PARA A ACADEMIA

Mas esta conversa sobre política é apenas um intermezzo. Um intermezzo que, pelo gosto de Olegário, não teria acontecido. Minutos depois, ele volta a falar de literatura. Conta quando escreveu seu primeiro soneto sobre as cigarras. Foi em 1912, e o poeta morava no Cosme Velho. Peço-lhe que recite aquele soneto muito célebre, coqueluche de uma namorada que eu tive no Lagarto. “Era a cigarra mais cantadeira desta freguesia”, mais ou menos assim. A voz do poeta é mansa, arrastada, sonora, rio correndo. Olegário fala, depois, do seu passado. Não é um saudosista, mas tem suas lembranças boas. Afinal, quem não as tem? Para ele, a melhor época de sua vida foi quando entrou para a Academia, em 1926. Rememora o fato com prazer. Que luta! Treze candidatos, entre os quais Belmiro Braga, Mario Barreto, Clementino Fraga, o ministro Otavio Kelly, Leal de Souza, mas ele vencera o combate.

– Hoje, você vê, as eleições são uma canja. Apresenta-se somente dois ou três candidatos, e não há as dificuldades que existiam ontem.

Em questões literárias, a posição de Olegário não é a de um intransigente. Ele ama o seu Alberto de Oliveira, o seu Bilac, o seu Antonio Nobre, o seu Quental. Mas gosta também dos modernos, principalmente dos prosadores dos poetas, é como já ficou dito antes: Olegário gosta dos poetas, gosta da poesia antiga dos poetas, mas não gosta daquilo que os mesmo poetas estão fazendo hoje. É um grande fã, por exemplo, de Graciliano Ramos:

– Graciliano é o maior escritor do Brasil. Que escritor!

E logo:

– Há muitos modernos que já podiam estar na Academia. O Graciliano é um deles. O Álvaro Moreyra é outro. Se o Graciliano se candidatasse e na votação só conseguisse um voto, pode ficar certo de que este voto seria o meu.

Olegário levanta-se, volta com um volume de “Vidas Secas”.

– Neste livro, seu moço, há uma página que considero o que melhor já se fez na nossa literatura: é aquela passagem sobre a morte de “Baleia”. Você sabe como eu gosto de cachorros. Minha casa está repleta deles. (“Tangará”, presente de Oswaldo Aranha, cochilava num canto. “Cigarra” latia lá em baixo). Pois bem, não posso ler aquela página de Graciliano sem que as lágrimas me venham para os olhos. É formidável. Quer ver!

Olegário lê, na sua bela voz, o trecho do livro de Graciliano.
– Não é formidável?

—

Olegário Mariano. “Reminiscências de Paris e o último ‘salão’ de 1947”, in *Carioca*. Rio de Janeiro: 13-5-1948.

Reminiscências de Paris e o último “salão” de 1947¹

Olegário Mariano

CARIOCA tem satisfação de apresentar aos seus leitores a bela crônica “Reminiscências de Paris e o último “salão” de 1947”, escrita especialmente para esta revista por Olegário Mariano. O autor, nosso prezado amigo desde a fundação da **CARIOCA**, merecedor do afeto e consideração de todos nós, é como se sabe uma das mais altas e nobres figuras da literatura brasileira, um dos maiores poetas do Brasil de todos os tempos.

AFASTADO há muito das rodas artísticas da capital, sem freqüentar “ateliers” nem trocar idéias com pintores nem com escultores, fui de novo atraído ao Salão de Belas Artes pela alvissareira notícia de que a Presciliano Silva tinha sido conferida a “medalha de honra”.

Aconteceu o que esperávamos, desde que o ministro da Educação entregou à gente limpa a organização do famoso certame anulado durante muitos anos pela cobiça e pela inveja de meia dúzia de irresponsáveis. Estava, portanto, vencida a primeira etapa.

Rodrigo Mello Franco de Andrade – expressão de trabalho e dignidade, era uma garantia e uma esperança e como tal pôde realizar com alguns colaboradores eficientes entre os quais o incansável Manoel Santiago e o eminente professor Corrêa Lima, uma galeria de arte como poucas vezes nos é dado admirar.

A despeito da crítica inconseqüente, assinada por anônimos, procurando diminuir valores do quilate desse impressionante Manoel Madruga – lídima expressão de uma escola que não morre – a francesa, o Salão deste ano abre novas perspectivas no nevoeiro da arte pictórica e escultórica do Brasil. Infelizmente a crítica na nossa terra é feita as mais das vezes por quem nada entende do assunto.

Lembro-me constantemente das palavras que Gonzaga Duque – o maior crítico do seu tempo, me disse, um dia, em caminho do “Fon-Fon”, quando voltávamos da exposição de um grande paisagista que acabava de ser mordido por um crítico hidrófobo que de arte só conhecia a culinária: – “Ele sabe preparar pratos, comê-los e digeri-los. Como no período da digestão precisa arrotar – faz crítica. Sua crítica é um arrote”. E Gonzaga Duque falou uma meia hora sobre o que devia ser a formação do crítico, a sua intimidade com os artistas para bem os compreender e principalmente do bom gosto em discernir a obra de cada um. E fechou aquela pequena conferência já à porta da revista, com esta frase definitiva: – “Não tendo visto nada de aproveitável para ilustrar-se, Fulano nunca fará crítica construtiva”.

Tinha razão Gonzaga Duque. A crítica deve ser construtiva. Nunca levá-la para o terreno pessoal a não ser que o artista criticado passe, com seu trabalho, o limite da compostura e da dignidade. Foi um crítico apressado (aliás não era bem crítico) quem provocou a tragédia daquele artista encantador que era Puga Garcia. Todos estão lembrados do fato ignominioso como não se esquecem da minha campanha pelo “O Globo” em prol de Presciliano Silva – o maior pintor de [“interiores”] do Brasil, a quem vinham [negando]

¹ O texto é antecedido por retrato de perfil, sem créditos, de Olegário Mariano.

obstinadamente a “medalha de honra”, quando essa láurea tinha sido conferida no ano anterior a quem não fizera por merecê-la. Tive que [proceder] em face da campanha subterrânea contra o mestre baiano, urdida por um grupo de “ratés” e desclassificados. De outra feita, bati-me por [conta de] Portinari – menino de gênio [que] conheci de perto, em torno de quem [tive] que silenciar depois que ele entrou [numa] encruzilhada perigosa. Nunca, entretanto, lhe neguei as qualidades superiores que ele possuiu e voltará a possuir quando obedecer à advertência da [sua] maturidade: “se quiser ser o que era volta a ser Portinari”. Então, [tere]i prazer de proporcionar à gente com gosto da minha terra o gozo de admirar os verdadeiros Portinari que fazem parte da minha coleção. [Passearei] os “entendidos” diante do único [quadro] acadêmico que ele fez na vida, e de alguns retratos magistras, ricos de valores e de planos que, estou [que] causarão inveja ao Portinari de [agora] – meu obstinado amigo de quem a vida me separou não sei se para sempre.

Mas voltemos ao “Salão”, loteado em [salas] pequenas como certas pensões burguesas em que a dona, para acomodar os hóspedes, divide a casa em cubículos. O tamanho das salas, entretanto, não tem grande importância, desde que contenham obras de arte cuja harmoniosa beleza nos faça bem aos olhos. Vendo-as, não esqueço aqueles pequenos “ateliers” do “Quartier Latin”, no “Boulevard Montparnasse” onde os Timotheos, os Chambellands, o Presciliano, o Fiuza, o Latour, o Villaça e o velho Helios do “Bon vieux temps” trabalhavam no exíguo espaço de uns três metros. E em muitos deles ainda cabia um piano diante da qual o Luiz Edmundo se sentava para acompanhar com um dedo só, o

*“Dizem que o cigarro tira,
seu caboclo,
sentimentos do coração.
Eu pito, pito e repito,
seu caboclo,
E não passa esta paixão”.*

Naquele tempo havia entre os artistas uma camaradagem comovente. Sem despeito, sem inveja, pode-se dizer que viviam uns para os outros, que a glória de um como se projetava no outro. Se um conseguia vender um quadro ou realizar alguma transação como “comissionaire” por intermédio de algum brasileiro que precisava de um guia para comprar qualquer coisa no Roddy, no “Chat-Noir” ou nas Galerias “Lafayette”, acabavam todos em grandes farras na “Rotonde”, na famosa “Rotonde” onde o Luiz Edmundo se postava ao lado da máquina de cortar presunto, dando-lhe discretamente a manivela, enquanto o Holios, ao lado, recolhia no bolso do seu velho sobretudo as fatias que escorregavam no plano inclinado da máquina. Serão capazes esses biltres de me contestar, agora que são homens sérios? E o velho Severiano de Rezende? Encontrei-o um dia na “rue Richet”, perto do Conservatório, a dois passos do “Folies-bergères”. Fazia um frio de rachar. As árvores estavam nuas, as ruas molhadas e a névoa, aquela nevoa doirada de Paris envolvia tudo.

Encapotado e de luvas, dei de cara com o poeta que tinha sido padre, o bom Severiano, meu companheiro de roda boêmia no começo do século, quando eu era apenas um rapaz de quinze anos. Se me dão hoje uma idade provecta, o culpado sou eu mesmo que comecei cedo de mais.

Depois de tantos anos de ausência, dou com o monstro em plena Paris, numa manhã de inverno em que as paisagens e as coisas se esbatiam nos seus contornos esgarçados. Mais velho e mais belo, com aqueles grandes olhos claros por onde deslizaram, sem

surpresa, centenas de paisagens civilizadas. Depois de mil abraços, entramos num “bistro” e, enquanto tomávamos um conhaque e um café ralo, passamos em revista as figuras humanas do nosso tempo, os “fantasmas do passado” na expressão de Severiano. Foi então que notei a decadência da sua indumentária. Uma roupa surrada e como agasalho – um velho “cache-col” desbotado. Comovi-me e aventurei uma frase: – “E não sentes frio, Severiano?” Êle deu de ombros e não respondeu. Mas o frio era brabo mesmo. Levei-o ao “Roddy”, esquina da rua “Drouot” com o “Boulevard dos Italianos”. Comprei-lhe um sobretudo que me custou quinhentos francos. Ótima peça com gola de veludo. Abroquelado naquela armadura, ele não se conteve: – “Pareço um grão-duque!” E descemos de braço dado até a Praça da Ópera. Dei-lhe meu endereço e cada um tomou seu rumo.

Durante um mês cortei Paris de lado a lado, deambulei pelas margens do Sena, percorri bric-à-bracs “boites”, “bistros”, teatros, livrarias, museus e nada do Severiano, até que um dia (já o frio era insuportável) saindo da rua Vitória, 14, da Pensão do velho Norat, um famoso alagoano que confeccionava para os brasileiros umas feijoadas homéricas, dou um encontrão num homem gordo que estava parado à porta. Era o Severiano. O mesmo jeitão, o mesmo “cache-col”, mas sem o sobretudo de grão-duque. Empalideceu ao ver-me. Certo não contava com aquele encontro e antes que eu lhe dissesse qualquer coisa, falou de mau humor: – “Já sei. Vais perguntar pelo sobretudo. Vendi-o por duzentos francos. Venho comendo teu sobretudo há uma semana”. – Estendeu-me a mão gelada e foi-se naquele andar meio gingando e malandro do brasileiro que não perde a personalidade física, esteja onde estiver.

Nunca mais o vi por mais que o procurasse. Pior para ele. O que eu pretendia era dar-lhe um outro sobretudo.

*

Agora percebo que os “fantasmas do passado” estão tentando arrastar-me para longe do Salão, quando é dele que pretendo falar. Teimosas recordações de um tempo que não se repete porque os homens pioraram muito. O Salão, é que melhorou consideravelmente graças a essa equipe que vem surgindo, a esses heróis que resolveram sair do atoleiro. Entremos em contato com eles, principalmente com os pintores:

Manoel Madruga foi sempre um artista que me encheu as medidas. Discípulo de Jean Paul Laurens – o velho mestre da Haute Garonne, autor da famosa tela “O Papa e o Imperador”, e de André Marcel Baschet, conhecido como o príncipe do retrato, cuja pintura era tida como a mais fina e elegante do século, em que os pintores mundanos como aquele frívolo De La Gandara faziam sucesso nas rodas sociais, entre Longehamps e Auteuil.

Madruga preferiu a técnica, a “tournure”, a beleza de colorido do primeiro com quem tinha maiores afinidades.

Desse prodigioso Madruga possui apenas o retrato de minha Mãe, pintado em Paris há bem vinte anos, por uma fotografia fornecida por meu irmão José Mariano. É uma pequena obra-prima que conservo como quem guarda um tesouro. Esse trabalho contém todas as qualidades, todas as características do grande pintor de hoje, desse artista completo que tão nobremente se apresenta ao “Salão”.

Podem alguns críticos achar um pouco convencional, um pouco “pousado” aquele “filho do pescador”, mas ninguém de bom senso lhe poderá negar o milagre do colorido nem o equilíbrio modelar da técnica. É um mestre de quem nos orgulhamos, principalmente quando o vemos maltratado pela irreverência de certa crítica desrespeitosa, embuçada no

anonimato ou no mistério de um nome que ninguém conhece. Madruga sorrirá, sem dúvida, desses ataques que só servem para aumentar-lhe a irradiação do nome.

Presciliano Silva não precisa que se diga dele coisa alguma. Um adjetivo a mais, um adjetivo a menos, não altera o curso maravilhoso dessa vida de beneditino que tem fornecido à arte brasileira o maior contingente de belezas de que há memória. Os artistas prestaram-lhe uma homenagem que já devia ter sido feita há muitos anos. Louvado seja Deus!

Oswaldo Teixeira, no “Depois da farra”, não parece o mesmo pintor que criou o conjunto “Mãe”. Enquanto o primeiro é um desastre, o segundo é uma obra deliciosa. É pena que a criança da composição não tivesse sido aproveitada em outra atitude que melhor lhe ressaltasse os traços do rosto em vez de focalizar-lhe a cabeça que mais parece um coco. Quanto ao “Depois da farra” lamenta-se o desperdício de tanta tela e de tanta tinta. O esboço é tão defeituoso que se der na veneta daquele dorminhoco levantar-se, as árvores do fundo, mesmo em plano inferior, lhe ficarão à altura do umbigo, e o violão não passará de um minúsculo cavaquinho às mãos do gigante. Sobre a “Leda e o pato preto”, é melhor nada dizer. As grandes dores são mudas.

Henrique Cavalheiro com o seu auto-retrato marca um momento na pintura moderna do Brasil. É um mestre no gênero. Volume, cor, planos, tudo magnífico.

No terreno da pintura moderna minha admiração só vai até Cavalheiro e Pancetti.

Manoel e Haydêa Santiago. Este casal representa um exemplo de harmonia na arte e na vida. Iguais no temperamento e no bom gosto, realizam juntos uma obra digna da maior simpatia. Este ano, como em todos os salões, apresentam-se nobremente.

“Meus amores” do primeiro é um poema de beleza, de cor e de ternura. Também com um garoto daqueles por modelo, quem seria capaz de pintar mal? O “Balanço” e o “Último páreo” de Haydêa têm as qualidades comuns à sua pintura: movimento, cor, personalidade.

Sara Vilela Figueiredo continua a ser uma grande retratista. Digo continua a ser porque o tempo ainda não alterou a sua fatura e o seu desenho. Geralmente os seus retratos são desenhados e bem construídos. O retrato da senhorita Carvalho e Silva é um encanto de leveza, de graça e de espiritualidade. O meu foi um pouco sacrificado pela intensa luz do seu “atelier”. Mesmo assim, com os cabelos mais brancos e as rugas mais sulcadas, esse retrato não compromete a fama de grande retratista que Sara alcançou com outros trabalhos anteriores, entre os quais destaco o “Henrique Bernardelli”, que faz parte da galeria do Palácio do Itamarati.

Rescala e Malagoli cumprem galhardamente a finalidade que o destino impõe aos artistas de raça: trabalhar com linha ascensional.

