

ASPECTOS DO MODERNISMO NA POESIA DE MAURO MOTA:

Jornal do município e Elegias

John M. Parker
Univ. de Glasgow

A recente publicação dos poemas reunidos de Mauro Mota no volume intitulado *Itinerário*,¹ que se seguiu ao reconhecimento oficial do poeta com a sua eleição para a Academia Brasileira de Letras, em 1970, tornou mais claro quanto era merecida e necessária uma avaliação crítica da obra do autor. Mauro Mota nasceu em 1911² e o seu último volume de poemas, *O galo e o catavento*³, surgiu em 1962. O conteúdo de *Itinerário* sugere que ele escreveu pouca poesia desde então⁴ e que nenhuma inesperada mudança de direção poderá, ainda, modificar a nossa visão geral sobre a sua contribuição para a poesia brasileira. Além disso, a abordagem da criação poética de Mauro Mota deve ser feita dentro do contexto de um estudo crítico e objectivo da *geração de 45*. Fausto Cunha na sua perspicaz introdução a *Itinerário* tenta criar, sem grande sucesso, uma distância entre Mauro Mota e a *geração*, seguindo o costume dos críticos brasileiros para quem qualquer bom poeta nunca poderá pertencer à *geração*, mesmo que, obviamente, pareça estar muito ligado a esse grupo. Este artigo não me parece o lugar para debater este assunto⁵, mas algumas considerações têm de ser feitas a esta altura e outras devem resultar do exame da poesia inicial de Mauro Mota. A inclusão de escritores em movimentos ou gerações é, de per si, muitas vezes difícil, já que um estudo detalhado das respectivas obras costuma mostrar que as características comuns são em menor número do que aqueles que os separam: é este o caso mesmo dos poetas modernistas da fase heróica, sem falar nos poetas de 30. Revistas literárias como porta-vozes são normalmente consideradas como um fator básico para a existência de uma geração literária — ora a *geração de 45* possui mais que os modernistas de 20. Quando relevamos detalhes como datas de nascimento e datas de publicação, veremos que Mauro Mota e

um pouco mais velho que Buena de Rivera, por exemplo (nascido em 1914), e Domingos Carvalho da Silva (1915), mas que o seu primeiro livro de poemas, *Elegias*, apareceu relativamente tarde (1952), quando muitos membros mais jovens da geração (Lêdo Ivo, M. Konder Reis, Afonso Félix de Sousa, Alphonsus de Guimaraens Filho e outros) já tinham lançado um ou mais volumes. Além disso, a primeira antologia que se diz representativa da nova poesia, *Panorama da nova poesia brasileira*,⁶ tinha aparecido finalmente, após diversos rebates falsos, em 1951: o primeiro poeta representado nesta antologia é exatamente Mauro Mota.

Fausto Cunha, no prefácio atrás mencionado, aponta a grande variedade de influências que deveriam ter sido sentidas simultaneamente por qualquer jovem artista em Recife, nos anos 40, e afirma também que os pré-modernistas seriam, contudo, o influxo mais marcante. É minha intenção estudar aqui a poesia inicial de Mauro Mota, dando particular atenção a *Elegias*, tentando, assim, discernir os diversos rumos tomados pelo poeta. E porque nos primeiros poemas, incluídos em *Itinerário* sob o título coletivo de *Jornal do município* e datados de 1928-1934, a primeira direção seguida pelo jovem poeta foi claramente modernista, à maneira de 20, proponho-me começar por este aspecto.

Perante a afirmação de Fausto Cunha que "o domínio literário" da Semana de Arte Moderna "só se firmaria a partir da década de 40",⁷ seria de esperar que a primeira poesia de Mauro Mota fosse de moldes mais tradicionais. A meu ver, porém, essa consideração de Fausto Cunha se refere ao gosto do público e à poesia ensinada nas escolas, e não à juventude vanguardista a que Mauro Mota pertenceria.⁸ E o próprio Fausto Cunha comenta que estes poemas "provam que [Mota] foi um modernista de primeira hora"⁹. Se considerarmos como fatores típicos da primeira fase da poesia modernista no Brasil o verso livre, linguagem coloquial, o linguajar e informação regionalistas, e o 'poema-piada', vamos encontrar todos estes tipos nos primeiros poemas de Mauro Mota. Há aqueles que, como 'Cabaré Mineiro' ou 'Iniciação Amorosa' de Carlos Drummond de Andrade, incluem uma 'piada' picante: 'Indiscrição' (datada de 1930), 'Anunciação' e 'Instantâneo'. Igualmente prosaicos, talvez longos demais para serem considerados como 'poemas-piada', mas também ligados a essa cor local tão importante para a brasilidade dos modernistas são: 'Namoro', com os seus coloquialismos e discurso semidireto; 'Dominical' e 'Juri', ambos com a data de 1931; e 'O Bacharel', datado de 1934. Embora, como veremos mais tarde, haja uma certa con-

tinuação deste tipo de poesia, ou pelo menos de alguns dos seus aspectos, em *Elegias*, gostaria de chamar a atenção para os restantes poemas desta seção que parecem ter maior importância para o futuro desenvolvimento de Mauro Mota como poeta.

O 'Soneto muito passadista na Ponte da Madalena' parece indicar no seu título que o poeta sentia o soneto como uma forma literária que não devia ser tomada a sério, e há mesmo certos toques de ironia gaiata: "Na cumeira Luís de Camões instalado", e "o neto, de qualquer peraltice capaz" (p. 96)¹⁰. Ao mesmo tempo a referência a fatos locais não sofre dessa "brasilidade gostosa" que Mário de Andrade viria a atacar como um dos traços negativos do Modernismo e que é revelado nos poemas de Mauro Mota atrás mencionados. Em vez disso, Mauro Mota segue a linha que iria ser para Carlos Drummond de Andrade uma veia tão rica: "(D)esta inclusive de mexer nas coisas mortas"; e as coisas mortas eram uma mistura do passado colonial, com seus sobrados, as mobílias de jacarandá e acontecimentos religiosos, com aspectos mais pessoais ligados aos membros da família: "o avô de fraque", "o piano da tia". Tem-se a impressão de que a seriedade fingida já observada representaria um pedido de desculpa da parte do poeta por usar o soneto e, contudo, há partes do poema que são decididamente sérias, tornando difícil encará-lo como uma simples paródia.

