

**O ESPAÇO LÚDICO NA POESIA DE
GERALDO VALENÇA**

ADILSON GUIMARÃES JARDIM

**RECIFE
2007**

Jardim, Adilson Guimarães
O espaço lúdico na poesia de Geraldo Valença /
Adilson Guimarães Jardim. – Recife: O Autor, 2007.
126 folhas: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

Inclui bibliografia e anexos.

- 1. Literatura brasileira – poesia contemporânea .**
- 2. Literatura brasileira – Pós-modernismo. I. Valença,**
Geraldo – crítica e interpretação. II. Título.

869.0(81)
869

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)


UFPE
CAC2007-
25


ADILSON GUIMARÃES JARDIM


O ESPAÇO LÚDICO NA POESIA DE GERALDO VALENÇA

Dissertação a ser apresentada à Banca para a obtenção de grau de mestre em Teoria da
Literatura na Universidade Federal de Pernambuco

EXAMINADORES:


Prof.^a. Dr.^a. **Lucila Nogueira Rodrigues**
(Orientadora - UFPE)


Prof. Dr. **Anco Márcio Tenório Vieira**
(Examinador - UFPE)


Prof.^a. Dr.^a. **Elizabeth Dias Martins**
(Examinadora - UFC)

Recife – PE
2007

Agradecimentos

A Lucila Nogueira, pelo conduto através das extensas pradarias dantescas, menos à maneira de Virgílio do que de Borges, apontando-me ambas as direções do Jardim

A Neilton Limeira, pelo empréstimo de alguns livros raros de sua poderosa biblioteca de Babel, inclusive a edição da **Rosa Jacente** de 1960, presenteada a seu pai pelo próprio Geraldo, e que eu pude comparar com a edição final que possuo

A Álisson da Hora, por ajudar-me a fazer Valença (Pernambuco) falar para o mundo

Ao professor José Rodrigues de Paiva, pelo incentivo e o périplo a que me enviou até o Derby, onde conheci o poeta Jaci Bezerra, que se me tornou vital no desenvolvimento da minha pesquisa

Ao poeta Jaci Bezerra, pela simpatia, apoio à minha idéia de pesquisar sobre Geraldo Valença e pela confiança depositada em meus ombros, “à guiza” de Atlas, ao presentear-me, tão generosamente, com a edição rara da **Rosa Total** do poeta

Ao senhor Everaldo, funcionário aposentado da Coleção Pernambucana da Biblioteca Castelo Branco (Recife), mas tão altruisticamente ainda presente por lá, emprestando aos demais funcionários sua vasta experiência, por suas dicas de leituras e pelas horas de boa prosa entre um livro e outro apresentado a mim

Ao Senhor Rubem Valença, irmão de Geraldo, pelas informações preciosas sobre o poeta, que me permitiram encaixar mais algumas peças no meu “quebra-cabeças valenciano”

A tiazinha do cachorro-quente, no ponto de ônibus

[os grandes mitos funcionais da Direita (Sangue, Raça, terra)] não coincidem concretamente com as imagens que os poetas evocam para se refugiarem da opressão. E mesmo que coincidam na superfície das letras, não convergem para aquele sentido vivo e encantador que aquelas figuras da infância ou da tradição popular assumem no contexto do poema.

(Alfredo Bosi, O Ser e O Tempo da Poesia)

Resumo

A partir da leitura dos versos do poeta pernambucano Geraldo Valença, desde suas primeiras publicações na revista Estudantes (década de 40), até o seu livro *A Rosa Total* (1989), objetiva-se investigar sua participação no cenário artístico pernambucano e brasileiro, além de algumas das características de sua poética, em meio ao Modernismo e ao Pós-modernismo. O estudo da poética de Valença permite observar um contraste entre a perda definitiva das fronteiras humanas, na Pós-modernidade, e aquele espaço da memória tradicional, que nos seus múltiplos desdobramentos simbólicos, ainda permite aos indivíduos um ponto de ancoragem na realidade, ou ao menos a possibilidade de maior amplitude da percepção das mudanças vertiginosas da contemporaneidade.

Palavras-chave: poesia pernambucana, Geraldo Valença, Pós-modernismo, espaços poéticos, Rosa Total.

Abstracts

Through the reading of verses of Pernambucan poet Geraldo Valença, from his first publications on the revue “Estudantes” (on the 1940’s), until his book *A Rosa Total* (Total Rose, 1989), we aim to investigate his participation in the Pernambucan and Brazilian scene, and some characteristics of his poetics, between Modernism and Post-Modernism. The study of Valença’s poetics permit the observation of a contrast in definitive lost of human limits, on Post-Modernity, and in it's traditional memory space, which in it's multiple symbolics evolution still provides to the persons a point of anchorage in the reality, or, at least, the possibility of a higher amplitude perception of the transformations of the contemporariness.

Key-words: Pernambucan Poetry – Geraldo Valença – Post-Modernism – Poetic spaces – Rosa Total

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1.....	7
1 Geraldo Valença – percursos imaginários.....	7
1.1 Um aparte.....	7
1.2 Primeiro percurso.....	8
1.3 Segundo percurso.....	9
1.3.1 Etc. etc.	9
1.3.2 Para começo de conversa.....	11
2 Terceiro percurso: Geraldo Valença, o estudante.....	22
Capítulo 2.....	34
1 Esparsos dispersos: com quantas valências se constrói uma teoria?.....	34
2 Dando nome aos bois: que lugar é esse?.....	35
Capítulo 3.....	58
1 Novos tempos, velhos discursos.....	58
1.1 A geração de 45.....	58
1.2 Entre o novo e o velho: o “(de)modé(rno)”.....	58
1.3 “Descrição de Pernambuco como um trampolim”.....	65
1.4 “Um cavalheiro caminha serenamente, nunca sai correndo”.....	74
2 “Você pode ouvir isso no meu sotaque, quando falo”	78
Capítulo 4.....	81
1 O imagiário na poética de Geraldo Valença.....	81
2 Dê-me o mote.....	81
2.1 Fiscal.....	81
2.2 Mão.....	87
2.3 Irmão.....	89
2.4 Amor.....	90
Considerações finais.....	95

Referências bibliográficas.....	103
Anexo A.....	106
Anexo B.....	114

Introdução

Cercaram tudo. Só a gente
 Nem sabe mais onde mora,
 Não tem para onde ir embora,
 Cercado, o mundo é o mundo
 Sem lado de fora,
 Sem brecha nem beira,
 Mundo dentro da gaiola.
 (“Cercas”, Mauro Mota)

Poeta estreante dos anos 40, com produções na revista *Estudantes*, de Recife, Geraldo Valença publicou seu primeiro livro (*A Rosa Jacente*) em 1960, através do prestigiado grupo *O Gráfico Amador*, movimento editorial pernambucano dirigido por artistas como Aloísio Magalhães, José Laurênio de Melo, Gastão de Holanda, entre outros. Artista engajado nas discussões intelectuais e artísticas de seu tempo, dentro dos quadros estilísticos e temáticos da poesia nacional e pernambucana nos anos 50 – abalados depois da passagem da geração de 45, considerada por muitos um retrocesso nas conquistas modernistas, e à procura de novas dicções ou estilos –, elogiado por críticos e poetas como César Leal, Virgínius da Gama e Melo e Mauro Mota. Possui, entretanto, uma fortuna crítica praticamente inédita ainda.

Esta pesquisa objetiva uma incursão inicial pelos versos do pernambucano Geraldo Valença, nos seus aspectos estruturais (imagéticos e estilísticos) e temáticos.

A partir da recolha de alguns poemas de Valença e da sua análise, serão colocadas em evidência algumas das várias hipóteses desenvolvidas pelas teorias do modernismo e do pós-modernismo, acerca das teorias sobre os espaços, tanto físicos quanto simbólicos, nas vidas dos indivíduos. Também serão relevantes para esta pesquisa as diversas formas poéticas eleitas pelo artista, demonstrando sua inserção na literatura modernista, por sua visão atenta nos avanços dos usos da métrica e da melodia do verso inseridas pelas várias vanguardas a partir de 22, incluindo aí o verso livre; mas que não abrirá mão de algumas das formas tradicionais do verso, assim como da métrica, ao mesmo tempo em que dialogará com alguns dos temas do pós-modernismo, inaugurado em 1945.

A exploração proposta neste trabalho sobre os temas e as técnicas do modernismo e do pós-modernismo, deve-se ao fato de Geraldo Valença iniciar sua trajetória artística nos anos 1940, quando ainda era aluno do curso de Direito, e atravessar as décadas decisivas que marcarão o apogeu e o fim das vanguardas artísticas. Os anos do pós-guerra – que alguns teóricos preferem denominar *pós-modernista* – em que se deu a decadência

das vanguardas, será a mesma em que a poesia brasileira passará por uma fase de auto-crítica e de reavaliação de suas bases, a exemplo dos poemas metacríticos e de ampliação do interesse dos poetas na participação da vida social. Ou seja, quando a adoção desta ou daquela técnica passou a se submeter aos temas, na maior participação da vida social e no diálogo com o público leitor. No que diz respeito à análise dos temas, acima mencionados, e praticados no modernismo e no pós-modernismo, um conflito parece manter-se atualizado, como mostra Eduardo Milán, que analisa a literatura em versos praticada na América Latina, por exemplo, para quem “la poesía latinoamericana de hoy se debate entre una clara disyuntiva: regresar en forma acrítica a un pasado canónico o continuar la búsqueda de nuevos medios expresivos.”¹ De acordo com esse crítico, tal passado canônico seriam os “séculos dourados” 16 e 17, que por representarem um momento de tranquilidade espiritual, e conseqüentemente um refúgio contra o presente caótico, terá nas suas fórmulas poéticas (o romance, a lira, o soneto etc.) as formas eleitas pelos poetas contemporâneos para promoverem o resgate de um tempo histórico rico em elementos caros a eles: o amor, a morte, o tempo, por exemplo, já um tanto esquecidos ou relativizados pelo público leitor e, acrescenta-se aqui, pela crítica literária, arquiteitor maior de seus textos. A outra possibilidade observada por Milán seria a “narratividade”, contra-partida do repertório vanguardista do modernismo, que na criação de novas formas, apela para o fragmento, a simultaneidade, a *collage* do verso, e estaria ligado àquela tradição mencionada (algumas dessas técnicas, que um ou outro estudioso atribui ao pós-modernismo, mas que será contestada aqui, no momento oportuno). Entretanto, Milán questiona o valor da *Tradição*, desde o sentido de uma tradição européia não compatível com a da América Latina, na reatualização daquelas formas poéticas estranhas (estrangeiras), até o de uma tradição como objeto histórico (na reposição de seus temas maiores, que seriam apresentados como totalidades que o pós-modernismo negaria) sob o risco de jamais ser questionada pelos tempos atuais.

A literatura praticada por Geraldo Valença se insere entre o modernismo e o pós. Mas ao contrário do que afirma Milán, sobre o regresso de muitos poetas latino-americanos às formas canônicas, praticando-as sem qualquer avaliação sobre sua pertinência, ou seja, sem questionar a necessidade de sua manutenção na literatura contemporânea, a poética do autor de *A Rosa Total* concilia a tradição dos versos de Lope de Vega, de Garcillaso e

¹“A poesia latino-americana de hoje se debate entre uma clara alternativa: regressar de forma acrítica a um passado canônico ou continuar a busca de novos meios expressivos”. MILÁN, Eduardo. In *A Palavra Poética na América Latina: avaliação de uma geração*, 1992, p. 31.

outros cultores do soneto, por exemplo, com a tradição oral dos *romances* e das baladas, mas também dos diálogos dos cantadores nordestinos – e n’*A Rosa* existe a presença de um diálogo direto com outro poeta, Edmir Domingues –, até alcançar as formas livres das vanguardas artísticas modernistas, atualizando tais formas através dos questionamentos pós-modernistas que insere – a vida fragmentada das cidades, as incertezas dos homens geradas pela desconfiança contra toda tradição –, ao mesmo tempo em que renova na linguagem poética uma liberdade estética que se diria *do gosto pela dificuldade* da métrica tradicional, assunto que será tratado aqui em capítulo dedicado à geração 45, que teria influenciado Valença.

Quanto à perspectiva dos temas, os versos de Geraldo Valença seguem na contramão das teorias sociológicas pós-modernas aplicadas à teoria literária, que vêem no social como fragmentado no espaço das cidades, reflexo da vida cindida, uma condição definitivamente estabelecida no imaginário coletivo. Para o poeta, contrapõe-se a essa condição a relação entre o testemunhado e o imaginado, vinculado, por sua vez, à experiência da memória individual, que nos seus versos se atualizam como memória coletiva. Não se trataria das formas ilusórias de *respeito* pelo coletivo do Capitalismo, que se apóia em conceitos como o de *aldeia global* (McLuhan e a velocidade da informação e seu alcance global imediato), assim como o de *globalização* (da economia, da política, das relações interpessoais entre diferentes culturas) para disfarçar a oferta de bens e serviços, enquanto pratica uma falsa apologia à heterogeneidade e às diferenças dos vários grupos sociais. Os versos de Geraldo Valença, na realidade, ao associar as mudanças radicais na vida em sociedade – aqui analisadas sob a imagem da *Cidade Grande* – a um espaço e a um tempo estáveis – ao menos nas várias imagens que permanecem na memória afetiva – revitaliza os espaços infinitos presentes no devaneio, e infinitos porque compartilhados por todos aqueles que sonham um espaço de estabilidade, menos como reprodução possível na vida cindida contemporânea, do que como jogo contra as forças opressoras da vida nas cidades. A consciência valenciana da impossibilidade da vida em comunidade, portanto, inseri-o nos temas que seriam do “pós-modernismo”, ao mesmo tempo em que a necessidade do poeta apelar para as imagens ancestrais dessa comunidade – qualquer que seja, mas que remete ao coletivo – repõe um diálogo com uma modernidade ainda em aberto.

Embora a noção de *comunidade* – a mesma combatida por Zygmunt Bauman, em seu livro *Comunidade, a busca por segurança no mundo atual* (autor cujas idéias são analisadas neste trabalho) – do ponto de vista da sociologia não possa ser aplicada ao meio

familiar de um único indivíduo (a casa da infância, seus espaços físicos eleitos como lugar de diversão, segurança, aprendizagem etc.), ou os espaços mentais, evocados nos sonhos ou devaneios, e naqueles atualizados pela imaginação dos poetas, o termo será tratado aqui como uma extensão territorial nos versos de Valença, mas que tem na imagem universal do *lar* o ponto de partida para aquele jogo de forças entre a vida estável, e que tinha na casa da infância seu lugar privilegiado, e o caos nas cidades. Tratar-se-ia, na sua poética, de uma operação de transferência simbólica entre dois espaços, que aqui serão denominados *rural* – com todas as suas imagens correlatas sob a forma de objetos e situações típicos desse espaço – e da *Cidade Grande*; e entre dois tempos, o da infância e o da vida adulta, instaurando um jogo que implica na ampliação do conhecimento, bem como da suportabilidade afetiva da vida vivida pelo eu do poeta neste segundo ambiente, a partir do empréstimo dos signos do primeiro, numa relação de reciprocidades, na deflagração da memória poética.

Um dos problemas que serão colocados em evidência nesta pesquisa trata-se das contradições de uma pós-modernidade que nega grandes narrativas históricas e que convive com grupos que exigem espaços de representação (e que na sua prática discursiva, só poderão produzir narrativas tão amplas quanto maior for a quantidade de seus integrantes). As *teorias das representações* (de gênero, raça, idade etc.), evidenciam a constante busca, no mundo moderno, das fronteiras, instrumento de emancipação dos indivíduos a partir da luta de classes. No campo das representações artísticas, porém, os poetas sempre defenderam tais diálogos com a sociedade, em cada momento da História. Em contrapartida a tais fatos, portanto, o discurso literário sempre levantou questionamentos sobre as múltiplas versões oficializadas por essa História e desmascarou muitas de suas contradições também presentes, muito antes da ascensão dos Estudos Culturais, por exemplo.

A perspectiva do *fragmentário* pós-moderno tanto mais é uma constatação da realidade de muitas cidades, quanto seus teóricos são responsáveis por uma visão distorcida, que aposta na deterioração do senso comunitário de espaço, enquanto eliminação violenta do que se tinha como verdades solidificadas pela experiência comum. Sua reflexão propõe o fim das antigas tradições seculares, religiosas ou científicas, de toda experiência empírica (por esconder juízos de valor). Propõe a libertação do indivíduo dos discursos totalitários no qual vivia. Mas não se pode negar que, com isso, este mesmo indivíduo passou a sofrer a perda de suas referências pessoais. Viu-se impulsionado a

abandonar um sistema a que também julgava pertencer. E, enquanto procura novas verdades, vai tentando juntar seus próprios fragmentos numa realidade que se despedaça a cada instante. Essa experiência só pode resultar não em novos indivíduos híbridos, de valor positivo dentro das teorias atuais de multiplicidade, mas em meras sombras, sem identidade, vítimas de ideologias mercantilizadas, para quem o *diferente* se confunde com o *mesmo*, indigente enquanto coletivo.

Diante dessas duas posições (moderno versus pós-moderno), Valença opta por refugiar-se na realidade que sua própria imaginação lhe permite situar. Somente nesses momentos, do refúgio na memória e no lúdico, é que o poeta pode suportar tantas versões da História; das verdades provisórias e da opressão do que é cediço e inconstante.

Naquela realidade alternativa, o poeta pode voltar a experimentar a sensação de estabilidade, aquelas “fixações no espaço” da memória que resta e não se quer perder, ou “fixações de felicidade”², nas palavras de Gaston Bachelard. Nesses instantes, a casa da infância (e, por extensão, os espaços correlatos), apresenta-se como a lembrança mais importante. É a memória que influencia a percepção e compreensão do presente, e isso, o poeta toma como fundamental.

Com isso, não se quer afirmar que as teorias pós-modernistas, por sua vez, neguem a História, já que tentam reavaliar constantemente as bases teóricas que a fundamentam. Mas a maneira como tais teorias *planificam* essa História, negligenciando suas partes como se fosse um todo provisório, rejeitando não necessariamente os pequenos núcleos humanos que a constituem – a exemplo das várias abordagens sociológicas do artefato literário – mas os indivíduos tomados isoladamente, na sua singularíssima individualidade, é ao que esta pesquisa se contrapõe ao analisar os versos de Geraldo Valença. Mais do que rever o passado do sistema, o poeta busca compreender seu próprio presente a partir de um tempo único (porque seu), que guarda muitas das imagens de um passado rural sensibilizado por sua imaginação poética, mas que se atualiza numa experiência coletiva, numa imagem geral de um espaço ali esboçado em cada verso, cujos significados só são possíveis no contato com o campo de forças semânticas semelhantes dos leitores.

A utopia dos *tempos-idos* é, também, na poética de Geraldo Valença, uma forma de denúncia. Recuperar o passado pode significar reencontrar-se dentro de um presente que estava se tornando estranho. Assim, a poesia permite ao poeta compreender e adaptar-se às novas realidades, ressocializando-se, sem, contudo, permitir qualquer domínio sobre seus

²BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, 2003, p. 25.

sentidos e sobre sua capacidade pessoal de avaliar os acontecimentos. O poeta de *A Rosa Total* percebe habitar uma sociedade que decretou o fim da experiência e cujas notícias já chegam saturadas de informações, não permitindo ao homem a reinvenção das coisas em seu coração. Em muitos contextos, a palavra apenas designa, ela não mais significa, a não ser na linguagem artística; os discursos vêm se tornando fórmulas, sem criticidade, como já disse Adorno³. Na tentativa de re-nomear tais coisas – “rosas jacentes” – é que o poeta tenta torná-las “rosas da memória” (as duas instâncias em que Valença divide a *Rosa Total*), objetos indispensáveis que dão sentido à existência.

Serão analisados os poemas do livro *A Rosa Total*, de 1989, assim como sua edição original, *A Rosa Jacente* (1960), além dos versos publicados pelo poeta na revista *Estudantes* (anos 1940), na época em que era bacharel do curso de Direito. Os poemas selecionados para análise se encontram em anexo, no final deste trabalho, em uma disposição diversa à do artista – ao invés de verso abaixo de verso, será um ao lado do outro, com os sinais de separação, tanto entre os respectivos versos quanto entre as estrofes, para evitar uma extensão incômoda de páginas extras. A ordem em que serão apresentados não corresponde necessariamente àquela disposta nas edições das duas *Rosas*, nem dos números da revista acima mencionada, correspondendo às características elencadas nesta pesquisa.

³ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*, 2002, p. 74.

Capítulo 1

1 Geraldo Valença – percursos imaginários

1.1 Um aparte

As nossas capacidades são nossas, e não são nós; a nossa natureza é nossa, e não é nós; nós é aquilo que se apossa da nossa natureza e das nossas capacidades, e que faz delas nossas.
(Théodore Jouffroy)

Os estudos literários contemporâneos parecem seguir uma tendência extraída de diversos campos, tais como a sociologia, a psicologia, e outras que investigam as relações entre indivíduos que atualizam o corpo social, bem como as mundividências de escritores e poetas a partir de suas próprias biografias pessoais, no acesso direto à História como crítica última de suas bases supostamente objetivas. Faz-se necessário, entretanto, um aparte e uma advertência.

O apelo ao biografismo, nos últimos tempos, tem servido de suporte para apontar traumas psíquicos de grupos considerados à margem das representações políticas, a partir de testemunhos *reais* dos artistas e atualizados em suas obras – e, neste sentido, muito da teoria literária atual investiga as origens dos autores, buscando legitimidades para seus discursos. Trata-se de uma emulação do atual campo de batalha entre os vários grupos que lutam por espaços de representações dentro desse mesmo corpo social. Mas essa postura pode conduzir também a uma visão teórica isolacionista de escritores e poetas, preterindo-os ou acolhendo-os sob alegações de que contribuem mais ou menos com os temas deste ou daquele grupo; além disso, desvia o campo das representações simbólicas e as energias criativas que constituem o artefato literário, além das experiências universais que estão contidas nas obras, que na arte possibilita um diálogo com todos os grupos e culturas.

Na realidade, as experiências particulares de escritores e poetas acumulam-se no texto artístico através de vivências que, antes de serem *reais*, seriam *verossímeis* (ao menos na lógica interna da obra); da mesma forma, apresentam desvios e recortes da linguagem do campo semântico pessoal do artista, ou melhor, de sua linguagem pessoal, ou dito de outra forma, suas *linguagens pessoais*; de sua vida cotidiana, enfim, como também de outras linguagens, com as quais entra em contato, e das experiências sociais exteriores às dos artistas, que no texto receberão um tratamento estético particular, que entre outros

elementos pode incluir certos *construtos verbais* (figuras de linguagem, metáforas etc.). Muitas vezes, os *temas*, tanto quanto as técnicas, são resultado das leituras de outros autores, que o poeta atualiza como experiência geral. Em outras palavras, o que entra no texto, *vira texto*, a componente ideológica, na obra artística, é legitimada pela componente estética.

Desse modo, não é objetivo desta pesquisa apontar as vivências pessoais do poeta Geraldo Valença como condicionantes diretos de sua poética. As causalidades particulares de ordem psíquica do autor importam pouco aqui como vestígios de uma vivência particular e de buscas utópicas já inviáveis na vida (cindida) contemporânea. Mais importa como um processo de recriação poética de certas imagens arcaicas (no seu caso, de um passado rural, na menção a objetos, rituais e lugares próprios daí), na relação posterior com a vida na Cidade Grande, cujos rituais apresentados ora sob a forma da burocracia, ora do desconforto das relações sociais, do medo da violência física e mental, ganham significados na transferência simbólica entre os dois espaços, mas que na obra de Valença alcança uma síntese poética na materialidade do texto.

Ainda assim, mesmo apresentando esses temores contra tais apropriações indébitas, não será omitido aqui algo pertencente à biografia do autor. Mas a finalidade é apenas oferecer uma opção *especulativa*, necessária ao embate (e melhor entendimento) de outros teóricos futuros sobre sua obra. Daí serem denominados *percursos imaginários*, por não se pretender fixar demasiadamente a biografia pessoal do artista aos seus textos, já que interessa apenas o texto como atualização de uma vivência particular que se pretende geral na obra esteticamente elaborada.

1.2 Primeiro percurso

Geraldo de Souza Valença nasceu em Pesqueira, cidade do agreste pernambucano, em 08 de maio de 1926. Ainda criança mudou-se para São Bento do Una, onde estudou o primário no Instituto Brasil.

Cursou o ensino médio no Ginásio do Recife, sob a direção do educador Padre Félix Barreto. Em seguida entrou na Faculdade de Direito da mesma cidade em 1946, formando-se com a turma de 1950. Estreou literariamente durante os anos de faculdade, onde foram publicados alguns de seus poemas em uma revista interna, *Estudantes*, sendo apresentado ao público através de um artigo de Alfredo Pessoa de Lima, intitulado *a poesia também*

corre pelas águas do Rio Una, no Diário de Pernambuco⁴, jornal para o qual colaborou através dos suplementos literários dirigidos pelo poeta Mauro Mota.

Em 1955 tornou-se magistrado. Na atividade de promotor público transitou em diversas comarcas entre o litoral e o sertão de Pernambuco. Tornou-se titular da Primeira Vara Privativa do Júri, na Capital, e posteriormente Presidente desse tribunal. Primo do escritor Gilvan Lemos, e tio do cantor e compositor Alceu Valença, que lhe musicou o poema *Eu Sei Que É Junho*, faleceu em 13 de junho de 1991, vítima de câncer. O magistrado foi homenageado posteriormente, entre os profissionais de sua área, com o empréstimo de seu nome a uma sala de sessões do 2º Tribunal do Júri, situado no Forum Thomaz de Aquino Cyrillo Wanderley, em Recife, ratificado mais tarde por uma proposição do desembargador Eterio Galvão, à época presidente do Forum, e aceito por unanimidade em uma das Decisões do DOPJ, de 11/11/1999⁵.

1.3 Segundo percurso

1.3.1 Etc. etc.

Apesar de poder ser considerado um artista dos mais atuantes em Pernambuco, dentro das mudanças observadas nos temas tanto sociais quanto na matéria poética dos anos 1950 – diversas transições vanguardistas que nesta década propuseram mudanças radicais na estrutura sintática do verso, entre as quais a mais radical foi o concretismo, mas que não seduziu o poeta –, a fortuna crítica de Geraldo Valença restringe-se a resenhas e comentários em jornais locais em 1961, logo após a publicação do seu livro *A Rosa Jacente* e, mais tarde, em 1967, saudado pelo amigo Mauro Mota, bem como algumas antologias, em verbetes restritos, além do prefácio do poeta Edmir Domingues, para *A Rosa Total*, e um artigo do autor desta pesquisa⁶.

Valença tem seu nome vinculado aos dos artistas surgidos na década de 50 – apesar da publicação antecipada na revista mencionada nos anos 1940 –, a exemplo do poeta e escritor Edmir Domingues, além de Mozart Lopes Siqueira, Carlos Pena Filho, entre outros. É mencionado em algumas antologias como a *Seleção de Autores Pernambucanos*⁷ e o *Dicionário Biobibliográfico de Poetas Pernambucanos*⁸. Está presente na edição

⁴ Informações fornecidas por Rubem Valença, irmão do poeta Geraldo Valença.

⁵ Pesquisado em <http://digital.tjpe.gov.br>, em 01/08/2006.

⁶ JARDIM, Adilson. A flor renascida de Geraldo Valença, in *revista Tambor*, 2003, pp. 95-101.

⁷ ALVES, Audálio. *Seleção de Autores Pernambucanos*, 1987.

⁸ MORAIS, Lamartine. *Dicionário Biobibliográfico de Poetas Pernambucanos*, 1993.

dedicada aos *Poetas da Rua do Imperador*⁹, publicação idealizada por Vital Correa de Araújo, cujos membros estão ali reunidos não por constituírem uma vanguarda, mas pelo fato de todos eles exercerem atividades jurídicas naquele endereço. A antologia foi organizada por Antônio Bastos Monteiro, que juntou o nome de Valença aos de outros artistas locais (Jaci Bezerra, José Rodrigues de Paiva, Lucila Nogueira etc.), para mencionar alguns. Essa última publicação é citada na revista portuguesa *Colóquio/Letras*, edição de número 77. No número 83 dessa mesma revista, o nome de Geraldo Valença figura ali com os de outros, como Marcus Accioly e Gilberto Freyre, reunidos na extinta revista *Fandango* (nº16), do mesmo Vital Correa, numa homenagem ao então recentemente falecido poeta Mauro Mota.

Publicou seu único livro *A Rosa Jacente* em 1960, pelo extinto *O Gráfico Amador*, movimento editorial pernambucano que foi considerado por muitos uma revolução no design gráfico brasileiro, recebendo elogios no exterior e publicando artistas como Hermilo Borba Filho (que tomou parte do projeto), João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna e Carlos Drummond de Andrade. *A Rosa Jacente* trata-se, segundo Cunha Lima¹⁰, de uma brochura inconsútil de cinquenta e duas páginas, com quatro ilustrações de Adão Odacir Pinheiro (antigo membro do Teatro de Estudantes de Pernambuco e colaborador de *O Gráfico*). Foi composto e impresso nas oficinas da Gráfica Editora do Recife, com tiragem de 300 exemplares numerados e assinados pelo autor. Posteriormente, Geraldo Valença viu seu livro reeditado em 1989, com o título definitivo de *A Rosa Total*, através do antigo espaço *Belo-Belo*, de Maria de Lourdes Horta. À edição de 1960 foram acrescentados aos vinte e dois poemas originais, outros dezenove, totalizando quarenta e um textos. Este livro possui noventa e quatro páginas. Com prefácio de Edmir Domingues, apresenta ainda os mesmos desenhos de Adão Pinheiro, além de outras ilustrações, de autoria do artista Maurício de Castro Filho e um bico de pena de Fernando Florêncio, reproduzindo o retrato do poeta na quarta capa (ver anexo). Consta ainda na sua biografia literária dois outros livros inéditos: *O Cinema e O Conde* (versos) e *A Panela e Os Cravos* (prosa)¹¹.