Paulo Gagarin apresenta em nova edição todas as paisagens que tem feito. Pintura amaneirada, com a preocupação da nota decorativa para interessar o burguês. Paisagens de “atelier” que só podem agradar aos colecionadores de cartões-postais. Prefiro as fotografias coloridas da Praça de S. Marcos com os seus pombos e o grande canal veneziano com as suas gôndolas.

Augusto Bracet – É pena que esse pintor, mestre do desenho, tenha se desinteressado por completo da cor que é a matéria-prima de toda pintura. O seu nu ressentido dessa falta imperdoável. É decorado e anêmico. Sinto muito ter de dizer essa verdade porque fui e sou um dos seus mais sinceros admiradores.

Manoel Faria, meu grande e gordo Faria, possui o segredo das paisagens espirituais. Entona-as de um sentimentalismo repousante. É o mais poeta de todos, porque sabe

escolher os ângulos menos ásperos das paisagens, irrigando-as com a pureza das águas mansas e translúcidas. – Essas águas fazem bem à nossa sensibilidade.

Ruy Campelo – Nunca me iludi com o talento desse quase menino. Acompanhando-o de longa data seguindo com carinho fraterno sua ascensão lenta mais segura. Foi o prêmio mais bem dado do Salão, depois da “medalha de honra”. E é tal minha confiança nele, que espero com a graça de Deus, viver até que ele volte do estrangeiro, trazendo uma bagagem que justificará, sem dúvida, o acerto do prêmio. É um “pintor de garras”, como dizem os portugueses.

*

Infelizmente, levado pelas recordações, estendi-me um pouco mais do que devia [e agora] já não me sobra tempo para continuar a falar de cada um, dispensando [a uns] a atenção que merecem. [Considero-me] entretanto um homem feliz por [ter] encontrado antigos amigos que ainda mantém o fogo sagrado da mocidade [como] esses dois Carlos-Chambelland e Oswald, artistas admiráveis de uma [época], em que se sobrepujam a tudo [o sentido] e o espírito da arte pura. Carlos Chambelland foi meu companheiro de mocidade e como tal, acompanhei sua jornada gloriosa até chegar [a este] crepúsculo que lhe dá uma serenidade que só os artistas conseguem. O irmão Oswald é outro de quem me orgulho duplamente, por ele e pelo pai, o [grande] Henrique Oswald, de quem tive a [honra] de ser amigo, uma das [...] destacadas e marcantes do [...] criador inconfundível das mais [lindas] jóias musicais de que o Brasil [...].

E vejo a equipe dos mais assíduos: [...] [...] Oliveira, de quem não esqueço [...] cortejo silencioso de Irmãs de [caridade] que lhe deu o prêmio e a viagem [...] poeta-pintor das praias e [terreiros do] Nordeste; Georgina de Albuquerque a alma gêmea da de Lucilio, pintora de técnica segura e farto colorido; e Edson Motta, e Gastão Formenti, e Bustamante, e o meu querido Mário Tullio, e Armando Pacheco, e Calixto Cordeiro, meu velho Calixto, mestre do desenho, e Paula Fonseca, e Anibal de Mattos, e Porciúncula e Ismailvich, e Maria Margarida e esse esperançoso Aurélio d’Alincourt, e Ivonne Visconti Cavalheiro e Cordélia Eloy de Andrade – e outros, e outros, e muito outros que mantêm o fogo sagrado da pintura no Brasil.

E para terminar minha peregrinação pelos cubículos da pensão burguesa onde esteve localizado o Salão de 1947, reconfortado por ver que a arte pictórica do Brasil não está em decadência como querem e afirmam certos críticos insatisfeitos, tomo a liberdades de perguntar aos senhores do Júri porque motivo não conferiram um prêmio, qualquer que fosse, a Sergio Ivanoff. Será que passou despercebido o seu trabalho magistral ou o grande refugiado russo caiu na antipatia da comissão julgadora. Francamente, não compreendo o porque desse deliberado esquecimento, quando Sergio Ivanoff é um artista que já figura em várias galerias da Europa. Não o conhecendo pessoalmente, sinto-me por isso mesmo à vontade para lamentar o decorrido, principalmente em face da situação moral do pintor, para quem um simples gesto de simpatia da comissão julgadora teria, acima de tudo – uma grande expressão de solidariedade humana.

—

Renard Perez. “Escritores brasileiros contemporâneos: Olegário Mariano”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 10-12-1955.

ESCRITORES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:¹

OLEGARIO MARIANO

“Poço da Panela” – Contato com Machado de Assis – Murat, Miguel Couto e a campanha acadêmica – Bilac, Coelho Neto e Guimarães Passos, três grades amigos do poeta – “Orgulho-me de ter sido sempre um lírico romântico”, declara o autor das “Últimas Cigarras”.

Reportagem de RENARD PEREZ

INAFÂNCIA

NASCEU Olegário Mariano da Cunha no dia 21 de março de 1889, em Poço da Panela, arrabalde do Recife. Seu pai, José Mariano, republicano e abolicionista exaltado, foi um grande chefe político de Pernambuco e deputado em várias legislaturas. Sua mãe – d. Olegarina, acompanhava-o nas lutas políticas; teve ela quatro filhos. Sendo dois homens.

O poeta ficou até os oito anos no Recife, e as recordações dessa fase estão ligadas ao colégio Pestalozzi, do velho Luís Honório da Silva, onde fez o curso primário, e as festas populares a que costumava assistir – o pastoril, o bumba-meu-boi. Lembra-se, principalmente, da revolução de Floriano, quando o pai seria preso.

NO RIO

EM 1897, a família veio para o Rio, ficando provisoriamente em Aldeia Campista, na casa de um parente – o dr. Arruda Beltrão. Foram depois para a Rua Conde de Baependi, a dois passos do Largo do Machado, que então centralizava praticamente a vida o Rio. O poeta recorda-se, aí, do Parque Fluminense, situado no local onde é hoje o Cine-Politeama, com sua feira popular, seu carrossel, e um teatro de operetas, que o poeta costumava freqüentar em companhia do seu amigo, o desenhista Luis Peixoto (Peixoto estudava no colégio Alfredo Gomes, e Olegário passava com ele os sábados e domingos. A esse tempo – tinha treze para quatorze anos – já Olegário fazia os primeiros versos, que o amigo ilustrava).

A ESCOLA

O poeta fez todo o curso ginasial no internato do colégio Pio-Americano, dirigido pelo padre Manuel Lobato Carneiro da Cunha, e onde teve como professor, entre outros, Alberto de Oliveira e o Barão de Ramiz Galvão, o primeiro mestre de português e literatura, e o segundo de lógica. Mais tarde, o poeta iria tornar-se colega de ambos, na Academia...

¹ A reportagem reproduz duas imagens do poeta: monotipia de Candido Portinari; retrato pelo português Rui Preto Pacheco.

Embora a sua vocação para a literatura tenha surgido muito cedo, pois já com tenra idade fazia versos humorísticos, em casa, traçando perfis dos parentes, o poeta muito deve à orientação e ao estímulo de Alberto de Oliveira. Aliás, o primeiro prêmio de literatura que teve lhe foi dado, justamente, pelo grande parnasiano.

Terminado o curso no Pio-Americano, matriculou-se Olegário na Faculdade de Direito, que não chegou a cursar: Rodrigues Alves, então presidente da República, dera a José Mariano um cartório, indo o rapaz trabalhar ao lado do pai.

NO COSME VELHO

DA Rua Conde de Baependi, o poeta se mudou para o Cosme Velho, onde viveria muitos anos, e onde se processaria uma das fases mais importantes de sua vida: a de sua formação literária. O pai tinha muitas ligações com poetas e escritores, e através delas o rapaz aprofundaria as suas inclinações naturais. Um desses, era o jornalista e poeta Augusto Guimarães, cunhado de Castro Alves, padrinho de sua irmã Georgina e braço-forte de José Mariano na campanha abolicionista da Bahia. Olegário não chegou a conhecê-lo, a não ser pelas conversas do pai. Mas mesmo indiretamente influiria para uma melhor compreensão da obra do poeta dos escravos.

Entretanto, apesar da admiração por Castro Alves (preferia o lírico ao condoreiro), foi Gonçalves Dias o poeta que mais atuou no seu espírito e mais influência exerceu na sua poesia. Graças a ele, fez o “Meu Brasil” e outros trabalhos de inspiração patriótica. E à medida que se ia aprofundando na obra do grande indianista, mais crescia por ele o seu entusiasmo, e mais empalidecia a figura do poeta baiano...

Por outro lado, era o cartório do pai lugar de encontro de importantes personalidades, e entre políticos como Rafael Cabeda, Pedro Moacir, Gaspar Drummond, Antônio Gitirama, lá apareciam os grandes boêmios da época como Bilac, Guimarães Passos, Emílio de Menezes – grupo a que o moço se ligaria intimamente.

Também teve o poeta oportunidade de conhecer de perto Machado de Assis, que morava nas vizinhanças de sua casa, e a quem devotava imensa admiração. Quando o pai ia para o cartório, sempre levava o romancista para a cidade de carro – a ele e ao arquiteto italiano Tomazzo Zezzi (que fez o Palácio do Itamarati). Tímido, Machado falava muito pouco. O poeta se recorda de que o escritor descia na cidade, na Avenida Central, à altura da Rua da Assembléia.

Olegário manteve também relações cordiais como Barão do Rio Branco – muito amigo do pai. Aliás, por diversas vezes procurou Rio Branco inutilmente o consentimento de José Mariano para que o rapaz entrasse na diplomacia. Mas o velho alegava que a carreira faria com que o filho perdesse o contato com a própria terra... Mal imaginava que, anos mais tarde, Olegário iria exercer vários e importantes cargos em comissões, na referida carreira...

A LITERATURA

ENTRE as leituras da mocidade, o poeta se recorda de “O Ateneu”, de Raul Pompéia; “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo; todo o Machado. Entre os poetas – Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira.

O seu primeiro soneto – “A Estátua de Hero”, foi publicado por Rodrigo Otávio, na “Renascença”, de que era diretor. Quanto à sua estréia em livro, deu-se nos quinze anos,

com um livrinho intitulado “Visões de Moço”, prefaciado por Guimarães Passos; livro que o poeta hoje lamenta haver publicado, e cujos exemplares cata ainda, para destruir...

Pouco mais tarde, Olegário entrava em contato com os rapazes da revista “Fon-Fon”, então dirigida por Gasparoni: Álvaro Moreyra, Gonzaga Duque, Felipe d’Oliveira, Rodrigo Otávio Filho. Aí, e depois na “Careta”, e no “Para Todos”, manteve seções mundanas. Era o período áureo da crônica social, quando Figueiredo Pimentel brilhava na “Gazeta de Notícias” e João do Rio encantava os leitores através da sua seção “Pall-Mall”, em “O País”.

CASAMENTO

EM 1911, o poeta casou-se com d. Maria Clara Sabóia de Albuquerque, natural do Rio Grande do Norte. Foi passar a lua de mel na Europa, tendo lá se demorado quase um ano, mas teve de voltar, devido à notícia do estado de saúde do pai. Ainda o encontrou com vida, tendo assistido ao seu falecimento. Foi depois com o irmão levar o corpo para Recife, onde ficou cerca de uma semana. Quase todo Pernambuco desfilou diante do cadáver do pai, exposto na Assembléia do Recife, numa homenagem impressionante: os antigos eleitores choravam e rasgavam seus títulos, depositando-os na urna funerária.

O poeta voltaria a Pernambuco em agosto de 1950, por ocasião do centenário de nascimento do pai, ao tempo do governo de Barbosa Lima Sobrinho.

A ACADEMIA BRASILEIRA

OLEGÁRIO Marianno entrou na Academia em 1926, na vaga de Mário de Alencar e foi empossado no dia 20 de abril de 1927. Teve oito concorrentes, entre outros, Clementino Fraga, Mario Barreto e Belmiro Braga.

O poeta tem tido, na sua vida, muitos amigos escritores. Mas os maiores daquela época foram, sem dúvida, Coelho Neto, Olavo Bilac e Guimarães Passos. Conviveu também com Lima Barreto e Luis Murat. Aliás, a propósito do último, o escritor recorda um encontro curioso, ao tempo de sua campanha à Academia

Numa noite do ano de 1926, levou-o Coelho Neto à casa de Murat, que se encontrava doente (e que morava numa rua íngreme do bairro da Tijuca), a fim de fazer a visita protocolar, positivando assim um encontro que Olegário, muito tímido, vinha adiando.

Os dois amigos encontraram Murat deitado na sua cama, no quarto cercado de estantes. O poeta soergueu-se, contente com a visita, tendo perguntado a Olegário porque não o havia ainda procurado. Como alegasse Mariano a doença do amigo, Murat exclamou:

– É, mas agora estou bem. E melhor estaria se não fosse o Floriano...

Não atinando sobre que Floriano o doente falava, o candidato à Academia olhou de viés para Coelho Neto, que lhe fez um sinal de advertência, mas já Murat continuava:

– Como você deve saber, eu fui um grande amigo do Floriano. Brigamos, mas depois fizemos as pazes. Éramos tão amigos que, na revolta, quando constou que Floriano ia fuzilar o velho Zé Mariano, seu pai, eu o procurei e lhe disse que matar o velho Mariano era o mesmo que matar o próprio Leão do Norte! Você deve lembra-se disso, não é?

Olegário não se lembrava, mas exclamou:

– É... Eu sei...

E Murat continuou:

– Mas o Floriano anda abusando de nossa amizade... Aparece todas as noites para conversar, mas não tem nenhuma compostura... Sobe a escada a cavala, faz um barulho dos diabos! Os empregados nem querem mais ficar aqui...

Olegário acompanhava atônito aquela história fantástica. Murat falava desembaraçadamente de um homem que morrera há tanto tempo!... Só depois saberia, por Coelho Neto, que o homem era espírita...

De repente, Murat desceu do “astral” e perguntou bruscamente:

– Quando é a eleição?

– Daqui a quatro dias...

Murat falou, então:

– Meu filho Thomaz levará ao Neto (C. Neto) os meus quatro escrutínios – para quem escreveu este livro que conservo na cabeceira...

E apontava o volume, que Olegário reconheceu serem as “Últimas Cigarras”...

Olegário ficou comovidíssimo. Mas, pouco depois, quando já descia as escadas da rua, observou para Coelho Neto:

– Neto... Não estou seguro quanto ao voto do Murat... Porque logo mais aparece aí o Floriano e lhe diz: “Seu Murat, você não vai votar no filho do meu maior inimigo...”

Neto aborreceu-se diante daquela falta de confiança; na verdade, já no dia seguinte, Murat enviava os votos prometidos...

OLEGÁRIO E MIGUEL COUTO

AINDA na campanha acadêmica, sucedeu outro fato pitoresco, este tendo como personagem o acadêmico e médico professor Miguel Couto. O embaixador Afrânio de Melo Franco telefonara uma manhã para Olegário, convidando-o para almoçar na sua casa, esclarecendo que também lá estaria o prof. Miguel Couto, de quem pretendia conseguir o voto para o amigo.

No almoço, Olegário ficou sentado ao lado de Couto, a quem muito admirava, mas inibido diante da delicadeza da situação, não foi capaz de dizer uma só palavra. Terminado o almoço Melo e Franco os levou para a sala de fumar, mas aí o embaraço continuou. Inatingível, o velho Couto tamborilava com os dedos no espaldar da poltrona onde estava sentado... Parecia esperar... Olegário, constrangido, permaneceu mudo... De repente, quebrando o silêncio, Afrânio falou:

– Couto, o Olegário é candidato à cadeira de Mário de Alencar, na Academia...

E Couto, sumariamente:

– Eu sei. Eu li nos jornais.

E o silêncio pesou outra vez, ainda mais opressivo.

Olegário olhava para Afrânio, aflito, com vontade de se sumir... Mas, de repente, aconteceu o imprevisto: ainda a tamborilar na poltrona, Miguel Couto recitou pausadamente o “Enterro da Cigarra”, da autoria de Olegário, de forma integral.

Afrânio levantou-se e abraçou o professor, efusivamente; enquanto isso, Olegário enxugava as melhores lágrimas de sua vida...

O HOMEM E A OBRA

EM 1930 (do mesmo modo que Rodrigues Alves fez com José Mariano), Getúlio Vargas, já então grande amigo seu, deu-lhe um cartório de que o poeta vive até hoje.