O segundo poema que considero como uma positiva aquisição do estilo modernista é 'Morte da Melodia':

Melodia agonizante
nas mãos de aço
a cabeça pendida
os cabelos no chão e o sangue
da melodia
sadicamente esmagada
nas mãos
de aço

(p. 97)

Há aqui a ambigüidade que Mauro Mota tornará uma característica do seu estilo poético, tanto na linguagem quanto na sua visão. Ambigüidade na sua visão da realidade, que rapidamente foge para a fantasia¹¹ e em que é difícil estar certo se a visão projeta a linguagem ou as palavras formam a visão. A ambigüidade da imagem pode também ser explícita e acessível, como no caso dos três poemas curtos: 'Madrigal I', 'Madrigal II' (datado de 1932), e 'Jogo Noturno'. Assim quando o poeta compara os cabelos da amada à luz do sol nestes termos:

Imagino uma coisa romântica:
que estás deitada no telhado
com os cabelos loiros
soltos na clarabóia.

(pág. 97)

ou quando o cheiro do corpo dela: "transformou em perfume a água toda do Atlântico" (p. 99); ou quando os meninos jogando futebol com uma bola de meia, à luz da lua, são descritos do seguinte modo:

Meninos poetas jogam
com a bola da lua cheia.

(pág. 100)

não é necessário nos entregarmos a grandes exercícios mentais para compreendermos as imagens, mas elas dão origem a uma realidade ambígua, ao fundirem o real com uma deformação imaginada. Esta foi uma importante descoberta para Mauro Mota, especialmente porque parece ter sido criação sua e não influência de qualquer outro poeta.

Mauro Mota publicou *Elegias* em 1952¹², ainda que o livro já tivesse sido anunciado para breve no número de *Letras e Artes* de 17 de Abril de 1949. Vários poemas apareceram em revistas literárias entre 1948 e 1952¹³, mas as edições das obras do poeta não fazem menção de datas de qualquer poema. Já foi sugerido que Mota não escreveu poesia durante diversos anos¹⁴ e que a morte da mulher acordou de novo a sua veia lírica. Embora isto possa ser verdade, no que diz respeito à sequência dos sonetos, de que falarei mais adiante, e para algumas outras composições de *Elegias*, certos poemas na coleção revelam um tal grau de continuidade com a sua produção de juventude que poderão nos fazer duvidar da extensão desse período de silêncio. Estes são poemas que continuam a empregar o verso livre regionalista do Modernismo dos anos 20, juntamente com a necessidade de afirmar a existência da realidade exterior através de referências concretas a datas, lugares e pessoas. Assim, em 'Rondó Suburbano' encontramos a data de 1927 e a referência a Estácio Coimbra, ao Colégio Pritaneu, ao Recife, Olinda e à Rua Nova. O tom do poema é reminescente de Bandeira:

Gosto de conversar com a minha vizinha solteirona
minha romântica vizinha quarentona¹⁵
ainda com os vestígios da beleza extinta. (p. 75)

Igualmente 'Elegia quase Epigrama' levanta um esqueleto de realidade local:

...bairro da Boa-Vista do Recife, na rua do Sebo onde
tinha
o Politeama, os sobrados de azulejo e a festa de Santa
Cruz (p. 92)

Também inclui dois episódios tipo poema-piada, o emprego do discurso coloquial ("Fora daqui, seus malandros! que batizado que nadal, etc."), expressões coloquiais usadas pelo próprio narrador ("a gente", "o time"), e outro material não-poético ("as tuas pernas ágeis de ponta-esquerda do time do colégio"). Além disso o poema também faz troça da burguesia local quando o poeta vê o suposto amigo morto "trepando nas mangueiras do campo santo" e "botando raios de papel nos visitantes conspícuos deste dia de finados" (p. 93). Um outro poema sobre a morte, 'Finados', parece partilhar de uma perspectiva idêntica, embora sem o humor que torna 'Elegia quase Epigrama' obviamente modernista. Aqui, mais uma vez, encontramos o detalhe concreto:

Ficaria um pouco diante do túmulo
do meu amigo Aluísio Branco
olharia com ternura a legenda de Carmita:
1915-1932

(p. 92)

No entanto, resta saber se o poema como um todo pode ser classificado de modernista, no sentido restrito reservado para as características típicas do período, os cacoetes, ou se simplesmente inclui uma característica que conforme for usada pode transcender a sua origem temporal. Outros poemas em *Elegias* põem um problema idêntico. 'Domingo no Recife', por exemplo, tem seções que não hesitaria em chamar modernistas:

Domingo colonial imutável no bairro de São José.
Vêm da igreja a música do órgão e as vozes femininas
de dois séculos.
Um voo de pomba acarícia o espaço quieto
O Espírito Santo baixará no pátio de São Pedro (p. 78)

e:

Vejo, do cais da rua da Aurora, o domingo fugindo nas
ioles,
na cor da tarde, no voo dos passarinhos
na bicicleta de Suzana.
Assisto ao suicídio do domingo no Recife,
o domingo jogando-se da torre do "Diário"
na música do carrilhão batendo meia-noite. (p. 79)

Contudo, há outros pedaços que não esperaria encontrar em poema modernista da fase 'heróica':

Domingo feito de silêncio a sombras descendo a escada,
perturbas somente a paz dos arquivos,
libertas o tempo prisioneiro nas gavetas,
As palavras das cartas soam como vozes,
as dedicatórias saem do mutismo
da caligrafia para os lábios úmidos dos retratos. (p. 78)

Mas a expressão do Modernismo, na década de 20, não se restringia tão-somente a poemas escritos em verso livre. Será então que reflexos de outros tipos surgem em *Elegias*? Também aqui uma afirmação peremptória parece difícil, mas a simpatia pela balada encontrada em alguns poetas modernistas juntamente com a sugestividade da frase "vai varando o vento" do poema 'Velocidade' de Guilherme de Almeida podem ter inspirado o poema cheio de aliterações de Mauro Mota, chamado 'Balada do Vento Frio':

Vem vindo o violento vento,
zunindo, ziguezagueia,
frio, frígido, friorento,
vara o vidro das vidraças,
geme, gargalha, golpeia.

(p. 90)

Voltaremos mais tarde à balada, mas agora tornemos ao gênero poético que foi posto de lado pela primeira geração dos modernistas: o soneto.