Distante das “festas literárias”, como testemunhou Edmir Domingues, e a quem aborrecia a alcunha de “poeta bissexto” imposta ao amigo, tratava-se Valença, outro modo,

⁹ MONTEIRO, Antônio Bastos. *Poetas da Rua do Imperador*, 1986.

¹⁰ CUNHA LIMA, Guilherme, 1995, p.33

¹¹ Essa informação faz parte da pequena edição da *Seleção de Autores Pernambucanos*, no verbete dedicado a Geraldo Valença, mas numa consulta realizada junto ao senhor Rubem Valença, irmão do poeta e quem detém maiores informações sobre este, não se sabe sobre tal material.

de um artista “constante, de uma fidelidade rara à poesia¹²” (talvez devida ao fato do poeta apostar menos no reconhecimento através de múltiplas publicações, do que no aprimoramento de sua poética, como de fato se pode constatar na evolução de seus versos e dos temas neles contidos. Saudado por César Leal à época da publicação da *Rosa Jacente*, recebeu elogios do autor de *Tambor Cósmico* à *Rosa Jacente* como algo dotado de uma “densidade lírica excepcional”¹³. Para o jornalista Nilo Pereira, os versos da *Rosa* estão cheios daquele “sentido interior, com alguma coisa das reminiscências que guardamos na nossa alma onde só nós mesmos sabemos o que está lá dentro”¹⁴. Cezário de Mello o acreditava “lírico sem demasias, escoreito na forma”¹⁵, enquanto Virginius da Gama e Melo o apresentou como “um dos mais sérios [poetas] aparecidos ultimamente”¹⁶. Esse aparte ilustra tanto a repercussão diante do aparecimento de *A Rosa*, quanto aponta insuficiência analítica (visto que se tratavam de resenhas) na representação desse poeta no cenário artístico pernambucano e nacional, lacuna que se tentará preencher, na medida do possível, nesta pesquisa.

1.3.2 Para começo de conversa

Sobre *A Rosa Total* (1989), um dos poemas acrescentados à reedição da *Rosa Jacente* (1960) data da própria década de oitenta (“Cada Dia, Uma Navalha”, 1987) – sendo a maior parte desses textos publicados na primeira edição produzida entre o ano de 1955 (“Soneto do Natal”) e 1960 (“Lenheiro Súbito”), havendo um soneto de 1948 (“As Indagações”); todos distribuídos na edição, sem seguirem, entretanto, a ordem em que foram produzidos pelo autor; enquanto os poemas da época em que Valença era ainda estudante na Faculdade de Direito do Recife são dos anos quarenta – estes mais antigos serão denominados aqui *a fase da Estudantes*, revista do diretório do curso, publicada entre os anos 1940 e 1950, e da qual foram selecionados os poemas do Valença jovem analisados adiante. Mas tal hiato temporal entre a primeira *Rosa* e a segunda não arrefecerá no poeta de São Bento do Una a fixação por certos temas e a seleção vocabular que ele sempre manterá presentes em sua poética. Reunidos esses poemas posteriores numa sessão da edição final, denominada *A Rosa da Memória*, é como se o artista tivesse passado por

¹² DOMINGUES, Edmir. Prefácio à *Rosa Total*, 1989, p.7.

¹³ LEAL, César. Diário de Pernambuco, 11/ 09/ 1961.

¹⁴ PEREIRA, Nilo. Jornal do Comércio, 10/ 02/ 1961.

¹⁵ MELLO, Cezário. Diário da Noite, 13/ 04/ 1961.

¹⁶ GAMA E MELO, Virginius. Jornal do Comércio, 09/ 04/ 1961.

um longo período de maturação de suas idéias, mas que foram lenta e pacientemente realimentadas dos motivos buscados numa mesma fonte (a infância), cujos valores permaneceram íntegros contra a ação corruptiva do tempo – e da corrupção dos espaços –, o que orientará o poeta nas transformações radicais dos acontecimentos sociais de que ele é testemunha. Lembranças que a imaginação poética converterá em símbolos reiterantes em toda a leitura do livro – espaços geográficos e afetivos: rios, colinas, telhados, salas, camarinhas, cantos, janelas, *dentro-fora*; objetos que se aderem por metonímia à vivência da criança evocada pela memória do poeta, como cata-ventos, carneirinhos, cornetas feitas de pente (mas que naturalmente podem consistir igualmente em motes tomados emprestados da leitura de outros poetas); parentes, associados ao passado e que constituem um elo inquebrável entre este e o presente do poeta, na adesão de sentimentos de perda de pessoas, de atividades prazerosas ou não, ou de coisas de que se lembra, bem como de maior amplitude de sentidos entre uma vida que parecia coerente, ainda que parte dessa vivência com os parentes estivesse associada com o medo do castigo dos adultos, com a tristeza e a dor que testemunha entre alguns deles, com alguns desafetos e demais sentimentos nem sempre tranquilizadores para a criança, em cada poema, e outra vida em que tudo é caos e é desordem – a vida do adulto. Desse modo, esses elos familiares são compostos do pai, do irmão, da irmã, do tio, do avô, da mãe. O tio, por exemplo, é o parente cuja presença reconstitui, como uma representação pictográfica, quadro a quadro, uma parte misteriosa ou velada do espaço rural, vetada ao conhecimento das crianças:

Chegou um dia, cansado,
com sua roupa de preto,
ensinou seu nome errado
e se pôs assim do lado
de que a sombra se avizinha

Abraçou o irmão na sala,
a irmã na camarinha,
disse um nome de mulher,
disse um nome de menina,
passou um lenço nos olhos
e mentiu que era por causa
da fumaça na terrina¹⁷

O subtítulo “cordel”, no poema, é reforçado pelas imagens aí distribuídas, que se entrecem em uma narrativa rica em episódios, a retratar, através dos recursos próprios da oralidade, os casos de conflitos da vida:

¹⁷ VALENÇA, Geraldo, 1989, *Elegia – cordel do fugitivo* (à lembrança de tio Quincas), trecho.

— Saiba Vossa Senhoria,
 não era o dono do trote,
 dono era o seu capote
 da direção erradia.¹⁸

Enquanto o espaço aí percebido (o sertão) é nomeado pela presença de elementos que o compõem, espalhados ao longo dos versos do poema: “morrinha”, “bisaco”, “charque”, “bugaris”, “cavalo”, “espora”. A presença do parente se configura como ausência, enquanto passa sem querer deixar rastro, numa terra onde a falta do nome representa proteção contra certas ameaças (“a madrugada”, “o punhal”, “o tiro”), ao contrário do espaço urbano, signo do anonimato na coletividade (mas que também pode representar uma fuga de si mesmo), no imaginário que reinventa a paisagem, e da qual o menino levará de herança para a vida adulta, no recurso do poeta de apreender essas imagens ancestrais no refúgio contra a malha urbana e suas ameaças tácitas – a solidão, por exemplo – e aquelas mais diretas, de humana condição. Assim:

Repetiu seu nome errado
 — seu nome daí pra frente —,
 que o seu nome verdadeiro,
 na teia da sua intriga,
 tecida em mel e cantiga,
 ficara atrás enganchado.

À hora dos bugaris
 — sempre havia aquela hora —,
 espiou pela janela
 o tamanho lá de fora,
 abraçou o irmão na sala,
 a irmã na camarinha,
 abriu a porta de trás
 e se foi dali afora,
 cada um à sua espora,
 no seu cavalo de invento,
 pelas campinas do vento,
 com medo da madrugada
 do punhal da hora chegada,
 do tiro da manhãzinha¹⁹
 (...)

A imagem da mãe, no *ciclo dos parentes*, como poderia ser denominado aqui, assume, na poética valenciana, aquele gosto, à Baudelaire, pelo feio, que encanta pela piedade que produz (devido à descrição aparentemente desfavorável da figura da mãe),

¹⁸ VALENÇA, Geraldo, 1989, *idem*.

¹⁹ VALENÇA, Geraldo, 1989, *idem*, *ibidem*.

mas em uma mirada mais atenta disfarça a força interior desse parente que produziu no menino e, mais tarde, no homem, o senso poético na aprendizagem direta das coisas mais simples da vida e da beleza, contida na tradição oral, das estórias às vezes repletas do imaginário infantil contido nas fábulas, outras vezes dos elementos do imaginário cristão, embora menos dogmáticos da Religião:

De minha mãe, tão erma e coitadinha,
ficou-me o jeito de sorrir sem gosto,
a intimidade com o Anjo da Tardinha
e todas essas coisas de sol-posto

Às vezes eu não sei se é dela ou minha
essa vontade de esconder o rosto
e levitar-me, em asas de andorinha,
para ninguém roubar o meu desgosto

De minha mãe, tão coitadinha e erma,
ficou-me essa vontade, assim enferma,
de conversar conversa-carochinha,

Com passarinhos e com borboletas
e anjinhos nus e arcanjos de trombetas,
num vale que ela fez, a coitadinha

A presença feminina, nos versos de Geraldo Valença contrasta com a das figuras masculinas nos poemas de *A Rosa Total*, ao menos no que se refere aos parentes. Certa aristocracia regula os gestos, os olhares, a descrição geral desses homens, de quem o poeta herda a visão mais austera – de acordo com aquela hierarquia parental mencionada – e, de certa forma, incisiva contra os acontecimentos mais rudes que o adulto levará pela vida, enquanto da mãe (que nos versos de Valença se torna uma figura arquetípica das *mães* em geral) ele aprende a compaixão e a ternura, o gesto amoroso e a proteção que assume a ação velada, não porque passiva, mas repleta de prudência:

A gruta de algodão e cartolina,
Uma vaquinha, o Anjo Protetor,
A estrela pendurada, pequenina,
Gaspar e Baltazar e Belchior

Uma ovelhinha mansa, tão mofina,
José, Maria, ao lado do pastor;
E palha de crepom, macia e fina,
Servindo de agasalho e cobertor

Herodes nada sabe, ou imagina,

Dessa Belém de tanto, tanto amor,
Posta na sala, à margem da cortina,

Que tua mãe, de longe, longe armou,
Pra que brincasses hoje, Catarina,
Com esse Menininho de isopor²⁰.

Um império de papel e isopor, o presépio desses versos é um microcosmo, uma redução metafórica do espaço da infância, da casa materna. Toda a dimensão afetiva que ele assume no poema é reproduzida através de uma linguagem minimalista, que joga somente com os objetos indispensáveis para a composição do cenário, e é formada por vocábulos que denotam espacialidades reduzidas, à altura da criança, pode-se dizer, como “a margem da cortina”, tanto quanto dimensões igualmente diminutas dos próprios objetos: “vaquinha”, “pequenina”, “ovelhinha”, “Menininho”.

A imagem da *ovelha* é muitas vezes reproduzida, na poética valenciana, com os mesmos valores de sua arquetipia geral, como “símbolo cristão de laicidade, que precisa de liderança espiritual e se desencaminha com facilidade”²¹ e que está geralmente associada à aposta do poeta nos objetos da infância, mas igualmente nos valores gerais do passado, que tanto permanece nessa fixação do simbólico e do imaginário, quanto na de um espaço rural, de que o animal faz parte, juntamente com outros animais e objetos constantemente evocados e relacionados a esse espaço físico real. Também chama a atenção na linguagem desses versos a presença de epímones, que intensificam a representação do sentimento de afeto experimentado pelo poeta (“Dessa Belém de *tanto, tanto* amor”), assim como a dimensão do espaço e do tempo (“Que tua mãe, de longe, longe armou”), que aponta, por um lado, a distância física com que a mãe observa a brincadeira da criança, preservando sua liberdade, e por outro, o tempo de construção desse universo seguro, que não é outro que o próprio lar para a filha, conservada de todo o mal externo, aí representada pela figura do Herodes.

Essa visão das figuras femininas na poética de Valença, se só pode ser concebida naquele esquema de afetos e cuidados, em contraste com as figuras masculinas, nem por isso representa um rebaixamento em comparação à experiências junto às figuras masculinas, apenas estas são convertidas em uma imagem geral do sexo masculino, numa divisão de sexos e seus respectivos atributos que formam o sentido global da experiência do homem e dos sentidos do mundo. Mas nem por isso perde-se o afeto, que na evocação

²⁰ VALENÇA, Geraldo, 1989, *O Presépio*, p. 48.

²¹ TRESIDER, Jack, *O Grande Livro dos Símbolos*, p. 253.

do pai, por exemplo, mescla-se à virilidade e ao silêncio introspectivo, ao respeito à hierarquia, e à admiração do menino diante daquela figura, ao mesmo tempo em que invoca a do irmão, parente do mesmo sexo a admirar consigo o pai:

Que rebanhos, meu irmão,
São esses que nosso pai
Apascenta, tropeçando
Por planos prados sem chão?
Que nos fazem tão medrosos
e lhe dão tanto cuidar?
De uma lã tão preciosa,
feita assim de resmungar?
E pastam melhor à noite,
nos silos da escuridão,
e, mais que a relva, o remoem,
quando se posta, calado,
com seu vaqueiro encantado,
seu cavalo e seu gibão?²²

Muitas vezes Valença produz um diálogo entre poemas diversos, reproduzindo os mesmos versos de um para o outro, mas impondo desvios semânticos na relação entre os espaços retratados em cada texto. Assim é com os versos do mesmo poema acima, na descrição do ambiente da casa paterna e das horas de descanso:

era o balanço da rede,
para lá e para cá

e os versos do poema *Relatório do Homem*, cujo movimento reproduz certos estados mórbidos experimentados pelo poeta no espaço da Cidade Grande, onde a rotina se reproduz inclusive dentro de casa, e pode ser comparada à uma morte em vida:

E então, no vácuo corredor sem fim,
Vagou *pra lá, pra cá, pra lá, pra cá*,
E se morreu de novo no sofá²³

Essa fixação de Geraldo Valença por certos elementos que surgem e ressurgem diversas vezes ao longo de seus poemas se reflete também nas formas do verso, tais como o soneto e a balada, além das formas ligadas à tradição oral sertaneja, como o cordel. Isso empresta à sua poética uma característica singular, tanto na seleção das formas, apontando um diálogo com a tradição pré-modernista, quanto na escolha dos temas na vertente regionalista iniciada no romance de 30, mas levada à linguagem em versos – e *elevada* à

²² VALENÇA, Geraldo, 1989, *Cordel do Pai e do Menino* (trecho), p. 37.

²³ VALENÇA, Geraldo, 1989, *Relatório do Homem* (trecho), p. 31.

sua dimensão universal – com os poetas de 45, bem como a extensão, para além da dicção regional, até o diálogo com a pós-modernidade (nos aspectos sociológicos do termo), no tema do indivíduo isolado e lançado (“para lá, para cá”, diria o próprio Valença) nas incertezas de uma realidade que se dissolve diante dos olhos, e que para o poeta a fuga se encontra no passado, que é não apenas seu, mas também do sistema. Veja-se no poema *bifocal*²⁴, alguns desses muitos símbolos antes mencionados, e o modo como eles se constituem como pistas do mapa mental valenciano:

I

— Aonde fui tão de repente,
Que um minuto não gastei?

— Sei que fui por uma lente
Diversa da que comprei

A recompor o incidente,
Agora, reperguntei:

— Aonde fui, tão de repente
Que fui e não me hospedei?

Mundo e mundo à minha frente,
Cata-vento, rio, gente,
Do telhado, avistei.

Tocando aquela estridente
Corneta feita de pente
Do menino que inventei

Todos os objetos no poema vão formando um tecido temporal, através do qual o poeta alinhava seu passado, até recompor poeticamente a mundividência da criança, através de cada brinquedo ou paisagem (geográfica ou humana) vislumbrada durante a travessia: o cata-vento, o rio, a gente, a corneta feita de pente. E a própria lente que inicia o roteiro mental do poeta. Mas, note-se que essa jornada não se limita a uma simples reconstituição do passado do homem, que é a criança, via memória do adulto. A lente mesma do início do texto é uma “lente diversa” da que o poeta comprou, não apenas por se tratar da memória, mas também da imaginação que a acompanha, a recompor mais nitidamente a paisagem do que o objeto real, e mesmo a memória, permitiriam. A jornada se inicia através de um “incidente” que o poeta recompõe, uma lembrança deslocada no universo do adulto, cuja ligação com o passado só pode ser estabelecida transcendendo o

²⁴ VALENÇA, Geraldo, 1989, p. 20.

tempo real e o espaço real, apelando para a (re)“invenção” do menino e do próprio mundo. Na imaginação da criança – e, aqui, do próprio poeta – o corpo se desloca por cima dos telhados, ação própria do devaneio, alcançando distâncias longínquas em um instante imensurável, mas, uma vez iniciada a travessia, o homem presente no poema não poderá mais ser o mesmo, e nem a paisagem real onde se encontra será mais a mesma (veja-se este segundo poema, fechando o ciclo de *bifocal*):

II

Ai, rio de um vau somente
Que agora desengucei,
Para o lado permanente
Onde o meu nome assinei!

Ai, rio de um vau somente,
Que, amanhã, não acharei
(como o carneirinho quente,
Que me roubaram, el rei!)

Ai, de mim, que, inversamente,
Agora mesmo, cheguei,
Não pelo chão, pela lente,

Que, afinal, reencontrei,
No bolso do homem presente
Que nesta sala deixei...²⁵

No jogo que persiste entre presente e passado, entre o homem e a criança, o mundo encontra sua síntese na relação de forças de (e entre) dois tempos e dois espaços, de certo modo, convergentes, porque se reproduzem um no outro como um espelho, embora distorcido, cujos valores recuperados de um tempo e um espaço primitivos, são interceptados e reapropriados poeticamente no tempo e espaço presentes. No caso desses últimos versos, os dois tempos, o da criança e o do adulto, é dividido por um rio, outra imagem reiterante na poética de Valença, e símbolo de passagem e muitas vezes de purificação²⁶. Em Heráclito, representa o fluxo contínuo dos acontecimentos sem repetição. Nos versos acima, é uma metáfora do perecível que demove a identidade das coisas – inclusive a sua própria. Daí a busca utópica do “lado permanente” (imutabilidade do tempo), e da imutabilidade do espaço (“onde o meu nome assinei”). A constância aí buscada é não apenas uma tentativa de represamento do próprio tempo e do espaço, que escorrem caudalosamente, arrastando todas as referências pessoais do eu, como imagem de

²⁵ VALENÇA, Geraldo, 1989, p. 21.

²⁶ Cf. TRESIDER, Jack, op.cit., 2003, p. 296.

apreensão mesma contra a vida contemporânea (“o homem presente”), tão cindida e incerta (efêmera), mas também fuga para um espaço e um tempo idealizados, que sempre encontrará na criança seu principal artífice, ainda que o poeta reconheça sua transitoriedade. “O carneirinho quente” roubado representa essa imagem da criança mencionada, e o “El-rei” tento pode ser uma figura abstrata das fábulas infantis, para reforçar a imagem lúdica, quanto qualquer representação alegórica do Medo presente no universo infantil.

Muitas vezes, a imagem do espaço rural se reveste, na matéria poética dos versos de Valença, de parâmetro para a descrição da dimensão do espaço urbano (veja-se nas expressões “natureza morta” e “hectare”):

O homem voltou da rua. Ah! como vinha!
Trancou-se mais do que trancara a porta.
Trancou-se. A mesma natureza morta:
O prato, o bife, o hectare da cozinha²⁷

O poeta joga com a expressão “natureza morta” emprestada das artes plásticas, que converte o espaço da casa em um quadro sem vibração, sem dinâmica, enfatizando certa esterilidade signica presente no poema.

Analisando também a forma emprestada por Valença para *narrar* esse deslocamento da memória, via sonho, sugerido no poema, o poeta utiliza o soneto enquanto conjuga um tema muito peculiar à contemporaneidade: a vertigem do corpo nos espaços e os deslocamentos simultâneos através deles, muito próprio do pós-modernismo. Não se quer dizer aqui que Geraldo Valença seja propriamente um poeta pós-modernista – ele estréia nos anos 40, ainda sob a influência de leituras do romantismo, do simbolismo e do impressionismo, e posteriormente assume sua vocação modernista definitiva, mesmo que ainda sob a influência de artistas de algumas dessas escolas, como a do português Antônio Nobre (poeta do *Só*, com suas evocações saudosas da infância distante, junto aos parentes onde era feliz, sua simpatia pelos seres mais modestos e sua tristeza da vida adulta, além da influência do gosto pelas baladas e sonetos)²⁸ o francês Mallarmé (e suas rosas poéticas

²⁷ VALENÇA, Geraldo, *Relatório do Homem* (trecho), 1989, p. 31.

²⁸ No nível das imagens, também é possível aproximar Valença de Nobre. Veja-se o exemplo nessa estrofe do poeta de *Só*: “Amo o vermelho. Amo-te, ó hóstia do sol-posto!/ Fascina-me o escarlata. Os meus tédios estanca:/ E apesar disso, ó cruel histeria do gosto,/ Certa flor da minh’alma é branca, branca, branca...” (Febre Vermelha, *Só*). Os versos de Valença se assemelham aos do português não apenas pela cromatização dos sentimentos (técnica que, apesar de não ser novidade entre os românticos e simbolistas, nos dois artistas se torna um emblema de sensações pessoais, mais do que de estados gerais de ânimo), sendo a flor branca uma constante no poeta de *A Rosa Total*, representando o mesmo estado de enleio de Nobre, que às vezes é de silêncio e morte; como também pela exaltação às imagens crepusculares, que igualmente assumem um aspecto quase religioso em Valença: “De minha mãe, tão erma e coitadinha,/ ficou-me o jeito de sorrir sem

multicoloridas), o espanhol Garcia Lorca (e sua poética regionalista, que alcança um sentido universal a partir do sentimento de pertencimento a um local), e os brasileiros Manuel Bandeira (com sua ironia e certa amargura derramada em versos numa métrica que oscila entre o complexo e as formas livres) e Mauro Mota (com sua poética descritiva e coloquial), entre outros. Muitas de suas opções por algumas dessas formas poéticas fixas até aqui mencionadas o colocam na contracorrente da métrica livre modernista, mas ao mesmo tempo o apontam como um possível herdeiro da geração de 45, não apenas na reutilização da métrica fixa, como na eleição dos temas universais, desde o final da Segunda Guerra, a partir da concepção de certos temas regionais, herança também do romance de 30. Na realidade, como se procurará tratar aqui em outro capítulo, esse *encaixe* aqui sugerido (que talvez posteriormente se mostre equivocado) dos versos de Valença no pós-modernismo, deve-se ao tema da simultaneidade e da apelação à memória como dinamismo da compreensão do presente percebido em seus versos, mas não apenas isso, uma vez que tais tendências na poesia podem ser encontradas na investigação de algumas vozes isoladas de outros séculos e movimentos. Entretanto, tais técnicas, ou procedimentos são, no pós-modernismo, bem mais comuns e abrangem grupos inteiros de artistas, com prioridade à investigação crítica de sua época e de sua história, das contradições intrínsecas dessa história e de seu senso de totalidade já aparentemente inviável na vida moderna. O sujeito histórico que Valença ainda insere nos seus versos, entretanto, revitaliza a imagem da comunidade (espaço rural), que mesmo partindo da memória individual em muitos poemas, não prescinde da sua autonomia física e política, seu sentido de unidade, fazendo com que seja negada aqui sua inserção definitiva no pós-modernismo; assim como ele se insere na linhagem das poéticas contemporâneas, que no Brasil apresentam certo caráter de continuação da crise do verso visualizada pelo concretismo de São Paulo na década de 1950. Além do mais, tais evidências pós-modernistas em Geraldo Valença não se encerram em uma ou outra constatação isolada, sob o risco de se deixar de fora da análise de sua poética certas influências de técnicas e estilos que não seriam propriamente pós-modernistas; nem Valença poderia ser *rotulado* de artista pós-modernista, devido a muitas das características do pós-modernismo se tratarem, segundo os seus detratores, de atualizações barrocas, e mesmo modernistas. Entretanto, uma investigação das características dos dois últimos movimentos artísticos é necessária a fim de propiciar uma melhor compreensão do espaço ocupado por Valença na literatura contemporânea. Por ora, gosto./ a intimidade com o Anjo da Tardinha/ e todas essas coisas de sol-posto” (*Soneto para Agradar Minha Mãe*, trecho, op. Cit.).

é preferível alegar que Geraldo Valença promove um instigante diálogo entre os dois movimentos, mas também entre uma poesia narrativa e fragmentada (nas formas de alguns de seus versos), entre a tradição e a contemporaneidade, na atualização de muitos de seus temas, a exemplo das palavras aqui mencionadas de Eduardo Milán.

Arriscar-se-ia dizer aqui que a atitude adotada pelo autor reflete o espírito de sua época, a revolta dos poetas de 1945 contra a postura desintegradora da métrica adotada pelas poéticas de 22, mas que também experimentou formas mistas, a exemplo de alguns artistas de 1930, como Carlos Drummond de Andrade, produzindo paralelamente versos brancos ou rimados, livres ou uniformes.

Os primeiros versos de Geraldo Valença denunciam suas possíveis leituras de poetas das escolas acima citadas – a evocação de algumas de suas metáforas e alegorias comuns –, como também do impressionismo. Se o impressionismo na pintura “[substitui] gradualmente a realidade pintada pela realidade da pintura, [tornando-se] visivelmente independente da primeira”²⁹, tanto na tela quanto no poema, as cores são objetos de evocações de paisagens naturais descritas tal como se apresentam aos olhos do pintor ou poeta em dado período do dia, como crepúsculos, madrugadas, tardes e noites. As cores ganham, no verso, autonomia em relação aos objetos que retratam, sendo elas mesmas um valor em si e denotando estados de espírito do poeta. A influência da escola impressionista (bem como de algumas vanguardas modernistas) na poética de Valença estende-se da primeira fase do poeta, na revista *Estudantes*, até os últimos textos de *A Rosa Total*, como será mostrado adiante. Tais imagens – que na poética valenciana muitas vezes são apresentadas de forma arquetípica, outras vezes como construtos verbais a reverberarem de um verso a outro, sob a forma de símbolos, metáforas e sinestesias envolvendo cores, texturas, sons e cheiros de objetos e paisagens, e que corresponderão a uma angústia hiperbólica na primeira fase do poeta, e a um sentido de perda e solidão nostálgica na segunda fase, representada por vários tipos de deslocamentos: físicos (através dos ambientes), semânticos (reiteração de palavras em poemas distintos com novos significados), simbólicos (substituição de sentidos convencionais de vocábulos), convertem todos os ambientes ao redor em espaços poéticos, que ora Valença privilegia, ora apresenta como instâncias matriciais que refletirão suas angústias e medos do espaço físico real.

²⁹ HOFSTÄTTER, Hans H. *Arte Moderna: pintura, gravura e desenho*, 1984, p. 26.

2 Terceiro percurso: Geraldo Valença, o estudante

A revista *Estudantes* editou vários escritores e poetas novos em Pernambuco. Também publicaram ali artistas consagrados, que contribuíram com a revista, a exemplo de Edmir Regis, Ariano Suassuna, Mauro Mota, Guerra de Holanda, F.A. Bandeira de Mello, Câmara Cascudo etc. O periódico se inicia talvez em 1945, já que durante a consulta ao seu acervo, na biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, foi encontrado apenas o exemplar de número 3 (1947) em diante, até o ano de 1957 (nº12), ano 12. Mas a saída da revista, conforme foi constatado durante a consulta, não mantinha regularidade na sua publicação. A capa da edição que inicia o acervo traz a assinatura do artista Aloísio Magalhães, que se envolveria mais tarde com o projeto de *O Gráfico Amador* (1954) e publicaria *A Rosa Jacente*, de Valença.

O Geraldo Valença que inicia sua trajetória poética na revista *Estudantes* principia, como muitos artistas iniciantes, com uma escrita eivada ainda de certos preciosismos estilísticos, com figuras de linguagem e outros tropos antiquados já para a época de sua produção, bem como adjetivos escorrendo em abundância, que denunciam essas suas possíveis leituras de juventude, que incluem poetas simbolistas. O mesmo *pathos* finissecular, através da exuberância das palavras e exercícios retóricos Decadentistas que buscam vibrar uma lira dramática e sentimental, de cordas tensas e que ameaçam, aqui e ali, romperem – exclamações, seqüências de idéias introduzidas por dois pontos, vocativos, as suspensões dramáticas das reticências; pausa e vazio. Retenção e expansão num mundo em desequilíbrio constante – e na alma inquieta do artista que se faz porta-voz do reinado das palavras, entre os claros e escuros das estruturas do mundo. Mas, principalmente, a vocação romântica do poeta como transgressor e deslocado da sociedade, e a exaltação à Poesia, que se faz invocar pelo poeta-mártir e devoto do seu ofício:

Poesia,
Minha tristeza,
Minha ironia!
Meu sangue e meu veneno!
Jejum de minha mesa:
Minha pobreza,
Meu pão de cada dia!
Minha coroa e meu silício!
Ó chagas dos meus joelhos
Vermelhos,
No sacrifício
Da liturgia!

Minha hóstia e minha taça!
 Salve, cheia de graça!
 Ó santa e maltrapilha
 Poesia...³⁰

A alternância na contagem das sílabas métricas imprime um ritmo vibrante ao poema, em rimas pobres, mas que conservam o tom oracional proposto ao tema.

Os ecos que não são outros ainda que os da própria voz do poeta, um *eu* que se superlativiza e contamina todos os elementos dos poemas, imprimindo sobre eles sua personalidade turbulenta e a constatação de se estar só, na imagem insular do Crusoé:

Ouçoo um vozear! Que o meu clamor suspenda!
 Mas reconheço: é a fonte que estribilha
 Saltando aqui e ali, de fenda em fenda,
 Machucando-me ao áspero da trilha!
 Mais solitário que o herói da lida,
 É meu o mar que brame e o céu que brilha!
 Dentro desta ilha cabe a minha tenda,
 Sozinho é que não caibo dentro da ilha!³¹

O mesmo repertório de palavras referindo-se àquelas imagens fixadas, que escorre angústia e solidão: “clamor”, “áspero”, “solitário”, “sozinho”, “trilha”, “ilha”. Mas, já aí presente, a deflagração de alguns paradigmas que permanecerão nas duas *Rosas* de Valença, e que se iniciam na suspensão dos espaços como *continuum* do mundo, ou apresentação de imagens de insuficiência para a alma (“ilha”), e que isola o poeta no espaço, nessa primeira fase, subsistindo, mais tarde, na busca de espaços construídos a partir da memória, o que o isola no tempo. Já no percurso inicial deste trabalho de análise dos textos de Valença, ao fazer a comparação entre alguns desses poemas e aqueles que surgirão mais tarde, notou-se a construção de um repertório de imagens ou *motes* que formarão uma unidade poética, através de cores, objetos, pessoas e temas. Assim, por exemplo, é com aquela cor branca mencionada, remetendo ao esquecimento e estados de morbidez, matizando os versos, depois se juntando a diversas outras cores e elementos de uma paisagem menos lembrada do que idealizada, compondo uma geografização da memória. Ainda nos versos da fase da *Estudantes*:

³⁰ VALENÇA, Geraldo. Canto Inicial, *Estudantes*, 1947, p. 17.