Atualmente, é Olegário um espectador desencantado da vida; alcançou tudo o que um homem público pode desejar. Sua vasta obra conseguiu uma projeção popular além fronteiras, ainda não alcançada por nenhum de nossos poetas vivos.

Quanto à sua posição de poeta – sempre foi um lírico romântico, e orgulha-se de nunca ter fugido disso.

Entre seus livros, podemos citar: “Angelus” (1911); “Sonetos” (1912); “Evangelho da Sombra e do Silêncio” (1913); “Água Corrente”, com uma carta-prefácio de Olavo Bilac (1917); “Últimas Cigarras” (1920); “Castelos na Areia” (1922); “Cidade Maravilhosa” (1923); “Destino” (1931); “Teatro” (1932); “Canto da minha Terra” (1933); “O Enamorado da Vida” (1937) – que é o livro de sua predileção, porque é mais um retrospecto de sua vida de infância; “Da Cadeira n. 21” – conferências e crônicas (1938); “Quando bem baixando o Crepúsculo” (1944); “Cantigas de Encurtar Caminho” (1948); e “Tangará conta Histórias” (1953). Tem ainda vários livros a sair, entre os quais “Se não me falha a Memória” (memórias). Acaba de entregar à Editôra José Olímpio as suas obras completas – “Toda uma vida de Poesia”.

O poeta é grande Oficial de Santiago de Espada e da Cruz de Cristo de Portugal; Comendador da Legião de Honra; Palmas de Ouro da Academia de Ciências de Lisboa; Grande Oficial da “Ordem do Sol”, do Peru, e do “Condor dos Andes”, da Bolívia.

Foi secretário de Embaixada na Missão Melo Franco à Bolívia, ministro plenipotenciário na Missão Francisco José Pinto às comemorações do duplo centenário de Portugal e delegado do governo na Convenção ortográfica de Lisboa e embaixador de Portugal.

É, também, membro da Academia das Ciências de Lisboa.

Gosta de pássaros e animais (tem sete cachorros); tem um sítio em Teresópolis – “A Toca da Cigarra”, (próximo à Praça Olegário Mariano) – velha casa colonial de mais de cem anos, alpendrada, cheia de pássaros e trepadeiras, onde arma redes e tem a impressão de que está na sua casa grande do Poço da Panela.

Olegário Mariano. “Poesia concreta, a flor da civilização da raiva”, in *O Globo*. Rio de Janeiro: 25-10-1957.

POESIA CONCRETA, A FLOR DA CIVILIZAÇÃO DA RAIVA¹

Olegário Mariano sai em campo para defender a poesia – Não aderiu a ela, mas adora a poesia moderna – Quanto ao que fazem os “garotos” do concretismo, “não passa de arte gráfica” – O homem que batizou o rio de “Cidade Maravilhosa” diz que hoje esta cidade é o berço da “civilização da raiva”

A CHAMADA “poesia concreta”, que empolga a rapaziada do suplemento literário de certo matutino carioca, é vista pela maioria dos intelectuais como “mais uma tentativa de originalidade permissível aos jovens” (parecem dizer: “Também fomos “novos”, tivemos nossos rompantes, espedaçamos nossas estátuas... Que mal há nisto, naquela idade?...”)

Mas nem todos vêem assim as coisas da mocidade. Alguns a elogiam sem rebuços, considerando o “concretismo poético” uma salvação para o verso em crise. (Claro que essa história de “verso em crise” é mais uma maneira de dizer, que ninguém sabe explicar). Outros finalmente saem em campo, lança em riste, quixotando “contra tanto cabotinismo” (no dizer deles...). Entre esses está o poeta Olegário Mariano, que aceitou o modernismo sem fazer parte dele, mas que não pode silenciar “ante tanta maluquice”. Eis o que pensa do concretismo o poeta pernambucano:

É o Que Eles Querem

– Sei que vou fazer a esses garotos mais bem que mal, mas não posso silenciar...

Não entendemos bem a frase inicial do poeta. Ele explica:

– Vou fazer bem, porque o que eles querem é que se fale deles. Bem ou mal, não importa... Mas me vingo. Não [faço] no nome de nenhum. Tenho certeza de que se sentiriam felizes chamasse eu aqui, um a um, de cabotinos, mas – veja bem! – citando nomes... Mas não lhes dou esse gosto, nem vou usar o prestígio deste jornal para lhes divulgar os nomes.

– Então por quê fala deles?

– Não falo deles. Falo em defesa do que entendo e sempre tive como poesia. Não posso ficar indiferente a essa deturpação do que seja poesia. E tenho a certeza de que falo em nome de muitos patrícios que pensam como eu. Olhe aqui, pode pôr aí, falo em nome de meu público, de todos que me lêem, desde que comecei a publicar meus poemas. De todos esses que me dão estímulo a continuar meu culto à Poesia...

– O senhor se orgulha de possuir um grande público fiel, não?

O poeta ri, satisfeito.

O Poeta, Hoje

Esse [divertido] e tão atacado poeta, que permanece fiel à forma poética mais em moda em sua mocidade, é hoje um senhor que se poderia dizer “bem instalado na vida”.

¹ Com reprodução de desenho de Epstein sobre Olegário.

Muitos de seus inimigos o atacam também por isso. Porque tem um cartório, porque é um dos intelectuais ricos do Brasil. Já se disse de Olegário Mariano muito mal, sobretudo depois que se tornou tabelião. Ele não se importa em absoluto com isso, vê-se logo que se entra em contato com ele. Tem uma roda de amigos grande – cita a cada instante os amigos, e parece comprazer-se em os ter em grande número – e não tem nenhum complexo de ser poeta romântico, num tempo em que isso é tão raro. E agora mais ainda: vivendo lado a lado com os garotos concretizados. Essa personalidade independente e forte ninguém lhe pode negar. Houve tanta adesão esquisita.

Ele e a Poesia Moderna

Olegário Mariano é amigo de poetas modernistas, apreciando muito algumas de suas produções. Gosta de muitos poemas de Bandeira, lutou para que seu conterrâneo e primo entrasse na Academia. De outros não gosta nem um pouco. Quando encontra um dos amigos, depois de conhecer um poema dele muito [...] vai logo dizendo, certo de que não vai agastar:

– Olha aquele não presta!

Isso, por exemplo, ele poderia dizer a Carlos Drummond de Andrade – “bom amigo e alto poeta” – logo depois de ler “No Meio do Caminho”. A opinião de Olegário sobre o famoso e discutido poema de Drummond: “ô coisinha ruim!” Não é de duvidar que já tenha dito isso ao poeta mineiro. Mas, se o encontrasse depois de ter lido “O Vestido”, seria capaz de fazer um poema ali mesmo em plena rua e declamá-lo em voz alta, louvando o poeta, que nesta hora já estaria no primeiro buraco que encontrasse.

Olegário Mariano é assim, para a poesia moderna. Reconhece nela alguns valores, poemas magníficos, poesia verdadeira e que lhe fala bastante a alma romântica. Mas nunca fez poema com sua [característica]. Nunca ficou tentado a fazê-lo.

Bonita Arte Gráfica

Voltamos à poesia concreta. Perguntamos por ela, novamente. O poeta responde:

– Poesia, não, isso que essa rapaziada está fazendo é arte gráfica, pode ser tudo, mesmo poesia.

– Então o que é?

– Ninguém sabe, com certeza! Afinal, o que querem eles?

Nós rimos. Olegário também ri, as mãos espalmadas:

– Acho que eles querem, antes de tudo, é que se fale deles. Desejam ser conhecidos, o que é um ideal, comum e natural num escritor. Mas sem a paciência indispensável ao aprimoramento da expressão poética, sem a vocação do trabalho contínuo, querem tornar-se gênios da noite para o dia! Você já viu que todos hoje querem ser gênios?

Rimos todos. Ele, um amigo que o visitava – Alfredo Medeiros, do Recife – na ocasião, e o repórter. A conversa vai-se embarafustando para coisas de todo dia: transporte, dificuldade de tudo neste Rio de Janeiro.

– Que eu batizei de “cidade maravilhosa” – exclama o poeta.

– Ah! Foi o senhor o autor da piada? – brincamos.

– Hoje é piada, eu sei! – disse Olegário, rindo. – Mas naquele tempo, hein, Alfredo?

Não dissemos ainda que Olegário Mariano é um senhor bem parecido, que se veste com apuro e tem um gosto natural pelas coisas amenas da vida. Foi dele o Rio de outros

tempos, um Rio puramente comercial e burocrata, cidade de uns 800 mil habitantes apenas, gente caseira e sossegada, que dava espaço e tempo à boêmia dos jovens literatos. Era tão gostoso viver naquele Rio, que ele achou o adjetivo para a cidade:

– Cidade Maravilhosa! Eu achei isso e perguntei ao meu inesquecível Coelho Neto: “Quê lhe parece?”

Pareceu maravilhoso o adjetivo a Coelho Neto, que gostava de palavras altissonantes, embora não tão simples.

Civilização da Raiva

O poeta acha que hoje andamos aqui todos com raiva...

– Tudo é com raiva! – exclama.

De maneira que não se incomodou que o repórter tachasse de piada o seu achado maravilhoso de outrora. Ele perguntou ao amigo:

– Como foi que ela ficou assim? Ela é a cidade, o Rio.

O amigo abaixou a cabeça, triste. O repórter respeitou aquela mágoa.

– E essa concretização “poética” deve vir disso, não há dúvida! – voltou Olegário – Essa rapaziada anda ansiada, cheia de problemas... Mas, diabo, o que é que a Poesia tem a ver com isso?

– Seria uma forma de exprimir a raiva?

Olegário Mariano não respondeu. Estava com raiva. Enquanto isso, passeamos o olhar pelo seu gabinete, um pouco triste, que dá para a área interna do Castelo. O poeta tem o desalento da paisagem em nosso rosto. Disse logo:

– Sempre que posso subo a serra e me meto na “Toca da Cigarra”, em Teresópolis. É a minha casa-de-campo. Ela me cura um pouco desse tédio.

– [Também] da raiva?

– Sim, da raiva também, porque não leio jornais [domingueiros].

Mas a conversa [foi] ver as andorinhas. Falamos disso porque um casal delas achou de fazer ninho na chaminé da lareira do poeta.

– Passei o inverno sem subir. Estava muito frio. Agora com a primavera – ele olhou rápido lá fora mas só viu gente trabalhando, triste, nos outros edifícios – vou tornar a subir sempre. Espero que minha chaminé esteja desocupada, porque [...].

Falou [...] ainda do tempo de incubação dos ovos da andorinha.

Rede, Cascudo e Saudade

O gabinete de Olegário Mariano parece uma casa de antiguidades combinada com uma livraria antiga. Retratos do poeta, bustos, quadros, pequenas obras de arte. Uma só é de estilo moderno, um grupo. Avulta uma Santana antiga, bela e sossegada. O poeta acompanhou os olhos do repórter.

– Veio do engenho de minha família. É a padroeira da minha gente.

Daí a falar em rede foi um pulo. Câmara Cascudo mandou pedir ao poeta um poema sobre rede, para incluir num trabalho que prepara sobre o assunto. Isso fez o poeta achar em seus arquivos – museu posto a disposição da curiosidade do repórter – um trabalho de 1940.

– Olhe pra isto, Alfredo. É da minha volta da Europa! Passei no Recife, fui ao engenho, lá vi a rede de Tio Juca. Vi-me menino, embalando-me nela. Tio Juca contando histórias da escravidão e dos canaviais.

Os dois amigos olham o manuscrito, já amarelado pelos dezessete anos de guardado.

– Isso saiu assim, de repente. Guardei, ficou. Foi bom que ficasse esquecido. Assim tenho coisa espontânea para mandar ao Câmara Cascudo. É um pouco de mim mesmo, da saudade daquela tarde no Engenho Conceição.

Os Pinotes Xucros Passam

Volta e meia a conversa tomava os descaminhos das reminiscências. Dos tempos da “cidade maravilhosa”, dos mais [recuados] do engenho ou mesmo da época da “guerra” com o modernismo. Olegário Mariano gosta de comentar como os modernistas hoje estão mudados. Como abandonaram aqueles exageros dos primeiros tempos, aqueles pinotes de potros xucros dos anos de trinta e poucos. E não só nas letras, mas também nas artes.

– Olhe pra isto, Alfredo! – O poeta chama sempre a atenção de alguém com essa expressão.

Era um desenho de Portinari, o artista dos primeiro tempos.

– Dizem por aí que Portinari nunca pintou um “nu”. Eu tenho um “nu” de Portinari. Está aí. Acho que é o único. Mas que já pintou um “nu”, já!

Depois vem a apreciação lenta das coisas que o rodeiam enquanto trabalha e atende a seus clientes de cartório. E lembramos ao poeta que, afinal, o tema de nossa conversa é a poesia concreta...

– Poesia, não! – diz com raiva o poeta.

– Está bem, concretismo poético...

– Chega de gastar tanta vela com tão ruim defunto! É preciso lembrar a esses garotos os começos descabelados e os pinotes xucros do modernismo. Depois, tudo acalma! Não vê como se amainam essas tempestades dos verdes anos?

E voltando a mostrar mais coisa ao velho amigo:

– Olhe pra isto, Alfredo!

II. Fortuna crítica

Guimaraens Passos. “Leitor”, in MARIANO, Olegário. *Visões de moço*. Rio de Janeiro: Typ. Carvalhaes, 1906.

Leitor

... leitor, aqui tens mais um poeta.

– Mais um?

Não te espantes nem te admires; não será o ultimo que este mês aparecerá.

E pelo que este livrinho promete, virá a ser dos primeiros.

Nada lhe falta – nem inspiração nem... idade.

O Brasil é a terra dos poetas, está escrito. Aos dezoito anos... que digo? aos quinze anos todos cantam à gloriosa luz desta incomparável natureza, toda amor e vida intensa, que os corações obriga a falarem alto, e quando menos um mocinho espera, já lhe brotam da boca; não palavras comuns de prosaica chateza, senão sonetos e canções, idílios e ditirambos. As rimas saem como as flores, dos galhos, aos pares, aos feixes, e eis um ramalhete composto, em que entram todas as cores, as alegres, em que o sangue novo arde abrasado na chama da esperança, as suaves e amortecidas, que são o atestado desse desgosto sem causa, que todos trazemos do berço.

As alegres nem sempre duram; e, principalmente entre nós, os poetas descambam sempre para a melancolia. Com o tempo e a experiência, reconhecem, felizmente, que não vale a pena carpir; então alguns se rebelam e querem endireitar o mundo; outros entram para o comércio ou para a burocracia, corpo diplomático... inclusive.

Eu, por exemplo, não estranho (nem meus livros o permitiriam), que um poeta comece escrevendo versos tristes; é natural.

As crianças nascem chorando sem saberem porque; é a vida.

Os versos que vais ler, são de um menino (perdoa-me, Olegário), que tem bastante talento e zelo, para não pensar, que já atingiu a perfeição suprema da forma, e que seus versos já lhe dão direito a uma cadeira na Academia Brasileira.

Chamemos ensaio de asas ávidas de ar alto de luz alta, a estas rimas, que, como todas primeiras, são expressões de alma que o sopro da Arte bafejou ao primeiro raio de luz que o feriu.

Os versos são simples (e Deus permita, que os outros venham com a mesma despreensão), são sonoros e prometem esperarmos em breve, um livro forte.

Ai de ti, Olegário se te deixares empolgar pelas novidades de escola, se te deixares levar pelo esquisito das palavras sem nexos, pela beleza das rimas sem expressão. Lembra-te dos versos de Lope de Vega a esses poetas?

*Entiendes, Fabio, lo que estoy diciendo?
Y como no lo entiendo? mientes Fabio.
Que yo propio que lo digo no lo entiendo!*

Leitor, lê este livrinho com boa intenção.

GUIMARAENS PASSOS

Rio, 1906.

—

Mário Pederneiras. “*Evangelho da Sombra e do Silêncio*, de Olegário Mariano”, in *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro: 29-11-1913.

MOMENTO LITERÁRIO

Evangelho da Sombra e do Silêncio

De

Olegário Mariano

Anda pela Poesia nacional um salutar movimento de renovação.