Dos trinta e seis poemas que constituem as *Elegias*, dezesseis são sonetos. A revitalização do soneto, depois de ter sido rejeitado pelos modernistas, é habitualmente considerado obra da **geração de 45** e interpretado favorável ou desfavoravelmente, dependendo da atitude individual de cada crítico no que diz respeito à **geração**. Certamente os poetas que pertenceram a este grupo escreveram uma boa dose de sonetos e o seu uso do soneto pode ser encaixado no seu regresso a formas fixas. Contudo, se aprofundarmos um pouco o assunto descobriremos alguns fatos interessantes. Mesmo uma rápida vista de olhos sobre as obras de Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes mostra-nos que a reabilitação do soneto já começou nos anos 30. O primeiro tem sonetos em *Navio perdido* (1929), *Pássaro cego* (1930), *Canto da noite* (1934); depois disso ele não publicou outra coleção de versos até *Estrela solitária* (1940), que também inclui sonetos e já *Mar desconhecido* (1942) contém grande quantidade. Vinicius publicou três sonetos no seu primeiro livro de poemas, *O caminho para a distância* (1933), nove em *Novos poemas* (1938) e dezenove em *Poemas, sonetos e baladas* (1946). Mas há mais. Um exame dos importantes suplementos literários *Autores e Livros* e seu sucedâneo *Letras e Artes*, durante os anos 40, revela uma enorme apoteose do soneto, assim como um renascimento geral daquela poesia portuguesa e brasileira do passado que os modernistas pretenderam ignorar. As evidências indicam que Múcio Leão, diretor do suplemento,¹⁶ tentava uma campanha de educação literária e talvez mesmo de nacionalismo literário. Os anos iniciais de *Autores e Livros* foram especialmente de-

dicados ao século XIX com românticos, parnasianos e, enfim, até simbolistas representados, embora não encontremos qualquer evidência de verdadeira progressão cronológica. Nos começos de 1943 uma nova seção é integrada chamada *Antologia da Literatura Brasileira Contemporânea*, onde, ao lado da continuada presença das figuras do passado, o suplemento começou a publicar alguns dos poemas dos modernistas. Não, diga-se de passagem, com intenção programática, e por isso Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Mário de Andrade e outros figuram numa multidão indeterminada que também inclui Monteiro Lobato, Olegário Mariano, Roquete Pinto e Viriato Correia, citando apenas alguns nomes. A medida que a Antologia se foi desenvolvendo e ainda em 1948, deparamo-nos com Nilo Bruzzi, cujos vinte e quatro poemas incluem vinte e dois sonetos. Em junho de 1950 é a vez de Gilka Machado que é apresentada como "uma das maiores expressões da nossa poesia atual"¹⁷, treze poemas dela são incluídos, dos quais sete são sonetos. Outra seção do suplemento, introduzida nos fins de 1943, foi a Página dos Autores Novos. Com exceção de um ou dois nomes ligados à **geração de 45** — Lêdo Ivo, Antônio Rangel Bandeira — quase todos os indivíduos apresentados passaram ao completo esquecimento. Aqui encontramos um certo Roberto Vieira Júnior, nascido em 1922, que escreve sonetos como se a Semana de Arte Moderna nunca tivesse acontecido. Em um dos números de janeiro de 1949, a irmã de Múcio Leão, Débora Leão é representada com catorze sonetos cujos títulos falam por si: 'Deus', 'Maternidade', 'A Criança e a Nuvem', 'O Amor', 'Andorinha'. Quando *Letras e Artes* substitui *Autores e Livros* como suplemento de *A Manhã*, o seu número nove começou com uma série de sonetos escolhidos por Manuel Bandeira e tirados da poesia portuguesa e brasileira. Em 1948 o suplemento iniciou um concurso de sonetos, que foi finalmente ganho, em fins de 49, por Péricles Eugênio da Silva Ramos, um dos fundadores da **geração de 45** e um dos seus maiores teorizadores. Então, para rematar, notamos um regresso parcial ao soneto entre os modernistas da primeira e segunda gerações: *Lira dos cinquent'anos* (*Poesias completas*, 1940, 1944) de Bandeira inclui vários sonetos, inclusive um que abre com a citação em inglês: "Scorn not the sonnet..."; Murilo Mendes publicou vinte e dois *Sonetos brancos* (1946-48); de Drummond temos 'Áporo' em *A rosa do povo* (1943-45) e 'Jardim' em *Novos poemas* (1946-47), mas já *claro enigma* (1948-51) traz sete. O soneto estava, sem dúvida, no ar — para não irmos mais longe em afirmações.

Fausto Cunha, na já citada introdução a *Itinerário*, baseia parte da sua asserção que Mauro Mota não pertenceu à **geração de 45** no fato que os sonetos de Mota não eram o

que ele ali classifica como "o soneto moderno, o novo soneto, como o entendiam os de 45"¹⁸. A novidade a que se refere se encontraria nas "flagrantes impregnações camonianas e gongorinas"¹⁹. Não me parece oportuno começar agora a examinar o tipo de produção de sonetos da **geração de 45**, mas a afirmação de Cunha deve ser excessivamente geral. Contudo não é este o fulcro da questão. Os sonetos de Mauro Mota, nas **Elegias**, não se restringem aos dez sonetos à morte da mulher, que devido à sua ênfase emocional teriam atraído mais comentários críticos. Três dos restantes sonetos podiam se classificar de barrocos ou, pelo menos, barroquizantes: "Soneto Lacustre", "3º Soneto a Orfeu" e "O Retrato", se este último não será, antes, um soneto moderno, ao modo muito particular do autor, assunto que mais tarde será desenvolvido. O "Soneto a Augusto Frederico Schmidt" é um soneto sem rima nos moldes usados pelo próprio Schmidt; "Humildade" lembra muitos sonetos pré-modernistas e neoparnasianos como os que encontramos na antologia de Fernando **Goes, Panorama da poesia brasileira**; "Soneto do Mar Antigo", apesar do assunto, parece trazer nos seus apaixonados alexandrinos a marca de Alphonsus de Guimaraens, embora este tipo de soneto não seja vulgar entre os parnasianos. Se Cunha tem razão em ver a marca de Alphonsus e outros na seqüência dos dez sonetos, será que podemos aceitar a conclusão dele:

O choque emocional que fez acodir as **Elegias**, acordando o poeta adormecido, fez subir também todo um lestro acamado no fundo da sua formação e foi nele que o poeta encontrou a linguagem mais espontânea para a sua dor²⁰?

Esta afirmação não revela, talvez, uma visão romântica do fenômeno em questão? Como se verá, há outros poemas em **Elegias** que claramente se relacionam com o mesmo assunto da seqüência dos sonetos: "Lembrança" é em verso livre, enquanto "A Visita" emprega redondilha maior. Já ficou claro que um poeta que escrevia em 1940 tinha a mais variada gama de opções e não devemos esquecer que o leitmotiv das **Elegias**, no seu conjunto, é a morte e o passado.