³¹ VALENÇA, Geraldo. Nostalgia de Robson Crusoé (trecho), *Estudantes*, 1947, p. 18.

Ó branco luar de junho, emerso das neblinas!
 Branco luar, lactescente e solitário
 Que pingas no silêncio branco das colinas
 Liquefações de luz e pulverizações de opala!

Ó branco luar de junho, envolto em névoa fria!
 Como eu te sinto, a olhar, inquieto e vago,
 Quando tu vais andando a tua nostalgia
 À esquecida resignação de um lago!

Ó branco luar de cera das ermidas
 Que feres e envenenas e maltratas,
 Magoas e maltratas e envenenas,

Que andas mumificando as queixas não dormidas,
 Margeando o choro das novenas
 Mas fascinando a dor das minhas serenatas...

(*Litania do Luar de Junho*, 1947, p.21)

A lua, nos vocativos românticos presentes ainda no poema (mas que já parece mostrar certa influência impressionista, a exemplo das “pulverizações de opala”), e que relacionam seu brilho distante e constância indiferente com a alma solitária do poeta, demonstra sentimentos de desagregação, de fuga, de possibilidade de realização dos desejos que permanecerão apenas no campo poético, mas também de morte – instância final do esquecimento. Aqui, porém, um diferencial, sugerido pelo efeito sinestésico e a cromatização a partir do signo “lua” (“lactescente”, “branco”, “luz”, “pulverizações de opala”) a reeditar as correspondências simbolistas, porém sem a “linguagem privada” de um Mallarmé, por exemplo, na expressão de Ana Balakian. Ou seja, não estando aí presente o símbolo como “ilusão velada³²”, literatura hermética com chave apenas para iniciados, mas o mistério que se descortina lentamente, verso a verso, como a aparição do astro, e que, deixando-se “falar” pela evocação místico-religiosa de novenas (e está presente, da mesma forma, na “cera das ermidas”), ao mesmo tempo se revela sensual para o poeta, que deixa derramar sua voz e seu sentimento através de serenatas, canções profanas de adoração da noite e de suas promessas de amores proibidos e revelados com o brilho dessa lua, sempre indiferente aos desígnios do vate, mas ao mesmo tempo testemunha de seus atos. O adjetivo “fascinante” que a caracteriza (“Mas fascinando a dor das minhas serenatas”), contém ainda o potencial signico primitivo de “fascinum” ou

³²Cf. BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*, 1985.

“fascinus”, amuleto mágico fálico contra mau olhar, o olhar sedutor, nessa relação de claros e escuros do poema, de proibições e redensões.

Pode-se fazer um breve levantamento de algumas das técnicas utilizadas por Valença nessa primeira fase de sua poética, para demonstrar de uma forma sucinta algo de estilo *emprestado* de uma tradição romântica e simbolista (já com nuances impressionistas), de técnicas e de imagens, da qual o artista lança mão:

- Diácopas: “Ó branco luar de junho, emerso das neblinas! /Branco luar, lactescente e solitário” (*Litania do Luar de Junho*);
- Diáforas: “Noite erma e solitária e solitária e nua!”, ou “E a lua é curva, a lua é triste a lua é baça” (*Cosmopolita*); “Ao sol de terra estranha, a estranha gente” (*O Hóspede*);
- Retomada de palavras e sua inversão sintática no verso: “Que feres e envenenas e maltratas, magoas e maltratas e envenenas” (*Litania do Luar de Junho*);
- Aposiopeses: “Dói-me na solidão a nostalgia...” (*Nostalgia de Robson Crusoé*); “Anoiteceu... e a noite é morna e grata!” (*Nesta Tarde de Chuva*);
- Vocativos: “Ó chagas dos meus joelhos” (*Canto Inicial*); “Ó derradeira flor da primavera!” (*A Última*); “Trovador! Há de te insultar alguém” (*O Hóspede*);
- Arcaísmos vocabulares e alegorias árcades e românticas: “E, embora escute sons de agrestes *frautas*” (*Nostalgia de Robson Crusoé*); “Tarde de chuva, de brumal tristeza!” (*Nesta Tarde de Chuva*);
- Sinestesias simbolistas: “Além, no altar azul da serrania”, “Anoiteceu... e a noite é morna e grata!” (*Nesta Tarde de Chuva*);
- Abundância de adjetivos: “trabalho obscuro”, “barro pobre”, “tédio prematuro” (*Babel*); “brumal tristeza”, “hibernal tibieza” “saudade emoliente” (*Nesta Tarde de Chuva*); “lactescente e solitário” (*Litania do Luar de Junho*).

Mas já se vê nesses versos algumas imagens particulares do artista, que o acompanharão na fase posterior. Assim é na comparação entre um poema da *Estudantes* e outro na *Rosa*, na auto-imagem do *poeta insulado*:

Mais solitário que o herói da lida,
É meu o mar que brame e o céu que brilha!
Dentro desta ilha cabe a minha tenda,
Sozinho é que não caibo dentro da ilha!

(*Nostalgia de Robson Crusoé*, trecho citado);

inicialmente a presença de construções vocabulares de expressivos efeitos melódicos, como as aliterações presentes nos versos do mesmo poema: “É meu o mar que brame e o céu que brilha!”, em “m” (“meu”, “mar”, “brame”), em “r” (“mar”, “brame”, “brilha”) e em “b” (“brame”, “brilha”). Valença traça um longo e laborioso percurso nessa imagem de isolamento, e que se mostrará como um apagamento da memória, ou simplesmente a dissociação de sentidos antes fixados nas palavras, através das metáforas de solidão, e mesmo de dispersão que integram seu itinerário poético, mas também da fina ironia na metáfora da embriaguês que promove esse esquecimento ou desfoque das imagens pelo estupor alcoólico, desde já percebido na fase dos versos da *Estudantes*:

Quis ver o amigo, quis beijar a amada,
Não vi ninguém, chegando noite ao porto!

E, agora, a sombra cresce em meu caminho!
Onde a taverna desta madrugada?
— Ó taverneiro, sabes de outro vinho?³³

e estendida até a *Rosa*, nos versos produzidos entre a primeira e a segunda edição, derramando-se em puro vazio da imagem final do verso acima, e decretando o fechamento do ciclo das imagens da ilha:

Que outros agora somos convencidos
que é vão o vôo leve das gaivotas
e as sagas das baleias são ignotas,
nem há tavernas, nem há cais dormidos³⁴

quando sequer o local de promoção da perda da memória existe mais (“nem há tavernas”), lançando o poeta no vazio que alcança dimensões oceânicas (“nem há cais dormidos”). Note-se, porém, além da repetição, entre os dois poemas, da imagem de velhas estalagens como alegorias de lugares misteriosos ou distantes (as tavernas), também a constância estilística, como a presença de outra aliteração: “que é vão o vôo leve das gaivotas”, neste último poema através da consoante “v” (“vão”, “vôo”, “leve”, “gaivotas”).

Nos demais versos de Valença, de um poema para o outro, a idéia dessa poética do branco, signo fundamental, que traduzirá a solidão, o enjôo dos espaços da *urbi* e a perda das referências pessoais, se estenderá por toda sua vivência artística. A mesma constância, também, de uma fase para outra, na seleção das fórmulas tradicionais do verso, que ele conservará e desenvolverá – sonetos, baladas –, além de outras formas fixas ou não.

³³ VALENÇA, Geraldo. Poema, *Estudantes*, 1949, p. 59.

³⁴ VALENÇA, Geraldo. Soneto que Ficou, *A Rosa Total*, 1989, p. 47.

Quanto à estrutura interna dos versos, a opção pelas fórmulas tradicionais, mas que, mesmo à época em que o artista publicou sua primeira *Rosa*, sob influência do espírito de 45 – que será tratado aqui – já apresenta alguma variação na métrica e na rima, conforme o tema e o ritmo que Valença deseja emprestar ao poema. Assim, em *Bem, Obrigado*, por exemplo, texto que abre a primeira sessão de *A Rosa Total*, (*A rosa da memória* e aqui nesse estudo analisado mais de uma vez), o esquema rítmico dos versos apresenta irregularidade na rima (abcbdefe etc.), em versos ora graves ora agudos, mas todos tetrassílabos:

Cumprido estágio
Do sono, venho,
Perante vós,
Provar o engenho:
— Bom-dia, pai
— Bom-dia, amada
Ninguém recusa
Mão estirada
O que escalou
Parede de ontem
(Penso comigo)
Não se estragou
Espadachim,
Corto à gilé
O outro que em mim
Faz finca-pé³⁵

Ainda no mesmo poema, a contagem de quatro sílabas, somado ao encavalgamento no verso, porém, sugere um primeiro movimento de lentidão, a retratar a morbidez e o enfado da situação inicial retratada no poema, o compromisso, o gesto burocrático do cumprimento com as mãos, o jogo de relações sociais; mas que vai se alternando entre a reflexão que instantaneiza múltiplas imagens e ações do poeta, e aqui são emprestadas no seu gesto de desafio ao sistema (“corto à gilé/ o outro que em mim/ faz finca-pé) e aos gestos robotizados, ao jogo e ao artifício dos *bem-educados*:

experimento,
Agora, a mão
Na briga alegre
Talher e pão
Boto a gravata,
Aperto o nó
Enforco (penso)
O homem só

³⁵ VALENÇA, Geraldo, 1989, *Bem, Obrigado*, p. 15.

(...)

Em *O Vigia*³⁶, um soneto cuja cadência alterna entre o rigor da métrica (versos heptassílabos) e a liberdade da rima,

Dono não sou – sou vigia
Dessas coisas que juntei
Amanhã é outro dia,
Muda o vento, muda o rei,

Muda o amor, muda a folia.
Muda até o que mudei,
Muda João, muda Maria,
Muda o espanto, muda a lei,

Muda o sonho, a agonia,
Muda o beijo (ou seu desdém)
Vai assim, por noite e dia,

E, enquanto a Cega não vem,
Meu cachorro me vigia
E eu o vigio também

todas em padrão agudo e emparelhadas até o último verso do poema (abababab etc.). Note-se o esquema de alternância intensiva nas sílabas fortes e médias dos versos: 1-3-5-7 (e suas variações); 2-4-7 (e uma variação no último). Presença de anáforas e catáforas ao longo do poema: “muda”, “vigia”, “dia”. As rimas emparelhadas demonstram um poeta seguro no uso de tal forma, porém livre no exercício de esquemas variados, de acordo com sua necessidade pessoal, que no soneto parece manter ativo no nível da linguagem o ritmo dos eventos citados, que ocorrem simultaneamente, reproduzindo e reforçando a vertigem que suscitam.

Encontra-se também n’*A Rosa* a presença de poemas em versos decassílabos, como no soneto *Relatório do Homem*³⁷:

O homem voltou da rua. Ah! Como vinha!
Trancou-se mais do que trancara a porta.
Trancou-se. A mesma natureza morta:
O prato, o bife, o hectare da cozinha

Poemas com mesma contagem de sílabas, mas produzidos em versos brancos:

³⁶ VALENÇA, Geraldo, 1989, *O Vigia*, p. 19

³⁷ VALENÇA, Geraldo, 1989, trecho citado, p. 31.

E deu-se que era noite. E os ululantes
 Ventos de quando o filho se demora
 Lixavam-se nas pedras como os cães
 Que já não são de si a própria guarda³⁸

Além da *balada*, forma com que o poeta constrói dois de seus poemas (“Balada do Morto” e “Balada Tardia”). Neste último poema citado, Valença homenageia o poeta Garcia Lorca, artista fundamental na composição poética da fase das *Rosas* e que influenciará o pernambucano com seus poemas surrealistas. Será talvez a influência surrealista que levará Valença a buscar o controle sobre aquele anterior derramamento lírico do eu individualista romântico da fase da *Estudantes*, a medida exata e econômica da palavra, mas também aquela disciplina e espírito grupal a que alude Lúcia Helena:

(...) os surrealistas trouxeram uma mudança na concepção do que fosse o trabalho em grupo, introduzindo-lhe disciplina e coesão, nisto muito diferindo da total individualidade pregada pelo grupo dadá. A total liberdade individual dadaísta [da qual o surrealismo é herdeiro] desaparece, em prol de um forte sentido de adesão grupal.³⁹

A expressão “adesão grupal” utilizada pela estudiosa e aplicada à poética do pernambucano, revitalizaria tanto aquela idéia de *sentimento comunitário* aqui sugerido e presente no nível simbólico dos textos de Valença – os espaços cindidos da malha urbana opressora e o abandono do corpo em meio aos seus rituais esvaziados de significado versus a unidade e a adesão grupal na forma dos rituais sociais mais coerentes do espaço rural, o espaço sertanejo – quanto, em termos temáticos, no sentido do *espírito de 45* e das poéticas em Pernambuco de temática regionalista de que Valença tomou parte, menos do que da vanguarda propriamente dita, como será mencionado a partir das palavras do poeta João Cabral de Melo Neto, em outro capítulo desta pesquisa.

O excesso de adjetivos da influência romântica na primeira fase desaparecerá nas duas *Rosas*, e a linguagem do poeta ganhará um aspecto mais preciso, o ritmo mais concisão, ainda que permaneça o elemento discursivo e algumas daquelas imagens evocatórias dos estados de alma do artista. Veja-se o exemplo nos versos abaixo, em que a natureza ausente no poema é, ela mesma, uma metáfora de ausência geral, e os elementos nela descritos representam-na, ampliando seu significado, ao mesmo tempo em que assumem valores particularmente especiais para sua composição aos olhos do poeta:

³⁸ VALENÇA, Geraldo, 1989, *As Víboras*, trecho, p.31.

³⁹ HELENA, Lúcia. *Movimentos da Vanguarda Européia*, 1993, p. 56.

Não mais do rio que essa grossa areia
que esconde as nossas coisas mais amadas;
não mais da casa: a sombra, a aranha, a teia.
Não mais que do vizinho essas pegadas.

Não mais as madressilvas nas estradas,
Não mais da praça, nem da lua cheia,
Não mais, irmão Edmir, da antiga aldeia
Os cheiros dos limões nas madrugadas.

Não mais que o vento e o guizo da serpente,
E a ovelha assim morrendo lentamente,
Não mais da espiga que esse grão incerto,

E esse pomar de brasas e gravetos
E esses agudos candelabros pretos
E a goela escancarada do deserto.⁴⁰

Tais projeções devem-se não apenas ao fato de seus elementos entretecerem em seu conjunto os valores telúricos de um passado rural recordado (a imagem do “rio”, geralmente relacionada a esse espaço, além da palavra “aldeia”), quanto por constituírem uma poética do mínimo, uma essência vital compartilhada por cada objeto e absolutizada na percepção do poeta. Assim, a casa assume seus valores definitivos através dos pequenos seres nela presentes (ou que apontam para coisas que estavam ali): “a sombra”, “a aranha”, “a teia”; mas igualmente os espaços externos são aí representados: “serpente”, “ovelha” “espiga”, “deserto”; enquanto “as pegadas” representam simplesmente um signo de ausência e desertificação da paisagem. Na poética de Geraldo Valença, esses e outros objetos vão assumir valores particulares, próprios não apenas do universo pessoal do poeta, mas que reverberarão valores gerais e mais duradouros do imaginário coletivo, que permanecem vivos ao longo do tempo. Um estudo particular poderia investigar os valores de alguns desses símbolos, detendo-se em um possível *bestiário* valenciano, como também na presença de símbolos cristãos.

Na tessitura do poema acima transposto, também a “lua”, agora, torna-se mais um objeto ausente como os outros, não mais a reger a fuga ou a imersão do poeta em sua solidão cotidiana, testemunha anterior de suas desventuras ou desilusões, mas se tornando uma imagem fixada numa paisagem bruta de cartão postal, evanescente, porque distante no tempo e no espaço, permanecendo na memória apenas as sensações primárias, as cores borradas, a dimensão imprecisa do lugar, os cheiros não mais sentidos no fim da noite. A

⁴⁰VALENÇA, Geraldo, 1989, *Pomar*, p. 34.

partir desse texto, juntamente com um segundo soneto, escrito pelo poeta Edmir Domingues, Valença reedita a *cantoria* nordestina, no diálogo entre poetas e cantadores, através do conjunto de dois sonetos presentes no livro, esse último de autoria de Valença, e o segundo, denominado *Vergel*, escrito por Edmir Domingues, que responde ao companheiro, também invocando seu nome:

Só resta, irmão Geraldo, esse abandono.
Essa febre, que estiola o dia a dia,
Das árvores da Morte a sombra esguia,
Que essa miséria é que sustenta o Trono.⁴¹

Quanto à influência de Garcia Lorca nos versos de Geraldo Valença, antes mencionada, convém aqui algumas considerações. Embora não se possa precisar desde que momento se dá a relação entre a poesia de Valença e do poeta de Fuente Vaqueros, bem como o alcance de tal influência, é possível tentar uma aproximação entre ambos, de acordo com uma semelhança de imagens e técnicas aqui apontadas, que vão da seleção vocabular e certas estruturas gráficas no poema, até a visão diáfana da vida focalizada através de objetos do cotidiano aos quais empresta uma visão singular da existência e a partir dos quais a amplia em seus múltiplos valores. Também é digna de nota a mesma opção pelas formas poéticas populares, próximas da oralidade, como é o caso da balada, recebidas por Valença, e que muitas vezes esteve presente nos livros de Lorca, embora sob a forma do *romance* tradicional. Inicialmente, na eleição de estações do ano na descrição de estados de ânimo do poeta, ao optar pelo inverno – aqui apontado pelo mês de junho, que lhe é correlato –, Valença toma de empréstimo uma imagem muito própria à poética lorquiana, remanejando os signos de um poema para o outro:

Eu sei que é junho – o doido e gris Seteiro –
Com seu capuz escuro e bolorento,
As setas que passaram com o vento,
Zunindo pela noite no telheiro.⁴²

Em Lorca, esse mesmo arqueiro é uma ameaça mais *realista*, no estilo narrativo que descreve a aproximação ameaçadora à cidade desprotegida:

⁴¹ DOMINGUES, Edmir, *Vergel*, in VALENÇA, Geraldo, 1989, p. 34.

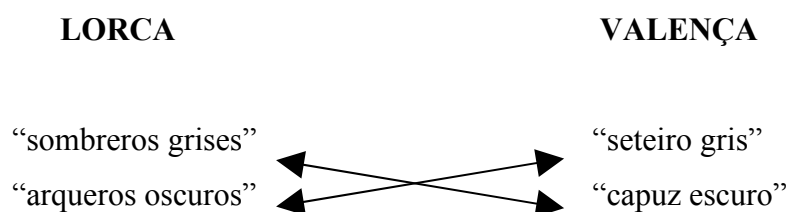
⁴² VALENÇA, Geraldo. Eu Sei que é Junho (trecho), in *A Rosa Total*, 1989, p. 44.

Los arqueros oscuros
a Sevilla se acercan.

Guadalquivir abierto.

Anchos sombreros grises,
largas capas lentas.⁴³

mas permanece em comum entre Lorca e Valença o dramático momento da suspensão da cena, congelada como a fotografia de um flagrante de violência momentos antes (Lorca) ou um quadro antigo, com uma paisagem melancólica durante o inverno (Valença). No cerco a Sevilha, “arqueros oscuros”, vestidos com “anchos sombreros grises” e “largas capas lentas” avançam sobre Guadalquivir desprotegida. Aqui, Lorca constrói imagens que operam pelo processo de metonímia, deslocando os adjetivos do poema de um referente para outro. Os mesmos adjetivos (“grises”, “oscuros”) aparecem no poema de Valença, que os deslocou mais uma vez, modificando o referente ao qual os adjetivos reportam. Assim, “sombreros” passam a ser “capuzes” e “arqueros” se tornam “setero”. Veja-se a semelhança das imagens produzidas por Valença a partir das de Lorca, e seu posterior deslocamento, na troca entre objetos e seus predicativos voltadas para a temática particular do pernambucano:



Apesar das evidências que aproximam ambos os poetas, não é intenção aqui exercer uma análise comparativista extensa. Tal abordagem deslocaria o objetivo desta pesquisa. Prefere-se uma aproximação em um nível mais superficial.

No achado do título de um poema de Lorca, a semelhança com o título do livro de Valença, bem como da primeira sessão de poemas do livro do pernambucano. No *Libro de Poemas* do espanhol, *La Velela Yacente* refere-se a um cata-vento que repousara um dia

⁴³“Os arqueiros escuros/ de Sevilha se aproximam.//Guadalquivir aberta.// Largos chapéus grises,/ compridas capas lentas”. LORCA, Gabriel Garcia. Poema de la seta - arqueros (trecho), in *Obra Completa de Garcia Lorca*, William Agel de Melo (trad.), 1996, p.196-197.

sobre os telhados antigos das casas, e que no texto é comparado a uma flor – “lírica flor de torre” –, despetalando-se lentamente e anunciando a ação corruptiva do tempo:

El duro corazón de la veleta
entre el libro del tiempo.
(Una hoja la tierra
y otra hoja el cielo.)
Aplastóse doliente sobre letras
de tejados viejos.⁴⁴

Valença substitui a “veleta”, cata-vento ou seta, marcador do livro do tempo, pela rosa, que, entretanto, ganha em seu texto a mesma função de registrar o tempo perdido, o tempo da memória a desgastar o tempo físico – simbolizado pela imagem do parente antigo; uma flor real, ainda mais jacente que a do companheiro de letras da Andaluzia, por sofrer o efeito direto da senescência, ao invés de apenas apontá-la dos mirantes e do topo dos edifícios, enquanto repousa no frio interior de um vaso anônimo, urna ou caixão de sua mal fadada existência de objeto:

Quem m’a deu se fez ausente
para nunca mais voltar
— Não foi o avô, certamente,
que era mais, sem ser parente,

e menos para testar.
E agora a rosa, jacente,
No jarro, se vai tornar.⁴⁵

A aproximação entre ambos os poetas segue, imagem a imagem, e nos mesmos símbolos, cujas referências são vertiginosamente deslocadas de seus referentes, na atmosfera de sonhos, na simbiose entre a descrição objetiva do real e a inverossímil dos sonhos, com uma sintaxe somente possível nos encaixes precisos da linguagem da poética e da habilidade retórica do seu autor. A referência ao espanhol se evidencia na homenagem, feita através da forma balada, quando Valença aproxima ambos os universos, o seu com o de Lorca, numa comunhão de forças contra toda forma de opressão, possibilitando o diálogo entre os dois:

Garcia Lorca, em Granada,
entre o muro e o pelotão,
chego tarde, e esta balada

⁴⁴“O duro coração da veleta/ entre o livro do tempo./ (Uma folha a terra/ e outra folha o céu.)/ Achatou-se doente sobre letras/ de telhados velhos. LORCA, Gabriel García, 1996, op. cit., p.89.

⁴⁵VALENÇA, Geraldo, 1989, op. cit., *A Rosa Jacente* (trecho), p. 61.

é meu pouco de algodão.
É Meu pouco, mas te é dada
tal se fora num porão
os dedos da mão fechada
sobre os dedos do outro irmão.⁴⁶

⁴⁶ VALENÇA, Geraldo, 1989, op. cit., *Balada Tardia* (trecho), p. 83.

Capítulo 2

1 Espaços dispersos: com quantas valências se constrói uma teoria?

—Aonde fui tão de repente
Que um minuto não gastei?
— Sei que fui por uma lente
Diversa da que comprei
(Geraldo Valença, Preste)

Na jornada já iniciada pelos versos de Geraldo Valença, propõe-se agora uma abordagem *pragmática* pelos espaços de sua poética. Investigar-se-á o contexto histórico de vanguardas e escolas artísticas, a fim de situá-lo em um espaço de representação no cenário artístico pernambucano e brasileiro. Desde a publicação dos primeiros versos na revista *Estudantes*, na década de 1940, passando pelo aparecimento de *A Rosa Jacente* (1960), até a *Rosa Total* (1989), Valença situa-se no intercurso de duas instâncias artísticas (modernismo e pós-modernismo), em um período turbulento para a poesia no Brasil – atribuído a uma interrupção das principais conquistas alcançadas em 1922 pelos poetas da geração de 1945 – e de esgotamento do próprio movimento modernista. Uma investigação dos princípios dos períodos mencionados – inserindo-os no contexto maior da Modernidade e da Pós-modernidade – será o método eleito nesta pesquisa para localizar alguns dos espaços particulares (em termos estilísticos, retóricos e temáticos) do poeta pernambucano.

Analisar o vasto painel da literatura brasileira no século 20, sob a perspectiva das divisões tradicionais de escolas e vanguardas artísticas, mostra-se tanto mais problemático, quanto os estudiosos almejem cerrar em seus métodos certas tendências e características mais gerais da cultura de uma época.

O século 20 apresentou a maior quantidade de manifestos artísticos da história do Ocidente, advindos das transformações históricas, econômicas e técnicas, da segunda metade do século anterior, que vinham ocorrendo nessas sociedades; e, com elas, múltiplas teorizações que tentaram abarcar suas características, mas que produzirão, da mesma forma, problemas para seu entendimento. Tentar-se-á uma explanação sobre as várias faces do modernismo e do pós-modernismo. A análise confrontará perspectivas de campos diversos, como a Teoria da Arte e a Sociologia, e que na prática apresentam confrontos entre os termos sugeridos e sua significação. A análise visa a uma problematização do momento em que surge a poética de Geraldo Valença e da opção dos temas que ela

atualiza, numa tentativa de compreender seus posicionamentos entre a modernidade e a pós-modernidade, mas também entre o modernismo e o pós-modernismo, termos que, provar-se-á em seguida, são muito mais difíceis de distinguir do que até então se acreditou entre muitos estudiosos. A análise das várias faces do modernismo e do pós (como abandono de técnicas e procedimentos gerais do modernismo) aqui apresentadas visa menos ilustrar teorias intrínsecas a esta pesquisa, através dos versos de Geraldo Valença – o que implicaria numa redução analítica dos aspectos particulares da poética do artista pernambucano –, do que uma inserção de seus versos entre os contextos apresentados.

2 Dando nome aos bois: que lugar é esse?

Referências a termos como pós-modernidade, segundo Mike Featherstone explica, é motivo tanto de ricas discussões, no sentido de que retrata mudanças de ordem social (incluindo aí a literatura e demais artes de uma maneira geral), política e econômica; quanto sinônimo de “moda intelectual passageira, fútil e sem importância”⁴⁷. Para o autor, não se trata de um termo criado na academia, mas que advém de movimentos artísticos, gozando de grande popularidade — e, acrescenta-se aqui, privilegiado entre todos aqueles grupos sociais que até então permaneceram fora dos debates sobre o modo como as mudanças globais os afetam (instigando a uma maior aproximação entre a Sociologia e a Crítica Literária, por exemplo) e que, de outra maneira, não fazia parte do projeto modernista.

A noção sobre pós-modernismo, por outro lado, implica uma conjunção de termos correlatos, aos quais é necessário analisar sob pena de se defini-lo equivocadamente como um fenômeno que ora diz respeito às mudanças econômicas que afetaram o modo de vida dos indivíduos no último século e meio, ora passou a afetar a arte como modo de interpretação do real. Apresentar esses pares em oposição se torna relevante justamente para evitar certos reducionismos teóricos a partir das análises de obras artísticas, tais como *encaixar* esse ou aquele artista em certa escola, de acordo com um estilo mais ou menos geral em sua poética, ou propor análises temáticas de sua obra a partir do lugar de origem do artista, numa abordagem meramente biográfica e sem priorizar o texto, ou seja, a atualização dos temas na construção da obra.

⁴⁷FEATHERSTONE, Mike. Moderno e pós-moderno: definições e interpretações. Capítulo extraído do livro *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*, in www.angelfire.com/sk/holgonsi/mike.html, em 05/02/2006.

Assim, Featherstone seleciona alguns termos relacionados: *moderno* — *pós-moderno*; *modernidade* — *pós-modernidade*; *modernité* — *pós-modernité*; *modernização* — *pós-modernização*; *modernismo* — *pós-modernismo*.

Surgido a partir do Renascimento e em oposição a uma Antiguidade Clássica, o termo *modernidade* vai receber suas marcas atuais sob a influência da teoria sociológica alemã entre os séculos 19 e 20, através de autores como Weber, Tönnies e Simmel. Caracteriza-se por progressivas mudanças de mentalidade que levaram a uma racionalização anti-religiosa da vida, assim como à formação do Estado capitalista-industrial. Em oposição a isso, *pós-modernidade* seria simplesmente uma interrupção desse processo, a partir de mudanças de perspectivas de seus princípios organizadores. Featherstone menciona a vitalidade dessas mudanças nos escritos de teóricos como Baudrillard, Lyotard e Fredric Jameson, embora reconheça que, enquanto Lyotard, como muitos outros, confunde os termos (modernidade, modernismo etc.), Jameson entende o *pós-moderno* como uma continuação do *moderno*. *Modernité* (do francês, “modernidade”), por sua vez, experienciaria uma qualidade da vida contemporânea, marcada por descontinuidade do tempo, rompimento com a tradição, sentimento de novidade, bem como uma superlativa consciência da transitoriedade da vida. Essa perspectiva já aparece nos escritos de Baudelaire e sua irônica tentativa de reconstruir o presente a todo momento, na ascensão de um novo homem que foge constantemente de si mesmo. Na realidade, o espírito moderno de Baudelaire, muito ao contrário da visão de ruptura necessária percebida nos escritos de Rimbaud, por exemplo, representava no primeiro a decadência da sociedade que se esconde sob o obscuro rótulo do progresso e a perspectiva cada vez menos humanística das sociedades ocidentais, que começavam a se tornar mais tecnocratas, cuja redução da importância do homem e de seus valores individuais conduzia-o cada vez mais a um anonimato crescente.