O Verso sofre a natural influência de temperamentos moços e fecundos e apresenta-se em forma diversa da que nos íamos habituando. O próprio assunto procurado já se não limita à suntuosidades de eras extintas, nem à eterna repetição do cenário e dos tipos mitológicos. O Poeta de hoje tira da sua própria alma e do seu próprio pensamento, o motivo da sua produção. Quando vai pedi-lo à Natureza, não é só para a dificuldade de descrição ou do elogio grandioso. Tira-lhe também o que ela tem de suave, de simples, de [dolorido] e de emotivo. A Natureza percebida através de um Verso moderno não é a mesma que nos impressionava nas apoteoses do versejar parnasiano. A Poesia de hoje é mais humana, mais sentimental e, talvez, menos indiferente. Prefere falar à [vida] a seduzir o ouvido; e se da sua simbolização não surgem vultos ou cenas bizantinas, nasce à [altura] de uma emoção natural, de uma figura [...] ou de uma narrativa consoladora e real.

É o que se dá com o Verso glorioso de Hermes Fontes. É o que se sente na grande e suave delicadeza sentimental de Álvaro Moreira. E o que [...] seduz na Poesia clara e saudável de Felipe de [...]; no provincianismo natural de Durval de [...]; na galharda inspiração original de Marcelo Gama; na estranha visão estética de Augusto dos Anjos e na inspiração nova e na rima original de Homero Prates e na meiguice triste de Ademar Tavares.

É essa a impressão que nos deixa o verso pessoal, a singularidade encantadora das estrofes, ora selvagens, ora deliciosamente românticas de Eduardo Guimarães.

Esta é, inegavelmente, a geração renovadora do Verso Nacional. São estes os Poetas que chegam para a conquista do nome, através de uma expressão nova de sensibilidade e de idéia.

Sempre fomos o povo do lugar comum e da forma consagrada. A nossa preguiça de renovar, já passara a sentimento nacional, em Arte como em tudo mais.

O nosso Verso ficara na suntuosidade parnasiana ou na repetição de velhas formas românticas extintas. Só era Poeta quem se norteasse por esse rumo consagrado.

E só podia ter valor quem a essas duas fórmulas se cingisse.

A atual geração de Poetas veio mostrar que há também Poetas e magníficos Poetas, sem que seja preciso atar-se a qualquer uma delas.

Eduardo Guimarães disse, com uma precisão admirável que não há escolas que fiquem; ficam os Poetas que são bons e os livros que têm mérito. Foi o que aconteceu com o romantismo, com o parnasianismo e há de acontecer com a geração de hoje.

Olegário Mariano pertence a esta geração. O seu novo livro é bem um resultado dessa nova corrente estética.

Ele é o Poeta das cousas suaves e dos sentimentos simples. Não é a gloriosa florescência da primavera, nem o vigor sadio do Verão, que o impressiona; é a tristeza do Outono. Não é a árvore pujante e nova, cheia de frutos e de flores, que o seduz; é a Árvore velha cheia de recordações e de saudades, que dá motivo aos seus lindos versos.

Olegário é o Poeta sentimental, cantando a sua sentimentalidade delicada em estrofes simples e cadenciadas.

O seu Verso é todo música e ritmo e o seu novo livro é um hino melancólico às cousas simples da vida e aos aspectos românticos da Natureza.

Evangelho da Sombra e do Silêncio, vem confirmar o nome de bom Poeta, que ele já conquistara com seus livros anteriores.

M.P.

—

Olavo Bilac. “Carta” reproduzida como prefácio da segunda edição de *Água Corrente* (1930, em fac-símile) e em *Toda uma Vida de Poesia* (1957, aqui transcrita com atualização ortográfica e com erros que corrijo agora).

35, R. BARÃO DE ITAMBY
TELEFONE - 1330 - Sul
Rio. 23. VII. 1918.

Meu caro Olegário Mariano. Já há muitos dias, devo agradecer-te o bem que me fez o teu último livro de versos “Água Corrente”: o murmúrio d’esta água cantante, “sangue da Terra”, embalou, encantou, consolou o meu espírito em dias e noites de enfermidade triste... Acho que atingiste a mais bela altura do teu talento de poeta neste livro aparecem apuradas as qualidades excelentes de pensar, sentir e exprimir, que revelaste desde as primeiras estrofes que compuseste; vejo aqui extremadas a elegância do teu dizer e a ternura da tua inspiração. Abraço-te, com aplauso e afeto. És, como poeta e como homem, água corrente, - água fecunda e harmoniosa. Teu,

Olavo Bilac

—

Medeiros e Albuquerque. “Destino”, in *A Gazeta*. São Paulo: 1-7-1931.

DESTINO

(Especial para a “Gazeta”)

Haveria talvez um meio de dar á poesia brasileira um futuro esplêndido: uma lei, de um só artigo, resolveria o caso:

“Art. único – A ninguém é licito publicar, em jornais, revistas ou livros, poesias de qualquer espécie sem demonstrar que possui todos os livros de versos publicados nos doze meses anteriores”.

Mais nada. Há muito que se nota um fato interessante: os que publicam livros de versos são [numerosíssimos]; os que os lêem são raríssimo... Se fosse possível reunir as duas castas e fundar uma espécie de cooperativa, de modo a cada perpetrador de um volume em tais condições estar certo de que ao menos teria como leitores todos os outros delinquentes da sua espécie, a poesia chegaria entre nós a um estado de florescimento extraordinário.

Infelizmente essa lei nunca será decretada.

O livro de versos é, em geral, a menos vendável das produções literárias.

Felizmente ha exceções. Há dois ou três poetas (não creio que sejam mais numerosos), cujos livros representam operações comerciais rendosas para os seus editores.

Um desses poetas é Olegário Mariano.

O seu sucesso não vem de extravagâncias métricas, de tudo o que muitos fazem para **ÉPATER LE BOURGEOIS**.

Ele nem é um futurista descabelado, dos que procuram atrair a atenção a todo custo – sobretudo à custa do bom gosto, nem o que se tem chamado um “passadista”, preso à velhas formulas, que tendem a tornar-se [bisnetas].

Os que não saem destas têm uma certa tendência a repetir indefinidamente formulas já muito conhecidas.

Em compensação, alguns dos que pretendem fazer coisas novas e sensacionais, desprezam as formulas consagradas, mas não têm outras para lhes pôr no lugar.

O verso regular, em estrofes regulares, com acentos tônicos regularmente arrumados é uma prisão e um auxílio. Depois que o poeta se habitua à sua cadência, a produção se [mecaniza], se automatiza. Para cada caso, ele tem paradigmas, em que pensa para comparar a sua composição e conformá-la com os exemplos aceitos.

O verso livre é uma vantagem e um perigo. É preciso um esforço continuo de invenção, para achar a cada momento o ritmo, que convém nesse momento, mas já não convém no seguinte. Escrever versos em sílabas irregulares, todos o podem. Mas não são versos não são nada, se não têm o achado do ritmo que convém.

Olegário aceita ou rejeita as formulas consagradas com a mais extrema naturalidade. Acha sempre no bom momento o bom ritmo. Tem uma simplicidade, uma leveza, uma naturalidade admiráveis.

Que faz ele para isso? Uma conta muito simples, ao alcance de todos... os que têm talento e são poetas. Basta isso. Nascem, de fato, de tempos a tempos alguns espécimens da força humana, que são assim conformados. Bem vistas as coisas, admitindo que, como diz Candido de Figueredo, monstro é o animal, que apresenta conformação anômala de alguma de suas partes, um Alberto de Oliveira, um Bilac, um Olegário Mariano – são positivamente monstros. O cérebro deles não pode deixar de ter conformação anômala.

– Por que lhes estou dizendo isto?

– Porque fechei neste momento o ultimo livro de versos de Olegário: DESTINO. É leve, é pequeno, é encantador. Tem, no entanto, a vibração profunda dos grandes temas, que, em geral, o inspiram: o amor, a beleza, o patriotismo.

Quando a gente pensa em citar dele qualquer verso, como um exemplo de beleza, tem-se medo de ver toda a composição desfazer-se, porque os outros, todos os outros se levantam insolentes, falando alto, furiosos: “E por que é que V. não me cita também? Aqui tudo é tão ótimo como tão ótimo! Ou cita tudo ou não cita nada!”

E, com medo, eu bato em retirada: “Ó, senhores, acalmem-se. Eu lhes reconheço a razão!”

E, de fato, o livro inteiro é delicioso.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE

(Da Academia Brasileira de Letras)

—

A. L. Nobre de Melo. “Olegário Mariano e o tema da poesia eterna”, in *Suplemento Literário de “A Manhã” vol. VII.* Rio de Janeiro: 13-8-1944.

Olegário Mariano e o tema da poesia eterna

A. L. de Melo

Ao contrário da Ciência, que é acessível a todos a Arte é privilégio de uma minoria de eleitos. A razão disso está em que toda a criação artística pressupõe uma colaboração tácita, um entendimento mútuo entre o criador e o contemplador.

A emocionalidade de uma poesia não reside, certamente, nas palavras pelas quais ela se exprime. Estas se reúnem em proposições regulares, conforme leis semânticas, e são em geral as mesmas de que se serve a prosa em qualquer idioma. A ação emotiva intensa e profunda que nos transmite um poema decorre justamente do que as palavras não exprimem, ou melhor, do que se oculta por traz das palavras.

A prosa exige assim, como condição elementar de entendimento, uma construção verbal clara e firme. A poesia, ao contrário, reside, sobretudo, nas meias-tintas, nas insinuações veladas, em certas ressonâncias harmoniosas, apenas perceptíveis, mas que não chegam a definir-se explicitamente. É que a inspiração poética transcorre em geral na penumbra de uma semi-consciência, em que as imagens, apenas nascidas, revestem formas vagas de sonho e vão despertar no intimismo da nossa sensibilidade um aglutinado de sons obscuros, quase sempre impossíveis de discriminar e traduzir em linguagem discursiva. A sugestão de um estado d’alma, a simples descrição de uma cena ou de um fato da vida quotidiana podem exercer então sobre o nosso espírito uma fascinação poética irresistível, graças a certas “associações afetivas”, que se processam nos desvãos sombrios da nossa personalidade.

É por isso, talvez que a despeito de todas as transmutações e de todas as reformas, o Amor, o Sonho, a Saudade continuam sendo os temas eternos da poesia, qualquer que seja a forma com que se enfeitem ou se disfarcem. Provas fartas e completas de que há sempre lugar para o lirismo no espetáculo da poesia nacional contemporânea é o que nos vem trazer agora esse último livro de Olegário Mariano (“Quando vem baixando o crepúsculo...” Livraria José Olímpio Editora. Rio 1947), livro comovido e cheio de expressão simbólica, que tive a ventura de conhecer ainda em manuscrito, no aconchego de sua encantadora vivenda em Teresópolis.

Poeta dos mais espontâneos e dos mais originais que o Brasil tem possuído, Olegário Mariano é hoje, talvez o único legítimo representante dessa velha poesia lírica, que fez a glória de Bilac e de Vicente de Carvalho. Não se deixando impressionar pelas experiências poéticas dominantes no momento, esse romântico impenitente foge deliberadamente ao espírito da época e procura tão somente conservar-se fiel ao seu próprio espírito. Isso não quer dizer que lhe sejam indiferentes as grandes tragédias humanas ou que não o aflijam as inquietações do mundo moderno. É que ele nunca pode ser outra coisa senão um esteta diante da vida.

Até mesmo quando tem a ilusão de vender autógrafos em seu Registros de Imóveis que, por sinal, mais parece um *atelier* de pintura que propriamente uma organização burocrática de finalidade tão prosaica. De modo que a sua poesia nada mais pretende que

realçar a eloquência das coisas simples e ingênuas, para demonstrar que a vida é bela e que merece ser vivida.

O Amor é, pois, por isso, o motivo principal de que está impregnada a sua obra, como ele próprio o confessa, num transporte sentimental, quando surpreende o contraste de sua eterna presença na transitoriedade de todas as coisas terrenas (“Passar...” pág. 108 a 109):

“Só o Amor, penetrando as mais fundas entranhas
Do ser humano, continua a germinar.
O Amor não passa. Tem a vida das montanhas.
O Amor é eterno como as montanhas e o mar.

Eu sim, eu passarei. Dos meus dias sombrios
Não ficará sequer um risco de asa no ar:
Passar é a sorte efêmera dos rios
O desatino das caravanas é passar...”¹

A poesia de Olegário Mariano é toda ela assim, amável e cariciosa, como um sussurro. Mas o que, de fato, distingue os seus milagres poéticos não é tanto a força do lirismo nem mesmo o imprevisto das imagens. É a ausência do artifício. E a sua liberdade da realização, que vai ao desprezo da métrica e até da rima, quando tais exigências lhe prejudicam a espontaneidade ou lhe dificultam a criação daqueles ritmos próprios, que são o segredo de sua música.

Há beleza e há mistério nos versos daquela “Canção triste” (págs. 47, 48 e 49), que recorda Verlaine, tanto pela intenção como pela cadência de suas estrofes. “Você nunca está só...” (págs. 134 e 135) é outro poemeto de extraordinária delicadeza romântica, poucas vezes igualada pelos grandes líricos do passado. Na “Flor da Chuva” (pág. 112 e 113), que considero sem favor uma obra prima da poesia lírica de todos os tempos, há um jogo de símbolos, reagem sobre a nossa sensibilidade, provocando um estado d’alma análogo ao do poeta, uma identificação perfeita entre o sujeito objeto. Vejamos por exemplo, essas duas últimas estrofes:

“Se eu percebesse agora o seu passo apressado
Descer a rua e vir até mim! Com que amor
Nos braços tomaria o seu corpo gelado...
Flor da chuva! Abriria o sol do meu pecado
Pare te transfundir a alma do meu calor.

Mas a rua não tem viva alma. Paralela
Com a minha vida, triste e insípida, ela vai...
Cada árvore molhada é um corpo o corpo dela.
E a chuva continua... A chuva é bela...
Cada gota de chuva é um diamante que cai...”

Mas para melhor documentar a sua largueza de inspiração e a variedade de seus recursos, não resisto à tentação de transcrever na íntegra esse delicioso “Les sanglots longs”, que é, realmente dotado de uma força de sugestão prodigiosa:

¹ O jornal não preservava a divisão em estrofes dos poemas mencionados no artigo.

“Lendo esse poema de melancolia,
Que tanta vez ouvi de ouvido atento,
Recompondo o passado num momento,
Revolvendo do amor a cinza fria...

Lias baixinho e, em êxtase, eu bebia
Da tua voz o mágico instrumento.
Um *sanglot long de violon* no vento
O silêncio da noite interrompida...

Mas se na velha página relida
Um traço de unha inda recorda a vida
Que, entre nós, impassível, se interpunha,

Na minha’alma também se me afigura
Que uma pequena cicatriz perdura
Como se fosse aquele traço de unha”.

(Págs. 96 e 97)

Não preciso ir adiante para definir o sentimento e a expressão desse poeta a que tão bem se aplicam as considerações desenvolvidas no início dessas linhas.

A verdadeira poesia é eterna e universal. Sua linguagem é a dos deuses. Ela nos fala, não à inteligência, mas ao sentimento. Assim, pois, só o verdadeiro poeta é capaz de estabelecer essa identidade emocional, essa coafinação interior, que nos permite acompanhar a evolução de certos estados de espírito, que todos nós experimentamos, mas que não temos recursos para fixar ou traduzir.

Olegário Mariano ainda não começou a envelhecer. É o mesmo excelente poeta dos tempos de rapaz. Seu último livro, tão penetrado daquele “leite de ternura humana”, de que falava Keats, se me afigura um refrigério, qualquer coisa de convidativo e repousante, como a sombra amiga de uma árvore. Não hesito em considerá-lo, por isso, uma autêntica afirmação de Arte e de Beleza, das mais puras e significativas que tenho podido surpreender no panorama da moderna literatura no Brasil.

—

Beni Carvalho. “A Poesia de Olegário Mariano”, in *Letras Brasileiras*. Rio de Janeiro: A Noite, novembro de 1944.