No entanto, a afirmação de Fausto Cunha não estará sem uma certa razão, uma vez que a falta de distância emocional poderia ter sido responsável pela quantidade de lugares-comuns lingüísticos, simbolistas e neo-românticos, que encontramos na seqüência dos sonetos, ou **Dez Elegias** como foram intitulados na primeira edição de **Elegias**. O típico emprego do par substantivo-adjetivo, ou adjetivo-substantivo: **derradeiro arquejo, derradeiro instante, fronte exausta, noiva ausente, pais distan-**

te, lajes frias, desesperada solidão, erma planície, alvas dobras, canto deserto, solitário amante, distante espaço, branco leito, rosas virgens, diáfanos véus. Certas frases: **solidão da noite escura, grandes distâncias infinitas, espírito das coisas, regiões desertas da morte, amplidão do céu.** Alguns versos: "eterna é a vida/ que, feliz, para sempre viverás," "mãos feitas para construir destinos", "mãos de gestos de amor e de perdão cheias", "chegas após vencer longos caminhos". Também certos motivos comuns: a rosa, partes do corpo, especialmente o cabelo e as mãos. Odilo Costa Filho, citado por Fausto Cunha, refere-se ao uso do decassílabo feito de quatro substantivos ("Sombra, perfume, ressonância, imagem") ou de quatro adjetivos ("cruzadas, frias, lânguidas, inertes") juntamente com o emprego hábil do encavalgamento como processos tipicamente simbolistas. Embora haja na poesia simbolista um ou outro caso do uso de quatro palavras da mesma categoria gramatical para formar um verso, dificilmente este recurso poderá ser arvorado em característica da poesia simbolista²¹. Encavalgamento pode ser um pouco mais vulgar entre os poetas simbolistas do que entre os parnasianos, mas não há nada particularmente ousado nos sonetos dum Alphonsus ou dum Cruz e Sousa neste campo — nada que se compare, nem vagamente, com o soneto sem pausa de Jorge de Lima, incluído por Silva Ramos na sua antologia **Poesia moderna**.²² Dentro do conceito de encavalgamento existe maior e menor intensidade: Álvaro Lins exagera quando, no seu prefácio à edição original de **Elegias**, fala da freqüência do encavalgamento durante toda a série. Sem dúvida que nos impressiona e seu uso no primeiro soneto, onde é recurso essencial, mas os restantes exemplos, com algumas exceções, parecem-me uma forma muito menos completa de encavalgamento: para ser mais preciso, a pausa do fim da linha não é destruída. Evidentemente que este tipo de detalhe só pode ser revelado num exame mais minucioso, e por isso fará parte da análise que se segue.

Apesar de certos defeitos óbvios, a seqüência dos sonetos ainda merece a nossa atenção por diversas razões. Sem dúvida representa a face pré-modernista da poesia de Mauro Mota, ainda que seja oportuno lembrar que **Acontecimento do soneto** (1948) de Lêdo Ivo é em parte uma seqüência de sonetos e que Afonso Félix de Sousa também inclui uma seqüência de "Sonetos do Amante" no seu livro **O Sonho e a Esfinge** (1950): assim existe uma possível ligação com a **geração de 45**. A seqüência é também interessante pelo seu tratamento do tema da morte. Se a abordarmos dentro desta perspectiva, veremos que a luta inicial para não ser dominado pela morte, na "Elegia nº 1"; dá lugar no segundo soneto a uma passagem para o além que evita a degradação física da morte. Seguem diversas

tentativas de ressurreição traduzidas em termos antitéticos: presença-ausência e união-separação na 'Elegia nº 3'; partida-regresso, no quarto e sexto sonetos; enquanto a 'Elegia nº 5' parece resolver a solidão com a ajuda da memória e 'Elegia nº 7' mostra a tensão da antítese emudecida por uma idêntica aceitação da ausência física. 'Elegia nº 9' substitui à visão cristã dos sonetos anteriores uma visão pagã, na qual um conceito metafórico permite ao poeta acreditar que a sua amada não morreu realmente, sendo apenas levada pela brisa que retorna a comando da própria amada, "quase figura" e restitui ao poeta "o cheiro e a imagem" dela. 'Elegia nº 8' — que Odilo Costa Filho considerou a mais perfeita — além de ser decalcada em um ou mais sonetos de Alphonsus de Guimaraens com o tema das mãos, não só me parece deslocada na seqüência como também contém vários versos banais ou inexpressivos²³, assim como traz um conceito metafórico um tanto gauche com rosas²⁴, para não mencionar a repetição excessiva da palavra 'mãos'. Por motivos diferentes, também a 'Elegia nº 10' parece não encaixar; ao introduzir a filha do narrador chorando pela mãe morta e sendo devidamente consolada por uma presença misteriosa, este poema comunica à seqüência uma dimensão sentimental que o poeta até então conseguira evitar, apesar do conteúdo emocional. Além de afetar o decoro da série, introduz um elemento estranho à dialética que nela se propõe.

Quanto a mim, a seqüência seria mais perfeita se fosse reduzida a oito sonetos e destes oito três, pelo menos, parecem suficientemente livres de clichês para nos parecerem bons. O soneto de abertura é um caso a citar.

Vejo-te morta. As mãos pendentes.
Delas agora, sem querer, libertas
a alma dos gestos e, dos lábios quentes
ainda, as frases pensadas só em certas

tardes perdidas. Sob as entreabertas
pálpebras, sinto, em teu olhar presentes,
mundos de imagens que, às regiões desertas
da morte, levarás que a morte sentes

fria diante de todos os apelos.
Vejo-te morta. Viva, a cabeleira,
teus cabelos voando! ah! teus cabelos!

Gesto de desespero e despedida
para ficares de qualquer maneira
pelos fios castanhos presa à vida

(p. 67)

O tema central da morte é logo anunciado e dramaticamente, mas uma oposição é sugerida na ambigüidade da palavra

libertas: não podemos ter a certeza se a forma é ativa (isto é segunda pessoa do presente) ou participial, e a sua posição no fim da linha — posta em destaque pelo emprego do encaivalgamento — permite a idéia de libertação da morte. Repare-se como os encaivalgamentos unem as quadras ao primeiro verso do primeiro terceto tornando-os um todo, quase ininterrupto. Sem dúvida a intensidade do encaivalgamento quase destrói a estrutura do soneto e podemos mesmo falar dum conflito entre a disciplina da estrutura em si e a emoção do falante, a qual, deste modo, ameaça soltar-se ou transbordar, dos limites formais do soneto. Ao mesmo tempo, o encaivalgamento pode pôr em relevo a palavra final dum verso, deixando-a em posição de equilíbrio entre um verso e seguinte: este equilíbrio precário talvez reflita o incerto sucesso da luta vida-morte retratada no poema. Ainda mais, os encaivalgamentos dão aqui um efeito que diria parentético, de maneira que quando atingimos o décimo verso as palavras iniciais são repetidas como se tivesse havido uma interrupção. A oposição transforma-se em contradição absoluta: "Vejo-te morta. Viva...", — embora se descubra depois que a palavra viva só se refere ao cabelo dela²⁵, — e apesar do "desespero e despedida" a nota final é uma ligação com a vida. Se omitissemos o material entre o começo e o fim, poderíamos resumir o poema da seguinte forma: "Vejo-te morta presa à vida". Esta oposição binária surge resolvida em 'Elegia nº 7':

A sombra para sempre refletida
pouco importa que esteja o corpo ausente,
O silêncio do dia, de repente,
rebenta a tua valsa preferida.