Para Antoine Compagnon, a modernidade se processa como uma sucessão de paradoxos não resolvidos, reavaliações estéticas que repentinamente se tornavam modismos a serem combatidos pelos próprios artistas, apelos à cultura de massa e não raramente ao *kitsch*, e “tradição da ruptura”, o que o autor denominou “a paixão pela negação”. Compagnon traça uma retrospectiva do próprio termo *modernidade*, denunciando sua ausência de novidade como princípio de ruptura e atualização, mas também de reordenamento das crenças e princípios de uma cultura. Assim:

Se o substantivo *modernidade*, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se modernismo, no sentido de gosto – a maioria das vezes julgado excessivo – do que é moderno, aparece em Huysmans, no “salão de 1879”, o adjetivo *moderno*, por outro lado, é muito mais antigo, segundo Hans Robert Jauss, que retrçou a sua história; *modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de *modo*, “agora mesmo, recentemente, agora”. (...) O moderno se distingue, assim, do velho e do antigo, isto é, do passado totalmente acabado da cultura grega e romana. Os *moderni* contra os *antiqui*, eis a oposição inicial, a do presente contra o passado.⁴⁸

Finalmente, Compagnon aponta uma série de crises de representação no meio artístico, que vão abalar a tradição moderna, estendendo-se desde o século 19 até alcançar os anos 1980 do século passado. Menciona, com o auxílio dos próprios estudos de Baudelaire, e indo além, o surgimento, nas artes plásticas, de obras que representaram a decadência nos modos de representação artística em geral, exemplificado com os quadros de Manet, como *Déjeuner sur l'Herbe* (1863). Em seguida, concentra-se no cubismo de Braque e Picasso, nos caligramas de Apollinaire e nos *ready-mades* de Duchamp, assim como nos quadros abstratos de Kandinsky, no romance *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, no manifesto surrealista de Breton, no período da guerra fria e nos anos 80.

Featherstone, porém, adverte contra o problema que surge do fato de muitos intelectuais centrarem-se na visão personalíssima de artistas como forma de descrever o fenômeno cultural da modernidade e da pós-modernidade, uma vez que tende a negligenciar outras visões surgidas entre diversos grupos sociais. Trata-se de uma nova forma de visão totalitarista que o autor procura evitar. De fato, indivíduos de culturas diferentes, ou com visões próprias sobre o mesmo fenômeno, jamais poderão interpretá-lo de maneira semelhante, ainda que compartilhem de outras opiniões que lhe sejam comuns dentro da mesma cultura. A respeito dessas explicações generalizadas, que abarcam toda a sociedade, Featherstone investe sua crítica contra algumas teorias contemporâneas, que “quase não discutem as experiências e práticas concretas de assistir à televisão em diferentes grupos e em diferentes contextos (...)”⁴⁹.

Quanto ao par *modernização—pós-modernização*, a própria sociologia o utiliza como mudanças operadas nos campos das ciências e tecnologia, bem como no desenvolvimento econômico que promoveram modificações amplas, tanto no modo de vida da sociedade quanto nos seus valores tradicionais (*modernização*). Além disso, implica numa expansão

⁴⁸ COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, 2003, p.17.

⁴⁹ FEATHERSTONE, Mike, op.cit.

da urbanização e de sua infra-estrutura, no desenvolvimento do capitalismo e na exploração de novos mercados, afetando todo o planeta – fenômeno conhecido pelo nome de “globalização”. Também marca o fim de um determinismo tradicional, e surgimento de uma nova cultura de representação que, como vê Baudrillard, através de uma saturação de signos sempre em mutação, coloca em xeque a existência das próprias classes sociais (*pós-modernização*).

No que diz respeito às próprias artes, entretanto, desde o primeiro momento os modernistas procuraram evitar o signo artístico como um modelo fixo de representação, buscando explorar sua rede semântica ao romper com o eixo sintagmático da linguagem e proporem desvios de várias ordens, rompendo com vários modelos, seja os retóricos, com suas formas artísticas engessadas, quanto promovendo aproximações entre o popular e o erudito, entre a linguagem oral e a escrita, assim como ampliando o alcance da linguagem poética a outras esferas de comunicação, rompendo seu repertório que começara a tornar-se antiquado, veiculado inclusive à visão de mundo de algumas classes sociais. O modernismo implica numa destruição aurática dos valores burgueses, sua singularidade aristocrática e sua apologia a um modo de vida que se acreditava apartado da sociedade, com preocupações únicas que já não condiziam com as mudanças (inclusive econômicas) que afetavam todas as classes sociais. Como ilustra Lucrécia Ferrara, o próprio vocabulário que ainda dominava a literatura refletia claramente essa classe econômica engessada em seus valores e às vésperas de desaparecer:

Há certas seleções vocabulares que denunciam valores próprios ao século 19, tome-se, por exemplo, termos como: sonho, tristeza, mistério, nobre, augusto, encantamento, aroma, amoroso, fazer a corte, bem-amada, sonho, sombras, palácios, princesas – esta é a aristocracia vocabular do gosto público onde a arte funciona como um tampão entre a emoção e a vida. O mesmo ocorre com a sintaxe discursiva, linear, atrelada ao predicado identificador da ação ou ao verbo ser como elemento caracterizador de propriedades do sujeito e irmanado aos adjetivos que se acumulam em redundância e enfeixados na rima como couraça do significado único e estático⁵⁰.

Entre as várias especulações e contra-sensos do modernismo e do pós-modernismo, algumas dizem respeito inclusive às suas respectivas datas de nascimento. Vinculado ao conjunto de movimentos artísticos surgidos na primeira metade do século 20, em um

⁵⁰ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A Estratégia dos Signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*, 1986, p.8.

sentido mais restrito, mas relacionado por alguns à vanguarda boêmia francesa de 1830 (século 19, ainda), o *modernismo* é caracterizado por:

Reflexividade e autoconsciência estética; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza paradoxal, ambígua e indeterminada da realidade e rejeição de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado⁵¹.

Noções como a de “simultaneidade”, também foram e são defendidas pelas teorias sociológicas pós-modernistas – para quem o fluxo de informações e a velocidade com que chegam a todas as partes do globo, assim como migrações contínuas e perda do sentido de comunidade e de segurança – e também a do indivíduo desestruturado e não mais auto-suficiente. O pós-modernismo, por sua vez, em alguns de seus desdobramentos, tais como a inserção dos Estudos Culturais na teoria literária, costuma ser caracterizado pela eliminação do anterior estatuto estético da arte que a separaria da vida cotidiana, ou que a transcenderia (e, ao menos, parece, a máxima do poeta Fernando Pessoa, de que a arte existe por que a vida não basta, é substituída pela ênfase nas discussões sobre grupos sociais e representações políticas); o fim das diferenças entre alta e baixa cultura ou “cultura popular”; ecletismo, mistura de códigos, paródia, pastiche, reavaliação da própria arte como discurso entre discursos. Mas acima de tudo, descrença e uma profunda sensação de melancolia e desajuste no mundo atual (sentimento, entretanto, experienciado por Baudelaire em sua poética). Da mesma forma, declínio da antiga noção de gênio do romantismo e da insubstituível originalidade dos artistas, o que o modernismo teoricamente exaltava.

Muito já foi discutido pelos estudiosos sobre a destruição da antiga aura do indivíduo e a demolição de toda crença na sua (autoritária) integridade – no sentido de este não ser uma mônada social, mas sim estar preso a outros seres com quem compartilha a existência. Também tudo o que parte de um rigoroso princípio de consenso é visto, como ironiza Eagleton em um estudo sobre a teoria pós-moderna, como igualmente “tirânico”:

Pós-moderno quer dizer, aproximadamente, o movimento de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito de verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao

⁵¹ FEATHERSTONE, Mike, op.cit.

relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade⁵².

De tudo o que foi exposto até agora, e se o modernismo de Compagnon se caracteriza como múltiplas crises de representação do signo artístico desde o século 19, estendendo-se pelo século 20 (comprovação de que é marcado pela ruptura constante), em grande parte, as características do pós-modernismo parecem uma assimilação da identidade da sua instância anterior, do próprio modernismo.

Ainda que todas essas comparações paralelas ao campo da arte pareçam pouco relevantes em relação ao objeto deste estudo, insiste-se nelas. A expressão *poesia contemporânea*, que alguns já adotam, por acreditarem tratar-se de uma melhor atualização dos artistas surgidos nas últimas décadas, não é algo menos problemático de ser definido do que é a inserção de poetas e escritores nesta ou naquela escola artística, nesta ou naquela vanguarda. Antes parece mesmo encobrir as herdades e genealogias artísticas e os estudos que ainda as leva em consideração, como é o exemplo das influências “neo-barrocas” na escrita de vários escritores e poetas. Daí julgar-se pertinente aqui um confronto entre os dois movimentos, o modernista e o pós-modernista, no propósito de situar o poeta Geraldo Valença em meio às diversas poéticas – e vanguardas – do século 20.

Se Geraldo Valença inicia sua trajetória artística ainda sob influência de velhas escolas poéticas, como o romantismo e o simbolismo, o estilo definitivo de sua poética, que está presente desde *A Rosa Jacente* se situará numa época conturbada, apontada como de crise na Poesia. Em outras palavras, a geração de 45 – tema a ser trabalhado no próximo capítulo – significou para muitos um retrocesso nas conquistas do modernismo nas suas linhas temáticas, na busca de novas fórmulas artísticas e nas linhas estilísticas em geral. O surgimento na década de 50 do movimento concretista, que representará esse aparente declínio do próprio verso, encontrará em muitos artistas uma resistência que se estenderá até os dias atuais na literatura brasileira, a se comparar certas poéticas contemporâneas, ainda herdeiras do concretismo e algumas de suas formas gráficas, contra outras que ora privilegiam a poesia discursiva da vertente dos poetas de versos livres, ora renovam o legado dos poemas-piadas de algumas vanguardas de 22, ou ainda, buscando outras influências ainda mais distantes, renovam as formas poéticas tradicionais, como o soneto. Pretende-se, no momento oportuno, reavaliar esse “espírito de 45”, investigando-se o

⁵² EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria*, 2005, p. 27.

alcance de sua influência nas poéticas surgidas depois de sua passagem, entre as quais a do próprio Valença.

Quanto às análises observadas até agora, na tentativa de abarcar a totalidade de tais fenômenos, às voltas com esta ou aquela característica mais geral do movimento modernista – e sua negação por parte do pós-modernista – nas suas linhas gerais, se em comparação com o mesmo nome que o movimento recebeu em alguns países da América Latina, por exemplo, elas são pouco funcionais em relação às poéticas de muitos artistas. O modernismo literário hispano-americano, que tem como marco a publicação, no Chile, do livro *Azul* (1888), de Ruben Darío, com textos em prosa e em verso, trata-se, na realidade, de uma obra de fortes traços do parnasianismo e simbolismo franceses, mas também sob a influência do *siglo de oro*, da dicção musical de fray Luis de León, de Garcilaso de la Vega e Luis de Góngora, da poesia greco-latina de sílabas longas e breves, para Darío uma maior conformidade com a oralidade da língua espanhola e que tinham no hexâmetro sua forma privilegiada. O mesmo Rubem Darío que influenciará mais tarde a poesia de Garcia Lorca, na Espanha, que por sua vez influenciará a poesia de muitos artistas no Brasil, a exemplo do poeta aqui analisado.

Quanto ao próprio pós-modernismo, as mesmas aporias metodológicas ao cerrar-se em seu interior certas características. Em múltiplas tentativas de defini-lo nas suas linhas gerais acima apontadas, como o fim das *narrativas mestras*, ou da pluralidade e diversidade social, surge um problema quando se pensa, por exemplo, nas nações envolvidas em décadas de fechamento político, guerras civis e retrocesso ou suspensão na produção artística. Países africanos buscam ratificar, através da sua literatura, uma visão de nação, sua própria identidade comum, após os traumas deixados por anos de invasão estrangeira e sucessivos atentados contra seus traços locais e de conflitos entre etnias diversas. Dificuldades de reunir certos elementos que possibilitem essa unidade passam, inclusive, por considerações acerca da língua ali imposta pelo colonizador e mantida após a libertação.

Pensando a passagem exposta por Eagleton anteriormente, a idéia de *crimes de consenso*, como se poderia dizer aqui, e presente nos projetos de reconstrução de tais culturas, na adesão grupal entre etnias e na instituição de uma só língua oficial, a pluralidade cultural torna-se um conceito divergente de Nação. Todavia, a heterogeneidade se opõe a um conjunto de idéias previamente compartilhadas por indivíduos dentro de um agrupamento humano, que define, por negação à sua necessidade de consenso, o conceito

de atitudes plurais e divergentes. *Crimes de consenso*: sem a idéia de grupo, não existe sentido na luta contra o grupo. Somente sua existência permite intuir todos os valores divergentes e contraditórios da coletividade. Todas as atividades que se tornam rotina no sistema, tanto podem ser concebidas como intransigente massificação dos hábitos e costumes, quanto poderiam igualmente representar o ponto de partida e a base da compreensão do real por cada indivíduo – e já se reitera aqui a referência aos espaços rural e urbano traçados por Valença e a necessidade de sua caracterização mais ampla, só possível no seio de uma comunidade, como meio de o poeta lidar com as mudanças que ele retrata poeticamente. As leis (imagens simbólicas de tudo que é imposto às massas e de domínio do Estado), mas também a própria moda, tratam-se de atividades baseadas em precedentes isolados, no caso das primeiras, assim como de ritual grupal, no caso da segunda, mas iniciada a partir de atitudes antes exclusivas (os lançadores de modas), posteriormente inseridas no interior do sistema. A negação do social (este como um *princípio de realidade*), ou seja, *a pulsão da espécie*, e a busca pelo *princípio de prazer* (*a pulsão do eu*) na pós-modernidade, são instâncias que se complementam, mais do que se excluem. O eu heterogêneo e plural necessita tanto do social quanto este prevê aquele no mundo pós-moderno. Aliás, é oportuna a referência às expressões freudianas. Um dos defensores da pós-modernidade, Zygmunt Bauman reedita nas suas teorias o psicanalista austríaco para condenar a modernidade e sua apologia à “cultura” e à “civilização”, sendo estas, para Bauman, um sinônimo de auto-regulamentação da sociedade, de limpeza de qualquer atitude incompatível para o todo (conseqüentemente limpeza de seus membros com atitudes excrescentes, aos quais Bauman denomina “outsiders”), e de ordem (para ele uma “compulsão à repetição” e sistematização homogeneizadora de condutas). Para Bauman, certos valores do moderno, como a beleza, a ordem e a pureza, antes um bem coletivo e voltado para o bem-estar comum,

agora, todavia, eles devem ser perseguidos – e realizados – através da espontaneidade, do desejo e do esforço individuais. Em sua versão presente e pós-moderna, a modernidade parece ter encontrado a pedra filosofal que Freud repudiou como uma fantasia ingênua e perniciosa: ela pretende fundir os metais preciosos da ordem limpa e da limpeza ordeira diretamente a partir do ouro do humano, do demasiadamente humano reclamo do prazer – um reclamo outrora desacreditado como base e condenado como autodestrutivo.⁵³

⁵³ BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-modernidade*, 1997, p. 9.

O indivíduo de Bauman, na sua *mais-valia* individualista de atualização dos valores do social, que inclui grandes festas na alma e férias das obrigações patronais do corpo coletivo, parece excluir-se completamente do social, o que soa intrigante e precipitado, uma vez que cada atitude contrária a este indivíduo só pode ser contrária em relação a um sistema de valores que ele herdou e nos quais ele se agarrará sempre que lhe for conveniente – inclusive para rechaçar qualquer *outsider* que ousar tentar interromper sua busca desesperada de prazer. O coletivo é o palco onde se desenrolam os conflitos de opiniões, onde o *igual* se junta com o igual e onde todos os valores se originam como tais, permanecendo, desfazendo-se e sendo refeitos de tempos em tempos, entre cada grupo e entre os indivíduos. A teoria necessita do consenso para ser aceita como tal.

Ainda analisando os conceitos até agora apresentados, compreende-se a alegada confusão de autores como Lyotard, quanto ao uso indiscriminado do termo modernismo por modernização, por exemplo, assim como a negação da transição entre eles e seus respectivos “pós” (Jameson). Afinal, algumas das características de cada par em oposição mencionados parecem se afigurar mais como partes de um mesmo e indissociável fenômeno, um esquema de continuidade, do que de fenômenos distintos. As práticas modernistas foram marcadas, talvez mais que todos os outros movimentos artísticos do passado, como as mais voltadas para si mesmas, na medida em que souberam exercer autocrítica à sua própria existência e ao seu próprio papel dentro da cultura. De fato, interessavam aos seus artistas as transformações na sociedade promovidas pelo progresso industrial e as mudanças – que encaravam como positivas no modo de vida das pessoas (demonstrados, por exemplo, nos projetos estéticos das vanguardas futurista, cubista, o espiritonovismo de Apollinaire etc., e daí uma metamorfose estética com a palavra, na literatura, e a linha nas artes plásticas, não apenas acompanhando a velocidade e o movimento relativo das máquinas e do novo modo de vida, quanto reavaliando sua capacidade de representatividade) – mas que logo passaria a uma visão negativa, após a catástrofe da Segunda Guerra Mundial (a anterior ainda era encarada como uma “limpeza étnica *necessária* na Europa, criticada nos escritos de Walter Benjamin sobre Ernest Jünger⁵⁴). A Guerra havia mostrado aos artistas um uso da tecnologia que até então eles desconheciam, com as técnicas a serviço do extermínio. De repente, as promessas de um admirável mundo novo ficaram para trás, e todas as novas palavras que ouviam passaram a soar falsas em seus ouvidos. Daí que os artistas do modernismo tomaram nova postura em

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. Teoria do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernest Jünger, in *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*, 1996, p. 61.

relação inclusive à sua própria obra. Todo discurso voltado à coletividade parecia falso, totalitário, já que também era com palavras e imagens (instrumento dos artistas) que os grandes líderes conquistavam as massas. É possível constatar a decepção com o projeto modernista, nos termos acima apresentados, como uma tomada de consciência posterior que decretou seu encerramento. Entretanto, em termos artísticos, devido ao fato de muitas das conquistas do modernismo terem seguido adiante nas gerações de artistas posteriores – principalmente sua “tradição pela ruptura” (Compagnon) – é necessário uma leitura mais aprofundada antes de se constatar se o “pós-moderno [sic] é o auge do moderno ou seu repúdio”⁵⁵.

Dentro dessas mesmas mudanças iniciais, enaltecidas pelos artistas do modernismo, pode-se acrescentar o ecletismo das técnicas utilizadas, com as bricolagens dos *objects trouvés* de cubistas e surrealistas (e levado ao extremo das instalações e das esculturas contemporâneas, na releitura a modo de Duchamp, a partir de objetos recicláveis tirados do lixo, entre os artistas plásticos atuais); o uso das técnicas de cortes e superposição de cenas cinematográficas (antecipação do simultaneísmo pós-modernista) dos escritos de Oswald de Andrade, com seu *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); e Mário de Andrade, com seu *Macunaíma* (1928), este construído a partir de montagens de narrativas tiradas diretamente do folclore popular brasileiro e de outros textos da literatura de viagens do século 16, e antecipando o realismo mágico, tão identificado com os artistas da América hispânica.

De fato, mesmo muito do que se atribui à pós-modernidade, Jameson critica severamente, promovendo devolução de méritos à modernidade⁵⁶. Suas posições teóricas permitem um desdobramento de vários dos fenômenos sociais e artísticos a eles relacionados. Segundo o autor:

O modernismo constitui, claramente, a condição do pós-modernismo e o ponto de partida para vários desdobramentos deste último. Uma análise mais detalhada demonstra que tais desdobramentos constituem simples inversões, negações e cancelamentos de características usualmente atribuídas ao modernismo. A consequência não intencional desse procedimento seria a conclusão de que o pós-modernismo, afinal, é pouco mais do que o modernismo (ou que ele é parasitário ou atrasado com respeito às conquistas do modernismo)⁵⁷.

⁵⁵ COMPAGNON, Antoine, op.cit., p.13.

⁵⁶ Também é necessário “denunciar” aqui o uso do termo *modernidade*, citado acima, a que na realidade Jameson denomina de *modernismo* e, às vezes, simplesmente *moderno*, para Featherstone e Ferrara, relacionado diretamente com as artes.

⁵⁷ JAMESON, Frédric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, 1995, p.176.

Jameson inicia sua análise sobre o modernismo e o pós-modernismo questionando a oposição entre as instâncias monádicas do pós (os estudos sobre o homem individual, desumanizado e desestruturado) e o desejo de totalidade do modernismo. Para tanto, faz alusão aos arquitetos deste último, Koolhaas e Le Corbusier, que sonharam cidades menos *sujas* (panoramicamente poluídas) e decadentes, que se encontravam entulhadas de bairros industriais cheios de ruas escuras, e propuseram uma *arquitetura alegre e iluminada*. Mas esse projeto reformador e aparentemente a serviço do aumento da qualidade de vida nas cidades – preferencialmente na malha urbana, é preciso asseverar, assim como é preciso asseverar que tais análises modernistas ou pós-modernistas sempre partem de fenômenos culturais distintos e localizados – logo revelaria suas linhas de força menos voltadas para a sócio-dinâmica, ou relações de poder entre os vários grupos humanos que a constitui, da malha urbana que eles pretendiam valorizar, do que para uma idéia rigorosamente funcional de espaço, com cada coisa em seu lugar, e onde todos poderiam conviver harmoniosamente. Explicando melhor, no caso de Le Corbusier,

Queria conjurar um microcosmo que era oposto das condições reais deterioradas e de sua transformação utópica; o que passará a ser chamado de “realismo sujo” (dirty realism) pode agora aspirar a oferecer um microcosmo que replica essas condições e, dentro desse novo tipo de clausura, simula toda a caótica liberdade libidinal do mundo exterior, que já se tornou perigoso⁵⁸.

A vida na malha urbana, que começava a se tornar indesejada, seja pela insegurança física dos indivíduos, seja pelo caos instalado devido à proximidade entre as fábricas e as habitações, o que encurtava a distinção espacial mesmo entre o lar e o trabalho, levou os arquitetos do modernismo a uma tentativa de recolocar as coisas em seus lugares – não exatamente no sentido de oferecer maior equidistância entre os dois ambientes, mas destacar um em relação ao outro, em outras palavras, oferecer uma *verticalização* do uso dos espaços urbanos, uma espécie de nicho para as hierarquias sociais. De qualquer forma, o que diz respeito à questão da segurança passa a ser curioso, se se pensar, juntamente com Bauman⁵⁹, que aquela que preocupava os arquitetos do modernismo, e que no seu caso fora combatido com uma tentativa de reestruturação urbanística, é a mesma que, assolando a população dos tempos pós-modernos, levará os teóricos a constatarem não mais a preocupação social pela coabitação pacífica entre os indivíduos, mas a sua desistência da

⁵⁸ JAMESON, Frédéric, op.cit., p.186.

⁵⁹ Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, 2001.

relação com os grupos e o conseqüente isolamento, em busca de uma insegurança que passou a prescindir a presença deles. O que no modernismo se configurava como ambiente *limpo* e iluminado, fugindo às formas ameaçadoras das linhas retas da arquitetura (como esquinas no final da rua reduplicadas ao infinito) e apelando para as curvas, que traziam o olhar sempre para a mesma direção – para o próprio observador – vai corresponder no pós-modernismo, primeiramente, aos cubículos e às prisões domiciliares das cercas elétricas e das guaritas, com ainda mais arestas que antes; e, posteriormente ao ambiente virtual, que remove as paredes, o contato físico e até mesmo o social de seus limites, que passa a ser reconstruído a todo instante, ao toque de botões.

Ainda no que diz respeito às diferenças essenciais do modernismo e pós-modernismo espacial de Jameson, mais algumas considerações são necessárias, a fim possibilitar uma maior compreensão sobre o lugar que ocupa o espaço rural nas utopias citadinas, para uma melhor compreensão da poética de Geraldo Valença. O anunciado fim da cultura de elite, no modernismo, devido aos próprios meios de produção que passaram a permitir o acesso das massas a objetos (e seu conseqüente culto consumista) que antes pertenciam a uns poucos privilegiados, vai instigar algumas tendências peculiares, assim como comportamentos distintos. Um deles é a emergência da classe média, que promoverá o aparecimento de mercados surgidos imediatamente de acordo com as suas necessidades e, assim, promovendo a ascensão das massas no lugar das classes sociais estanques. Por outro lado, tais fenômenos produzirão aquilo que Jameson denominará de “neo-regionalismo”, ou a nova forma pós-moderna de “reterritorialização”:

Uma fuga das realidades do capitalismo tardio, uma ideologia compensatória, em uma situação na qual regiões, da mesma forma que os grupos étnicos, foram fundamentalmente varridas, reduzidas, padronizadas, mercantilizadas, atomizadas ou racionalizadas⁶⁰.

O neo-regionalismo, mais do que uma apologia aos espaços cerrados em delimitações nostálgicas, seria, como percebe Jameson, uma reação individual de cada pessoa oprimida pela massificação do sistema. Mas se o desdobramento conceitual desse termo se torna inviável de forma operacional – os conceitos com que operam a Sociologia e outras áreas, para quem a imensa extensão territorial chamada *comunidade* passa a ser mera convenção, uma vez que se deve levar em conta fenômenos como as viagens, a interdependência econômica e as trocas humanas entre as mesmas, o que produz seu eclipse conceitual – passa a constituir, em outro nível, o da memória coletiva, algo tão incontrolável e resistente

⁶⁰ JAMESON, Fredric. Op. cit., 1995, p.191.

à manipulação dos mercados e sua devastadora prática homogeneizante, quanto seria a própria rebeldia dos iconoclastas destes mesmos sistemas.

Entrar-se-ia, então, nas utopias contemporâneas. A mesma *guerra à totalidade* modernista, promovida pelos pós-modernistas, nada mais é do que uma interrupção do processo criador dos artistas do modernismo e uma assimilação confusa de valores (se é que estes existem) e práticas de mercados, dentro daquilo que Adorno denominou de “indústria cultural”⁶¹. É necessário distinguir, portanto, os fenômenos concernentes às práticas econômicas, políticas e sociais, em meio àquele amontoado de termos que até agora foram expostos, das teorias e propostas das várias vanguardas do modernismo estético. Ainda que este mantenha relação com aqueles, como a refletir as causalidades que representam, nos temas atualizados pela arte, nem sempre as formas de representação dos artistas se conciliam imediatamente com tais fenômenos, ou a arte seria mera assimilação (passiva) de qualquer fenômeno cultural. O neo-regionalismo de Jameson, ao mesmo tempo em que se opõe à massificação dos sistemas e à padronização dos estilos de vida, também se opõe ao *fim da história* pós-moderna, por buscar uma forma coletiva de resistência no próprio passado do sistema. *Região*, para o autor, será:

Algo bem diferente [de um] localismo sentimental (...), não um lugar rural que resiste à nação e suas estruturas de poder, mas sim uma zona totalmente coerente do ponto de vista cultural (o que pode incluir também autonomia política) em tensão com o padronizante sistema mundial como um todo⁶².

Obviamente, esse *valor em si mesmo*, que transcende os planos inconscientes de resistência ideológica dos indivíduos afetados pelo Sistema e parece pressupor um espaço delimitado, possui as suas falhas, pois não costuma considerar as próprias divergências internas, dentro do grupo ou da comunidade. A poética de Geraldo Valença, ao invés de endossar essa resistência telúrica a partir da manutenção dos valores tradicionais da comunidade (seu espaço rural, ou sertanejo), na realidade reconhece seu abandono em meio ao mundo contemporâneo, e o encara como objeto precioso e perdido. Mas é a memória que revitaliza esses valores, através da linguagem poética, e ainda que reconheça a impossibilidade de cerrar suas fronteiras, em uma defesa contra *o mau de fora*, é na sua reconstrução simbólica – cujos valores são, sem dúvida, vitais, não apenas para o poeta quanto para todos aqueles indivíduos que reconheçam aí um paraíso perdido, pertencendo

⁶¹ Cf. ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

⁶² JAMESON, Fredric, 1995, op.cit., p.221.

ou não desde sempre ao espaço urbano – que até mesmo se pode reconhecer a perda da autonomia do próprio espaço urbano. Assim, objetos são evocados na poética de Geraldo Valença de forma a ganharem completa autonomia na geografia mental de seu autor e revalorizando um espaço que se torna utópico e profundamente mágico nos sonhos dos homens:

Era a ovelha, era a novilha,
era o cavalo alazão,
era o ronco da trovoadas,
era a faísca no chão,
era o cheiro de alfazema,
era o choro de menino,
era a parteira mostrando
o umbigo de Sebastião⁶³,

ao mesmo tempo em que busca novas formas de assimilação da vida cindida, que terá na Cidade – referente aos valores ainda presentes na consciência coletiva sobre a malha urbana ou a imagem da *Cidade grande* – o lugar de conflitos e tentativas de reconhecimentos de sua identidade pessoal, em contraste (ou lembranças) com a paisagem rural, que aqui se torna a imagem mais significativa da criança, mas que outras vezes representa as mágoas do adulto, nos espaços cerrados da Cidade Grande, em que a descrição dos objetos da casa é contrastado com aquela paisagem:

O homem voltou da rua. Ah! Como vinha!
Trancou-se mais do que trancara a porta.
Trancou-se. A mesma natureza morta:
O prato, o bife, o hectare da cozinha
(*Relatório do Homem*, op.cit.)

Espaços simbólicos atualizadores da compreensão dos espaços físicos e que encontrarão na poesia sua linguagem.