A POESIA DE OLEGÁRIO MARIANO

BENI CARVALHO

OLEGÁRIO MARIANO, neste ano da graça de 44, em que a humanidade continua a trucidar-se e a matar-se desapidadamente, acaba de *protestar* contra tantas demonstrações de insensibilidade, dando mais uma prova de sua rara sensibilidade de homem e de artista, com a publicação, em cuidada edição da Livraria José Olímpio, de um belo e sugestivo livro de poemas: – “*Quando vem baixando o crepúsculo*”...

Por esse título, vê-se tratar-se da confissão pública de um poeta que presume vir, sobre ele, baixando o ocaso da vida. É, exatamente, com esse “confiteor”, que ele abre o seu novo livro:

*Vem baixando o crepúsculo de leve...
Eu bem o sinto na paisagem fria
E sobre os meus cabelos em que a neve
Envolve a noite que se prenuncia.*

*A mão já se emociona quando escreve,
Os olhos baixam porque morre o dia.
Todas as vozes se calaram... Breve
Será mais triste a vida e mais vazia.*

*É a hora em que oscila a chama da esperança.
Adoro-a de mãos postas, hora mansa,
De calma, de renúncia, de perdão.*

*Mas na tarde que rola num desmaio,
Hás de ficar comigo, último raio
Para aquecer-me a sombra pelo chão...*

Não obstante o que aí fica, estamos certo de que, por ora, nenhum crepúsculo está a baixar sobre a existência espiritual do grande lírico.

O verdadeiro pôr-do-sol é, realmente, o do espírito e do coração, quando um já deixa de fulgir, e o outro, de cansado, já não possui o ritmo do Sentimento.

Ora, quem quer que leia e sinta essa formosa recolta de poemas, verá que, nela, a alma e o coração das *Últimas Cigarras* continuam fulgindo, vibrando, cultuando a Beleza, enaltecendo o Sonho, divinizando a Vida. E, tudo isso, ele o realiza com toda a harmonia e o encanto do seu maravilhoso mundo interior, povoado de belas paisagens, que são as formas e os matizes de suas emoções.

Não tem realmente, a alma em crepúsculo, quem assim, por exemplo, fala das madrugadas em Teresópolis:

*Há nas coisas um humano entendimento:
No alto da serra, quando dealba o dia,
Sobe um canto festivo de alegria*

Das árvores molhadas de relento.

*Como embriagadas de deslumbramento,
As estrelas, na névoa esparsa e fria,
Para ouvir de mais perto a melodia
Descem quase apagadas pelo vento.*

*Baixam perto do cimo das montanhas,
Enquanto as vozes sobem do arvoredos...
Cantos de amor! Cintilações estranhas!*

*Gozo de ouvi-los! Êxtase de vê-las!
Os pássaros da serra acordam cedo
Para falar com as últimas estrelas.*

Entre esses pássaros, não hesitamos em incluir Olegário Mariano, sem ofensa, já se vê, à sua situação biológica de *homo sapiens*.

Nesse livro, porém, o cantor do *Enamorado da Vida* não vê, apenas, a *vida*, assim, dentro desse envolvente lirismo, dessa exaltação estética.

Há, nele, igualmente, uma nota, talvez nova no modo de ser de sua arte – a de sua sintonização com o sofrimento, com a dor anônima, nesta hora trágica do mundo.

Em *Maldição*, ele, como Alceste, na cena final do *Misanthrope*, assim se exprime:

*“Vou desaparecer do convívio dos homens!
Quero fugir para bem longe, para paisagens estranhas,
Para além dos vales e das montanhas,
Para um longínquo e obscuro lugar,
Onde não chegue o apelo dos infelizes
Nem o gesto de mãos crispadas como raízes
Das mães que perderam seus filhos, na terra e no mar.*

Já tenho meus olhos cansados de ver a desgraça dos outros.”

O mundo, para ele, é bem aquele “*gouffre où triomphent les vices*”; desejando também, como a personagem de Molière, procurar:

“un endroit écarté,
Où d’être homme d’honneur on ait
la liberté.”

Não é essa, entretanto, a principal característica da poesia de Olegário Mariano. O fulcro, a razão de ser de sua poesia é, na verdade, toda a terra brasileira, que ele sabe sentir e amar através das paisagens físicas e humanas, inspiradoras das suas belas criações artísticas.

Barbosa Lima Sobrinho. “Menino da casa-grande”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 30-3-1958.

“Menino da Casa-Grande”

Barbosa Lima Sobrinho.

Desejo louvar Olegário Mariano, e a Editora José Olímpio, pela publicação dos dois volumes de “Toda Uma Vida de Poesia”, reunindo os 14 livros de versos, divulgados pelo vate pernambucano entre 1911 e 1935, do “Angelus” ao “Mundo Encantado”. Pudemos assim, não digo recordar os seus poemas, que na verdade não os havíamos esquecido, mas acompanhar a marcha de sua poesia, em quase meio século de atividade ininterrupta. Não se trata apenas de uma coletânea de poesias. O livro é também uma biografia. Daí a felicidade do título. O que sobra de Olegário Mariano, fora da poesia, é de certo muito, pela extraordinária ressonância que ele soube dar à sua embaixada em Portugal ou pelo encanto irresistível de sua personalidade, pela graça esfuziante de sua palestra irreverente e pitoresca. Mas sua poesia é tão alta e tão bela, que ofusca tudo mais que dele possa emanar. Culpa, não do Embaixador, mas do Poeta, se é que o êxito de sua missão diplomática não derivou também da força prodigiosa de suas próprias faculdades poéticas, em comunhão com uma terra e um povo a que ele nunca deixou de amar.

Quando Getulio Vargas nomeou Olegário Mariano para a Embaixada de Portugal, os amigos do poeta se reuniram num jantar de despedida. Tive a honra de falar em nome de todos, para antecipar o triunfo que assinalaria a passagem de Olegário Mariano por terras de Portugal. Mas já nessa hora sentia a dificuldade dos tratamentos diplomáticos, diante de um amigo que nos impunha, desde o primeiro momento, uma intimidade afetuosa e festiva. Foi assim mesmo que ele viveu em Portugal. Não era o “Sr. Embaixador” dos protocolos solenes e das reverências de estilo; era, apenas, o Olegário, simbolizando tudo o que havia de familiar, na afeição entre os dois povos. Segredo, e vitória, não ainda do Embaixador, mas do Poeta, que penetrava nos lares com os seus versos e sentava-se à mesa de todos, como um conviva, que fosse também um confidente. Prova dessa situação excepcional teve-a o Sr. Juscelino Kubitschek quando, já eleito Presidente da República, passava pelas ruas de Lisboa apinhadas de povo, e uma voz lhe gritava, dos degraus de um monumento, com o mais carregado sotaque luso:

– Mande-nos o Olegário!

Compreendo melhor essa reivindicação, quando percorro as páginas de “Toda Uma Vida de Poesias”. O poder de comunicação da poesia não pode ser sempre o mesmo. Há poetas cerimoniais ou até mesmo solenes. Há poetas distantes. Há poetas complicados. Há poetas antipáticos. Mas o que caracteriza a poesia de Olegário Mariano é o que caracteriza também a sua personalidade: é uma prodigiosa faculdade de comunicação e de simpatia. Seus versos tomam conta da gente. Chegam como um raio de sol, e vão entrando e, por onde passam, há sempre clareza e alegria. Mesmo quando os versos são tristes.

Manuel Bandeira lembrou, a esse propósito, que os poetas mentem muito, para dar a impressão de que os sofrimentos descritos em Olegário Mariano seriam antes imaginários, num homem que tinha recebido todos os bens da terra. Que os poetas mentem, já o dizia Platão, que por isso mesmo não os queria na “República”. Mas nos casos como o de Olegário, os sofrimentos existiram, não em função da vida, propriamente, mas da

sensibilidade do poeta. O menor gesto de desdém, a palavra, mais descuidada, poderia doer-lhe profundamente, e doíam. Não se furtou de desdém, ou de desprezo, para os embates da vida. Não curtiu a pele para os entreveros literários, ou para as batalhas políticas, a que às vezes se arrojou. Veio desprevenido e confiante. E assim se conservou, o que lhe deve ter custado muito, mas foi, no mesmo tempo, fonte perene de compensações, inspirando-lhe versos, em que se sublimaram essas mágoas íntimas. Felizmente passageiras, pois que a vida fonte de sofrimentos ia também criando e multiplicando, em torno dele, motivos de alegrias e de entusiasmo, com a festa permanente da Natureza. Os sofrimentos seriam nele como estações. Os rigores do inverno viriam concorrer para que fosse maior o esplendor da primavera. Só um sofrimento não o abandonava nunca: a saudade das coisas vividas, dos entes de sua afeição, dos donos de sua ternura. Saudade, sobretudo, da mãe, que é sempre, na sua poesia, um motivo de inspiração comovida. Saudade do pai, o velho José Mariano, que o deslumbrava com a sua auréola de batalhador destemido e generosa. Saudade do irmão e dos amigos que foi perdendo. Saudade dos cenários de sua infância. Não é por outra razão que, mesmo na “toca da cigarra”, em Teresópolis, a paisagem deslumbrante que o envolve não apaga, não pode apagar essas impressões, fixadas ao longo da vida, e o poeta é obrigado a confessar:

“Ouço passos lá fora no caminho
Passos que vão e vêm devagarinho
É a saudade que ronda à minha porta”

Mas nem sempre a [saudade] está presente. A vida [...], conquista o poeta e [...] [...] aqui, a outra vertente de sua poesia, aquela que corresponde ao título de um de seus livros de poemas e está presente, aqui e ali, em muitos de seus versos – a do “Enamorado da Vida”. Há uma evolução, sensível nesses dois volumes de “Toda Uma Vida de Poesias”. Aos motivos de tristeza e de melancolia, que representaram, talvez, a presença de poetas que na juventude o deslumbraram, ao “Evangelho da Sombra e do Silêncio”, substituem-se outras expansões, quando a natureza o encanta e ele exalta sua [...] alcança, na plenitude de sua glória, o “Mundo Encantado”, quando aprende a

“Cuidar das rosas como nossas companheiras.
Sem ter idéia que haja espinhos nas roseiras”.

Mas nessa evolução, que [...] gostaria de consolidar [...] como uma recuperação, ou como uma vitória da vida sobre influências literárias da juventude, há uma constante: é o “Menino da Casa Grande”. E a presença desse menino [é] a força mais pura e sugestiva da poesia de Olegário Mariano, o que ele tem de singelo e de fácil, de comunicativo e de envolvente. A receita do filtro que nela encontram os que a lêem. A magia do feiticeiro:

“Menino da Casa-grande”
Teve tudo que queria
Teve tudo e não tem nada”.

Essa inconformidade bastante, aquela que a vida não pode curar:

“Menino da Casa-Grande
Tua casa está vazia...”

Mas, ainda aqui, a vida, que nunca deixou de amar o poeta lhe responde enchendo, todos os dias, os terraços da “Toca da Cigarra”, com os amigos do poeta e a presença da esposa incomparável. E ele sabe que a casa não está vazia. Está cheia das amizades que nunca o esqueceram ou abandonaram. Está cheia das emoções dos que leram seus versos. Está cheia da glória de uma vida entregue à Poesia. De “Toda uma vida de Poesia”.

Múcio Leão. “Olegário Mariano – Toda uma vida de poesia”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 17-4-1958.

VIDA DOS LIVROS

Múcio Leão

OLEGÁRIO MARIANO – Toda uma vida de Poesia – Poesias Completas – Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1957. 2 vols.

Temos, enfim, coligada, nestes dois volumes, a obra toda do nosso encantador poeta, o sucessor de Olavo Bilac e de Alberto de Oliveira no principado da poesia brasileira.

Não creio, porém, que seja perfeitamente exata esta expressão que emprega: – a **poesia toda**. Há muita coisa que Olegário Mariano deixou fora desses dois volumes. A começar, por exemplo, pelo seu livro de estréia – o qual se intitula **Visões de Moço** e que foi editado em 1906. O poeta condenou esse livro a um perpétuo esquecimento. Mas, a meu ver, injustamente. Já ali tínhamos os primeiros passos dessa grande poesia. Com a sua nostalgia característica, o seu embalo musical, o seu encanto de amor e de sedução. Outros e outros trabalhos do querido cantor inutilmente procurei aqui. Inutilmente procurei, por exemplo, aquele belo soneto dedicado a D. Beja, soneto que encontrei no livro que o Sr. Tomaz Leonardos dedicou à Semiramis Mineira, e o qual, numa destas crônicas, o mês passado, tive ocasião de dizer para a delícia da leitora... Há outras omissões nessas **Poesias completas**, que me parecem tão incompletas. Olegário banuiu de suas páginas os seus dois livros de crônicas em versos – **Bataclan** e **Vida, Caixa de brinquedos**. Por que o terá feito? São dois livros tão seus, refletem tão bem um dos ângulos de sua personalidade poética – o da graça, o da ironia, o da frivolidade irreverente e trocista; e seriam ainda hoje tão saboreados pelos admiradores do poeta, por esses admiradores que somos todos nós! Direi que há ainda um outro aspecto de Olegário Mariano que também ficou ausente destas **Poesias completas**: é o aspecto humorístico e satírico. Este existiu principalmente quando o nosso poeta, num período de meia dúzia de anos, teve um mandato político. Deputado à Constituinte de 1934 e à Câmara Federal, ele se divertiu fixando em quadros e em sonetos as tolices, as fraquezas, as torpezas de que era testemunha. Creio que a Academia também lhe ofereceu muita coisa desse gênero... Onde guardará ele hoje esses troféus de Juvenal?

Já que me queixei tanto de tantas ausências, posso agora falar, com o coração aberto, [acerca] desses dois volumes. **Toda uma vida de poesia**, que excelente e [...] título! Poeta tem sido Olegário Mariano a vida toda, e nunca foi outra coisa, senão poeta. Tem feito sem dúvida, excursões no terreno da prosa, gênero de que em sua bibliografia encontramos vários títulos – como **A Cadeira n. 21**, **A Abolição da Escravatura e os Homens do Norte**, **Em louvor da Língua Portuguesa**, etc. Mas, ainda aí, o que [...] é o poeta, com as suas imagens, o seu ritmo, a sua ternura, a sua emoção. Mêmes quand l’oiseau marche on voit qu’il a des ailles...

Imagens, ritmo, ternura, emoção... creio que nestes quatro substantivos está Olegário Mariano. Das imagens não falarei aqui. Elas são, de certa forma, toda a poesia. Tudo o que existia a dizer, no terreno da humana poesia, já foi dito há milênios – desde os gregos, ou desde os poemas bíblicos. O que o poeta de hoje pode fazer [é] reviver o que já com tantos séculos, renovamos as tantas. E para isso o melhor recurso que ele encontra é o da imagem, terreno em que às vezes consegue fazer descobertas que valem como criações. Basta reabrir o livro de um dos grandes poetas modernos e o leitor verificará logo a verdade do que digo. Olegário Mariano não chegará ao excesso, digamos ao desvario, das imagens de certos poetas mais representativos do momento que estamos vivendo. As imagens dele são antes líricas e amorosas, como, por exemplo, aquela em que a lua lhe fala da mulher que ele adora e em certo momento lhe diz:

A sua boca se desfolhou de repente.
Quando o vento jogou nos seus lábios um beijo.

Não é isto uma pura delícia – o vento que joga um beijo nos lábios de uma mulher, esse lábios que desfolham, como uma rosa que são?

Também o ritmo, que em Olegário é feito de dolência, de langor, quase de imaterialidade. Vejo a musa dele a caminhar como a de Baudelaire.

– Belle d’abandon...
On dirait un serpent qui danse
Au bout d’un bâton...

Tal a nonchalance, a musicalidade de seu ritmo.

E depois das imagens, e depois do ritmo, a ternura, a emoção... essa emoção e essa ternura que tornaram o nosso poeta o alvo de tantos amores e de tantas paixões, neste mundo de indiferenças... e que, conforme ele próprio diz, fizeram com que ele enganasse tanto...

Ainda existem, sem dúvida, outros elementos na poesia do Olegário Mariano dos últimos tempos: o desencanto de tudo, a desilusão sem remédio, a memória filosófica [...]