Canção de Viena, na hora e no ambiente
onde em antigas noites foi ouvida.
A tristeza da tua despedida
quando as rosas abriam suavemente.

O medo de alma que, no escuro, tinhas,
a música dos gestos e da fals,
tuas mãos a tremer dentro das minhas.

A valsa preferida que rebenta,
diáfanos véus em giros pela sala,
teu fantasma dançando a valsa lenta. (p. 70)

A antítese é resolvida desde o começo, pois o verso "pouco importa que esteja o corpo ausente" apresenta uma relação de direta consequência com o primeiro verso do poema. Ao mesmo tempo este primeiro verso é ambíguo porque é incompleto gramaticalmente e também no sentido: "sombra" de quê? "refletida" onde ou como? O segundo verso esclarece "sombra", mas temos de esperar pelos dois últimos versos do poema

para encontrarmos a explicação de "refletida". Se olharmos com mais atenção para a forma do soneto, depara-se-nos uma estrutura externa constituída pelos dois primeiros e dois últimos versos; dentro dela há uma seção limitada pela repetição invertida da quarta e décima segunda linhas — é a música que "rebenta" do piano que provoca a série de lembranças. Certamente, a estruturação do soneto apresenta uma disposição em que a primeira quadra e o segundo terceto cercam, ou encaulam, a segunda quadra e o primeiro terceto. Esta seção central contém uma série de realidades do passado — isto é, que agora só existem como lembranças; os versos exteriores expressam uma experiência presente que é irreal isto é, uma visão imaginada (mesmo se nos pareça ter sua origem na realidade duma cortina de gaze flutuando ao vento). O poema oferece também interesse fonético. A primeira quadra é, no aspecto aliterativo, particularmente densa: (i) nasais, especialmente /j/: sempre, ausente, silêncio, repente, rebenta; mas também /f/: sombra, e /l/: importa; (ii) ao mesmo tempo a nasal /l/ é contrabalançada pela oral /r/: refletida, repente, rebenta, preferida, esteja; (iii) /r/ sombra, sempre, silêncio, valsa, que podem ser palavras-chave; (iv) /p/: para, sempre, pouco, importa, corpo, piano, repente, preferida; (v) /t/: importa, esteja, tua, rebenta; e /t/: refletida, ausente, repente²⁶. Também encontramos combinações com /r/ isto é /br/, /pr/, /rp/, /rt/, que talvez mereçam ser notadas. Não quero aqui sugerir interpretações fantasiosas, puramente subjetivas; contudo não podemos evitar que o ouvido capte certas configurações não sonoras. Numa leitura da primeira quadra, sentem-se em primeiro plano /p/ e /b/ (incluindo /pr/, /br/,) com /s/ também destacável auditivamente e ambos os grupos num fundo vocálico de /e/ e /e/. Na segunda quadra pode-se indicar a discreta repetição de /v/: Viena, ouvida, suavemente; repare-se também como /t/ e /t/ se adoçam em /d/ (despedida), enquanto o último verso da estrofe cria uma sensação de tons velados com seus sons nasais e a sugestiva seqüência /b/-/v/-/m/ em "abrimos suavemente". O /m/ passa para o primeiro terceto onde domina, enquanto o segundo terceto parece abrir-se à claridade talvez devido a /a/, /e/, /i/ e à doçura de /f/ repetido, som tão discreto quanto o /v/ na segunda quadra. É impossível ser mais preciso sem dar muito mais detalhes, mas parece-me que a exposição feita revela algo da arte de Mauro Mota como fazedor de versos.

A meu ver, esta é a extensão do Pré-Modernismo de Mauro Mota e se me demorei nestes dois sonetos, foi para mostrar que ele podia ser criativo neste estilo. Mas acho que seria errado exagerar a importância da seqüência em termos literá-

rios. Já que o tema dela é a morte e este, sob diferentes formas, é o tema central da poesia de Mauro Mota, as **Dez elegias** provavelmente impregnaram os seus versos subsequentes; contudo, na criação do seu próprio estilo pessoal o soneto 'O Retrato' terá talvez mais importância. O retrato é dum garotinho vestido no tradicional fato de marujo:

O menino vestido de marujo
do alto da sala para longe espia
a praia onde sonhou chegar um dia,
quieto e fechado como um caramujo. (p. 79)

Já o retrato é penetrado por um sopro de vida quando a criança-retrato que 'espia' é relacionada com a criança real que 'sonhou', o que comunica à 'praia' uma certa ambigüidade. Esta idéia é continuada na segunda quadra:

Praia que cada vez se distancia
mais do marujo prisioneiro, cujo
barco parou no mar oleoso e sujo
deixando-o debruçado na vigia (p. 79)

Agora a criança 'vestida de marujo' tornou-se um marujo, e a palavra 'prisioneiro' liga o retrato com o barco, como liga infância com idade adulta. Ao mesmo tempo tornou-se claro que o poema está a empregar símbolos e que o barco parado no mar oleoso com o marujo procurando a terra da vigia formam uma imagem. No entanto, devido a um hábil malabarismo, a imagem não é uma imagem:

Não é a imagem, é o marujo vivo
na moldura do tempo fugitivo,
olhar em derredor para que visse

a voragem do mar que tudo alcança
e o seu próprio cadáver de criança
boiando calmo pela superfície (p. 79)

A criança deixou o quadro para se tornar o homem 'emoldurado' pelo tempo que passa, que vê no mar que tudo destrói — de novo a imagem da vida que passa e consome a nossa vida — o cadáver da sua infância, flutuando. O argumento ou tema, do poema, é bem velho e o uso do marinheiro e do mar para o simbolizar também não pode ser considerado uma novidade; e contudo o poeta conseguiu dar-lhe uma interpretação jovem e invulgar. A sua maneira de manipular o conceito de modo a entrelaçar diferentes planos da realidade temporal e da fantasia, exemplifica o 'realismo mágico' já referido por Álvaro Lins em 1952 e que considero como uma das qualidades mais características de Mauro Mota.