Esse *enclausuramento* dos corpos, que dividiu os dois sistemas culturais, e que se tornou uma prática das grandes cidades, passou a ser conhecido recentemente em países como Estados Unidos e Inglaterra com o nome de *Cocooning* (“enclausurado”). O *cocooning* se caracteriza por uma redução do grau de socialização dos indivíduos, que cada vez mais tendem a se recolher em suas casas ou a frequentar estabelecimentos fechados, seja por questões de comodidade, seja por segurança contra o mundo exterior cada vez menos seguro. A popularidade do termo é recente, sendo cunhada na década de 1990 pela empresa de consultoria de marketing *Faith Popcorn*⁶⁴, que atribuía sua existência à

⁶³ VALENÇA, Geraldo, 1989, op.cit., *Cordel do Pai e do Menino* (trecho), p. 37.

⁶⁴ Pesquisado em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cocooning>, em 30/09/2006.

internet, aos meios de comunicação – computadores, telefones celulares, aparelhos de dvd, home theatres – e ao crescimento dos empregos informais, quando muitas pessoas passam a trabalhar em suas casas. Transferências bancárias são realizadas todos os dias, através de computadores domésticos interconectados com os bancos; igualmente, compras em redes de supermercados, livrarias e lojas de todos os tipos são feitas por meio da internet. Os passeios das crianças são zelosamente monitorados pelos pais através da comunicação de telefones celulares, e câmeras de vídeo estendem a vigilância paterna nos limites das propriedades cerradas em condomínios residenciais, e mesmo os passeios permanecem restritos ao ambiente virtualmente seguro dos shoppings-centers, prolongamentos simbólicos dos cocoonings. Com isso, vive-se em um estabelecido clima de terror nas cidades, em meio a diversas formas de violência, física, psicológica e simbólica.

A realidade assustadora da vida nas cidades, que leva ao eclipse da comunidade e à sua conseqüente descrença, devido à ameaçadora presença de outros indivíduos e à tirania de seus limites formais, implica no restabelecimento, nos termos de Bauman⁶⁵, do *princípio de prazer*, quando não mais o indivíduo permite se anular em nome do grupo (em quem já não pode nem quer mais depositar sua antiga fé). Pode-se calcular os riscos *reais* em meio à segurança da alternativa das relações virtuais oferecidas pela indústria de consumo como a experiência final para a tão almejada segurança. Ainda que o uso dos computadores e das novas tecnologias tenha permitido, ou melhor, provocado o isolamento (leia-se a *estabilidade* desejada) dos indivíduos nas suas possibilidades quase infinitamente maiores que nas últimas décadas, em relação à comodidade, segurança, prazer – e principalmente prazer, o prazer que a exposição pública lhe tolhia e que agora pode ser experimentado praticamente sem limites, inclusive no campo da sexualidade – esse passe-livre possui o seu preço e sua contrapartida. Mesmo para essa minoria de pessoas que de fato possuem computadores – em alguns países, muitas pessoas não possuem sequer televisão, e suas necessidades são muito menos comparáveis com as dos países mais desenvolvidos do que se pensa – os riscos de se deparar com indivíduos indesejados, assim como de se ver pressionado ou *atraído* pela órbita do grupo, que de vez em quando promove nova *limpeza*, não são menores. Veja-se a visita de assaltantes virtuais, conhecidos pela alcunha de “hackers⁶⁶”, e cuja ação pode equivaler a uma violência

⁶⁵Cf. BAUMAN, Zygmunt, op. cit. , 1997.

⁶⁶O seu equivalente viria na expressão “cyberpunks”, cunhada pelo escritor canadense William Gibson, através do seu livro *Neuromancer*, de 1984, criminosos virtuais que espalham o terror na rede mundial de computadores.

muitíssimas vezes superior à vítima do que aquela produzida pelo assaltante comum – ao invés da carteira, esses *outsiders*, não previstos por Bauman⁶⁷, costumam levar todo o conteúdo da sua conta bancária, e ainda retalharem sua face (nesse caso, seus dados pessoais) em diversos bancos de dados espalhados nos sistemas, com conseqüências mais graves do que a pior lâmina do ladrão “real”. Por outro lado, o sistema que permite o prazer infinito é o mesmo sistema que apontará soluções para os problemas criados justamente por ele, e que cobrará o preço justo pelas horas de conforto aos seus usuários, criará o gosto de seus consumidores, ampliará suas tendências primitivas mais inatas bem como excluirá de sua órbita – “descartará”, na linguagem da indústria – todos aqueles que não se adequarem ao padrão, a menos que consiga aplicar sobre eles novas fórmulas de assimilação.

Os *outsiders* de Zygmunt Bauman, na sua pós-modernidade empolgada com a ascensão de alguns tipos específicos de indivíduos, são aqueles que ele apontou como os que se desviam da norma social (e, desse modo, denunciam sua existência sufocante, desconhecida até então), através de hábitos culturais diversos e, para ele, quase sempre “externos” ao sistema – e Bauman insere aí os indianos e paquistaneses na Europa, os árabes e africanos, exóticos quando fora de sua terra natal – mas deixa de mencionar os criminosos de colarinho branco, os assassinos, os estupradores e os pedófilos, que oferecem gestos diários de “desvios da norma” a todo momento. Ora, esse pensamento que parece apostar no gesto heróico, dos homens e mulheres que sofrem toda sorte de ultrajes de seus iguais (mas *igual* pressupõe uma unidade impossível de se repetir de um sujeito para o outro), em nome de uma liberdade contra a doutrina das semelhanças do sistema, nega que, mesmo o “diferente”, com todo seu peso desagregador, faz parte do sistema e de suas várias articulações sociais. Se Bauman admite que vizinhos de infância possam tornar-se estranhos da noite para o dia, assumindo atitudes suspeitas e excrescentes em relação à conduta do grupo – como se para ele fosse possível um comportamento humano “robótico”, padronizado, cuja quebra produz escândalos permanentes no meio da comunidade, ou como se o senso de “diferente” não renunciasses a normatividade do grupo, mônada do sistema –, parece também chegar à constatação de que a compreensão da realidade desse indivíduo agora livre para pensar prescindiu completamente a integridade do sistema. A esse estágio definitivo da cultura, ele, juntamente com outros pensadores, denominou “pós-modernidade”.

⁶⁷ Cf. BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, op.cit. 1997.

Comentou-se aqui que a sociedade pós-moderna reúne em seu temário a ênfase na heterogeneidade e no indivíduo plural, nos seus vários desdobramentos sociais; mas até mesmo o conceito de “social”, quando relativizado por um teórico como Jean Baudrillard, por exemplo, lança novas dúvidas sobre a eficácia de seu entendimento. Para Baudrillard, a existência do social está submetida a do sistema. Nesse caso, o autor corrige este último termo para o plural, que condiciona as massas às interpelações dos vários grupos que, com seus códigos culturais, lutam por seu espaço de representação na sociedade. Mas como a mídia, no entendimento do autor de *Simulacro e Simulação*, veio coroar todos esses conflitos com o esvaziamento dos signos que regem o interior de cada grupo e que sustentam sua existência, suas idéias ameaçam se tornar ritual, enfraquecendo cada subsistema, ou grupo. A força centrífuga do social tornou-se centrípeta, a unidade se desfez, e as massas não possuem mais representação – se é que um dia tiveram, já que em cada época da história das sociedades, geralmente apenas uns poucos grupos regeram sua liderança sobre os demais, e a isso sempre continuaram a denominar *o social*. Assim, o conceito tornou-se instável, operacional, mas sem história, que atualmente as massas desintegram com sua dispersão e vontades desconhecidas – pelo menos para o autor. Aliás, a essa implosão sem controle que é a “massa”, Baudrillard denomina “as maiorias silenciosas”. O sentido da massa é, para ele,

Somente um acidente ambíguo e sem prolongamento, um efeito devido à convergência ideal de um espaço perspectivo num momento dado (a História, o Poder etc.), mas que na realidade nunca disse respeito senão a uma fração mínima e a uma camada superficial de nossas “sociedades”. E isso também é verdadeiro para os indivíduos: nós somos apenas episodicamente condutores de sentido, no essencial e em profundidade nós nos comportamos como massa⁶⁸.

Esse conceito, que o teórico analisa sob as luzes do capital financeiro, sustenta-se como qualquer coisa amorfa e “liberada das obrigações simbólicas” dos grupos, das suas “infinitas redes” de atividades, mas não possui qualquer realidade sociológica, já que não pertence às suas inumeráveis estatísticas. Essa idéia faz emergir outra, bem mais relevante: o do indivíduo que, embora também pertença a um ou outro desses grupos, comportar-se-á, quando disperso em multidão, como “massa”, assimilando com tamanha voracidade tudo o que o mercado lhe oferece, que até mesmo esse mercado já encontra dificuldades de prevê-lo, sendo-lhe mais custoso a produção da demanda do que das próprias mercadorias, como

⁶⁸BAUDRILLARD, Jean. *A Sombra das Maiorias Silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*, 2004, pp.15-16.

afirma Baudrillard. A mesma dificuldade de recriar a própria imagem residual de si mesma para satisfazer as massas é enfrentada também pelos grupos políticos (como o próprio Estado) e por todos os demais grupos de maior representação, que investem sua força na tentativa de manipulação dos demais sistemas. O sujeito social, observado por essa perspectiva, tanto pode conviver harmoniosamente como indivíduo acolhido pelo grupo a que pertence, quanto pode se lançar, de maneira cambiante e instável – o que pode ou não ser encarada de maneira positiva – no seu anonimato mais profundo de massa ou, simplesmente, “povo”, entidade híbrida e resistente a todos os discursos, tanto os integradores, da modernidade, quanto os dissipadores, da pós-modernidade.

Mas uma ressalva que pode ser feita a esse pensamento, entre as várias formas de convivências sociais, é a sua relação equivocada entre “sociedade e associação”, como demonstra Ortega y Gasset. Nem sempre o convívio entre os indivíduos será necessariamente harmonioso, mas a construção do social passa necessariamente por esses conflitos e é parte constitutiva de sua natureza, sua “dinâmica social”, nas alternâncias de poder, no remanejamento das peças nos vários jogos políticos pela manutenção de certo *status quo* ou rompimento de formas de controle para outras estruturas de poder. Para o autor

uma sociedade não se constitui por acordo de vontades. Ao contrário, todo acordo de vontades pressupõe a existência de uma sociedade, de pessoas que convivem, e o acordo só pode consistir em definir uma ou outra forma dessa convivência, dessa sociedade preexistente.⁶⁹

Ortega y Gasset, aqui, enfatiza a relevância do papel da história na evolução da sociedade, através da acumulação de acontecimentos que produz a experiência na vida dos homens:

A história é a realidade do homem. Ele não tem outra. Nela se chegou a fazer tal e como é. Negar o passado é absurdo e ilusório, porque o passado é “o natural do homem que volta a galope”. O passado não existe mais, e não se deu ao trabalho de passar para ser negado, mas para ser integrado⁷⁰.

A imagem do esforço particular do indivíduo, que busca realizar seu “projeto de vida”, partindo de sua insubmissa vontade pessoal – seja um reflexo da modernidade ou da pós-modernidade – chocar-se-ia com os projetos dos vários outros com quem conviverá, restringindo suas opções drasticamente. Com isso,

⁶⁹ ORTEGA Y GASSET. *A Rebelião das Massas*. 2002, p 9.

⁷⁰ ORTEGA Y GASSET, 2002, op.cit. 19.

O desânimo o levará a renunciar não só a todo ato, mas até mesmo a todo desejo pessoal, e ele buscará a solução oposta: imaginará para si uma vida *standard*, composta de *desiderata* comum a todos, e verá que para consegui-la será necessário solicitá-la ou exigí-la coletivamente com os demais. Daí a ação em massa⁷¹.

A força centrípeta e desagregadora de Baudrillard, sua “massa” que eliminará todos os projetos coletivos impostos, por seu caráter consumista, e pelo posterior desgaste que ela promove a partir das bases simbólicas de todo e qualquer grupo, mas que envolve todos os indivíduos na sua forma de participação direta, quando dispensado das suas obrigações com o grupo, em Ortega y Gasset, opostamente, será algo a ser evitado por todos aqueles que vêem na massa o anonimato aterrador e “igual” a si. O discurso coletivo, ainda que seja em um nível obtido de forma apenas abstrata, suprime o esforço e revitaliza o indivíduo na sua rede de trocas simbólicas diárias e até o final de sua vida.

Retomando àquele conceito de *cocooning*, acima exposto, como tendência final (ou atestado de falência do coletivo) das relações em sociedade, não raras vezes já foi pensado por escritores em diferentes momentos da História, e muito antes da ascensão dos estudos pós-modernistas, e mesmo dos modernistas – pelo menos nas análises de base sociológica, histórica, e da teoria da arte posteriores. Um exemplo que pode ser citado aqui é o livro do romancista britânico E. M. Forster, através de sua science fiction *The Machine Stops*⁷², escrita em 1909. Nessa obra, a humanidade se encontra desintegrada na unidade de suas relações sociais, e cada indivíduo vive em células hexagonais sob a superfície da terra, de onde obtém todos os meios necessários de sobrevivência e lazer, evitando o contato com outros seres humanos e mesmo as viagens. Antecipando obras como o filme *Matrix* (1999), todos pensam gozar de liberdade para optar por esse modo de vida, quando na verdade eles é imposto pelas máquinas, assim como também elas lhes toham a capacidade de abstrair e ver o mundo com seus próprios olhos. Comunicam-se através das máquinas e a vida parece mais segura e prazerosa dessa maneira, desde que tudo funcione corretamente. A realidade de *The Machine Stops* é uma projeção holográfica do mundo (imagens residuais dos verdadeiros objetos que as máquinas evocam), e o diálogo é possibilitado através de mensagens instantâneas que as máquinas enviam (numa antecipação dos e-mails⁷³). O personagem central, entretanto, decide abandonar sua célula natal e partir numa

⁷¹ ORTEGA Y GASSET, 2002, op.cit. 28.

⁷² wikipedia (Cocooning), op. cit.

⁷³ Pesquisado em <http://mchip00.nyu.edu/lit-med/lit-med-db/webdocs/webdescrips/forster379-des-.html>, em 01/10/2006.

jornada arriscada, devido à vigilância das máquinas, para “visitar sua mãe”. Abdica, assim, de sua exclusiva individualidade e aceita passivamente entregar-se ao primitivo estágio da coletividade humana, reabilitando o passado do sistema e emprestando-lhe uma *alma-mater*, para cujo útero ele resolve retornar. A lição final do autor são os perigos impostos pelo progresso, com a conseqüente derrocada das relações sociais, o isolamento do indivíduo e a indiferença com a vida humana. Diante de uma obra como essa, escrita há quase cem anos, constata-se um fenômeno atemporal, independente de termos fechados como “modernismo” ou “pós-modernismo”. Tratar-se-ia então de certo enjôo das transformações radicais da vida nas grandes cidades, das certezas outrora sólidas e agora demovidas, dos sistemas em transição, das relações sociais como um todo, e que produzem ora a incredulidade do aspecto positivo dessas mudanças, ora esperanças frustradas diante de promessas positivas feitas ou não.

O pós-modernismo, não raras vezes produz múltiplas aporias teóricas, em práticas não apenas diferentes dentro de suas fronteiras teóricas, como também paradoxais entre si. Assim, por exemplo, o descrédito das relações sociais de alguns teóricos como Bauman, e a construção da identidade pessoal que passa a prescindir o outro, agora tão arbitrário e repressor quanto o próprio sentido de comunidade, passa a ser, ao contrário, em outras propostas, como a teoria da alteridade e a psicologia social, um apelo “às margens”, que procura reabilitar a vida em grupo e justificar sua prática social como a única possível a determinar não apenas o sentido desse indivíduo, mas também a posição que ele ocupa na vida em comunidade, ou melhor, dentro do jogo de forças pelo poder – como costuma ser todo discurso. Um dos campos que mais tem recebido influências dessas últimas teorias (aqui genericamente denominado Estudos Culturais) é o campo das Artes e da literatura em geral. Autores e obras voltam a ser analisados pela posição que ocupam na esfera do poder, como analisam as forças sociais em combate e a sociedade como um todo. O psicobiografismo de poetas e escritores, abandonado um pouco antes, devido ao seu caráter redutor sobre o artefato artístico, por rastrear tendências patológicas ocultas nos seus criadores, agora volta a animar os estudiosos, embora em outros termos, invertendo a análise dos “sintomas” da doença social que vitima o escritor ou poeta, para atacarem a própria doença. Seus vírus passam a receber nomes peculiares como *racismo*, *xenofobia*, *misoginia*, e termos correlatos. A literatura ganha estatuto de prática política *stricto sensu*, com bandeira de partido e piquetagem contra todos os artistas que lhes parecerem politicamente incorretos – lembre-se aqui o louvor ao homossexualismo de alguns poetas,

e o ataque direto ao “machismo” de Shakespeare, ao “anti-ecologismo” de Melville e outros abusos históricos apontados por parte da nova crítica, como denunciou Leila Perrone-Moisés em seu livro *Altas Literaturas*.

O apego pós-modernista ao marginalismo, contudo, encontra-se mais uma vez atrasado, tanto em relação a muitos artistas de outros séculos, que ao tratarem de vozes esmagadas pelo sistema já antecipavam tais discussões (Moll Flanders – Daniel Defoe, Madame Bovary – Gustave Flaubert, Ana Karênina – Tóstoi, Otelo - Shakespeare; afora a homenagem e crítica social dos artistas “modernistas” Di Cavalcanti e Cândido Portinari aos mulatos e minorias políticas brasileiras etc. etc.), quanto em relação às próprias práticas sociais, dentro do sistema, geralmente um passo à frente de muitas de suas discussões teóricas. O termo “marginalismo” já era uma doutrina econômica desde o século 19, e iniciada por Carl Menger (1840-1921), Jevons (1835-1882) e Walras (1834-1924), cujo maior expoente foi o inglês Alfred Marshall⁷⁴. O marginalismo previa a transformação da relação centrada na produção (oferta e custo) e privilegiava a instância final do mercado: o consumidor, que o influenciaria através das suas necessidades primárias⁷⁵ (uma idéia de massa menos prevista por Baudrillard, do que talvez por Adorno, com sua *indústria cultural*, além dos economistas e empresários). Para os economistas é possível de ser previsto matematicamente cada fenômeno e oscilação nas vendas dos produtos, mesmo quando se parte da análise individual de cada consumidor. Não é difícil comparar a visão antecipadora dos economistas, a dinâmica empreendedora dos empresários e sua percepção global que não rejeita o interesse localista, às teorias pós-modernistas das minorias políticas. A diferença essencial parece ser o interesse particular dos primeiros e o altruísmo desinteressado dos segundos, ao pensar no(s) outro(s) – mas como a motivação ética costuma ser tratada como discurso excrescente nas várias teorias, que como tais se desejam “imparciais”, a lição de Maquiavel se mostra ingênua entre todas elas.

Não se pretende aqui negar a existência do pós-modernismo, reabilitando sua instância modernista anterior. Entretanto, em vista das discussões mais prementes acerca da deterioração e dissolução dos espaços nas teorias pós-modernas, contra um sentido de totalidade não mais possível da arquitetura modernista, as características até agora traçadas acerca do espaço poético de Geraldo Valença impõem a necessidade de *localizar* um meio-termo. Seu mundo utópico, ao mesmo tempo em que vai buscar no passado do sistema as

⁷⁴ Pesquisado em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Marginalismo>, pesquisado em 07/09/2006 .

⁷⁵ Enciclopédia BARSÁ, 1994, p.377.

imagens primordiais de uma vastidão pré-urbana, cujos elementos se ligarão simbolicamente àquele *princípio de prazer*, associados à infância, ou primeiro estágio da vida anímica (mas que não se dissocia em absoluto do encontro com o outro, nas trocas de sentido das associações humanas), por outro lado negará a possibilidade da restauração desse passado rural e mais ainda de suas promessas de felicidade. Todavia, ao pensar nessa instância simbólica anterior, a poética de Valença torna sua existência e fixidez imutáveis imprescindíveis (reprodução de seus rituais e objetos, o “alazão”, a “lamparina”, o “carneirinho” etc.), mas também denuncia certas relações de poder nela existentes, cujos códigos proporcionam ao autor uma reflexão profunda (nem modernista, nem pós-modernista), sobre um mundo urbano falsamente racional e pretensiosamente pós-mítico, através das condições desumanas existentes em um e reproduzidas em outro e vice-versa. Assim, pode-se citar o poema *História de Zé Maria e do Ferreiro*, na relação de autoritarismo do *engenheiro* com o “amarelo” Zé Maria e nas condições em geral aviltantes em que vive o sertanejo:

Se encontrou com Zé Maria
o engenheiro da eleição:
— Eu vim porque não sabia
Que era tão ruim a pensão

Por cem contos eu queria,
por menos, nenhum tostão
A água que tem na bacia
lava os pés antes da mão

Lava o cego, lava o guia,
essa água sem distinção
Me parece, Zé Maria,
mijo da constituição

Para uma tal serventia
nunca fiz encanação
— Me desculpe a ousadia,
mas a sua obrigação?

— Sou fiscal e sou vigia
do que faço e do que não
Alicerce silencia
espera de construção⁷⁶

⁷⁶ VALENÇA, Geraldo, 1989, *História de Zé Maria e do Ferreiro* (trecho), p. 84.

Toda ruptura nasce da insatisfação contra a tradição, vista como acomodação do sistema a valores que entram em choque com uma série de mudanças já sentidas por seus membros. Mas toda tradição, que Compagnon encara como “a transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um século a outro, [e que] supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem”⁷⁷, tanto pode ser encarada como resignação de um grupo à imposição da força ideológica de outro numa sociedade, quanto um estilo de vida que vê na emulação com o passado uma estabilidade que se torna sinônimo de segurança. Naturalmente essa força está fixada no passado do sistema, e não no seu futuro, devido à associação imediata com a infância, símbolo de sua própria pureza. O passado não volta mais, qualquer tentativa tenaz de resgatá-lo por inteiro é patologia do indivíduo ou da sociedade. Entretanto, a infância da humanidade retorna todo o tempo, tudo o que satisfaz no presente faz recordar uma *época em que se foi feliz*, assim como o que tolhe e o que aborrece arranca do passado *uma lembrança infeliz*. Assim, a eliminação da memória que os tempos pós-modernistas parecem promover constantemente, bem como de toda espacialidade, na derrubada das fronteiras – muitas vezes semelhantes às táticas do capitalismo globalista à procura de novos mercados e da transformação de suas marcas culturais em produtos a serem vendidos pelos maiores preços em lojas de Nova York –, ameaça desabar no esvaziamento e na ausência de todo significado.

A poética de Geraldo Valença expõe o terror atual, na perda progressiva de todas as referências pessoais e coletivas, bem como do terror crescente no contato com o outro, tema presente das teorias pós-modernas, bem como reatualiza, no campo estético, a valorização da linguagem poética através da conciliação entre a tradição e a novidade de formas, entre o passado do sistema, e seu diálogo constante com o presente fragmentado e sem sentido.

⁷⁷ COMPAGNON, Antoine, op.cit., p.11.

Capítulo 3

1 Novos tempos, velhos discursos

1.1 A Geração de 45

À época da publicação d’*A Rosa Jacente*, as letras nacionais ainda se encontravam sob certa influência da *geração de 45*, no sentido de representar uma reavaliação das pretensas conquistas de 22 – não contestadas aqui, uma vez que a camisa-de-força da forma e o repertório temático levaram a literatura brasileira a um esgotamento –, principalmente na absorção radical de vanguardas européias sem uma assimilação mais apurada, como admitiu o próprio Mário de Andrade; e uma ampliação da temática regional da geração de 30, que após a Segunda Guerra fez surgir a necessidade do tema de um homem universal. Em Pernambuco, entretanto, nota-se um diálogo em aberto entre o telúrico e o universal, entre o provinciano e o geral, na defesa dos valores locais que almejam atingir um estatuto mais amplo. É nesse contexto que se insere a poética de Geraldo Valença. Pretende-se aqui apresentar alguns **dos** aspectos estéticos e históricos dessa geração. Procurar-se-á compreender o próprio conceito de *geração* a partir da leitura de alguns teóricos, com objetivo de esclarecer os laços que unem os artistas em torno de um movimento estético, mesmo quando uma análise mais minuciosa de suas poéticas tomadas isoladamente apresente características particulares entre si.

1.2 Entre o novo e o velho, o “(de)modé(rno)”

A geração de 1945, de acordo com Wilson Martins, é antecipada com a publicação do livro *Pedra do Sono* (1942), de João Cabral de Melo Neto⁷⁸, e que, sob a influência de outro poeta, o simbolista Mallarmé, os artistas que seguem o pernambucano “já anunciavam a poesia cerebral que ia caracterizar a maior parte dos novos poetas⁷⁹”:

Poesia de compêndio, por assim dizer, muito consciente de todas as figuras da antiga Retórica, com a sua teoria de nomes gregos; poesia em que o rigor intelectual premunia, por definição, o abandono emotivo [sic]. Seria também

⁷⁸ Não se pretende associar a poética do autor de *Duas Águas* à geração de 45, no sentido tradicional ao ano de aparição de sua primeira obra (*Pedra do Sono*, 1942), ou ao neo-parnasianismo de que acusam a geração, mas em outro nível, como se verá adiante.

⁷⁹ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, p.198.

uma poesia descritiva e visual, interessada nos objetos e nos materiais da natureza, quase sempre em expressão laboriosa e exalando a beleza gelada das paisagens lunares⁸⁰.

Os artistas da década de 40 revitalizam nomes do passado, cujas raízes vão remontar as letras clássicas, sob a influência de Camões e Gôngora, passando pelo romantismo de Castro Alves, mas abrindo seu leque de influências de alguns nomes modernos, como T. S. Eliot, Baudelaire, Kafka, Garcia Lorca e Pablo Neruda. Trata-se de uma poesia até certo ponto mais ampla nas influências externas (a dos artistas de 22 centrava-se quase exclusivamente na francesa, como na de Apollinaire e Blaise Cendrars), mas quase em sua maioria destruidora dos vários modelos externos do parnasianismo-simbolismo, cujo último maior expoente tenha sido talvez Augusto dos Anjos.

A exigência político-social que foi imposta aos artistas de 22, ou que eles se auto-impuseram, uma vez que tinham às suas costas toda uma história literária, cultural e política para ser superada, arraigada em valores já desacreditados pelos novos tempos, naturalmente não foi a mesma sofrida pela geração de 45 (se é que houve tal exigência). O radicalismo estilístico no trabalho com a linguagem – podendo-se dizer que houve tantos modernismos quanto gerações⁸¹, e necessário àqueles artistas no seu tempo, vai corresponder, em oposição, à *sobriedade* da geração de 45.

Na realidade, o que se convencionou denominar a *geração de 45*, trata-se de um conceito meramente didático, talvez tanto quanto o de *geração de 22*, levando-se em conta as várias poéticas que surgiram desde a Semana de Arte Moderna. No entanto, embora um ou outro livro, uma ou outra exposição de pinturas antecipe a explosão estética deflagrada pela Semana (lembre-se o famoso artigo de Monteiro Lobato contra a pintora Anita Malfatti), toda a aventura modernista posterior se deve ao estopim daqueles três dias em São Paulo. A geração de 45, de outra maneira, somente é anunciada como tal, englobando artistas e obras dentro de um grupo, anos depois de algumas de suas vozes já terem produzido suas poéticas, a exemplo de João Cabral, acima mencionado. Deve-se a Domingos Carvalho da Silva a expressão “geração de 45”, enunciada por ele durante o *Primeiro Congresso Paulista de Poesia*, em 1948⁸². Em 1946, Sérgio Milliet já anunciava

⁸⁰ MARTINS, Wilson, op.cit., p.199.

⁸¹ Cf. SANT’ANNA, A. Romano, in *O Modernismo*, p. 55.

⁸² MARTINS, Vicente. *Encontro com os Poetas da Geração de 45*. Pesquisado em <http://Kplus.cosmo.com.br/asp?co=118&rv=Literatura>, em 11/08/2006.

a nova tendência nas letras, apontando para uma nova corrente estética que surgia, cujos traços principais eram, segundo o crítico:

a) revalorização da palavra, b) a criação de novas imagens; c) a revisão dos ritmos e d) a busca de novas soluções formais. Um ano depois Tristão de Ataíde assinalou a aparição de um movimento neomodernista na literatura brasileira⁸³.

Não serão desenvolvidos aqui o *pós-modernismo* e o *neomodernismo* nos moldes em que Tristão de Ataíde aplicou às gerações de 30 e 45, respectivamente. Os nomes dados a cada geração importam menos aqui do que a vitalidade de sua divisão como marcos teóricos nas letras nacionais, aceitos e incorporados à história da literatura brasileira até o presente momento.

No plano estético, retornavam aquelas fórmulas poéticas caras aos parnasianistas, mas com novos direcionamentos. Algumas das tendências iniciadas com a geração precedente a de 45 são também por ela reaproveitadas, mas os novos poetas apresentaram experimentalismos diversos aos praticados pela geração de 22. Menos neo-parnasianos, portanto, uma vez que o retorno às formas tradicionais do verso se devia não à visão apolítica daquela escola, mas a uma reavaliação de um modernismo que, em sua iconoclastia, esvaziou-se em um amontoado de manifestos políticos que se reproduziam no plano artístico; e menos neo-simbolistas, uma vez que os poetas de 45 não cultuavam conteúdos imagéticos que buscavam nos versos sentidos metafísicos ou transcendentais, forrados por uma linguagem de forte hermetismo esotérico, sendo a visão dos poetas de 45 menos indireta e mais anti-lírica dos objetos. Seu objetivo era torná-los menos *cerrados em seu próprio mistério*. A postura assumida pelos poetas de 45 se aproximaria da geração de 22 na revitalização estética de atitude combativa, mas se afastaria dela devido à atitude menos iconoclasta com a linguagem poética. Geração assumidamente voltada para os problemas sociais de sua época, e para as angústias gerais do homem – apresentando diversas poéticas que reeditaram algumas das várias filosofias escatológicas coevas, dentre as quais a mais comum foi o existencialismo de Kierkegaard:

O “*weltanschauung*” da geração 45 é radicalmente diferente dos parnasianos. Segundo Milton de Godoy Campos, os parnasianos viam na arte poética um trabalho artesanal, como fez Olavo Bilac, no poema *Profissão de Fé*, de cunho elitista; a obra da geração de 45, ao contrário, bem representada pelo poeta Domingos Carvalho da Silva, volta-se para uma atitude de cunho político,

⁸³MARTINS, Vicente, op. cit, 11/08/2006.

reveladora da angústia existencial, do choque de pensamentos contraditórios, os problemas de linguagem e a proezas sociais e humanas⁸⁴.