DENTRO DA NOITE

Para que eu, sem desânimo, envelheça
E enfrente a noite com serenidade,
É preciso que alguém se compadeça
Das minhas crises de intranqüilidade.

É preciso que alguém, flor de piedade,
Flor de perdão, de súbito apareça
Para soprar as brasas da saudade
E remover-me a neve da cabeça.

Bem haja o Amor que eu tive em recompensa!
Ele que me deu tudo, hoje me leva
De olhos vendados para a noite imensa.

Chego ao termo cansado e de mãos postas.
E se olho em torno é sempre a mesma treva

Num mundo de perguntas sem respostas...

RESIGNAÇÃO

Tudo dei. Neste mundo o que era meu
Era dos meus amigos. Minha casa
Tinha o consolo tépido de uma asa...
Ninguém de me querer se arrependeu.

Deu-me o destino um coração de Orfeu
Cujo amor inda em poemas extravasa.
Por isso a inveja como o ferro em brasa
Muitas vezes a carne me corroeu.

Fiz do perdão meu pão de cada dia.
O autor de cada injúria ou cada ofensa
Meu favor cedo ou tarde recebia.

Posso fechar os olhos, resignado:
Amando, recebi a recompensa
De ter amado e de ter sido amado.

Não sei se o leitor sente como eu, na música desses dois sonetos, um mundo de amargura e de tristeza – “um mundo que não se esconde... penas, cansaço, amargor...” Eu sinto esse mundo, como o sinto em toda essa doce e embaladora poesia de Olegário Mariano, nessa poesia que é uma das expressões mais felizes da literatura brasileira nos dias de hoje.

Gilberto Freyre. “O Poeta Olegário Mariano”, in *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 14-06-1958.

Pessoas, coisas e animais

O POETA OLEGÁRIO MARIANO

Gilberto Freyre

Ao poeta Olegário Mariano minha admiração vem acompanhando desde dias muito remotos. Ele era já homem e glorioso, já o admirava. E quando houve no Recife um movimento chamado “regionalista” que vários historiadores e críticos literários de hoje pretendem ignorar ou reduzir à insignificância e até ao ridículo, lembro-me de que Olegário, já instalado triunfantemente no Rio, prestigiou os comprovincianos com a sua colaboração valiosa. Foi isto durante a chamada “Semana da Árvore”, promovida por aqueles regionalistas um tanto românticos, com o fim de exaltarem aos olhos da burguesia europeizada do Brasil a árvore brasileira, a árvore tropical, a árvore simplesmente regional. Olegário fez então profissão de fé regionalista, antecipando-se neste particular a Manuel Bandeira. E cantou com o seu melhor lirismo as virtudes não só da árvore, em geral, como da árvore regional, em particular. Árvores e cigarras têm sido temas de sua predileção ao lado das mulheres: o mais constante de seus temas de romântico irreduzível. Com a maior das bravuras, esse poeta que triunfou ainda adolescente nas letras brasileiras vem se conservando o romântico quase lamartinesco dos seus primeiros versos. E conservando-se romântico sem endurecer no arcaísmo de uma escola ou no literalismo de uma seita. Conservando-se romântico no sentido mais nobre da expressão que é também o mais plástico: no sentido da afirmação de um tipo de personalidade e não de um credo ou de uma ideologia literária. Este poeta admirável, de quem o editor José Olympio acaba de publicar as obras completas: inclusive a evocação dos seus dias de menino de casa-grande dos arredores do Recife. Arredores onde as cigarras que, nos dias de verão, continuam a cantar romanticamente nas mangueiras, têm hoje o nome de “olegárias”: homenagem desses arredores a um poeta que a admiração dos recifenses não esqueceu.

—

Carlos Drummond de Andrade. “Água Corrente”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 02-12-1958.

Imagem do poeta

ÁGUA CORRENTE

Não sei o que a morte de Olegário Mariano terá significado para a gente moça, que via nele um exemplar da poesia como não se deve fazê-la, uma curiosidade arqueológica. Para os que guardam uma imagem antiga do poeta, e o conheceram num período de vácuo literário, com o parnasianismo já pobre de cor e som, e o modernismo por nascer, a notícia produz um estremecimento de água. Os círculos se vão formando, e chegam até aqueles dias em que Olegário encarnou o poeta como tipo físico, ao mesmo tempo cantor e símbolo de canto. Da minha província, um menino o contemplava, maravilhado. Uma página de revista com o seu retrato sugeria que o poeta devia ser assim como ele era, composto de mocidade, graça e melancolia, a distinguir-se espontaneamente dos outros homens, que não tiveram o “dom”. Ao lado da sugestão romântica do tipo, contribuía para isso um vocabulário extremamente acessível, elaborado com despojamento das névoas simbolistas do começo: as sugestões implícitas em títulos como “Ângelus” e “Evangelho da sombra e do Silêncio” foram cedendo lugar à imagem da água corrente, límpida, cantarolante, a que o poeta confiava suas mágoas amorosas, de modo que mágoas e águas, além de rimar ao longo de toda a língua portuguesa, se confundiam e passavam, e passando deixavam atrás de si uma impressão cristalina e suave, minha? tua? de Olegário? de todo mundo, que assim encontrava feito e à sua disposição um instrumento poético e sentimental da mais positiva e adequada manejabilidade. Como não amar quem a fabricou? “Uma fonte, em suave movimento”: isso está em um de seus sonetos, está em sua poesia inteira, e para mim define melhor essa poesia do que a tão falada cigarra, que ilustra apenas a tendência do poeta para a simbolização próxima, ao passo que sua identificação com a água, além dessa tendência, marca o ritmo, o sentido, o aspecto fluido, correntio e fácil de sua aventura poética.

Essas impressões primeiras podem ser, e são, alteradas e destruídas pelo simples ato de viver, mas no ponto onde operaram deixam marca de objeto, visível depois que o objeto se retirou. Assim, muitos anos depois, quando uma revista cogitou de escolher o príncipe dos poetas brasileiros, no posto imaginário deixado por Alberto de Oliveira, dei naturalmente o meu voto a Olegário Mariano e pedi a alguns amigos que fizessem o mesmo. Olegário parece ter desconfiado a princípio desse gesto, mas o compreendeu logo, pois não podia ser mais sincero: eu tinha diante dos olhos a figura gravada entre a infância e a adolescência, e uma vez que se ia escolher um príncipe, quem mais do que Olegário Mariano fazia jus ao principado?

Muitas vezes abri o jornal e encontrei nele a expressão da irremediável e divertida implicância de Olegário com a poesia modernista em bloco, e devia tirar desse pronunciamento a pequena parte que de direito me tocava, embora nunca se desmentisse no trato pessoal a cordialidade, a afetividade profunda do poeta. Não lhe queria mal por isso; sentia que Olegário não podia aceitar caminhos diversos do seu, e no íntimo agradecia-lhe que os recusasse, mantendo intocável uma personificação do ideal poético que para mim se ligava a outras coisas, particulares e cândidas. E era simples justificar-me: eu não lia propriamente Olegário, relia-me nele. Poemas seus escritos já na madureza, como “O Poço

da Panela” e “Capibaribe”, aumentavam a sugestão retrospectiva, por um motivo afim: a vivência infantil aproxima os homens mais do que as idéias, e mesmo apesar delas.

Vejo sua última fotografia, horizontal: uma serenidade grave, a bela cabeleira derramando-se sobre a almofada fúnebre, e o semblante nobre, mais nobre ainda do que antes. E de novo a personificação se faz instantânea: foi realmente o poeta. Sua fisionomia se refletiu na água o tempo suficiente para que a popularidade o envolvesse; e depois que a água correu, ela conserva intacto esse quê sem definição, como a poesia.

C.D.A.

—

Josué Montelo. “Olegário”, in *Jornal do Brasil*. 2-12-1958.

Areia do Tempo

Olegário

Josué Montello

Quando levávamos da Academia, na tarde límpida do último sábado, caminho do coche fúnebre, o ataúde negro com o corpo do derradeiro poeta romântico do Brasil, uma piedosa mão feminina colocou sobre o caixão de Olegário Mariano um ramo de orquídeas e três cigarras mortas.

Eu creio que, entre as homenagens que se prestaram naquele dia triste ao cantor das *Últimas Cigarras*, essa há de ter sido a que mais se aproximou de sua sensibilidade lírica, como se o próprio poeta a houvesse idealizado para o instante de seu saimento.

As orquídeas que ele amava com enlevos de apaixonado e as cigarras que ele cantou no seu gosto [mistraliano] de homem simples ali estavam como um derradeiro adorno, compondo-lhe o expressivo brasão da urna funerária.

De Olegário já se disse que merecia morrer de repente, vergado sobre a mesa, à hora de escrever um poema, ou então voltado para a natureza, numa hora de êxtase contemplativo,

Mas Deus decidiu o contrário. E o poeta se finou lentamente, alumiado por um perene clarão de esperança – a esperança de ser regresso à vida e de sua volta à casa da serra onde deixara orquídeas e cigarras sob a guarda de sete cedros.

Oito dias antes de sua morte, fui vê-lo, em companhia de Viriato Correia. Penso que lhe dei, então, as últimas alegrias, com a notícia de amigos portugueses que aguardavam por seu retorno a Lisboa. Nesse dia, depois de minha visita, Olegário se levantou do leito de hospital e recostou-se numa cadeira, tecendo consigo o sonho da viagem de volta que o Presidente Juscelino lhe havia dado para devaneio dos últimos dias.

Em meio século de poesia lírica, Olegário Mariano compôs uma obra harmoniosa, se não de altos vôos geniais, que marcam a presença dos maiores, pelo menos admiravelmente tocada pela inspiração das coisas simples, que ele soube envolver na teia de seu verso.

Isto não significa que lhe faltasse grandeza. Esta existia na espontaneidade da poesia singela, feita para entendimento imediato e que subsistia pelos valores dessa comunicabilidade popular.

Se é verdade, como queria Gerard, que a vida do poeta é a vida de todos, Olegário Mariano cumpriu em plenitude o seu destino de poeta. E procurou refletir esse destino na simplicidade de sua poesia.

—

Maria Eugênia Celso. “Olegário Mariano”, in *Jornal do Brasil*. 2-12-1958.

Olegário Mariano

Maria Eugênia Celso

Conheci-o no auge da popularidade. Moço, belo, com aqueles modos dengosos de tratar a gente que faziam parte da sua sedução, solteiro ainda, era positivamente o “béguin” da Cidade Maravilhosa. Davam-lhe mil namoradas, noivas sem conto, paixões por todos os lados. Não havia festa no Rio em que não comparecesse, recitando ou recitado. Nos salões do Fluminense ou do Botafogo, nos saraus da Dona Luzia Coelho Lisboa, onde a literatura da época se dava “rendez-vous” para festejar Rosalina, a menina-moça da casa, “Irmãzinha dos poetas” como a chamavam, nas [imensas] recepções do Senador Azeredo, as tarde poéticas do Curso Ângela Vargas, nos festivais de beneficência do Municipal, em toda parte, enfim, surgiu vitorioso o cantor das *Cigarras*, dizendo os seus versos de magia. Lembro como se fosse hoje a célebre festa da *Pró-Matre*, em 1920, na qual foi levada à cena do João Caetano a minha peça em verso *Amores de Abat-jour*. Francesca [Nozière] fazia o principal papel feminino, o masculino, o de *Abat-jour*, concordou Olegário de representá-lo, não se quis, porém, fantasiar. Numa casaca impecável, de pé sob o *abat-jour* lantejoulado, estava soberbo, disse divinamente os versos do Segredo:

“Todo segredo é passarinho
Que não se pode engaiolar,
Se pousa em ti, não fará ninho,
Vem para voar.”

Veio daí a nossa amizade. Depois, foi a cabala da candidatura à Academia de Letras. O pleito apaixonou a Cidade. Tinha como competidor Laudelino Freire, que veio mais tarde a ser acadêmico também, e a imprensa dividia a sua “torcida”. Olegário, nervoso como era natural, telefonou-me no dia da eleição:

– “Maria Eugênia, minha nega, você sabe...”

Sim, eu sabia. Na hora da sessão mandei a meu Pai este aviso rememorador:

“Na Academia de Letras
Do poeta soberano
Tem que ser o predomínio...
Meu Paizinho, não te esqueças
Para o Olegário Mariano,
Segundo e quarto escrutínio.”

Foi eleito no quarto, unanimemente.

Continuou fazendo versos. Devia continuar a vida toda. Quando me mandou as *Últimas Cigarras* eu assim lhe agradei:

“Olegário Mariano, li seus versos
Num instante.
Um longo instante lento e saboreado,
Alma e ouvidos imersos

Na música nostálgica e vibrante
De um concêrto encantado...

O concerto das *Últimas Cigarras*
Da tarde ou da manhã
Que no silêncio, quais sonoras setas,
Encheram de divinas algazarras
A alma louçã
Do mais poeta talvez de nossos poetas.

A este poeta, obrigada,
Pelos áureos momentos de poesia
Que o seu livro me deu.
Linda poesia, repassada
Desta tão brasileira nostalgia
Diante da demasiada
Alegria
Do azul belo demais de nosso céu.”

Poeta ele o foi, realmente, antes e acima de tudo. *Enamorado da Vida*, que viveu e cantou em estrofes coloridas e vibrantes, num esto sempre caloroso de eterno apaixonado. Numa das últimas vezes em que o vi, disse-me com um súbito entristecimento na voz: – “Ah! Está tudo muito diferente do nosso tempo... muito mudado...” Estará mesmo?... Ou fomos nós que, insensivelmente, mudamos?... A gente, quer o queira, quer não, tem que pagar tributo ao tempo vivido...

Ditosos os que, como Olegário Mariano, conservam, a despeito do desgaste dos anos, essa mocidade do espírito que preserva intacto até o fim o abençoado filão de lirismo interior. Um halo de juventude eternamente os cerca.

Olegário Mariano, pode ter sido Deputado, Embaixador, Tabelião e uma porção de outras coisas graves e importantes foi poeta, no entanto, o que ele essencialmente foi. Recordei tudo isto na última tarde em que fui vê-lo pela última vez, belo sempre no seu fardão acadêmico, tendo ao lado a sua Maria Clara, cercado de flores.

Quando cheguei de volta ao jardim de minha casa na tarde de verão, luminosa e morna, as cigarras chiavam perdidamente... Teriam elas pressentido que se calara naquele momento, para sempre, o seu grande amigo?...

III. Iconografia¹



Olegário Mariano em seu aposento de trabalho. Anos de 1910. (APEJE)



Famoso pelas leituras públicas, o poeta declama para as crianças. Parte vultosa de sua poesia é, de fato, apetecível ao público infantil. Em 1953, chega a destinar um volume de versos só aos pequenos: Tangará conta histórias. (Poemas infantis). (APEJE)

¹ As fotografias reproduzidas pertenciam ao acervo particular do poeta e hoje se encontram em Recife, no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE).