Quando eu sugiro que 'O Retrato' é, já, pós-modernista, vejo-me na necessidade de dar algumas definições. Obviamente, em primeiro lugar, quero dizer que é livre dos cacoetes do Modernismo de 1920 e de 1930. Leodegário de Azevedo Filho menciona que Mota, "como vários poetas do seu grupo"²⁷, revela a influência de Vinicius de Moraes. Esta afirmação é fácil de fazer, mas levanta diversos problemas. Vinicius (nascido em 1913) é um pouco mais novo que Mota e o seu primeiro volume de poemas apareceu em 1933; nada na criação de Mota tem qualquer semelhança com a poesia de Vinicius publicada antes de **Poemas, sonetos e baladas** de 1946. Este volume inclui um número de baladas, como por exemplo, 'Balada das meninas da Bicicleta', 'Balada dos Mortos dos Campos de Concentração', 'Balada da Moça do Miramar', e 'Balada das Arquivistas'. Infelizmente, nenhuma delas traz data, pois a verdade é que encontramos semelhanças nas composições de Mota 'Boletim Sentimental da Guerra no Recife' e 'Cantiga de Banheiro'. Em conversas com alguns poetas da **geração de 45**, eles dão uma certa importância a Vinicius, mas a sua principal contribuição para eles teria sido como transmissor da poesia inglesa, e muito menos através de uma hipotética influência dos seus próprios versos — obviamente este é um aspecto que necessita ser investigado²⁸. Certamente em **Poemas, sonetos e baladas**, Vinicius muitas vezes evita os longos versos transbordantes característicos da sua poesia inicial, e a maioria dos poemas emprega formas mais tradicionais: não só o soneto, mas a 'redondilha', de preferência com sete sílabas e alguma regularidade de rima. Do mesmo modo em **Elegias** Mauro Mota usa a redondilha maior na maioria dos poemas que até agora não foram comentados ou discutidos: 'Rua Real da Torre', 'O Viajante', 'A Mesa', 'Os Sapatos', 'A Partida', 'A Visita', além dos dois já mencionados antes. O modo como classificamos a poesia de Vinicius na fase acima citada deve influenciar o rótulo que pomos à poesia de Mauro Mota feita neste estilo. Ao mesmo tempo, pode-se mostrar que o soneto e a 'redondilha maior' são freqüentes em poetas normalmente considerados parte da **geração de 45**, sem serem necessariamente constantes, nem prerrogativas deles.

A mestria de Mota no emprego do verso de sete sílabas é patente na primeira estância de **A visita**:

Não vem daqui desta rua
da outra paralela, nem
da transversal ou da praça,
nem do outro bairro também.
Entra sem bater na porta,
sem anunciar-se, sem
dizer palavra a ninguém.

(p. 88)

Nota-se a hábil disposição: 'Não... nem... nem... também, sem... sem... sem... ninguém'. A negação é continuada lingüisticamente na linha que se segue:

Esta criatura **desfeita** (Ibid. grifo meu)

e dá-nos um forte sentido da irrealidade da experiência desenvolvida no poema. 'A Visita' sugere óbvias ligações com a seqüência dos sonetos e o mesmo acontece com 'Lembrança', que repete em verso livre, e inevitavelmente num toque mais moderno, aspectos do quinto e sexto sonetos. "Voltas e passas suavemente agora" ('Elegia nº 6') converte-se em "tua lembrança/suave e leve" (p. 92), enquanto a metáfora da 'Elegia nº 5': "este pedaço/ de luar que pela clarabóia desce" é repetida simile "como uma réstea de luar desce da clarabóia..." (p. 92). É possível que 'Morte Sucessiva'²⁹ contenha alusões à mesma amada, mas uma ambigüidade de interpretação torna pouco sensato dar ênfase excessiva a este relacionamento, e de qualquer modo chama-nos a atenção que devemos ter cuidado ao ligar qualquer poema com uma experiência pessoal e específica. Ao mesmo tempo, a pessoa — ou personagem — a quem se dirige o poeta-falante, parece relacionar-se com o protagonista de outras composições ('A partida', 'O viajante', etc.). O poema dirige-se diretamente a uma pessoa que acaba de morrer e abre com uma exortação:

Não tenhas medo,
Tudo já aconteceu. Agora
ser á menos do que a cena final. (p. 93)

O poema explora o tema de que não há nada depois da morte física e que o nosso contato com a morte durante a vida é já em si o processo de morrer:

Perdeste a integridade primitiva,
sombra do corpo ausente e do espírito distante,
não tenhas medo,
tudo já aconteceu. (p. 94)

É provavelmente um lugar-comum mencionar que os modernistas de 20 raramente fizeram comentários poéticos à morte. Mais preocupados com coisas vivas e modernas, também incluíam a morte entre os temas tradicionais postos de parte juntamente com as rimas tradicionais. Mas mesmo eles se tornaram mais sérios com a idade; ao mesmo tempo, os anos 30 viram diversas conversões religiosas (Jorge de Lima, Murilo Mendes) e o tema da morte foi apresentado com grande convicção por Augusto Frederico Schmidt³⁰. Mauro Mota explora este tema numa variedade de formas, mas todas elas

podem ser interpretadas como transmissoras duma visão da vida que em todas as suas manifestações não é mais do que um lento processo de morrer.

Um outro poema que talvez tenha ligação com a seqüência dos sonetos faz-nos entrar em contato com um modo de expressão metafórica, cujas potencialidades o poeta iria explorar com proveito na sua poesia subsequente. O poema é 'Os Sapatos' e a possível ligação com os sonetos, para ser mais preciso com 'Elegia nº 7', pode ser encontrada no verso "a valsa lenta de abril" (cf. "teu fantasma dançando a valsa lenta"). No entanto, esta relação hipotética é menos importante que a expressão da emoção subjetiva do poeta através da substituição metafórica dos seus sapatos, e que podemos definir como uma forma de distanciamento.

Emborcados sob a cama
ambos caíram de bruços
como se na madrugada
contra o assoalho compromissem
bocas abertas e mudas
de inlibertáveis soluços

(p. 66)

"Emborcados", "de bruços", "bocas abertas" sugerem todos uma presença humana, criando assim um paralelo, ou ambigüidade visual. Os sapatos que não só acompanham o poeta-narrador, mas também transmitem as suas experiências, particularmente a que diz respeito à "moça de cabelos/soltos", que possivelmente já não é deste mundo, continuam a sua viagem mútua no fim do poema:

Serei o morto calçado,
de olhos abertos, confiantes,
em novos itinerários
dos sapatos soluçantes

(p. 67)

No poema 'A Mesa' dá-se uma ampliação dos tempos referenciais da morte para abarcar, já não uma só vida, mas as de gerações. AQUI a metáfora da mesa pode ser enquadrada no contexto social mais lato do sistema patriarcal, com toda uma grande família comendo à mesa na 'casa-grande':

Elastica no casamento
do bisavô, mais agora.
Tomou a elasticidade
que a morte dá. Espichou-se
a mesa que, mesmo viva,
era um palco de velórios,

(p. 86)

A dimensão social é só extrapolada e a preocupação é com a morte, morte dominando as diversas gerações e fazendo-se constantemente presente para os vivos: a mesa grande carregaria o caixão durante os velórios. No entanto, é a mesa que é dada como morta, juntamente com a sugestão que a família atingiu o fim:

Tibias cruzam-se debaixo,
mas, com suas pernas secas,
move-se a mesa, a mesa anda
na sala mal-assombrada.