O poema abre mão da ironia daquela geração de Mário de Andrade, para voltar a assumir certa preocupação formal diante da vida. Mas, menos do que uma poesia feita por sisudos formalistas, como se atribuiu a eles, a geração de 45 refletia as mudanças sociais mais radicais representadas pelo fim da era instituída pela revolução política de 30. A época em que surgiu essa geração de artistas, cada qual com sua atitude particular diante da vida que se cindia politicamente – o mundo acabara de sair do horror da Segunda Guerra. Os homens e mulheres de letras perceberam seu papel social que cabia à arte representar.

Enquanto isso, uma das influências contínuas das gerações posteriores, Carlos Drummond de Andrade, mantém uma poética atenta à importância da *palavra poética*, não deslumbrado com os vários “-ísmos” que ainda grassavam nas letras nacionais (dadaísmo, futurismo, cubismo, surrealismo); não interessado por polêmicas gratuitas, mas preocupado com a direção para onde seguia a poesia. O Drummond dos anos 30 vai representar aquela “procura da poesia”, a instância verbal ou o discurso que pertence à matéria poética a partir da qual o poeta constrói o seu poema, independentemente do tema de seus versos. Não se trata aqui de separar mais uma vez a forma do conteúdo, mas simplesmente de recuperar a própria poesia que há nas coisas e as formas poéticas da Poesia, que é o próprio poema, e que os tempos modernos retiraram temporariamente. Mesmo o Drummond politizado de *A Rosa do Povo* (1945), considerado o amadurecimento do poeta, continuará a buscar no seu modo de expressão a importância da beleza poética (a beleza a ser resgatada e sempre conservada pelos poetas) em elementos contrastantes, ou seja, em meio aos destroços da civilização que produz tanto o progresso – e com ele novos olhares sobre as coisas – quanto os destroços provocados pela guerra.

É apenas nesse sentido que, através dos antigos gêneros poéticos (a exemplo do soneto, forma desprezada pela geração de 22), cultivado pelos parnasianos, que os poetas de 45 concebiam a beleza do verso, não por aristocracias *cultistas*, mas pela possibilidade que elas lhes davam de traduzir e materializar tal beleza; era para eles, através do trabalho dos antigos artífices, na complexidade dos velhos ritmos, na reelaboração da métrica tradicional, que a poesia encontrava sua face definitiva. Assim também, a imagética dessa geração, diferentemente dos simbolistas e de seus seguidores, não se dirige *para trás*,

⁸⁴MARTINS, Vicente, op.cit, 11/08/2006.

buscando a verdade do sentido das coisas em um passado pré-lingüístico, até o ponto da palavra se tornar mantra e finalmente silêncio, traduzido pelo espaço ocioso do papel em branco (Mallarmé), mas ousa fabricar, ela mesma, seu próprio mistério a ser desvendado, em sentidos novos, explorando todo o potencial das palavras.

Antonio Candido, em um estudo dedicado ao verso, analisa sua simetria no poema e as causas que levaram à sua superação durante a transição entre algumas escolas. O primeiro ataque se deu justamente sobre seu ritmo, a partir das mudanças propostas por românticos e parnasianos sobre a cesura média. Seguiria com os simbolistas, que romperam com a métrica tradicional, produzindo os versos livres. A assimetria torna-se uma constante e se tornará uma marca do próprio modernismo artístico, tanto na literatura quanto na música (dodecafonismo, por exemplo) e nas artes plásticas, com o abandono do figurativismo e a ascensão da arte abstrata de Malevitch, Mondrian e Kandinsky, por exemplo. Candido apresenta, entretanto, as perdas que se seguiram às conquistas do modernismo em relação à substituição do ritmo tradicional:

Se ligarmos o ritmo à contagem silábica, não teremos como analisar o verso livre, e justamente a importância e eficácia deste mostra que há uma unidade rítmica do verso, que supera a sua redução à contagem métrica. A nossa poesia moderna conquistou o ritmo livre, e isto representa uma grande dificuldade – tanto para o poeta, que perde o apoio dos números regulares, quanto para o estudioso, que não conta com os códigos da versificação tradicional. (...) Não espanta que a falta de ritmo regular dê uma espécie de vertigem, fazendo com que os poetas modernistas acabassem voltando parcialmente a ele depois das experiências do verso livre⁸⁵.

De fato, se a escola modernista parece representar a conquista definitiva do verso livre e suas infinitas possibilidades de combinações tanto melódicas quanto no nível da imagem, não se pode negar, tampouco, que muitos poetas se negaram a adaptar-se a essa abertura de ritmos, que passou a centrar-se menos na sonoridade do que na combinação de outros elementos, mais complexos de se analisar. Para João Cabral de Melo Neto, a métrica em versos heptassílabos (bastante presente na poesia popular do Nordeste), bem como a rima toante, assumiram papel fundamental em sua poética.

O abandono quase total do verso tradicional metrificado da primeira fase do modernismo brasileiro, para situar-se mais adequadamente, vai equivaler, na segunda fase do movimento, paralelamente com o uso do verso livre, ao retorno a muitas das antigas

⁸⁵ CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*, 2004, p. 79.

“fórmulas artesanais”, na expressão de Afrânio Coutinho⁸⁶. Mas, para este teórico, os poetas de 30 se revelaram muito menos habilidosos na construção formal do poema do que na sua capacidade de imaginação, além de serem grandes líricos.

Os poetas de 45 se contrapunham às propostas socializantes – para não dizer *socialistas* – iniciadas pela geração de 22 e levadas adiante com o romance nordestino de 30. Nessas disputas, que no interior das discussões de grupos também guardavam uma inequívoca tendência política, esquerdas e direitas se enfrentavam igualmente na arena artística. A geração de 45, por exemplo, tinha, como admite o mesmo Wilson Martins, na *União Democrática Nacional* seu partido representativo⁸⁷. O afastamento do ex-presidente Getúlio Vargas teria sido encarado como fundamental para que o país “se desligasse para sempre do ciclo histórico e social iniciado com a revolução de 1930. A prova está no processo de ‘esquerdização’ ideológica a que foi submetido o ex-presidente para que se adaptasse aos novos tempos e pudesse sobreviver “à sua própria morte”⁸⁸.

Disputas políticas à parte e suas possíveis influências na área artística, para os novos poetas de 45, importava abandonar nas letras o exotismo folclórico a que se entregou a poesia modernista e lançarem-se em novo projeto político, aliando, como uma síntese, na visão de Martins⁸⁹, os temas universais mais amplos e o elemento psicológico que agora entra em seu jogo retórico. O autor traça um paralelo entre as conquistas modernistas que seguiram com o romance de 1930 e a revolução política daquele mesmo ano, associada à construção do Estado Novo. O esgotamento de idéias dessa revolução nas letras ocorre, não coincidentemente, ao mesmo tempo, com o próprio regime fascista (aqui denominado *populismo*), que vai culminar com a deposição de Getúlio Vargas do seu primeiro mandato. A visão do Estado Novo como uma revolução, na concepção dos artistas e intelectuais de esquerda da época, depois de um primeiro período de exaltação e após a Segunda Grande Guerra, o campo artístico que ela refletia altera-se para algo a ser demovido:

Não é sem razão que o primeiro gesto público de desafio [ao Estado Novo] tenha vindo do Congresso de Escritores exatamente em 1945: também na política haveria uma “geração de 45”⁹⁰,

⁸⁶ COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil, 1999, vol.5, p.223.

⁸⁷ MARTINS, Wilson, op. cit., 1996 p. 206.

⁸⁸ MARTINS, Wilson, op. cit., 1996 p. 364.

⁸⁹ MARTINS, Wilson, op. cit., 1996, p. 202.

⁹⁰ MARTINS, Wilson, op. cit., 1996, p. 206.

que, na prática de seu projeto estético e político era “claramente restauradora, se não reacionária e, em todo caso, aristocrática”⁹¹.

Mas sobre essa aparente atitude reacionária dos poetas de 45, Martins aponta as diversas publicações em vários outros campos além do artístico e ao longo da década de 50, que em muito demonstrava uma ação de retorno ou reavaliação de bases históricas, e uma preocupação aliada não mais à simples exibição do folclórico e do popular como atitude festiva e inerente às feições nacionais (dentro de um projeto nativista), mas comprometida com uma participação, que antes estava ironicamente nas mãos dos artistas. Surgem ao longo das décadas de 40 e 50 publicações no campo da Pedagogia e de várias ciências humanas voltadas para as mudanças sociais e suas propostas de reforma correlatas.

Esse pensamento não deixou de influenciar muitos poetas e escritores. No campo literário, tais mudanças, somadas à republicação de obras que em grande parte explica a contra-revolução da geração de 45, demonstram as mudanças de paradigmas no campo social desde a geração de 22, e que naturalmente se refletiram no campo artístico:

Nessa abundante bibliografia incluíam-se ainda a Teoria da Literatura, de Antônio Soares Amora, e, em oitava edição, o Tratado de Versificação, de Olavo Bilac e Guimarães Passos, fato cuja significação não nos deve escapar (...). Se não era o retorno, era a reinclusão do Parnasianismo em nossa história literária, assim como a poética tradicional seria reincorporada pelos escritores da “geração de 45”⁹².

Mas não admite o autor de *História da Inteligência Brasileira* que essa geração tenha produzido um *retrocesso* nas artes, diferentemente do que muitos teóricos alegaram. De acordo com o que se tentou explicar até este ponto, e em concordância com Martins,

A Poesia recupera seus valores próprios sem abrir mão das conquistas, que também julgo indispensáveis, realizadas durante esse tempo todo. Apenas os excessos para cá e para lá estão sendo desbastados. E ao lado da reaquisição dos poderes emocionais, a Poesia abandona o hermetismo. Pelo menos, o hermetismo pelo hermetismo (...) ⁹³

De fato, se o romance modernista brasileiro havia se desgastado pela repetição excessiva de discursos sociais e neo-realismos panfletários, a poesia, por sua vez, reduzira sua retórica artística a jogos gratuitos de palavras e obediência quase cega a manifestos

⁹¹ MARTINS, Wilson, op. cit., 1996, p. 206.

⁹² MARTINS, Wilson, op. cit., 1996, p.216.

⁹³ MARTINS, Wilson, op. cit., 1996, p.229.

estéticos, sem que se possa localizar uma expressão particular e individual do artista em meio a tais partidarismos. No caso das novas/velhas fórmulas aplicadas por esses artistas da geração de 45, a repetição dos métodos, isto sim, é que também foi sua perdição.

O pensamento cultuado por esses artistas, voltado para a forma, colocou de lado ou negligenciou o aspecto ético que faz parte da construção do poema. Nesse caso, faz-se referência aqui não a uma visão neo-platônica, que busca atualizar ideais e leis morais, a não ser entendida esta idéia pelo conceito próprio da *mores*, os costumes sociais que são ponto de partida para a arte e que o poeta transforma em projeto segundo as leis internas de sua imaginação. Esse “ciclo formalista” da geração de 45, nas palavras do poeta Ferreira Gullar, produziram a consciência nos artistas das décadas seguintes sobre a necessidade do retorno a uma “poesia participante”, negação do anterior círculo viciante em que mergulharam alguns artistas de 45, bem como os poetas concretistas⁹⁴.

1.3 “Descrição de Pernambuco como um Trampolim”⁹⁵

“Não sabem governar sua cozinha
E podem governar o mundo inteiro”
(Gregório de Matos)

José Rafael de Menezes afirma que a geração de 45, no Recife particularmente, vai além das propostas estéticas e dos experimentalismos vanguardistas, que se iniciam sintomaticamente com o surgimento de poetas como João Cabral, cuja *Pedra do Sono* (1942) apresenta influências surrealistas, via Murilo Mendes. A idéia de geração, para o estudioso, soma as genealogias patronais (que no Recife apresentará uma feição própria, e, portanto, um grupo diverso ao de São Paulo) e os espaços de maturação dos artistas. Espaços específicos de maturação das idéias, campos de atração intelectual e desenvolvimento das várias ideologias – às vezes as motivações políticas são decisivas em alguns artistas – e poéticas. O autor assinala, assim, a presença de “instituições hospedeiras” ou “matrizes de afirmação pessoal”, onde os poetas – e não apenas eles, mas também intelectuais de um modo geral – trocavam idéias ou simplesmente ouviam os mestres falarem, pioneiros em épocas anteriores que abriam os caminhos para os jovens talentos, e que muitas vezes os apresentavam ao público. Entre os vários sítios artísticos, Menezes cita o Diário de Pernambuco, o Jornal do Comércio, o extinto Diário da Noite

⁹⁴ MARTINS, Wilson, op. cit. 1996, p. 336-337.

⁹⁵ A partir do título do poema de João Cabral, do livro *A Escola das Facas* (1980).

(através de seus suplementos literários), a Faculdade de Direito do Recife (centro irradiador das idéias desde o século 19, com a Escola do Recife e palco das idéias parnasianas), o Ginásio Pernambucano, o antigo Colégio Oswaldo Cruz e a Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE).

O conceito de geração costuma se aplicar tanto a ideais comuns que reúnem autores quanto à proximidade de seus nascimentos, ou à mesma época em que iniciaram suas trajetórias artísticas. Esta última definição é tanto problemática quanto se reúnam artistas em um mesmo agrupamento, sem que se reconheçam diferenças significativas entre esses autores, tais como matrizes poéticas divergentes (influências de outros autores), ou mesmo estilos e técnicas próprias de cada um. Para Pedro Salinas o conceito de geração seria “um grupo humano mal definido⁹⁶”, que às vezes é formado apenas pelo grau de amizade estabelecido entre os artistas. Ao ciclo de 35 anos que se impôs classicamente para o conceito de geração (o que o define equivocadamente como um agrupamento de artistas jovens), Menezes contrapõe a presença de muitos artistas pertencentes a épocas anteriores e que se juntam aos novos que vão surgindo, dentro de um espírito renovador pertencente à História que influencia a todos⁹⁷.

Assim como esse mesmo espírito de época vai seguir moldando os comportamentos de escritores e poetas, a partir das várias filosofias, das novas experiências estéticas, assim mesmo também se deve considerar tal influência interna patronal. No Recife, alguns dos “patronos geracionais” não foram apenas poetas que geraram uma órbita pessoal ao redor do qual gravitavam muitos dos que iam surgindo, como o foi com Mauro Mota, Joaquim Cardoso ou, posteriormente, João Cabral de Melo Neto – a participação de Gilberto Freyre, ao menos no primeiro momento do pós-guerra, por exemplo, foi decisiva no espírito renovador da geração de 45 em Recife, com seu espírito de revalorização regional –, também muitos críticos literários, como Virgínius da Gama e Melo, jornalistas como Esmaragdo Marroquim, empresários como Antiógenes Chaves e professores como Amaro Quintas e Césio Regueira Costa promoveram a publicação ou o conhecimento junto ao público de muitos artistas que ora surgiam. O que permanecia em comum entre todos eles era o mesmo projeto estético que caracterizou a geração de 45 em Recife. Neste caso, em particular, o ambiente era propício para o surgimento de muitos deles. Vivia-se um crescente clima de otimismo e uma vontade de reconstrução dos valores que se achavam

⁹⁶ SALINAS, Pedro, in LEAL, César, apud *Geração 65* – o livro dos 30 anos, 1997, p. 22.

⁹⁷ MENEZES, José Rafael de. *A Geração de 45 em Perfis*. p.18.

ameaçados, tanto pelo esgotamento das experiências de 22, quanto inclusive por ameaças políticas. Mas também havia um espaço pródigo que possibilitava essa renovação:

Em 45 (...), reuniram-se as condições do ambiente do Recife, capital do Nordeste, com sua imprensa, a doutrina, o civismo democrático, pelo *Diário de Pernambuco*, com outras publicações oferecendo espaço para a revelação de talentos: do suplemento do *Jornal do Comércio* aos mensários culturais *Nordeste*, *Região*, das revistas *Arquivo* e *Boletim da Cidade do Recife*, condições históricas da Guerra aviventando o civismo e da luta contra o Estado Novo⁹⁸.

Essas evidências demonstram um grupo coeso e movido por solidariedade e participação nos problemas prementes de seu tempo. Mas, a participação política desses artistas desconfiava do que eles consideravam o nativismo de 22.

O que se denomina *a cultura popular* não está ausente dos artistas de 45 e dos que produziam a partir dessa década em Pernambuco. Movidos por uma visão regionalista não-bairrista, esses artistas buscaram resgatar no homem local os valores gerais da alma humana. Propunham-se revelar os sofrimentos, os gestos e a mundivisão pessoal do homem da terra, como valores que transcendem o próprio indivíduo e o ligam à Humanidade. A renovação do verso proposta por eles em Pernambuco, segundo Nagib Jorge Neto, pretendeu, no exemplo pioneiro de João Cabral de Melo Neto (daqui em diante apresentado pelas iniciais JCMN),

Um campo de invenção, de sonhos, [dentro do qual] surgiu na poesia o construtor da grande epopéia, do épico esperado desde Bento Teixeira, no século 17 (...). Assim, estava pronta a epopéia da gente pernambucana, do Nordeste, com as figuras da mata, do sertão, de todas as áreas. [JCMN] fez do Recife o mundo (...). É também um caminho para enriquecer a criação erudita, sua ligação com o nacional, popular, que forma a base do universal, na criação e no alcance da mensagem⁹⁹.

A influência de JCMN expandiu-se não apenas entre os poetas da terra, cujo exemplo maior, segundo o mesmo Nagib Jorge Neto, talvez seja o poeta Audálio Alves, saudado por Barbosa Lima Sobrinho e Mauro Mota, e que estréia com *Caminhos do Silêncio* (1954), como também foi um refencial nas letras nacionais. Com Cabral,

⁹⁸ MENEZES, op. cit., 1993, p. 19.

⁹⁹ NETO, Nagib Jorge. *A Literatura em Pernambuco*, 2003, p.84.

A revolução modernista, pois, passou a ter em Pernambuco, no país, um novo referencial, na forma e no conteúdo. Ele vai iluminar, com sua técnica e sensibilidade, os poetas que vão surgir na década de cinquenta¹⁰⁰.

A arte que se passou a fazer em Pernambuco nas décadas seguintes, a partir de Cabral, mas ainda sob a influência do grupo de 45, nas suas propostas de uma arte que volta a se reconhecer como um artefato de valor em si mesmo, menos inferior em relação aos temas que atualiza, passou daquele conceito de arte pura para uma “arte humanizada, cristã, e por vezes, revolucionária¹⁰¹”. A denúncia também faz parte das várias poéticas surgidas no Estado, desde 1945. Chama a atenção aqui, juntamente com esse aspecto, os temas eleitos pelos poetas da terra, desde aqueles da *água participativa* de Cabral (*Morte e Vida Severina*, *O Rio*, *O Cão Sem Plumas* etc), ou o *Princípio Áspero de Uma Canção sem Terra – Canto Agrário* (1962), de Audálio Alves, tomando o elemento local (o homem sertanejo) como princípio para uma imagem universal do sofrimento humano, mas que não prescinde outras formas de denúncia social, a exemplo do Mauro Mota de *A Tecelã* e do *Boletim Sentimental da Guerra do Recife*.

O projeto restaurador dos valores humanos que se perdiam, após a Grande Guerra, empreendeu uma resistência, no plano artístico, aos resquícios da fase iconoclasta do modernismo paulista de 22. No plano ideológico, a arte deveria abandonar a ironia e o pessimismo contra o discurso poético, que via nele apenas uma ponte para desacreditar todos os valores pessoais, artísticos e coletivos de um modo geral. No plano lingüístico, os vários grupos de 45 atualizarão muitos artistas de várias fases, que contribuíram para a valorização da arte e dos valores sociais de suas épocas.

Há quem alegue, a exemplo de Wilson Martins¹⁰², que o engajamento político de alguns daqueles autores os desvirtuavam totalmente da influência de 45 e os afiliava à geração de 30. Na realidade, a geração de 45 revela-se não uma ruptura radical de qualquer fase, mas uma continuação das gerações precedentes, incorporando-as e atualizando-as dentro dos novos valores.

Em 1946, os jornalistas Osório Borba e Álvaro Lins fundariam a Esquerda Democrática, que introduzira Gilberto Freyre na política – este exerceria certa influência geracional no grupo, mas que se encerraria após o golpe militar de 1964, e tendo como marco a saudação do mestre de Apipucos ao Presidente Médici à sua chegada ao Recife.

¹⁰⁰ NETO, Nagib, Jorge, op.cit., 2003, p. 87.

¹⁰¹ NETO, Nagib, Jorge, op.cit., 2003, p. 87.

¹⁰² MARTINS, Wilson, O tempo e o modo, in *Jornal de Poesia*, pesquisado em www.revista.agulha.com.br/wilsonmartins040.html, em 04/09/2006.

As características próprias do grupo de artistas nordestinos que se reuniam no Recife, e que os isolava no contexto literário nacional, são apontadas pelo poeta alagoano Lêdo Ivo, através de um depoimento seu, ao *enumerar* as diferenças que havia entre a poesia que se produzia no Recife em relação ao Sudeste, e as matrizes poéticas próprias de cada grupo, causa de separatismo intelectual, inclusive, mas também regional:

A princípio, circulando por entre figuras ilustres que trocavam os nossos nomes e chegavam até a zombar de nossas roupas desengonçadas – de paus-de-arara – nós, os vindos do Recife, não sabíamos o que éramos. Sabíamos, porém, que éramos diferentes daqueles escritores que achavam Eça de Queiroz o máximo, ou daqueles poetas que viviam acorrentados a Apollinaire ou parafraseavam cautelosamente Neruda. Quando Manuel Bandeira nos transmitia a sua inquietação, porque esquecera de incluir o seu mavioso confrade Adelmar Tavares numa antologia da poesia lírica brasileira – ou Jorge de Lima se proclamava mero aparelho receptor das vozes do além, sentíamos que éramos diferentes¹⁰³.

Aos remanescentes de 22, que seguiam influenciando os poetas da década de 1930 com seus poemas-piadas e misturas de códigos verbais, de prosa e verso, de “trouverização”¹⁰⁴ dos temas cotidianos, contrapunha-se um grupo que levava consigo a missão de reabilitação da métrica, ao invés da apologia à paródia e à *blague*. Os poetas recifenses leriam Mallarmé, mas também Rimbaud, Baudelaire, Valéry e Cocteau, Rilke, Kafka, Claudel, Gide, Breton, Proust. O verso e toda a retórica até ali alcançada pelos artistas de 22 chegara ao seu esgotamento e necessitava de uma reavaliação.

Para Domingos Carvalho da Silva¹⁰⁵, uma característica singular da geração de 45 é ter surgido menos a partir de manifestos ou programas (que não existiram), do que por uma tomada de consciência dos artistas, tornando-se as características apontadas para eles uma tendência. Se a linguagem poética alcança em 1922, com a Semana de Arte Moderna, um ganho traduzido em liberdade contra os antigos cânones, a visão negativa lançada pelos teóricos ao retorno à métrica e aos ritmos homogêneos não pode deixar de ser vista como novo preconceito, tal qual sofreram os modernistas paulistas com a adoção do verso livre. Por outro lado, lembre-se a admissão de JCMN no uso da rima ao que ele denominou de “uma dificuldade que precisava para se impor [como poeta]”¹⁰⁶. Cabral será um dos poetas a representar o rigor formal e o domínio dos ritmos e das imagens poéticas desgastadas

¹⁰³ IVO, Lêdo, apud Menezes, José Rafael, op. cit., 1993, p.51.

¹⁰⁴ Alusão aos “objects trouvés” dos cubistas e dadaístas.

¹⁰⁵ SILVA, Domingos Carvalho da. Apontamentos sobre a poética de 45, in *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, 1985, p.319.

¹⁰⁶ Cf. SECCHIN, Antônio Carlos, João Cabral de Melo Neto: a poesia do menos, 1983, p. 303.

pelas gerações anteriores. Embora o pernambucano seja estudado de forma isolada em relação ao grupo de 45, essa característica de sua poética é uma marca de um espírito de época, disseminada no Brasil nos anos 40, mas iniciada desde antes, através de vozes como Mauro Mota.

Mas é necessário apontar as diferenças essenciais entre uma idéia de geração de 45, apresentada pelos críticos aos estilos surgidos naqueles anos quarenta, e o “sentimento de 45” que representava aquelas mudanças pressentidas somente mais tarde pela crítica, mas já apostada individualmente pelas vozes associadas àquela geração. De acordo com o próprio João Cabral:

Existem dois sentidos na geração de 45. Uns são os poetas e escritores nascidos dentro de determinada faixa e outro é um grupo que em São Paulo lançou a chamada Geração de 45 como sendo um movimento. Pertencço à geração de 45 no sentido em que nasci entre o ano tal e o ano qual, mas não sou no sentido de pertencer a esse grupo de São Paulo e nem seguir as idéias desse grupo¹⁰⁷.

Cabral reconhece a dívida que os poetas de sua geração – os que se juntaram ou não ao grupo de São Paulo – possuíam com os modernistas de 22:

Os modernistas começaram a escrever destruindo o que havia, porque não havia nada de importante. Então, eles primeiro limpam o terreno, e depois cada um começou a construir sua obra, que é o caso da geração seguinte, do Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles¹⁰⁸.

Aparentemente, Cabral relaciona seu vínculo a 45 unicamente ao lançamento de seus primeiros livros. Porém, vai completar o depoimento aludindo à sobriedade que a poesia precisava voltar a alcançar, após a experiência radical de 22, demolidora dos valores enraizados na tradição estética, mas que completara seu ciclo transformador e revolucionário, uma vez que a tarefa estava realizada:

O problema do pessoal da geração de 45 não foi destruir o que havia para construir sobre as ruínas. Foi, dentro daquilo que havia, procurar encontrar uma identidade para si mesmo que lhe permitisse individualizar-se dentro daqueles grandes poetas¹⁰⁹.

A década de 1940, como um todo, e, à parte a vertente paulistana que teria formado uma geração com uma mentalidade específica, representará o fim do ciclo de 22 na poesia,

¹⁰⁷ NETO, João Cabral de Melo, apud MARTINS, Wilson, op. cit., 1996, p. 337.

¹⁰⁸ NETO, João Cabral de Melo, apud MARTINS, Wilson, op. cit., 1996, p. 337.

¹⁰⁹ NETO, João Cabral de Melo, apud MARTINS, Wilson, op. cit., 1996, p. 337.

e que atravessaria a década de 1930, com o retorno à análise do verso, na busca da revalorização da linguagem poética, diferente daquela realizada em prosa, mesmo quando compartilham as mesmas imagens.

Domingos Carvalho confirma os acontecimentos sociais mais importantes a marcar o que muitos denominariam *a morte do modernismo* – embora não associe ainda o pós-modernismo às atuais correntes estéticas (ou ausência total delas), mas às poéticas da geração de 30:

O ano de 1945, em que se celebrou a vitória democrática na guerra e se lamentou a morte de Mário de Andrade, guia incontestado da geração de 22, foi também assinalado no País pela publicação de livros, sem qualquer indício de recuo estético, mostraram que a poética do “Prefácio Interessantíssimo” era uma fase vencida na poesia nacional¹¹⁰.

Em seguida, o poeta revela o aparecimento de algumas obras que ratificarão os novos percursos da poesia nacional, como *Ode e Elegia* (1945), de Lêdo Ivo, *O Engenheiro* (1945), de JCMN, e *Rosa Extinta*¹¹¹, do próprio Domingos Carvalho. Embora a crítica correspondesse positivamente aos lançamentos de tais obras, somente aludiriam a um sentido de geração a partir do lançamento, em 1946, segundo Carvalho, do livro *Lamentação Floral*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ao lado das idéias divulgadas por este poeta, cujos textos aliam a reverência a Mário de Andrade e Cecília Meireles aos nomes de poetas americanos e ingleses, os poetas dessa fase contavam com periódicos a defenderem as novas idéias, como a *Revista Brasileira de Literatura* e a *Orfeu* – esta contava com nomes como do poeta Darcy Damasceno, Fernando Ferreira de Loanda, Afonso Félix de Sousa e Lêdo Ivo. Domingos Carvalho cita algumas das opiniões mais relevantes à época, entre críticos e poetas, sobre as motivações artísticas e ideológicas do grupo antes mesmo da denominação que receberia depois. De Álvaro Lins:

A nova geração deve fazer agora a sua revolução pelo restabelecimento da forma aristocrática e bela, que não será uma herança do parnasianismo, mas uma evolução dentro do gosto e do senso estético do nosso tempo¹¹².

De Sérgio Milliet, no mesmo ano de 1946:

¹¹⁰ SILVA, Domingos Carvalho, op. cit., 1985, p. 320.

¹¹¹ Seria talvez interessante uma comparação, em outro estudo, entre essa obra e a *Rosa Jacente* de Geraldo Valença, devido à semelhança dos títulos.

¹¹² SILVA, Domingos Carvalho, op. cit., 1985, p. 321.

Os poetas da nova corrente também sentem o desejo de penetração em profundidade e tentam voltar ao equilíbrio das construções que resistam ao tempo¹¹³.

Naturalmente, ao espírito que norteava o grupo implicava tentar impor a devolução, ao discurso poético, da autenticidade da linguagem escrita em versos – valorizada desde a gênese das idéias na mente do poeta até a fabricação de seu poema –, o que significava uma estrutura complexa valorizada pelo artífice, em contraposição àquela linguagem estruturada em prosa, presente nas poéticas de 22 e que desafiava as divisões que os poetas de 45 insistiam em ver em ambas as linguagens. Os poetas de 45, ou pelo menos os artistas que formaram grupos em torno de algumas dessas revistas, levaram ao extremo a preocupação de conservar a *pureza* das fórmulas poéticas. Mas tratava-se, indo mais longe, também de uma negação daquele imaginário, já denominado por muitos como “pós-moderno”, e que na prática estava diretamente relacionada com as matrizes telúricas e localistas do regionalismo de 30, termo cunhado por Tristão de Athaíde. Assim relacionava Lêdo Ivo em artigo de 1947: “Noto que os melhores novos são aqueles que (...) ignoram o modernismo e as expressões nordestinas do pós-modernismo¹¹⁴”.