Maria Clara Sabóia de Albuquerque, com quem Olegário se casa em 1911. (APEJE)



Com cigarro, jornal e cachorro. Também se deixava fotografar no cotidiano. (APEJE)

Quadro de José Mariano, pai do poeta. Com Joaquim Nabuco, foi atuante abolicionista, sobretudo em Pernambuco. (APEJE)

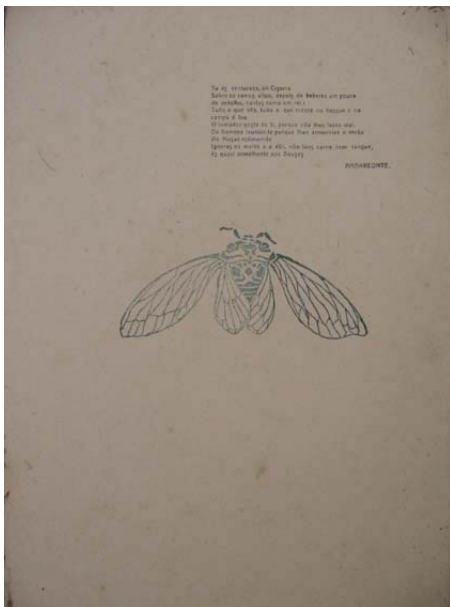


Olegário Mariano com o poeta e amigo Ribeiro Couto. (APEJE)

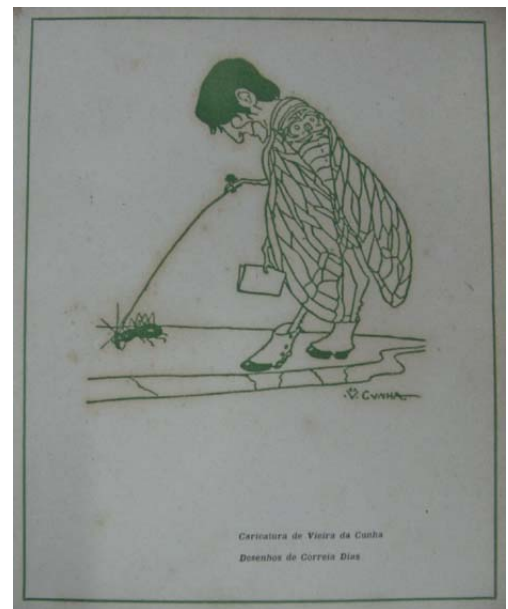




Caminhada elegante pelas ruas do Rio de Janeiro. (APEJE)



Epígrafe e vinheta da primeira (1915) e da segunda (1916) edições de Últimas Cigarras

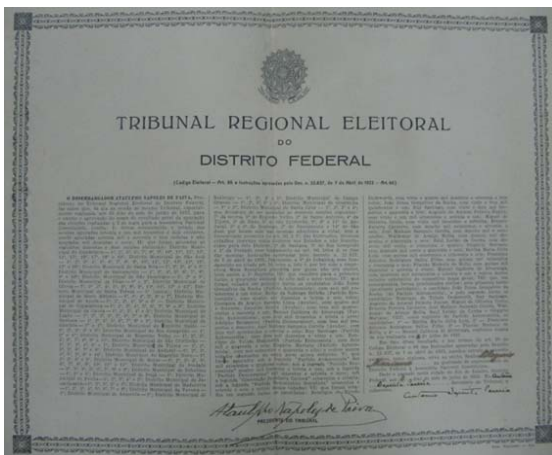


Olegário fundido à cigarra, seu principal tema. Caricatura de Vieira da Cunha para a terceira edição (1920) de Últimas Cigarras.



Ginásio Pio Americano, onde Olegário Mariano estudou no início do século XX e foi aluno de Alberto de Oliveira. Em 1904, o professor promove com seus alunos a sociedade literária A Arcádia, com direito à revista de divulgação O Árcade. (APEJE)

Recital em livreria. Audiência sempre repleta de mulheres. (APEJE)



Diploma de deputado. Em 1933, Olegário Mariano foi eleito pelo Distrito Federal para a Constituinte de 1934. (APEJE)

Oferta de Guilherme de Almeida: “Para o Olegário – irmão de alma e de armas Guilherme de Almeida Rio, 21. VI. 930”. Neste ano, Guilherme tornara-se o primeiro modernista a entrar na ABL. Olegário é quem o recebe na casa. A poesia de ambos possui semelhanças, inclusive na postura de ruptura parcial com o passado literário. Daí irmãos de alma, isto é, de temperamento poético. (APEJE)



Gabinete de trabalho. Poeta muito retratado pelos pintores, percebe-se o número de quadros com seu rosto. (APEJE)



Olegário na boemia que cultivava. Ao fundo, entornando um copo e de perfil. (APEJE)



Poeta compondo. (APEJE)



Em 10 de junho de 1922, a Revista da Semana nº. 24, publicação mundana, dá em sua primeira página a notícia do novo volume de Olegário Mariano. Era Cidade Maravilhosa, cujos versos ajudaram a fixar o epíteto da capital. Nele, palpitaria “a vida febril da Cidade, o torvelinho incerto do vício e da virtude”.

Alvo constante de pintores, em 1928 O retrato do poeta Olegário Mariano, de Candido Portinari, obtém medalha de ouro no Salão de Artes da ENBA. Com o premio, Portinari segue em viagem à Europa. (Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro)

Capa da primeira (1927) e da segunda (1929) edições de Canto da Minha Terra. O nacionalismo do livro representa o mais claro flerte de Olegário Mariano com o modernismo.





Olegário Mariano na ABL. Ao centro o conterrâneo Manuel Bandeira. À direita o amigo Getúlio Vargas. (APEJE)



Olegário na Hora do Brasil, noticiário radiofônico iniciado pelo primeiro governo de Vargas. Hoje o programa é conhecido como Voz do Brasil. (APEJE)



Em 1953, nomeado por Getúlio Vargas, chega à Lisboa como Embaixador do Brasil em Portugal. (APEJE)

Caricatura de Baltazar, Lisboa, 1940. Repare-se na junção da lira com a cigarra. (APEJE)



No Poço da Panela, Recife, monumento a José Mariano postado em frente à casa onde nasceu Olegário. Note-se o negro com a corrente partida, simbolizando o papel de José Mariano na abolição. O poeta ao fundo perto do carro. A foto deve datar de 1953, ano da inauguração da homenagem. (APEJE)



Toca Cigarra, chácara em Teresópolis, adquirida em 1941. O sucesso de Últimas Cigarras criou o imaginário de que o poeta era uma espécie de cigarra. Olegário chega a nomear sua casa de campo como reduto da cigarra e a trazer a propriedade para dentro de sua produção poética. (APEJE)



Dedicatória

Dedico a empreita a todos aqueles que facilitaram minha trajetória.

Orna Messer Levin. Depois de dez anos de boa convivência, colaborações e amizade já estava na hora de deixá-la em paz. Sempre guardarei seu apoio, paciência e cuidado.

Vagner Camilo e Luiz Dantas alertaram para estudar apenas um autor pouco explorado. É que entrei no doutorado querendo cavoucar nove poetas! A primeira leitura de Olegário, na graduação, foi sugerida pelo Dantas, quando mostrou um artigo seu sobre Bandeira que mencionava o “poeta das cigarras”. Obrigado, Dantas, também pelas palavras da defesa.

Ao Vagner, ainda, pelas contribuições e provocações da qualificação que ajudaram a fortalecer mais de um flanco. Principalmente a discussão sobre nacionalismo e pela percepção de que na análise de *Últimas Cigarras* eu poderia explicitar a passagem do tom festivo para o melancólico.

Marcos de Moraes pelas correções e sugestões precisas. Foi sua lembrança, por exemplo, a comparação de alguns poemas de Olegário com pinturas de Almeida Júnior. Tanto na qualificação quanto na defesa, ele demonstrou a seriedade do pesquisador nato.

O poeta Antonio Carlos Secchin se me apresentou na defesa com uma leitura literalmente cautelosa. Sempre embasando com passagens da tese os elogios e os reparos, mostrou o radar apurado do bom apreciador de poesia. Obrigado, ainda, por *Todos os Ventos* autografado.

Ivan Teixeira veio para a argüição com uma resenha verdadeira do trabalho. Suas palavras de incentivo quanto à escolha do objeto só estimulam futuros desafios. Não menos salutares seus questionamentos sobre a real validade de se pensar *Últimas Cigarras* também a partir do nacionalismo.

Antonio Arnoni Prado pela a bibliografia inicial acerca de Olegário Mariano.

Desde a graduação, o professor Paulo Franchetti frisava as armadilhas das narrativas historiográficas. Dele, ouvi o primeiro incentivo para estudar os “malsinados pré-modernistas”.

Os professores Eric Mitchell e Fábio de Souza Andrade pelas leituras do projeto de doutorado.

Flávio Ribeiro e suas aulas de lírica grega. O único professor de poesia durante toda a pós-graduação.

Ana Helena, Larissa, Luciana e Vanessa. As meninas da Orna que com ela leram o primeiro rascunho sobre Olegário, era ainda 2004. Depois, em 2006, Ana Cecília, Danielle, Ellen, Eliane, Rutzkaya e Vanessa novamente.

Marco Catalão lembrou os textos de Monteiro Lobato sobre cigarra e formiga. E o Emerson Tim, além de arranjar as cópias lobatianas, emprestou a poesia de Mário Pederneiras e me agradou com duas primeiras edições do Olegário: *Correio sentimental* e *Da Cadeira nº 21*.

Alexandre Caroli. O texto da Norma Discini está mencionado ali no final. E o “Diário Secreto” do Humberto de Campos, na bibliografia. Um valeu para você e para Elen que, em 2003, dividiu comigo a primeira disciplina do doutorado.

Com Caio Gagliardi sempre o privilégio da interlocução, a parceria e a amizade que não sobrevive do elogio mútuo. Aqui não tem “alisa costas”. Mandou da ECA “O compositor Olegário”, do Edigar de Alencar.

Pascoal Farinaccio e nossos roteiros de papos, sebos e copos pelos centros de Campinas e do Rio de Janeiro.

Guilherme Nicésio: chega a esquecer de si em prol dos outros. Desde outras vidas é o sujeito que mais acredita que posso realizar algo. Que a tese não o decepcione.

Gustavo Conde: parceiro nota 10. Seu talento musical abrandava o coração da Lu e os espinhos da Lingüística.

Quando Pablo Simpson retornou da França com a Lúvia, ganhei de volta os amigos e um belo volume de poemas do Leconte de Lisle.

Cristina Betioli fez as pedras esquecerem a dureza. Ela fotografou as fotos da iconografia. Ela agüentou o blábláblá sobre poesia, Olegário, etc.

Bel, Cidinha, Haroldo, Lavínia, Loide e Madá e todos os funcionários da biblioteca do IEL com quem convivo desde 1997.

Maria Dutra do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), onde transcrevi do *Correio da Manhã* importante texto de Drummond.

Maria Itália do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), quando ali fichei parte do livro de Mariza Lira.

A biblioteca da Academia Brasileira de Letras (ABL) por todas as consultas e fotocópias. Além do entusiasmo do professor Luis Antônio de Souza, são exemplos de tratamento profissional e alegre Alice, André, Aurileide, Dulce, Nivaldo e Vanessa.

A Biblioteca Nacional (BN) pela digitalização de parte do material disponível na terceira parte do trabalho.

Na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Emanuel, Emília e Veronilda pela bibliografia de Ascenso Ferreira. Na divisão de música, Evaldo pelas vozes de Ascenso, Olegário e outros poetas pernambucanos.

Também em Pernambuco, o Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano nas pessoas de Elzenita, professor Hildo Leal, Maria das Graças e Telma. Sem eles, jamais acessaria as fotografias que compuseram o acervo pessoal de Olegário.

Ao financiamento de quatro anos do *Conselho Nacional de Pesquisa* (CNPq).

Referências bibliográficas

De Olegário Mariano

Água corrente. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1930.

O Amor na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1933.

Da Cadeira nº 21. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

Canto da minha terra. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1927.

Canto da minha terra. 2ª edição. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1929.

Canto da minha terra. 3ª edição. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia.(?), 1945.

(como João da Avenida). *Ba-ta-clan (Crônicas mundanas)*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis Editores, 1924.

(Com Silva Tavares). *Correio sentimental – cartas em verso*. Rio de Janeiro / Lisboa: Livros de Portugal / Livraria Portugália, 1953.

Destino. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1931.

Poemas de amor e de saudade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d.

“Poesia concreta, a flor da civilização da raiva”, in *O Globo*. Rio de Janeiro: 25-10-1957.

“Reminiscência de Paris e o último ‘salão’ de 1947”, in *Carioca*. Rio de Janeiro: 13-5-1948.

Tangará conta histórias – poemas infantis. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

Toda uma vida de poesia (vols. I e II). Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

Traduções selecionadas por Olegário Mariano. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, s / d.

Últimas cigarras. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1915.

Últimas cigarras. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1916.

Últimas cigarras. 3ª edição. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1920.

Últimas cigarras. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Brasileira “Lux”, 1924.

Últimas cigarras. 5ª edição. Rio de Janeiro: Waissman, Reis e Cia., 1931.

Últimas cigarras. 6ª edição. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1950.

(como João da Avenida). *Vida caixa de brinquedos*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932.

A Vida que já vivi. Lisboa: Portugália Editora, 1945.

Visões de moço. Rio de Janeiro: Tipografia Carvalhaes, 1906.

Sobre Olegário Mariano em livros

ALENCAR, Edigar de. “O Compositor Olegário Mariano”, in *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves / INL, 1984.

BANDEIRA, Manuel. “Poesia de Olegário Mariano” e “Olegário, água corrente”, in *Andorinha, andorinha*. Organização de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro / José Olympio, 1978.

BARBOSA, Francisco de Assis. “José Mariano visto por Olegário Mariano”, in *Retratos de Família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª edição, 1968.

BARROS, Jayme de. “Os Pré-Modernistas”, in *Poetas do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

BARRETO, Lima. “O Destino da literatura”, in *Impressões de leitura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

CAMPOS, Humberto de. “Poesia nacionalista”, in *Crítica: primeira série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
_____. *Diário secreto (vol. I e II)*. Rio de Janeiro: Edições o Cruzeiro, s / d.

DANTAS, Luiz. “Pequeninos nadas, graças aéreas e certas coisas”, in *Manuel Bandeira: verso e reverso*, ANCONA, Telê Porto (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

DAMASCENO, Darcí. “Sincretismo e transição: o Neoparnasianismo”, in *A Literatura no Brasil – Vol. 4*. Direção Afrânio Coutinho e co-direção de Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro / Niterói: José Olympio / EDUFF, 1986.

DISCINI, Norma. “Estilização de estilo”, in *O Estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.

GÓES, Fernando. “Olegário Mariano Carneiro da Cunha”, in *Panorama da poesia brasileira: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

GRIECO, Agrippino. “Olegário Mariano”, in *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

LEÃO, Múcio. “O Espírito da nova poesia” e “A Poesia do Nordeste”, in *Ensaaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: s / d.

LIMA, Herman. “Apresentação”, in *Olegário Mariano – poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1968.

LIRA, Mariza. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, s / d.

LYRA, Helena Cavalcanti de. “Ba-Ta-Clan”, in *A Crônica* Organização Setor de Filologia da FCRB. Campinas / Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MARTINS, Wilson. “Poesia de ontem e de hoje”, in *Pontos de vista (vol. 3)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

_____. “Linhas entrelaçadas”, in *Pontos de vista (vol. 11)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.

MONTELLO, Josué. *Na Casa dos quarenta*. Rio de Janeiro: Martins, 1962.

MÜLLER, Simões; TAVARES, Silva. “Algumas palavras”, prefácio a MARIANO, Olegário. *A Vida que já vivi*. Lisboa: Portugália Editora, 1945.

PASSOS, Guimaraens. “Leitor”, prefácio, in MARIANO, Olegário. *Visões de moço*. Rio de Janeiro: Typ. Carvalhaes, 1906.

RAMOS, Silva. “Meu querido Olegário Mariano”, in *Pela vida fora... (Edição da Revista de Língua Portuguesa)*. Rio de Janeiro, Tipografia Fluminense, 1922.

RANGEL, Lúcio. “Olegário Mariano e a música de Joubert de Carvalho”, in *Sambistas e chorões – aspectos e figuras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

RIBEIRO, João. “Olegário Mariano: I – Canto da Minha Terra; II – Destino”, in *Crítica: parnasianismo e simbolismo (vol. II)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1957.

RICARDO, Cassiano. “A Questão das cigarras”, in *A Academia e a poesia moderna*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1939.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. “Olegário Mariano”, in *Poesia parnasiana – antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

TORRES, Antonio. “Água Corrente...”, in *Pasquinadas cariocas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.

VASCONCELOS, Ary. “Olegário Mariano”, in *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1957.

Sobre Olegário Mariano na imprensa

ALBUQUERQUE, Medeiros e. “Destino”, in *A Gazeta*. São Paulo: 1-7-1931.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Água Corrente”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 02-12-1958.

CARVALHO, Beni. “A Poesia de Olegário Mariano”, in *Letras Brasileiras*. Rio de Janeiro: A Noite, novembro de 1944.

CELSE, Maria Eugênia. “Olegário Mariano”, in *Jornal do Brasil*. 2-12-1958.