(Ibid.)

E de fato no fim do poema tudo o que fica é "a poeira/ dos comensais deglutidos". Uma expansão ainda maior, ultrapassando os limites da família, estende a metáfora a uma rua e à sugestão de toda uma época agora morta em dois poemas: 'Rua Real da Torre', em quadras de sete sílabas, e 'Rua Morta', em verso livre que tem um sabor de 20.³¹ Pode surgir a questão de regionalismo — ou cor local num poeta regional — é a mesma coisa que a **brasilidade** dos primeiros modernistas. O poema 'Rua Real da Torre' emprega a metáfora da rua para evocar um passado que não é propriamente explícito: ficamos na dúvida se se refere ao passado do poeta ou a um período histórico anterior. De qualquer modo nos encontramos numa atmosfera fantasmagórica:

O Rua Real da Torre
que mistérios ocultos
nos chalés mal-assombrados
que aos fantasmas alugais?

(p. 76)

Há uma confusão entre a realidade e a fantasia:

Os vizinhos nas calçadas
logo depois do jantar,
Cadeiras de lona abrem
para as almas conversar.

(p. 77)

Não admira que esta ambigüidade alcance também os passantes: há pegadas na areia aparentemente feita pelos pedestres mais recentes, mas quando as pegadas são notadas, não há ninguém à vista. Contudo, o único candieiro da rua acende-se e:

Entra a rua em agonia
e este último lampião
é a vela acesa que a rua
quase morta tem na mão

(Ibid.)

Os pedestres agora regressam e enquanto eles caminham em ambos os lados da rua, o poeta vê-os transportando um caixão:

Passantes de um lado e de outro,
para onde te levarão?
O Rua Real da Torre,
vão levando o teu caixão

(Ibid.)

Por um processo de animismo ou de surrealismo disciplinado³² a rua é simultaneamente uma rua e um corpo. O poema é também notável pelas aliteraões cuidadosamente distribuídas. Enquanto um eco discreto de /l/ (duas vezes palatalizado em 'lh') prevalece no poema, cada estrofe individualmente apresenta suas aliteraões, mas sem exagero, como, na quarta estrofe (citada atrás) o /k/ de 'calçadas', 'cadeiras', e 'conversar'.

A questão do surrealismo surge, com efeito, em dois poemas de interpretação mais difícil, que em termos gerais focam o tema de 'O Retrato'; são eles 'O Viajante' e 'A Partida'. Evoluindo de certas características presentes no Romantismo e passando pelo Simbolismo e Pós-Simbolismo, o surrealismo teve uma enorme importância na poesia europeia deste século, especialmente a partir dos anos 30. No Brasil, Murilo Mendes e Jorge de Lima são considerados os seus mais claros representantes, mas pelo menos um dos contemporâneos de Mauro Mota, João Cabral de Melo Neto, pagou-lhe um tributo inicial em *Pedra do sons* (1942) e *O engenheiro* (1945), e também a primeira poesia de Lêdo Ivo e Rangel Bandeira revela idênticas influências. 'O Viajante', ao colocar o protagonista numa situação de passagem:

Chegou à beira do abismo
quis recuar: outro abismo.

(p. 84)

sugere talvez a presença de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, cuja poesia se tornara conhecida no Brasil durante os anos 40. Especialmente os versos:

Transeunte na ponte entre
o cais e o barco no mar...

(p. 85)

guardam reminiscências de Pessoa. Mas apesar das reminiscências possíveis o poema é bem obra de Mauro Mota, como também acontece com 'A Partida'. Aqui tanto as imagens em si ("Dois punhais ferem o tempo, / cai sangue da última hora") como a estranha seqüência delas:

Aproxima-se o navio
recolhe o marujo morto.
O noivo gostou da casa,
traz a noiva pelo braço.
Não tem medo do fantasma
caindo em pé no terraço.

(p. 87)

cabem mais decididamente dentro das técnicas surrealistas.

Qualquer destes poemas conserva a sugestão de 'O Retrato' de que a criança não é realmente uma parte intrínseca do homem, porque cada etapa da vida morre logo que é vivida. Apesar disto, e apesar da afirmação feita noutro poema que não há morte, há poemas que parecem confirmar a afirmação de Dylan Thomas que "death shall have no dominion". 'Epitáfio de Valquíria' com seus soberbos versos de abertura:

Morta Valquíria amanhã será
semente verde lançada...

(p. 89)

insiste que a morte não pode dominar todos os sentidos e que a última visão da mulher morta "nunca mais sairá dos seus olhos que se fecharam para sempre" (p. 90). Esta composição é em verso livre, enquanto 'Poema Narrativo', em redondilhas irregulares, também sugere um relacionamento físico entre os vivos e os mortos, ainda que pequeno:

somente a ressonância
da música que inunda
o mundo subterrâneo.

(p. 89)

O poema que fecha as *Elegias*, 'Epitáfio'³³, implora à natureza que crie:

Paz onde Luciana
escute o rumor da rosa abrindo.

(p. 95)

O espírito destes poemas parece de acordo com a seqüência dos sonetos, mas a forma em que são vertidos é obviamente muito mais moderna. Morte é certamente um tema que encontramos com certa freqüência entre os confessos membros da geração de 45 e dum modo geral pode-se afirmar que surge só raramente com conotações religiosas ao contrário do que acontecera com Schmidt ou Jorge de Lima. Também 'Elegia' em títulos de poemas aparece com alguma freqüência e é bom lembrar que, quando Mauro Mota finalmente publicou as suas *Elegias*, Lêdo Ivo já tinha aparecido com *Ode e Elegia* em 1945³⁴.