Péricles Eugênio da Silva Ramos soma críticas contra a linha de raciocínio desses autores que responsabilizaram o “modernismo” – ou seja, que associava essa expressão aos artistas de 22 –, e que para eles teria condenado a poesia ao esgotamento, nas suas vertentes satírica e imitativa da prosa, esvaziando o signo poético e mesmo os temas sociais que deveriam atualizar artisticamente:

O modernismo (...) não [pôde] subsistir depois da cruzada de Mário de Andrade: formalmente, revelou-se uma aventura sem disciplina, e quanto ao fundo, dele não se soube alijar o prosaico e o excrescente¹¹⁵.

Essas críticas gerais aos poetas de 22 e à poesia que subsistia ainda, não tardariam a se transformar em conflito ideológico entre parte dos artistas ainda vivos que participaram da Semana de Arte Moderna de São Paulo – tendo à frente Oswald de Andrade, Patrícia Galvão e Paulo Mendes de Almeida –, e os artistas da década de 40 – com o próprio Péricles Eugênio, fazendo a voz da ala paulista do grupo de 45, além de muitos outros, em outras partes do País.

¹¹³ SILVA, Domingos Carvalho, 1985, *idem*.

¹¹⁴ SILVA, Domingos Carvalho, *idem*, *ibidem*.

¹¹⁵ SILVA, Domingos Carvalho, *idem*, *ibidem*.

A divisão ideológica da geração 45, consideradas nas suas várias vertentes regionais – divisão que não reproduzia o engajamento “local” do romance de 30, por exemplo, mas tão somente uma incorporação daquelas mesmas preocupações sociais, filtradas pelo intimismo e pelo simbolismo da linguagem em versos, associada a considerações filosóficas mais amplas – conduziria a poética de um João Cabral, cujo percurso inicialmente surrealista de *Pedra do Sono* (1942) e de *O Engenheiro* (1945), irá sofrer um salto estilístico e temático, representados pelos poemas da sua *água participativa*, ou de denúncia social.

Mas se JCMN representa um dos primeiros passos para uma tendência estética que se consolidaria na poesia brasileira – a análise social que não prescindia à crítica sobre o fazer poético, a sua condição de *machine à émouvoir* – tal papel só lhe pode ser atribuído, defende-se aqui, graças às conquistas que a mentalidade de 45 proporcionou aos poetas e artistas em geral. Lembre-se que, apesar do alcance mais largo que a poesia de Cabral logo alcançaria, afastando-o definitivamente do espírito militante de 45, é no seu ambiente que ela surge, a partir das discussões dos jovens poetas em torno de Willi Lewin e do pintor Vicente do Rêgo Monteiro, além das leituras do poeta Carlos Drummond de Andrade e da influência surrealista, não apenas do primeiro Cabral, a partir de seu *Pedra do Sono*, como também para toda uma geração de artistas que o seguiriam. A poesia de denúncia social não se inicia, nas letras nacionais, com os poetas de 30, cujas idéias influenciariam os de 45, já estando presente desde Gregório de Matos Guerra, Gonçalves Dias, Alencar, Castro Alves, Machado de Assis e tantos outros, mas com os artistas de 45, ela toma uma forma peculiar, estreitando explicitamente a relação dos poetas e seu engajamento social com a autonomia do discurso poético.

As críticas atuais em torno da geração de 45 devem-se menos ao retorno às formas tradicionais do verso, uma vez que os artistas contemporâneos já não encontram obstáculos às formas com que desejam praticá-los, incluindo métrica e ritmo tradicionais, do que pela sedução de alguns artistas mais engajados ao ideário do grupo de São Paulo, subservientes a uma ideologia de sentido revolucionário que continuou a se defender de inimigos que já não existiam mais:

Repudiamos, enfim, tudo o que é efêmero, oportunista, regional, provinciano, municipalista, transitório, pitoresco, anti-gramatical, supérfluo, obsceno e folclórico. Excluídas todas essas bagatelas, o que resta ao verdadeiro poeta é ainda muito amplo: a visão do mundo, a análise do destino do homem e da

existência humana, os mitos e os temas do nosso tempo, quaisquer que sejam, desde que tratados no nível da poesia e sem truques subalternos¹¹⁶.

Mas o espírito de 45 permitiu desdobramentos relevantes entre os artistas posteriores, entre os quais, o próprio Geraldo Valença.

1.4 “Um cavalheiro caminha serenamente, nunca sai correndo”¹¹⁷

O fim das vanguardas estéticas de 45, na prática se estendeu na influência que exerceriam aos poetas que surgiram nas décadas seguintes. Encontrariam à sua frente um vazio estético que se traduziria em um processo de reavaliações e, muitas vezes, de recomeços. Entretanto, os problemas relativos ao esgotamento e transição entre processos culturais diversos, qualquer que seja o campo, não se esgotam tão completamente, a ponto do processo anterior desaparecer sem deixar resquícios, nem o alegado retrocesso representa mudanças radicais e inconseqüentes que não importem suas razões ou uma necessidade de análise de suas bases conceituais.

Algumas palavras sobre a nova poesia que surge no País a partir da década de 1950 são importantes para localizar as possíveis diferenças entre as poéticas que surgiram no Recife e as de outras partes. Enquanto no berço do movimento modernista (São Paulo) parecia-se revalorizar a fase desintegradora do verso de 1922, como numa contra-ofensiva à geração de 45, adotando-se os modelos norte-americanos de Cummings, o retorno aos caligramas de Apollinaire, a poesia que desintegra a sintaxe do verso, e que explora, ao contrário da palavra-valise de um Lewis Carrol, levada a extremos por James Joyce, a palavra atomizada nos seus núcleos fonéticos – o plano-piloto do movimento concretista no Brasil é de 1958, cujas idéias despontaram apenas dois anos antes –, depara-se, em Pernambuco, como que com *ilhas artísticas*. Resistência de *yankes* às avessas.

No que diz respeito ao movimento concretista, por aqui tratava-se de uma resistência anterior mesmo à tentativa de *invasão* de tal vanguarda. Os artistas pernambucanos ainda se reconheciam numa herança cultural que vinha de mais longe (latina), e que provocava neste Estado uma resistência contra certas idéias importadas dos Estados Unidos, e que se manifestou na forma de resgate de tradições culturais regionais e de valorização da província contra valores impostos vindos do Sudeste. Ou, como alegou Tadeu Rocha, desde sempre se esboçou não apenas em Pernambuco, como em outros estados da região

¹¹⁶ SILVA, Domingos Carvalho, *idem*, p. 323.

¹¹⁷ Sting, *Englishman in the New York*.

Nordeste – mas sendo Recife o centro irradiador –, “os limites de uma federação literária”¹¹⁸, partindo de intelectuais e artistas advindos das universidades.

Revistas surgidas em 1945, como *Nordeste* e *Região*, tornam-se porta-vozes do denominado “segundo movimento regionalista do Nordeste” (sucedâneo daquele deflagrado sob a liderança de Gilberto Freyre), ocorrendo dois anos depois, juntamente com os suplementos literários nos jornais de domingo em várias cidades de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba e Alagoas. Aí surgia um forte “espírito de Província”:

Sem desprezar as nossas condições geográficas, mas atendendo sobretudo à nossa formação histórica, precisamos identificar em toda esta federação literária, aquilo a que se chamou “espírito do Recife”, que somente aguardava uma oportunidade para mais uma vez se afirmar. (...) Espírito que sabe isolar a criação artística e literária de todas as injunções político-partidárias e que pôde conciliar, numa verdadeira federação cultural, as autonomias de quatro estados, opondo um sadio regionalismo às preocupações bairristas de certos grupos. Espírito que sendo “novo”, pela adesão às formas recentes de expressão nas letras e nas artes, não deixa de reconhecer o valor de “modernos” e “antigos”, no que produzem de bom e aceitável em nossos dias¹¹⁹.

Mais uma vez tendo na Faculdade de Direito do Recife, juntamente com o Diário de Pernambuco, através de seus vários redatores ligados à área artística, o ponto de partida das agitações poéticas, o movimento conta com a ampla participação de Nilo Pereira, Aderbal Jurema e Esmaragdo Marroquim, além de Mauro Mota, Edson Régis, Guerra de Holanda, Hermilo Borba Filho e Laurênio Lima, entre vários outros. O grupo vinculado ao Teatro Popular do Nordeste, passando por inúmeras fases, a maioria delas com poucos recursos para a montagem de suas peças, torna-se ao longo da década de 1940 e 1950 uma forte referência em torno do qual se reúnem vários artistas no Recife, da nova e da velha geração, e onde encontram parcerias para inúmeros outros projetos, como o próprio *Gráfico Amador*, e a editora do *Teatro de Estudantes de Pernambuco*, publicando nomes como Luiz Delgado, Gastão de Holanda, Mauro Mota, Carlos Pena Filho, e o próprio Geraldo Valença¹²⁰. A herança da tradição alia-se aos projetos de caráter universalista nos temas, publicando de Ibsen a Lorca, de Sófocles a Ariano Suassuna, Plauto e Molière.

Ainda quanto ao que diz respeito à resistência local ao ideário norte-americano, lembre-se aqui o que se poderia chamar de *regionalismo contestador*, em um poema como o *Boletim Sentimental da Guerra do Recife*, de Mauro Mota, que denuncia o ônus cobrado

¹¹⁸ ROCHA, Tadeu. Modernismo & Regionalismo, 1964, p.111.

¹¹⁹ ROCHA, Tadeu. Modernismo & Regionalismo, op.cit., 1964, 112.

¹²⁰ Cf. FILHO, Hermilo Borba. Um grupo do Nordeste brasileiro, in *Dionysos*, 1968.

à gente local, com a perdição de muitas moças entre *os de fora*, os aliados que aportaram em Recife nos anos da Guerra:

Tínheis de quinze a vinte anos,/ tipos de colegiais,/ diante dos americanos,/ dos garbosos oficiais,/ do segundo time vasto/ dos fuzileiros navais/ prontos a entregar a vida/ para conseguir a paz,/ varrer da face do mundo/ regimes ditatoriais/ e democratizar todas/ as terras continentais/ a começar pelos sexos/ das meninas nacionais (...) ¹²¹.

O Nordeste e a capital pernambucana sempre demonstraram uma vocação natural ao surgimento de poéticas que de alguma forma destoaram das de outras partes do País, através de produções já profundamente enraizadas numa tradição regional, com ou sem manifestos localistas, mas através dos temas quando não nas formas, que se mantêm regulares ao longo do tempo. Poetas influenciados pelo retorno às formas tradicionais, da geração precedente de 1945, mas igualmente valorizadas por esta. Artistas que ampliarão o diálogo com a herança tanto ibérica quanto a clássica, numa forma de valorização da cultura popular nordestina, na busca de suas raízes, a exemplo das produções do Teatro Popular do Nordeste, com a reedição local das *Barracas* de Garcia Lorca, mas também mantendo, à sua maneira, um diálogo com o universal, através da montagem de peças de autores de outras culturas, como Pirandello, Shaw, Shakespeare; bem como a leitura, entre os poetas ligados ao grupo, de Camus, Pasternack etc. Também são dignos de nota os poetas da *geração de 65*, nas vozes de Alberto Cunha Melo e vários outros, ou o *Movimento Armorial* de Ariano Suassuna. Nas artes plásticas, é relevante o nome do pintor e escultor Francisco Brennand, com suas obras retratando a paisagem regional local, mas que buscará nela valores arquetípicos universais, percorrendo uma trajetória temática que vai desde a vegetação nativa num estilo simples e primitivista, até mitos de representações zoomórficas e antropomórficas ¹²² – ex-aluno dos artistas cubistas Fernand Léger e André Lothe. E pode-se perceber esse regionalismo, que vai buscar na herança clássica latina a forma para dar voz a personagens ligados à história local, também no poeta César Leal – veja-se seu livro *Os Heróis*, cujos poemas recriam os antigos murais e pórticos romanos. Todos esses exemplos já parecem apontar uma feição particular nas artes plásticas e na literatura produzida em Pernambuco, além de oferecer um ambiente propício à poética de Geraldo Valença para o desenvolvimento dos seus temas (um retrato alternativo aos de

¹²¹ MOTA, Mauro. *Antologia em verso e Prosa*, 1982, p.56.

¹²² Cf. MONTEIRO, Fernando. O adivinhador de mitos, in revista Bravo! n° 13, outubro de 1998, p.79.

outros poetas sobre a paisagem sertaneja, revista pelo prisma da memória, e justaposta ao espaço urbano).

Mas a tendência aparentemente anti-sulista e, de certa forma, *provinciana* que tais leituras sobre os vários projetos artísticos em Pernambuco dão a entender, no caso da Literatura, é negada tanto pelo eixo de idéias adotadas pelos artistas de 45 do Recife, naquela defesa de uma poesia rigorosa na forma, mas que ampliará sobejamente as discussões acerca dos problemas e aspirações regionais, ao mesmo tempo ambicionando o universal, quanto pela própria intenção do autor de *Casa-Grande & Senzala*, no seu manifesto precursor de 1926, e que seguiu influenciando os poetas e artistas recifenses e nordestinos, numa mundivisão que privilegiava uma poética *telúrica*, um arranjo de elementos locais dirigindo-se, desde um ponto comum, até os vários horizontes particulares de cada artista.

A preocupação de Gilberto Freyre em manter a poesia e demais artes feitas no Nordeste do Brasil distantes de um provincianismo de visão limitada, e que não aceitava as mudanças no campo estético e cultural em geral, para ele inevitáveis, mas nem por isso ligadas diretamente aos mesmos eixos de representação adotados por outras regiões, já estava claramente delimitada no seu manifesto de 1926. O sociólogo pernambucano soube se manter atento às questões que, não de outra forma, estavam diretamente ligadas à mentalidade estética local, às preocupações frente aos desafios da região Nordeste, no campo político e social de maneira geral. Veja-se um trecho do programa de 1926:

2º – (...) será o Centro constituído e organizado dentro da comunhão regional, aproveitando os bons elementos da inteligência nordestina, com exclusão de qualquer particularismo provinciano, quer quanto às coisas, quer quanto às pessoas¹²³.

Sem defender qualquer separatismo político-administrativo, o regionalismo defendido por Freyre, a exemplo do que se encontra no seu manifesto, e publicado na íntegra na revista *Região*, em 1952, apoiava-se nas características geográficas e históricas comuns da região Nordeste. Na arquitetura de muitas de suas construções, nas ruas estreitas da malha urbana, no passado comum, na culinária rural, e nos hábitos herdados dos portugueses, mas também dos negros e dos índios.

¹²³ FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista de 1926/1952, apud TELLES, Gilberto Mendonça, 1992, p. 343.

2 “Você pode ouvir isso no meu sotaque, quando falo”¹²⁴

Essa *resistência* local, como se constata, refere-se menos a um revanchismo retrógrado contra idéias vindas do centro de maior influência político-econômica e cultural (nesse caso, São Paulo, berço da Semana de Arte Moderna e do concretismo, e reguladora da vida artística nacional), do que àquela linguagem revoltada, desintegradora da sintaxe tradicional e anti-lusitana da primeira fase do modernismo. Talvez a poesia local, pernambucana sobremaneira, está mais relacionada com a idéia de “resistência” a que se refere Alfredo Bosi, cujos fundamentos reproduzem, não os ideais da escola modernista, propriamente dita, mas uma *modernidade* artística inaugurada com o romantismo:

A resistência tem muitas fases. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (...); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (...); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia)¹²⁵.

Um problema a respeito da fase demolidora da poesia modernista, tanto dentro do país quanto fora dele, é o excesso nela presente. A revolta que geralmente se manifesta nas classes dominadas (nesse caso, os novos poetas que buscavam a independência contra a tradição passadista, e desejavam antecipar o futuro) procura exaurir as ideologias das classes dominantes no interior de seus próprios discursos. De fato, a linguagem das classes dominantes tende a se converter em instrumento de dominação através do qual buscam sempre legitimar sua força. Mas a linguagem radicalmente nova, cujos parâmetros são gerados pelo puro imaginário, leva a uma tensão na sua relação com o real, que a faz despencar em seu próprio esvaziamento, como atesta Ansart, para quem “quanto mais radical é o imaginário, mais precisa inventar o futuro e mais se encontra diante de uma vacuidade de modelo¹²⁶”. Eis o problema de uma poesia autista, rejeitando toda linguagem tradicional, demolindo, com isso, todo o presente, até não sobrar nada mais que o silêncio, sem futuro, sem novas civilizações ao alcance das mãos.

Esse rompimento com a tradição também conduz a um apagamento da memória, fonte de conhecimento e experiência. O procedimento aniquilador, típico das vanguardas artísticas, produz nos poetas um desligamento das transições ideológicas que não deveria ocorrer de outra forma que não sob constante vigilância, no sentido de reflexões

¹²⁴ Sting, Op.cit.

¹²⁵ BOSI, Alfredo. *O Ser e O Tempo da Poesia*, 1990, p.144-145.

¹²⁶ ANSART, Pierre. *Ideologias, Conflitos e Poder*, 1978, p. 121.

constantes. Seja como for que se manifestem tais mudanças, não costumam dar-se como dissolução radical do sistema anterior, porém como “acordo” entre tendências distintas, de estilos e práticas retóricas. Assim Ricoeur reconhece que

a obra de estilização toma a forma singular de um acordo de uma situação anterior que, de repente, aparece desfeita, não resolvida, aberta, e uma conduta ou estratégia que reorganiza os resíduos deixados pela estruturação anterior¹²⁷.

A mesma crise no cenário poético nacional de que acusam a geração de 45 será, na realidade, continuação daquela abertura alcançada pela geração de 22 – mais do que destruição do verso tradicional, liberdade de opção no plano estético (inclusive de opção pelo verso tradicional, que era cultuado mesmo entre alguns poetas de 22) –, tendo as várias poéticas surgidas, a partir daquele movimento, mantido uma evolução incessante de temas e estilos, a partir dos trabalhos de cada artista, de acordo com as mudanças e novas perspectivas das sociedades.

É nesse contexto que se insere (ou ao menos onde se encontra um dos seus desdobramentos) a trajetória poética de Geraldo Valença, na elaboração dos trabalhos das várias vanguardas artísticas, de lançamentos de projetos coletivos e de sínteses individuais, e que no Brasil também implicará na construção não de um sentido geral da sua história literária, mas da multiplicação de histórias, de projetos e de múltiplos localismos – *manifesto pau-brasil* (1924); *manifesto regionalista* (1926/1952); *A Revista* (Belo Horizonte, 1925); *Terra Roxa* (1926); *Festa* (1927); *Grupo Verde de Cataguazes* (1927); *Manifesto Antropófago* (1928); *Verde Amarelo* (1929); *Leite Criôlo* (1929); *Manifesto para não ser lido* (revista *Joaquim*, Curitiba, 1946); *Orfeu* (1947); *Concretismo* (1958); *Neoconcretismo* (1959); *Práxis* (1961); *Processo* (1967).

Em Geraldo Valença reúnem-se os traços mais fortes de uma poesia regional que aspira ao universal; uma *procura da poesia*, que dialoga com diversas poéticas e com múltiplas formas de expressão, na busca de uma síntese artística e de uma dicção particular. Poeta de seu tempo, e de muitos tempos, na sua obra, mais do que a busca de uma rosa através dos diversos planos da memória e da imaginação, a existência de um rosário de imagens, de estilos, de vozes, no diálogo com múltiplos artistas, de Camões a Manuel Bandeira, de Antônio Nobre a Mallarmé, de Garcia Lorca a Mauro Mota, Edmir Domingues, mas que também deixa ecoar as vozes mais significativas da sua infância e do

¹²⁷ RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*, 1977, p.51.

seu ciclo familiar, enquanto converte uma experiência particular em outra geral, onde cada leitor se reconhece, restituindo o sentido utópico do mundo e da própria poesia; e uma linguagem rica em imagens do espaço rural nordestino, expressa ora com o rigor da forma, ora com o artesanato da palavra poética, na restituição dos sentimentos e dos valores da alma humana.

Capítulo 4

1 O imaginário na poética de Geraldo Valença

Para encerrar este trabalho, propõem-se aqui a confirmação de um aspecto fundamental antes mencionado e praticado por Geraldo Valença, que constrói uma poética dotada de um rigoroso princípio organizador, desde a fase da *Estudantes*, e levado ao extremo na das *Rosas*, percebido na seleção vocabular em todos os quarenta e um poemas da edição final. Disseminadas essas imagens arquetípicas, poema a poema, verso a verso, cada uma detentora de um sentido, variações de uma mesma mundividência, mas todas desdobramentos do geral sentimento de deslocamento do poeta, tentar-se-á uma investigação mais detida de uma pequena parcela dos vários motes eleitos pelo poeta, a partir da leitura d'*A Rosa Total*, que encerra os poemas das duas rosas.

2 Dê-me o mote

Um levantamento de tais vocábulos em quase todos os poemas da *Rosa Total* permite constatar tais reiteraões temáticas, através de termos repetidos e suas variações isotópicas. Assim, podem ser citadas:

2.1 Fiscal (3 vezes), e suas variações: “outro”, “gravata”, “Gerente”, “paletó” (*Bem, Obrigado*); “vigia”, “rei”, “lei”, “espanto” (*O Vigia*); “el rei” (*Bifocal II*); “o conde” (*O Triunfo do Conde*); “ardil”, “cobra”, “bala” (*Preste*); “intriga”, “navalha” (*Cada Dia, Uma Navalha*); “cães”, “abutres”, “víboras” (*As Víboras*); “Publicano” (*O Publicano*); “Herodes” (*O Presépio*); “Senhores”, “espada”, “soldado” (*Balada do Morto*); “guarda” (*Carlitos Banido*); “ilhéus”, “demônios” (*sonetos I e II*); “pelotão” (*Balada Tardia*); “Engenheiro” (*História de Zé Maria e do Ferreiro*). O *fiscal*, que algumas vezes é um duro agente materializado nos poemas, outras vezes objetos que o substitui, ou simples reprodução de rituais, investe na promoção do ódio e da desconfiança; às vezes, mais que um vigia, é o próprio olhar vigilante e onipresente, que se oculta nas ações dos outros e um traidor a semear o medo por todos os lados, a intriga, a trapaça, representando o medo da Cidade Grande, mas também a opressão que se estende entre os espaços apresentados no livro, de um plano a outro, até ocupar todos os ambientes, físicos e mentais, alcançando

inclusive planos temporais diversos. Assim, esse *fiscal* pode ser o *outro* que representa algo ainda sob o controle do poeta, fixado em um passado que é o da infância, cuja ameaça, em princípio, ainda podia ser combatida:

O que escalou
 Parede de ontem
 (Penso comigo)
 Não se estragou
 Espadachim,
 Corto à gilé
 O outro que em mim
 Faz finca-pé¹²⁸

Mas que na vida do adulto representa o inimigo, sob o disfarce das hierarquias sociais e outras formas de poder exercido sobre o poeta (e a gravata se torna o nó de uma força):

Boto a gravata,
 Aperto o nó
 Enforco (penso)
 O homem só,

e que se nomeia por alcunhas poderosas, como *Gerente*, vigia dos outros que o próprio poeta se torna, mas que não representa senão outra forma de controle, cujo estigma serão as próprias vestes que terá de usar:

Gerente alegre,
 Me retribuo:
 Suo e, depois,
 Lavo o que suo
 (...)
 Entro na rua,
 com meu refrão
 De saudação
 Ao paletó
 Aço também

Em momentos raros, o fiscal é o próprio poeta, que enxerga as mudanças que tornam a vida vária e inconstante, ampliando o mistério de sua presença através da enumeração de seres e objetos no poema, demonstrando o ritmo frenético e vertiginoso de tais mudanças:

Dono não sou — sou vigia
 Dessas coisas que juntei
 Amanhã é outro dia,
 Muda o vento, muda o rei,

Muda o amor, muda a folia.

¹²⁸ VALENÇA, Geraldo, 1989, op. cit., p.15, bem como as duas estrofes seguintes.

Muda até o que mudei,
 Muda João, muda Maria,
 Muda o espanto, muda a lei
 (*O Vigia*)

Mas a posição de fiscal assumida pelo poeta, no poema é sentida como fina ironia, de alguém que vigia e é vigiado, controla e é controlado, ocasionando desconfiança até entre amigos, caso da relação entre o poeta e seu cachorro:

Muda o sonho, a agonia,
 Muda o beijo (ou seu desdém)
 Vai assim, por noite e dia,

E, enquanto a Cega não vem,
 Meu cachorro me vigia
 E eu o vigio também.
 (*O Vigia*)

A ironia do poema, em outro nível, alcança a paródia, a exemplo dos versos de Camões aí pressentidos. No poema do português: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,/ Muda-se o ser, muda-se a confiança;/ Todo mundo é composto de mudança,/ Continuamente vemos novidades”¹²⁹. No poema do pernambucano, porém, já desde o título (“O vigia”), percebe-se uma inversão jocosa, quando joga com as forças da opressão externa, sempre alterando seus jogadores (“muda o rei”), e as peças do jogo (“muda a lei”), mas permanecendo constante a ameaça – talvez a Morte, a exemplo da alegoria romântica escrita com maiúscula, representada na última estrofe pela palavra “Cega”, ou outro elemento oculto no poema, ironizado na chave de ouro do soneto com uma piada sobre reciprocidades de vigílias.

Às vezes aquele mistério mencionado se amplia de tal modo, que a realidade oculta seus *agentes*, e o poeta introduz nos versos a imaginação e o devaneio, a memória da infância, com a qual reaprenderá a sensação íntima do medo, através da metamorfose do fiscal em personagens que incorporam esse sentimento, como o *vampiro*:

O uivo e o castelo, a neve, o carrilhão
 Guardando o anúncio, compassado e lento,
 A lua branca, a bruma espessa, o vento
 Nos galhos do cipreste, a solidão

Da vila, e novamente o lobo, e a mão
 Saindo da tumba, o guarda sonolento

¹²⁹ CAMÕES. *Redondilhas e Sonetos*, 1969, p.114.

E pouco e velho para a vastidão
Do medo e a Suécia de ermo e esquecimento

E o uivo e o carrilhão, e novamente
A mão e a tumba, e a lua, e o lobo e o dente,
Brotando da gengiva, e não sei de onde,

A sombra do morcego e o seu maldito
Trissar de sangue e o meu inútil grito
E a capa rubra e, triunfalmente, o Conde.¹³⁰

A eleição desse tema do vampiro ratifica o aspecto tanto memorialístico de *A Rosa Total*, na recuperação de imagens da infância e da origem do medo na vida psíquica do poeta, quanto do jogo inserido nos versos de Valença, do aspecto lúdico dos poemas d'*A Rosa*, que instaura uma relação de forças, via linguagem simbólica, entre a opressão da Cidade Grande – ou neste caso, da vida adulta e do princípio de realidade que lhe é correlato – e o poder da palavra poética, com que o poeta libera suas energias e a enfrenta, materializando o medo mencionado e convertendo-o em uma imagem universal, a partir de suas experiências particulares.



Ilustração 1: Desenho de vampiro, de Fernando Florêncio, para o livro *A Rosa Total*, de Geraldo Valença

O mesmo pode ser dito de seres ainda mais rebaixados mencionados pelo poeta, como “cães” e “demônios”, criaturas ferozes e ainda mais medonhas, que ampliam pelo livro a atmosfera de terror, enquanto o próprio nascer do dia, contrário à segurança luminosa da

¹³⁰ VALENÇA, Geraldo, 1989, op. cit., *O Triunfo do Conde – de um cinema da infância*, p.23.

manhã, guarda em si uma ameaça (“estacas da alvorada”) aos homens isolados em seu medo (“ilhéus”):

Os cães! Os cães nos seguirão nas sombras,
tais como digitígrados demônios
e acordarão ilhéus que todos sabem
da espera nas estacas da alvorada
(II, trecho)

Um confronto entre uma dessas imagens do poema acima com o anterior, permite uma associação com a mesma imagem do vampiro, se as “estacas da alvorada” forem associadas àquelas mesmas dos filmes utilizadas para ceifarem as vidas daquelas criaturas da noite, embora neste último poema a ameaça mencionada se dirija a todos.

Às vezes o *fiscal* é uma imagem arquetípica de autoridade, assim legitimada pela História, como a figura de “Herodes”:

Herodes nada sabe, ou imagina,
Dessa Belém de tanto, tanto amor,
Posta na sala, à margem da cortina,

Que tua mãe, de longe, longe armou,
Pra que brincasses hoje, Catarina,
Com esse Menininho de isopor.
(*O Presépio*, trecho),

ou do “publicano”, cobrador de impostos do governo romano, e que, tal qual aquele fiscal do Império, em alguns versos, possui poderes quase absolutos que lhe foram delegados por algum poder instituído, inclusive o de calar a voz do poeta:

Súbito, vem
À minha sala
Toma-me a fala,
Riso também

Sabe o que tem
A minha mala
Sou seu refém
Na tarde opala

Ponta de sabre,
Toma a metade,
Cobra a vontade

Reparte o dia
Com sua esguia
Mão de zinabre

(*O Publicano*)

Na sua aparição mais direta e contundente, esse fiscal será o “soldado”, cuja força e ameaça só é finalmente suspensa através da fuga para o derradeiro espaço descrito pelo poeta n’*A Rosa Total*, local onde não há lugar o medo nem a opressão, o espaço da morte, zona neutra de todos os acontecimentos, que se assemelha à descrição do limbo:

Senhores de tantas terças,
Que me olhais com tanto enfado,
Vos dispenso a companhia,
Que agora aqui deste lado,
Espada não tem valia,
Não tem valia soldado,
não tem vento ou calmaria,
Não é noite, não é dia,
Que é o mesmo tempo parado
(*Balada do Morto*, trecho)

O fiscal, entretanto, pode ser simplesmente a imagem do *progresso*, do desejo de expansão da malha urbana até as zonas rurais mais distantes, onde sua autoridade representa as mudanças que não contemplarão o homem sertanejo, agente do atraso ao desenvolvimento da Nação, a quem aquele personagem externo (o “Engenheiro” no poema) não estenderá seus benefícios, e cuja caracterização o poeta inverte, sendo esse tipo oprimido ele mesmo o “Cão”:

— Sou fiscal e sou vigia
do que faço e do que não
Alicerce silencia
espera de construção

— Me desculpe a ousadia,
mas a ponte da Nação?