CORREIA, Viriato. “Olegário Mariano”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 13-12-1958.

CUNHA, Celso. “Emudece para sempre o poeta das cigarras”, in *O Globo*. Rio de Janeiro: 29-10-1958.

_____. “Príncipe dos poetas brasileiro”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 27-6-1959.

FREYRE, Gilberto. “O Poeta Olegário Mariano”, in *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 14-06-1958.

JORGINO. “Uma Entrevista com Olegário Mariano”, in *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: 28-11-1930.

LEÃO, Múcio. “Olegário Mariano – Toda uma vida de poesia”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 17-4-1958.

MATTOSO, Glauco. “Sonetos e outros bichos”, in *Discutindo Literatura*, São Paulo: Escala Educacional, nº 4, 2005.

MELO, A. L. Nobre de. “Olegário Mariano e o tema da poesia eterna”, in *Suplemento Literário de “A Manhã” vol. VII*. Rio de Janeiro: 13-8-1944.

MONTELO, Josué. “Olegário”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 2-12-1958.

PEDERNEIRAS, Mário. “*Evangelho da Sombra e do Silêncio de Olegário Mariano*”, in *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro: 29-11-1913.

PEREZ, Renard. “Escritores brasileiros contemporâneos: Olegário Mariano”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 10-12-1955.

SILVEIRA, Joel. “Minha lira só tem uma corda – Idéias e confissões de Olegário Mariano”, in *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 29-4-1943.

SOBRINHO, Barbosa Lima. “Menino da casa-grande”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 30-3-1958.

Publicações sobre Olegário Mariano na Academia Brasileira de Letras (ABL)

BARROSO, Gustavo. “Discurso de recepção a Olegário Mariano na Academia Brasileira de Letras”, in *Discursos acadêmicos vol. VI (1924-1927)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

DALMASSO, Arthur. “Discurso na sessão em comemoração ao ‘Centenário do nascimento de Olegário Mariano’”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 157*. Rio de Janeiro: 1989.

DANTAS, Júlio. “Olegário Mariano”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. XXXVII*. Rio de Janeiro: 1931. Reproduzido do *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: s/d.

_____. “Olegário Mariano”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 45*. Rio de Janeiro: 1934. Reproduzido do *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 10-6-1934.

_____. “Embaixador Olegário Mariano”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 87*. Rio de Janeiro: 1954.

FIGUEIREDO, Zoroastro. “Olegário Mariano”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 83*. Rio de Janeiro: 1952. Reproduzido do *A Tarde*. 21-1-1952.

GUIMARAENS, Ondina. “Palavras a Olegário Mariano”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 77*. Rio de Janeiro: 1949.

LEÃO, Mucio. “Discurso de recepção a Álvaro Moreyra na Academia Brasileira de Letras”, in *Discursos acadêmicos vol. XV (1956-1959)*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1969.

LIMA, Herman. “A Casa dos sete cedros”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 75*. Rio de Janeiro: 1948. Reproduzido do *Suplemento de A Noite*. Rio de Janeiro: 4-5-1948.

MARIA, Antônio. “Olegário Mariano”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 85*. Rio de Janeiro: 1953. Reproduzido do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: s / d.

MARIANO, Olegário. “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”, in *Discursos acadêmicos vol. VI (1924-1927)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

_____. “Discurso de recepção a Guilherme de Almeida na Academia Brasileira de Letras”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol XXXIII*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, s / d.

_____. “Discurso em memória de Medeiros e Albuquerque”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 48*. Rio de Janeiro: 1935.

_____. “Discurso para Olavo Bilac”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 50*. Rio de Janeiro: 1936.

____. “Olegário Mariano entrevistado pelo ‘O Globo’ na casa de saúde”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 95*. Rio de Janeiro: 1958. Reproduzido do *O Globo*. Rio de Janeiro: s / d.

MOREYRA, Álvaro. “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”, in *Discursos acadêmicos vol. XV (1956-1959)*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1969.

REGO, Costa. “Um Poeta como poucos”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 78*. Rio de Janeiro: 1949.

“Sessão de saudade: homenagem à memória do acadêmico Olegário Mariano”, in *Revista da Academia Brasileira de Letras vol. 96*. Rio de Janeiro: 1958.

Obras literárias

ABREU, Casimiro de. *Poesias completas*. Estudo de crítico de Silveira Bueno. Organização, revisão e notas de Frederico José da Silva Ramos. São Paulo: Edição Saraiva, 3ª edição, 1961.

ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a poesia (vols. I a VII)*. São Paulo: Livraria Martins, 2ª edição, 1955.

ALVARENGA, Silva. *Glaura: poemas eróticos*. Prefácio de Luiz Carlos Junqueira Maciel. Belo Horizonte: Crisálida, 6ª edição, 2003.

____. *Glaura: poemas eróticos*. Organização de Fábio Lucas. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª edição, 1996.

AMARAL, Amadeu. *Poesias completas*. São Paulo: Hucitec, 1978.

ANACREONTE. *Odes de Anacreonte*. Edição bilíngüe. Tradução e notas de Almeida Cousin. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

Anacreónticas. Edición Bilíngüe. Traducción, notas e introducción de Máximo Brioso Sánchez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Círculo do Livro / Livraria Martins, 1983.

____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro / Livraria Martins, 1983.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro / Civilização Brasileira, 1981.

ANJOS, Augusto. *Toda a poesia*. Com estudo crítico de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Tradução de Gilda Maria Reale Strazynski, in *Os Pensadores – Sócrates*. São Paulo: Nova Cultural, 4ª edição, 1987.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos, organização de Iumna Maria Simon. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record / Altaya, 20ª edição, 1998.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo e Quaresma*. São Paulo: Editora Brasiliense, 23ª edição, 1980.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Introdução, organização e fixação de texto Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 1997.

BOCAGE, Manuel Maria du. *Obras de Bocage*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1968.

- Bucólicos y líricos griegos*. Traducción Agustín de Esclasans Buenos Aires: Librería “El Ateneo” Editorial, 1954.
- CAMÕES, Luís de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Prefácio e seleção de textos de Eugênio de Andrade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Moraes Editores, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero (vol. I)*. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2003.
- CATULO. *O Cancioneiro de Lésbia*. Edição Bilíngüe. Tradução e notas de Paulo Sérgio Vasconcellos. São Paulo: Hucitec, 1991.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. *Sertão em flor*. Prefácio de Mário de Alencar. Rio de Janeiro: Bedeschi, 12ª edição, s / d.
- CEPELOS, Batista. *Os Bandeirantes*. Prefácio de Olavo Bilac. Rio de Janeiro / Paris: H. Garnier, 3ª. edição, 1911.
- COSTA E SILVA, Antonio Francisco da. *Poesias completas*. Revista e anotada por Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro / Brasília: Nova Fronteira / INL, 1985.
- COUTO, Ribeiro. *Noroeste – E outros poemas do Brasil*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.
- _____. *Poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.
- DELBOULLE, Achille. *Anacréon et les poèmes anacréontiques*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- DEL PICCHIA, Menotti. *Juca Mulato*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 37ª edição, s / d.
- DEUS, João de. *Campo de flores (Tomo I)*. Poesias líricas completas coordenadas sob as vistas do autor por Teófilo Braga. Lisboa: Portugal-Brasil Editora, 6ª edição, s / d.
- ESOPO. *Fábulas*. Tradução Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. *Fables*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- FERNANDES, Millôr. *Poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- FERREIRA, Ascenso. *Eu voltarei ao sol da primavera*. Organizado por Jassiva Sabino. Palmares / Recife: Fundação Casa da Cultura Hermilo Borba Filho / Secretária da Educação de Pernambuco, Diretoria de Serviços Educacionais, Departamento de Cultura, 1985.
- _____. *Poemas de Ascenso Ferreira: Catimbó, Cana Caiana, Xenhenhém*. Recife: Nordestal, 1981.
- FONTES, Hermes. *Gênese*. Rio de Janeiro, Tip. W. Martins, 1913.
- _____. *Microcosmo*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro & Maurillo, 1919.
- GIL, Augusto. *O Canto da cigarra – sátiras às mulheres*. Lisboa: Guimarães e Cia. Editores, 3ª edição, 1920.
- GOETHE, Joann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM. 2001.
- GONÇALVES, Maximiano Augusto. *Tradução das fábulas de Fedro*. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 5ª edição, 1957.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias Completas de Bernardo Guimarães*. Organização, introdução, cronologia e notas por Alphonsus de Guimarães Filho. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1959.
- Greek Lyric II*. Translation David A. Campbell. London-Cambridge (Massachusetts): William Heinemann Ltd., 1988.

- Hésiode*. Traduction par Leconte de Lisle. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1909.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Vila Rica, 1992.
- LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Com desenhos de João Virmond. São Paulo: Editora Iluminuras, 2ª edição, 2001.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa (vol. I)*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- LOBATO, Monteiro. *Fábulas e histórias diversas*. São Paulo: Brasiliense, 1955.
- _____. *Jeca Tatuzinho*. São Paulo: Cia Graphico Editora Monteiro Lobato, 1924.
- _____. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1955.
- MARTINS, Albano. *O Essencial de Alceu e Safo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- MEIRELES, Cecília. *Viagem. Vaga Música*. Rio de Janeiro / São Paulo: Nova Fronteira / Record / Altaya, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- MORAES FILHO, Melo. *Cantos do Equador*. Com estudo de Xavier Marques e introdução de Sílvio Romero. Rio de Janeiro / Paris: Garnier, 2ª edição, 1900.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Edição organizada por Afrânio Coutinho com assistência do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1981.
- NOGUEIRA, Julio (Org.). *Poesia nossa*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1955.
- Odes de Anacreonte*. Edição bilíngüe. Introdução, tradução e notas de Almeida Cousin. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias Completas de Alberto de Oliveira (Vols. II)*. Edição crítica de Marco Aurélio Mello Reis. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial UFRJ, 1978.
- PASSOS, Guimarães. *Poesias (Versos de um Simples e Horas Mortas)*. Apresentação de Lêdo Ivo. Estabelecimento de texto Adriano da Gama Kury. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto – Academia Brasileira de Letras, 1997.
- PEDERNEIRAS, Mário. *Poesia reunida*. Estudo introdutório, organização e estabelecimento de texto Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- PENNAFORT, Onestaldo de. *Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- Poemas da Antologia Grega ou Palatina*. Edição Bilíngüe. Seleção, tradução, notas e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Ricardo, Cassiano. *Matim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. São Paulo: Edição Saraiva, 11ª edição, 1962.
- SARAIVA, Gumercindo. *Antologia da canção brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1963.
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *Poesia grega e latina*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996.
- VARELA, Fagundes. *Cantos e fantasias e outros cantos*. Introdução, organização e fixação de texto de Orna Messer Levin. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WORDSWORTH, William. *Poesia selecionada*. Edição bilíngüe. Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Edições Mandacaru, 1988.

Geral

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum – alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ALMEIDA, Guilherme de. *Do Sentimento nacionalista na poesia brasileira*. São Paulo: Casa Garraux, 1926.

AMARAL, Amadeu. *Elogio da mediocridade*. São Paulo: Hucitec, 1976.

_____. *Letras floridas*. São Paulo: Hucitec, 1976.

ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins-INL-MEC, 3ª edição, 1972.

ÁVILA, Afonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 2002.

BARROS, Souza. *A Década de 20 em Pernambuco: uma interpretação*. Rio de Janeiro, Editora Paralelo, 1972.

_____. *Matulão de pau-de-arara*. Rio de Janeiro: Quipapá, 1964.

_____(Org.). *50 anos de Catimbó*. Rio de Janeiro / Brasília: Cátedra / MEC, 1977.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2ª edição, 2003.

_____. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 34ª edição, 1994.

_____. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Projeto de Alexandre Eulálio. Organização de Luiz Dantas. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (vol. I e II)*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 9ª edição, 2000.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 4ª edição, 1975.

_____. *Vários escritos*. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre Azul, 4ª edição, 2004.

CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico (Vol. I e II)*. Rio de Janeiro / Brasília: Pallas / INL, 1980.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec – Edusp, 1996.

Escolas literárias no Brasil (vol. I e II). Coordenação de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

- FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*. São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP, 2001.
- FERREIRA, Ascenso. *Ensaio folclóricos*. Organização e notas Roberto Benjamin. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco / Departamento de Cultura, 1986.
- FRÄNKEL, Herman. *Early greek poetry and philosophy*. Tradução M. Hadas e J. Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.
- GIANNETTI, Eduardo. *O Valor do amanhã: ensaio sobre a natureza dos juros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GULLAR, Ferreira. *Sobre arte Sobre Poesia: (uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio: 2006.
- HEGEL, Friedrich. “Estética”. Tradução de Orlando Vitorino, in *Os Pensadores – Hegel*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- HORÁCIO. Edição bilíngüe. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- INOJOSA, Joaquim. *O Movimento modernista em Pernambuco (vol. I)*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupi, 1968.
- _____. *O Movimento modernista em Pernambuco (vol. III)*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupi, 1969.
- JAEGER, Werner. *Paidéia – a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Tradução de Paulo Quintela. São Paulo: Martins Fontes, 6ª edição, 1976.
- LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *Collectoin Littéraire – XIXe Siècle*. Paris – Montréal, Les Éditions Bordas, 1969.
- LAUAND, Jean. “O Pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino”, in *Home page Jean Lauand* (http://jean_lauand.tripod.com/), acesso em 23/10/2005.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre a poesia brasileira*. São Paulo / Brasília: Melhoramentos / MEC, 1976.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editora, 1985.
- MAGALHÃES, Basílio de. *O Folk-lore no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1928.
- MARQUES, Pedro. *Musicalidades na poesia de Manuel Bandeira*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2003.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*. São Paulo: USP / FAPESP / Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- MARTINS, Wilson. *Pontos de vista (vol. VIII)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Hedra, 2001.
- PERKINS, David. *Is literary history possible?* Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- PLATÃO. *Diálogos*. Tradução de Jorge Paleikat. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

- _____. *A República*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- PRADO, Antonio Arnoni. 1922. *Itinerário de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 9ª. edição, 1997.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – um lugar para a nacionalidade*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2003.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva – INL / MEC, 1973.
- SANTOS, Milton. *A Urbanização brasileira*. São Paulo, Edusp, 2005.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição revista e ampliada, 2003.
- SILVA, José Bonifácio de Andrada e. *Projetos para o Brasil*. Organização Miriam Dolhnikoff. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA BRITO, Mário da. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- SIMPSON, Pablo. *Os Sentidos da depuração na poesia de Castro Alves*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2001.
- SNELL, Bruno. *A Cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- SOUSA, Gilda de Melo e. *Exercícios de leitura (O baile das quatro artes)*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Casa de Rui Barbosa, 2001.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 2ª série*. Introdução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1977.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2ª. edição, 2001.

Algumas Gravações

ALVARENGA E RANCHINHO. *Violeiro triste*. Curitiba: Revivendo, s / d.

BANDEIRA, Manuel; CARDOSO, Joaquim; FERREIRA, Ascenso; FREYRE, Gilberto; MARIANO, Olegário; MELO NETO, João Cabral; MOTA, Mauro. *Voz poética*. Organização de Paulo Bruscky. Recife: Companhia Editora de Pernambuco / Universidade Federal de Pernambuco, 1997.

BARROSO, Inezita. *Inezita Barroso – Ronda*. Curitiba: Revivendo, s / d.

BOLDRIN, Rolando. *Violeiro*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982.

CARVALHO, Joubert de. *A Música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC São Paulo, s /d.

_____. *Nova história da música popular brasileira – Joubert de Carvalho*. São Paulo: Abril, 1977.

FRANCO, Walter. *Respire fundo*. São Bernardo do Campo: CBS, 1978.

LINS, Ivan. *A Noite*. Rio de Janeiro / São Bernardo do Campo: EMI-ODEON, 1979.

SERRINHA E CABOCLINHO. *Chitãzinho e chororó (vol. II)*. Curitiba: Revivendo, s / d.

SIMONE. *Simone cigarra*. Rio de Janeiro / São Bernardo do Campo: EMI-ODEON, 1978.

TONICO E TINOCO. *35 anos*. Rio de Janeiro: Continental, 1977.