Não tenciono tentar tirar conclusões quanto à posição de Mauro Mota perante a geração de 45: estas só serão possíveis depois dum estudo muito mais alto. Vimos que como jovem poeta a poesia de Mauro Mota, que conhecemos, reflete o Modernismo de 20 e que, quando ele regressou ao mundo da poesia depois de vários anos de afastamento, continuou a produzir alguns poemas dentro da mesma linguagem poética. Contudo, por esta altura, o soneto tinha voltado à moda e Mota exercitou-se em vários tipos, especialmente numa seqüência

de sonetos, com uma forma claramente pré-modernista. Durante este período indeterminado de tempo também escreveu sonetos de sabor barroco, um no modelo de Schmidt, e um certo número de poemas com diversos tipos de redondilha maior, num estilo que nos anos 40 era aceite como moderno, como se vê pelo emprego destas formas por Vinícius de Moraes em *Poemas, sonetos e baladas* (1946). Estes são os aspectos do Modernismo que aparecem na primeira poesia de Mauro Mota. Falta de espaço limitou-me apenas a referências, em pontos em que eu gostaria de demonstrar a mestria notável do poeta, na sua manipulação de formas versificatórias, de imagens e da aliteração. O poema pode não ser uma pura construção estética, mas o que alguns chamam desdenhosamente 'forma' continua a ser o traço distintivo dum grande poeta.

Notas

1. Mauro Mota: *Itinerário*, Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1975
2. Segundo algumas fontes 1912, mas os dados biográficos em *Itinerário* são específicos: 16 de agosto de 1911.
3. *Canto ao meio* (1964) é uma antologia que inclui os três volumes até publicados por Mauro Mota (*Elegias*, Rio de Janeiro, Jornal de Letras, 1952; *Os eptálios*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959; *O galo e o catavento*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1962) acrescidos de alguns poemas esparsos.
4. *Chuva de vento* (1964-1968) compreende treze poemas, o mesmo número que constitui o conjunto de data mais recente em *Itinerário*, com o título de *Tempo de farmácia*.
5. Assunto que, com efeito, estou pesquisando como parte das investigações em curso sobre a *Geração de 45*.
6. Antologia reunida por Fernando Ferreira de Loanda e publicada pela revista *Orfeu* (Rio de Janeiro, Editorial Orfeu, 239 págs.)
7. Mauro Mota: *Itinerário*, p. xix.
8. Segundo informação de Álvaro Lins, Mauro Mota liderava as atividades literárias nos seus tempos de ginásio (ver Mauro Mota: *Elegias*, ed. cit., p. 8)
9. *Itinerário*, p. xx.
10. As referências das citações de versos de Mauro Mota pertencem a *Itinerário* (ver nota 1).
11. Álvaro Lins, numa intuição feliz, emprega a expressão "realismo mágico" na introdução que fez para *Elegias* (ed. cit. p. 9)
12. Recebeu o Prêmio Olavo Bilac (1952) outorgado pela Academia Brasileira de Letras.
13. Na altura em que redigi o presente trabalho (1976) tinha encontrado alguns deles em números da *Revista Branca*, *Orfeu*, *Clá*, *Letras e Artes* e do suplemento *Correio das Artes* (João Pessoa). Durante uma visita que fiz ao Recife em 1977 verifiquei que a quase totalidade dos poemas aparecera em revistas e suplementos literários antes da sua publicação em *Elegias*. Certos aspectos da informação que daí resulta não irão modificar alguns passos do presente artigo, no sentido de fortalecer as dúvidas expressas aqui quanto ao longo silêncio nas atividades poéticas de Mauro Mota. Os argumentos sobre o assunto, e minhas conclusões, serão incorporados no livro que estou escrevendo sobre a poesia de Mauro Mota.

14. A informação é de Álvaro Lins, dada no prefácio a *Elegias* (ed. cit.). Não indica o ano da morte de Hermantine, mas verifiquei (cf. nota anterior) que ocorreu em 10 de setembro de 1947.
15. A quarentona que em 1927 tinha dezoito anos nos leva a pensar que o poema foi escrito depois de 1950, se é lícito impor uma cronologia externa. Acontece, porém, que fui descobrir (ver nota 13) que o 'Rondo Suburbano' foi publicado já em 1947 (no *Diário de Pernambuco*) e que nessa versão a quarentona tinha seus dezoito anos em 1922...
16. Suplemento de *A Manhã*. O diretor de jornal era Cassiano Ricardo. *Autores e Livros* deixou de aparecer em meados de 1945, e *Letras e Artes* o substituiu em 1946. O primeiro voltou ao público em 1948, mas em condições diferentes.
17. O que não nos surpreenderá tanto, se tomarmos em conta que o poeta escolhido para março de 1949 foi Carlos Magalhães Azeredo, que nasceu em 1872 e foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.
18. *Itinerário*, p. xviii.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Cruz e Souza parece ser o mais 'viciado'; encontrei dois exemplos em *Broquéis*, sete em *Últimos sonetos*, e seis em *O livro derradeiro*. O *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy, com seus 131 poetas representativos oferece escassos exemplos. Mas o recurso era praticado por certos poetas setecentistas (p. ex. Bocage) e não é invulgar entre os parnasianos, sobretudo Bilac.
22. São Paulo, Melhoramentos, 1967, p. 263.
23. P. ex. "mãos de gestos de amor e perdão cheias"; "mãos feitas para construir destinos"; "no céu, no mar, na tépida areia".
24. "A carícia das mãos que iam colhê-las eram as rosas que colhiam antes". Mas o conceito será parnasiano, simbolista ou "barroquizante"?
25. Cf. A.F. Schmidt, 'Morte da Índia': "Menos os cabelos, os cabelos estão vivos" (*Nova antologia poética*), Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, p. 70).
26. Para quem assim pronunciar o 't' nessas circunstâncias, o que não será provavelmente, o caso de um nordestino da geração de Mauro Mota.
27. *Poesia do modernismo*, vol. 6, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 27.
28. Tanto Bueno de Rivera como Domingos Carvalho da Silva me fizeram esta observação. Ao mesmo tempo, convém lembrar as simpatias de Vinícius pelos poetas do grupo *Festa* e suas relações de amizade intelectual com romancistas, entre eles Octávio de Faria, empenhados na renovação espiritualista.
29. Na edição primitiva de *Elegias* levava o título 'Extrema-unção'.
30. *O canto do brasileiro* (1928) foi acolhido com entusiasmo por Tristão de Ataíde porque "trazia...um tema novo — o da morte" (cit. na capa da *Nova antologia poética*, ed. cit.). A morte aparece também quase obsessivamente na obra de romancistas contemporâneos de Schmidt e Vinícius — Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna — com quem eles mantinham relações de convívio regular.
31. A ausência de estudos sobre a evolução do verso livre no Brasil não facilita um comentário menos impressionista aqui.
32. Cf. Fausto Cunha (*Itinerário*, p. xxiv): "A examinar em Mauro: a visão surrealista, o humor-negro".
33. Na antologia *Canto ao Melo* leva o título 'Rumor da Rosa'.
34. E, claro, que Vinícius já publicara *Cinco elegias* (1943).