— Uma ponte, Zé Maria,
para o vai-e-vem do Cão?
(*História de Zé Maria e do Ferreiro*, trecho);

2.2 Mão (12 vezes), e suas variações: “gancho”, “tridente” (*Mão Esquerda*).

A *mão* ilustrará atitudes as mais diversas, desde a reprodução do gesto aparentemente cortês, que desarma as atitudes hostis:

Ninguém recusa
Mão estirada

ou a atitude irreverente e alegre das horas de lazer, uma vez cumprido mais um dia de obrigações rotineiras :

E vou, e vou
Rodar bengala,
Que engenho firme,
Não se estragou

mas que às vezes representa menos a cortesia espontânea do que a desconfiança que a atitude amistosa disfarça:

— Sétimo dia,
Na catedral
Ninguém é dono
De si? Então,
Por que me querem
Tomar a mão?
Ao meu vizinho,
Duro fiscal,
Mostro meu riso
Tempo feudal.

Até que, por ora, a mão é cerrada e o gesto se torna contido e, por vezes, agressivo, enquanto o poeta rememora o gesto positivo da mão estirada e agora tornado ritual sem valor:

Ninguém descobre
(Penso comigo)
A dobradiça
De sonho, amor,
Mistério antigo,
Que abre esta mão
— Sabre fiel,
Que briga e volta
Ao seu quartel
Com tal ferrolho,
Deixo trancado,
Segredo, seio,
Dinheiro achado
(*Bem, Obrigado*, trecho);

Em uma direção extrema, essa parte da anatomia é duplicada para as horas de conflito, no gesto da defesa que exige às vezes a hostilidade, na não aceitação do outro, sendo a mão um objeto cortante, excrescente e desagradável:

Outra mão, sobressalente,
de outra carne e de outra cor,
que não as do meu parente,

medida de anjo e temor;

postiça, gancho e tridente,
aço demais para a flor,
carne demais para o dente,
frio para o cobertor,

(*Mão Esquerda*, trecho)

que o dia a dia da Cidade (ou dos espaços possíveis presentes no poema) leva ao uso indiscriminado dessa mão-arma por parte do poeta, a ponto dele perder o controle sobre ela e não mais conseguir guardá-la no invólucro do bolso:

não sei bem do seu momento.
Sei que se desfaz ao vento
e, se a busco, é livre e não

no bolso do sobretudo.

(*Mão Esquerda*, *idem*)

A “mão esquerda”, que poderia ser a do *gauche* drummondiano, o que não se ajusta e se coloca à margem, reproduziria melhor aquela *Mão Suja* do poeta de Itabira, que, cheio de náusea, quis cortá-la e jogá-la ao mar, e que nos versos de Valença repudia o convívio pacífico até do semelhante:

Quando a quero de veludo
é de espinho e fere o irmão

(*Mão Esquerda*, *idem*);

O gesto amoroso que a mão oferece, também ameaça se perder em meio ao sentimento de vazio sentido no seu gesto:

Pra que te quero na vida,
ternura tão malograda,
como a carícia perdida
da pobre mão decepada?

mas que se desfaz ao final, no resgate de certos elementos carregados de sentidos positivos para o poeta:

Pra que te guardo na vida,
rosa vermelha colhida,
agora branca e gelada?

Te quero sempre na vida,
mesmo que some a ferida,
rosa, amor e madrugada

(*Soneto*, *trecho*)

E, finalmente, mesmo com o corpo recebendo toda sorte de maus-tratos, o poeta oferece a mão aos algozes, no mesmo gesto gentil do início:

Um mar em nós se sobra e nos atira
guardados no seu ventre, frio engulho,
para este espanto doido, remoídos

por isso preferimos frias pazes
nascidas destas íntimas trapaças
que em nossas mãos se fazem de açucenas

(*O Corpo e sua Discórdia*, trecho)

2.3 Irmão (11 vezes), e suas variações: “irmã” (*Elegia – cordel do fugitivo*; *O Presépio e Soneto de Natal*); “siamês” (*Balada do Morto*); “gêmeo” (*O Neto Imperfeito*); “duras semelhanças” (*Soneto IV*).

O “irmão”, mencionado tantas vezes ao longo dos poemas de *A Rosa Total*, vai se unir, em menor ou maior grau de aparição, a outros parentes (pai, avô, mãe, irmã), a quem o poeta quase sempre situa no seu passado, remontando sua infância e os objetos a ela relacionados:

Que rebanhos, meu irmão,
São esses que nosso pai
Apascenta, tropeçando
Por planos prados sem chão?

e, assim, conservando um espaço que ele coloca em perspectiva nos versos, ou que recria poeticamente com uma descrição rica em detalhes – mais do que a que utiliza para retratar o espaço urbano em que o adulto habita, espaço descontínuo e sem perspectiva definida:

Era a ovelha, era a novilha,
era cavalo alazão,
era o ronco da trovoada,
era a faísca no chão,
era o cheiro de alfazema,
era o choro de menino,
era a parteira mostrando
o umbigo de Sebastião (*Cordel do Pai e do menino*, trecho)

ou ainda associa esse irmão a personagens que o poeta homenageia e com quem se associa, por semelhança ou intimidade (como Garcia Lorca, em *Balada do Morto*):

Garcia Lorca, em Granada,
entre o muro e o pelotão,
chego tarde, e esta balada
é meu pouco de algodão.
É meu pouco, mas te é dada
tal se fora no porão

os dedos da mão fechada
sobre os dedos do outro irmão.
(*Balada Tardia*, trecho)

2.4 Amor (5 vezes): *Elegia – cordel do fugitivo*; *Soneto III*.

A paisagem é vária, e todos os seus ambientes passam pelos olhos dos poetas com tamanha velocidade e, simultaneamente, fruto da recepção modernista que um dia enalteceu a máquina, mas também da expansão do olhar pós-modernista, que achata todos os horizontes e coloca-os em um mesmo plano, que o *amor*, que necessita de um estado de espírito brando e da vaguidês do olhar de quem o contempla, tornou-se *excrecente*, encarado pelos demais poetas como um quadro estático, sufocado em derrames líricos romanescos. Nos seus versos, Valença demonstra como apenas o medo e a vertigem imperam na paisagem, revelando, a cada espaço exposto, a promessa de acontecimentos nefastos:

Preste, no frio,
Na água do rio,
No sul, no leste,
No mar, no sono,

No trem, no outono,
Na noite; preste,
No amor (no vírus?),
No ópio, nos giros

Nas sociedades contemporâneas, cujas relações passam pelo crivo da desconfiança recíproca, o *amor* passa a ser tratado como *doença*, ou sua causa imediata (“no vírus?”), antes alimento da alma, mas que parece ser substituído por outro, mais eficaz para a mente, que ameaça sucumbir em meio a tantas informações (“no ópio”). Pode-se arriscar afirmar aqui, apesar de o poema não vir datado na *Rosa Total*, que ele poderia representar o medo da *aids*, cujo contágio se dá também pelo *amor* (relações sexuais), e a denúncia de uma sociedade alimentada pelo tráfico de entorpecentes, um dos grandes temas responsáveis pelo medo na Cidade Grande. A violência aí instalada, como consequência última, e que isola cada habitante, tornando seus espaços cada vez mais cerrados, vem representada no mesmo poema:

Da nave, nos
Cantos da sa(la);
Preste, lá fora,

No ardil da aurora,
 No bote da
 Cobra. Na bala.
 (Preste)

Este é um dos raros poemas presentes no livro, para cuja feição Valença amplia as técnicas da fratura do verso conhecidas. O poeta lança mão do *cavalgamento* e da redução da contagem em sílabas métricas – versos de quatro sílabas (a maior parte dos poemas de *A Rosa* foram compostos em versos de sete e dez sílabas), com um curioso destaque alternativo para a sílaba final de um dos versos que não entra no cômputo, enquanto segue a melodia dos demais versos [“la”, em “Cantos da sa(la)”], referindo-se a dois planos simultâneos, os cantos do cômodo e um “lá” indefinido, que pode ser qualquer lugar. A redução silábica dos versos no poema e sua *quebra* na sintaxe de cada linha acelera o ritmo da leitura, permite a percepção do ritmo vertiginoso e da simultaneidade imagética com que o poeta deseja que o poema seja lido. Em outros momentos, o amor já tão desvalorizado, torna-se equivalente do comércio do corpo:

grudados no teu rosto, e és digitigrado,
 e ambos sabemos, pendem para um lado,
 quando decidem pão, amor, botinas,
 os dados que escondem sob a palha
 (IV, trecho)

Além desses vocábulos, aparecem em alguns poemas outras imagens isoladas que se repetem no mesmo texto *ad nauseam*, às vezes como desdobramentos do tema:

(Que aprendera com a chuva
 A ouvir e ficar calado
 E aprendera com o morto
 A ficar só e deitado
 E aprendera com o amor
 A ser tão desarmado)
 (Elegia – cordel do fugitivo, trecho),

outras vezes como deslocamentos de sentidos no mesmo poema:

Era a cria, era a novilha
 (...)
 era o menino domado,
 era o bezerro liberto
 (Cordel do Pai e do Menino),

ou produzem uma contigüidade de imagens entre dois outros textos, como “rodar bengala” (*Bem, Obrigado*) e “Carlitos” (*Carlitos Banido*), na personagem evocada de Chaplin, que

no primeiro poema fica sugerida através do seu gesto irreverente. Algumas vocábulos e expressões utilizadas pelo poeta produzem dissonâncias no interior dos versos, quebrando a “normalidade” comunicativa das palavras, como “farol de espermacete” (*Balada do Morto*), “digitígrados demônios” (*Soneto II*), “urência” (*Soneto V*), “sub-colaterais” (*Soneto do Natal*) “caranguejeira da mão” (*História de Zé Maria e do Ferreiro*), demonstrando um estilo próprio, na relação particular com cada vocábulo.

A co-relação de imagens segue poema a poema, verso a verso, numa reprodução interminável de palavras sempre com novos desdobramentos de sentidos, ou simples retomada de significado de um texto para o outro. Assim, vejamos alguns exemplos finais desta análise:

[“vagou pra lá, pra cá, pra lá, pra cá” (*Relatório do Homem*);
 “Era o balanço da rede, para lá e para cá” (*Cordel do Pai e do Menino*);

No verso do primeiro poema, a repetição reproduz o tédio do poeta que habita o espaço restrito na Cidade, a casa que se torna uma prisão cheia de trancas e cujos objetos tornam-se significantes de sua angústia, como cristos pendurados na parede e espelhos com imagens distorcidas – a reproduzirem o estado de ânimo do poeta; no segundo poema, uma imagem que marcou o poeta como umas das mais importantes a reproduzir o espaço pessoal da infância e um cenário particular próprio da paisagem rural ou interiorana: o da casa paterna, portanto, e o do ambiente rural, com cada objeto correlato, a discriminar os espaços (rural e urbano) e os sentidos peculiares que eles possuem na imaginação;

{ “—Bom dia, pai, /— Bom dia, amada” (*Bem, Obrigado*);
 “Se calou, arrependido/ Do bom-dia que te deu” (*De Agave*);

O gesto ritualizado e obrigatório no verso do primeiro poema – na atenção à hierarquia parental da infância e, mais tarde, na cortesia, de certa forma, domesticada –, vai corresponder ao recolhimento brutal da personagem descrita no verso do segundo poema, que recusa todo gesto no contato com o outro, seja por negar os rituais a que fora obrigado a reproduzir toda vida, seja pela desconfiança contra toda relação humana;

{ “De saudação/ Ao paletó/ Aço também/ Se gasta (penso)” (*Bem, Obrigado*);
 “Que ora aqui neste degredo,/ já não vale este engomado/ paletó sobre o meu peito”
 (*Balada do Morto*);

O objeto que vai representar o estigma da burocracia citadina, das obrigações cumpridas nos ambientes restritos do trabalho ou de qualquer repartição que cada canto da cidade se

torna e que representará o respeito à autoridade (trajar-se devidamente), no verso do primeiro poema, vai corresponder a uma ausência dessa farda, que também será a ausência da autoridade, das repartições e do poder instituído e seus agentes, mas a evocar um ambiente sem tais elementos opressores que não será outro que o da própria morte, no verso do segundo poema;

{ “listrou-se verde de pijama” (*Relatório do Homem*);
 { “vestidos mais de listras que de vestes” (*I*);

No primeiro caso, o pijama parece ser mais uma vestimenta ritualística, a exemplo do paletó, ao mesmo tempo em que sua cor reproduz o espaço rural e o matiz de sua paisagem vegetal primitiva, evocado por exemplos como o vocábulo “hectare” presente no mesmo poema; no segundo caso, as listras que cobrem os corpos constituem um devaneio infantil, na imagem de piratas e insurretos, sem quaisquer trajes que não o da sua infinita e indomada vontade, contra toda autoridade instituída, e distantes de seu círculo opressor.

{ “o prato, o bife, o hectare da cozinha” (*Relatório do Homem*);
 { “hectare de barbearia” (*História de Zé Maria e do Ferreiro*);

Esta imagem, já analisada neste trabalho, reconecta os dois espaços, o urbano, apequenando-o ao invés de reconhecendo suas dimensões infinitas em relação ao campo, mas também apresentando o primeiro como um espaço restrito, de solidão, enquanto, a partir do segundo, reconhece essa medida agrônômica como referencial de dimensão e propriedade acordada entre as partes humanas envolvidas. Ou seja, o mundo citadino, na poética de Valença, pode ser abarcado, dividido, medido, segundo referências utilizadas no mundo rural, e a partir daí, também o será simbolicamente, poeticamente, enfim.

Considerações Finais

Ao final deste trabalho, tentou-se *dimensionar* (nos vários sentidos que a palavra abarca) a poética de Geraldo Valença, segundo critérios que partiram primordialmente da leitura dos seus versos, segundo a compreensão que o poeta demonstra dos espaços contemporâneos, mantendo o imperativo das relações sociais e simbólicas do indivíduo inserido neles (ou no seu caso, dividido entre eles), os valores que eles passam a possuir e as conseqüências dessa relação nem sempre pacífica inserida na imagem ilusória do progresso. A partir (e sempre) da leitura dos versos de Valença, procurou-se reavaliar algumas das alardeadas características da realidade pós-modernista e dos artistas inseridos nela (assim como daqueles surgidos em períodos anteriores, mas que rompem com as características cerradas pelos estudiosos), procurando-se comparar modernismos e pós, com o intuito de oferecer uma terceira via para a compreensão dos processos de transição entre vanguardas (ou seu fim) e entre escolas.

Os estudos literários contemporâneos que privilegiam os espaços têm problematizado os modos de lidar com o real – contraste entre a noção de *real* derivado do corpo social e a que cada grupo de indivíduos faz dele. Aos conceitos dados pela ciência à idéia de espaço, pode-se remeter à sua contrapartida por parte dos poetas.

A fuga mental dos seres oprimidos pelas ideologias mercantilizadas e, em escala menor, pelos múltiplos discursos das *minorias políticas* a que são coagidas a participar, permite a manutenção dessas comunidades alternativas de sonhos – e pode-se assim chamar, devido aos problemas encontrados quando se tenta conceituar um grupo social qualquer, em termos mais concretos (social e filosoficamente), como se tentou demonstrar.

Certas teorias literárias contemporâneas parecem convergir para algumas de suas propostas de igualitarismo e inclusão social. Porém, outrora analisadas segundo estilos pessoais, as obras literárias e artísticas de um modo geral repentinamente se viram catalogadas segundo ideologias do politicamente correto. A teoria literária se viu refém das ciências sociais, da psicanálise que estuda a alteridade e de uma nova esquerda ainda por se denominar. Diante de tantas mudanças e das incertezas daí geradas, o espaço se torna um conceito vago para alguns, identificado como um lar coletivo inviável, o qual depende de uma ordem simbólica motivada por um modo de vida repetitivo e imutável: “O senso de lar é mantido pela memória coletiva, a qual depende [sic] de *desempenhos rituais, práticas*

corporais e cerimônias comemorativas (Connerton).”¹³¹ Em contrapartida, a idéia de *aldeia global* impossibilitaria tal manutenção de comunidade cerrada no tempo e no espaço. Incluem-se aí os fluxos de migrantes e de novas tecnologias, a interdependência entre as cidades na troca de bens e produtos, a presença de trabalhadores vindos de outros lugares e para os quais retornam à noite, onde moram, bem como os novos conhecimentos fornecidos pela mídia sobre outras partes do mundo (o que produziria certos estados mentais nos indivíduos que os levaria a reverem o espaço onde vivem) e a tomada de consciência de eventos simultâneos em lugares distintos que influenciam as atividades e o modo de vida das pessoas em ambas as partes. Mas é justamente na memória coletiva – e não apenas no apelo à memória, já que não se trata somente da evocação de uma história perdida no passado –, mas também em certos valores que transcendem os grupos e formam laços que os unem a todos em um espaço físico mais ou menos coerente segundo a dimensão desses valores, e que transcendem os indivíduos e os estreitam formando a rede de relações humanas, que as sociedades manterão sua integridade, que antes de ser física, seria simbólica (o espaço comum onde habitam é o espaço de deflagração da “cultura”, e responsável por suas referências pessoais que cada pessoa levará por toda vida).

A maior crítica contida nas teorias pós-modernistas sobre esse assunto diz respeito ao espaço mecânico e linear herdado pelos modernistas e levadas adiante no seu projeto reformador. Em tal visão

o espaço (...) é tratado como um fato da natureza, “naturalizado” através da atribuição de sentidos cotidianos comuns. Sob certos aspectos mais complexos do que o tempo – tem direção, área, forma, padrão e volume como principais atributos, bem como a distância –, o espaço é tratado tipicamente como um atributo objetivo das coisas que pode ser medido e, portanto, apreendido¹³².

A crença na aconchegante e eterna morada se esfacela, a instabilidade (inclusive a financeira) produz tantos deslocamentos no espaço, que a única imagem a que estes podem ser comparados é a do rio heraclitiano. Para a sociologia o lar perde seu estatuto privilegiado, perde sua identidade e até seu nome. A comunidade é um pesadelo onde os indivíduos têm de viver entre estranhos, de cujas companhias jamais necessitarão de fato. É o lugar em que, ao invés de vizinhos simpáticos e amigos de infância que se reúnem todos os anos, as pessoas se deparam, na visão de Zygmunt Bauman, com operários

¹³¹ FEARTHERSTONE, Mike. *O Desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*, 1997, p.132.

¹³² HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*, 1992, p. 188.

erguendo, no lugar das casas vizinhas, mais uma filial de empresa ou condomínios residenciais fechados por muros altos, com guarita e cercas elétricas. “O lugar onde se passará toda a vida, ou onde se espera passá-la, existe a partir da batuta do agente imobiliário, [e] floresce e começa a decair no prazo de uma geração”¹³³. O pensamento preponderante é o de que as relações pessoais sumiram em função da própria impessoalidade que assumiram:

Deixaram de existir os simpáticos mercadinhos de esquina; se conseguiram sobreviver à competição dos supermercados, seus donos, gerentes e os rostos atrás dos balcões mudam com excessiva frequência (...) ¹³⁴.

Entretanto, se dentro dessa perspectiva pessimista parece desaparecer a idéia de comunidade como um lar compartilhado por um grupo de pessoas que sempre viveram ali, com as mesmas idéias, rituais e rotina de vida, por outro lado, a mesma geopolítica global dos grandes conglomerados internacionais e dos homens de negócios, bem como a violência urbana é a causadora da manutenção desses espaços (ao menos mental) entre as pessoas. Afinal,

a dificuldade de lidar com níveis cada vez maiores de complexidade cultural e as dúvidas e ansiedades que elas geram com frequência são motivos pelos quais o “localismo” ou o desejo de permanecer em uma localidade delimitada ou retornar a um sentimento de “lar” tornaram-se um tema importante¹³⁵.

O pós-modernismo pensa num mundo virtual, com conceitos e maneiras de enxergar a realidade tão provisórios quanto fragmentários e múltiplos, mas de um modo geral as pessoas vivem ainda um ritmo de vida um pouco mais lento na sua capacidade de assimilar tais mudanças. O mundo, para ele, é pensado analogicamente, mais do que virtualmente. A consciência humana necessita desses esquemas. Se o *eu* só é possível em relação a um *outro*, ele também só pode aceitar esse *outro* de acordo com sua compreensão de uma espacialidade única: o espaço do corpo. Apesar das modernas teorias da Física moderna, com espaços tridimensionais e os *quanta*, prevalece no imaginário coletivo a tradicional newtoniana, que predica sobre a impenetrabilidade dos corpos, qualificando o espaço no real ocupado pelas pessoas; é assim que se continua a valorizar conceitos como *aqui-ali*,

¹³³ BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, 2003, p. 46.

¹³⁴ BAUMAN, Zygmunt, op.cit., p.46.

¹³⁵ FEATHERSTONE, Mike, 1997, op.cit., 144.

dentro-fora, longe-perto etc. A luz de Copérnico brilha no firmamento da História dos grandes gênios, enquanto o sol das multidões *nasce e morre*, percorrendo sua trajetória submissa de um lado a outro do céu *a olhos vistos*. Importa menos às pessoas concordarem que são vítimas de uma ilusão de ótica, do que o privilégio de seu testemunho particular sobre o fato.

Assim como os indivíduos se viram deslocados no espaço, perdidos, segundo as teorias pós-modernistas, da sua antigamente segura noção de pertencimento a um lugar, os poetas foram relegados a uma situação muitas vezes pior que a dos simbolistas, cerca de um século e meio atrás. Se antes se sentiam deslocados para as margens da sociedade, agora eles são realocados para o seu interior. Como um buraco negro, a teoria literária coloca para dentro de sua órbita o que estava equidistante (o que via *de fora*), tudo se mistura e perde perspectiva. Ao mesmo tempo em que antigos conceitos caíram por terra, outras categorias funcionais foram estabelecidas, na maioria das vezes segundo critérios biográficos dos autores. Importa aqui a sua cor, o seu gênero, o seu *lugar* de origem – contraditoriamente o espaço volta aí a ganhar interesse.

Diante desse quadro, os poetas se retraíram na sua espontaneidade e, conseqüentemente, na sua criatividade e capacidade de expressão. Desde que se decretou a *morte do autor* e desde que já não existe mais *originalidade*, tudo passou a ser uma questão de recapitulação da vida, confirmação dos novos valores (coletivos) ou pastiche do modernismo. Os poetas negros deveriam ser apreciados por uma sociedade múltipla nos seus aspectos culturais, menos por levantarem bandeiras étnicas do que por reivindicarem seu direito – individual – de *estar no mundo*. A *habilidade* do artista tornou-se expressão inadequada. Nas palavras de Adorno:

Senso crítico e competência são banidos como presunções de quem se crê superior aos outros, enquanto a cultura, democrática, reparte seus privilégios entre todos. Diante da trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que estes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a produção do sempre igual.¹³⁶

A literatura de modo geral, e a poesia particularmente, arriscam-se a deixar de expressar as angústias individuais e os valores, para o ser humano, eternos, simplesmente pela crença atual de que já não existem mais valores eternos. A teoria literária sob influência da sociologia pós-moderna tece apologias aos problemas do terceiro mundo,

¹³⁶ ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*, 2002, p. 46.

critica a discriminação racial e todo preconceito contra os grupos sociais à margem das representações políticas, e o faz de forma séria (leia-se *sisuda*), mas esquece de temas aparentemente banais; na prática permanecem fora da ordem de importância dada por ela na exegese dos textos literários: o amor (os versos líricos), a angústia solitária (que pertence ao indivíduo e a todos os grupos), a vontade de sossego; os jogos infantis só admitidos nos textos para crianças: o *pega-pega*, a *bola de gude*, a *bicicleta* e a *casa na árvore* (presentes nos versos de circunstâncias) – ou seu correlato nas cidades grandes – as cortinas onde as pessoas se escondiam quando crianças. Para elas seu lugar no mundo, inigualável e imutável. É nesse sentido que a poética de Geraldo Valença promove a inserção de espaços de um passado rural, pertencentes à sua infância, naqueles pertencentes à malha urbana, ou dos ambientes opressores da Cidade Grande onde o poeta vive sob a opressão de suas regras e medidas, em uma realidade móvel e fragmentada. É o resgate dessas imagens fixas da infância, com seus objetos ainda conservados na memória, que permite ao poeta a compreensão dos acontecimentos dos espaços posteriores que ele habitará na vida adulta, bem como suas relações de poder, estendidas entre os dois espaços.

O corpo, em contrapartida àquele *isolamento desejado*, e sem a referência da comunidade, se veria arremessado no intercurso dos espaços, em um limbo sem referências de qualquer espécie. A luta do indivíduo contra as formas de repressão do grupo só se torna possível, paradoxalmente, quando o corpo entra em contato com outros corpos, quando se tangenciam, ou seja, quando assumem experiências diversas, a partir das quais o bem comum compartilhado com o grupo anterior deixa de exercer atração sobre o sujeito.

Pode ser demonstrado que as comunidades tendem a perder seu princípio unificador, devido aos choques de opinião, a interdependência com outros lugares e outros fatores. Os grupos sociais cuja harmonia entre si possibilitaria a integridade da comunidade, podem se esfacelar em subgrupos de indivíduos de opiniões diferentes do todo e semelhantes a si. Igualmente pode-se admitir que as antigas comunidades como espaços familiares, com suas relações interpessoais, desapareçam em meio às vozes eletrônicas das máquinas de débito em conta, à internet, ao intermédio de gerentes de banco estranhos, a financeiras e às instituições que substituem os indivíduos. Mas, para que tais mudanças possam ser percebidas por alguém, lamentadas ou apenas constatadas, algumas coisas permanecem fixas em meio a tais acontecimentos: o *espaço da memória*, o *espaço da imaginação* e o *lugar da utopia*, contíguos e complementares à percepção do real. Na poética de Geraldo

Valença, as fixações de infância representam uma referência primeira do ser e salvo-conduto por esse real.

A vida sem o grupo esvazia todos os instintos de sobrevivência individual, o sujeito mesmo sente-se esvaziado de um quadro de referências que passa necessariamente pela presença do grupo – no caso dos versos do poeta pernambucano, trata-se tanto das pessoas evocadas, que constituem igualmente tipos sociais, quanto os espaços correlatos que as caracterizam conforme a paisagem descrita. Se as comunidades, no sentido de espaços cerrados, autônomos ou singulares se tornaram inconcebíveis para alguns, não é assim como os poetas a imaginam. A imaginação ganha a importância de concebê-las como algo que se refaz e se recria a todo instante, como salva-guarda e reduto. Enquanto existe nas mentes do poeta, a comunidade é algo que se ajusta a ele como eles se incorporaram a ela. À medida que a vida em comunidade sofre mudanças, seus membros reconstróem mentalmente seu território metro a metro, mantendo-o *pulsante* na sua memória, como espaço idealizado. Nesse caso, a comunidade é um corpo vivo, que subsiste enquanto existirem seus sonhadores.

Algo primeiro subsiste nessa imagem de comunidade, nada a aliena e nada a destrói. Ela se torna como espaço de luta do ser contra as vastidões do mundo. A imagem onipresente da casa (ainda que se trate de um casebre ou de outro espaço restrito) é similar a do próprio corpo, reduto último da mente. Durante a gravidade do mundo em transformação e de todas as perdas sofridas pelos indivíduos, a casa se torna uma imagem fixa e permanente, possuindo valor de castelo, como o identifica Bachelard:

Mesmo quando eles [os espaços da nossa solidão] estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas do futuro, mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu numa mansarda. A eles voltamos nos sonhos noturnos. Esses redutos têm valor de concha¹³⁷.

A adaptação ao novo não é possível sem um mundo outrora vivido. Sua substituição nem sempre ocorre com a aquiescência total do sujeito; vivem dentro dele imagens de necessária superação, quando a mudança é inevitavelmente aceita. Entretanto, para o indivíduo em choque com a nova ordem, resistem com ele certas imagens anteriores mesmas ao sujeito social. O mundo só pode ser compreendido sob o intermédio de uma

¹³⁷ BACHELARD, Gaston. Op.cit., 2003, p. 29.

ordem anterior de imagens que permanecem fixas na memória. Essas imagens serão resgatadas sempre que a vida se tornar caos e incompreensão.

Presente e passado se incorporam em uma rede de imagens que se entrecruzam na mente de maneira coerente e harmoniosa, mantendo viva a promessa do futuro. O espaço da mente é o lugar onde as coisas voltam a ganhar sentido e a realidade pode ser finalmente concebida como coisa palpável. Os territórios da infância guardam seus objetos e as dimensões, sensações, cheiros, gostos fixos para a criança que permanece em cada adulto. Se a pós-modernidade desafia todas as certezas, é, entretanto, a partir mesmo desses mapas mentais, ilusórios ou não, e que faz os indivíduos acreditarem em um *mundo perfeito*, que produzirá neles a força necessária para resistir (ou mesmo adaptar-se) a toda mudança mais dramática.

Dir-se-ia que a incoerência do sistema se encontra então em sua concentração no indivíduo socializado, dotado de uma incoerente coerência – em um mundo já sem ordem e sem unidade. Daí brota o temor do indivíduo pela manipulação a que é submetido e pela negação de seu princípio de prazer. Afinal,

Assim que a criança atinge a “idade da razão”, assim que perde seu direito absoluto de imaginar o mundo, a mãe assume o dever, como fazem todos os educadores, de ensiná-la a ser “objetiva” – objetiva à simples maneira pela qual os adultos acreditam ser “objetivos”. Empanturramo-la de sociabilidade¹³⁸.

Nos tempos que se seguem, o devaneio, a *nostalgia* se apresenta como ilusão no seu aspecto negativo, resquícios de uma geração de indivíduos não adaptados às mudanças de um mundo que, embora os pós-modernistas neguem, continua a *andar para frente* e sempre. Somente duas espécies de sujeitos parecem manter ileso a conquista das utopias e a garantia da promessa de um mundo mais justo: os sonhadores e os poetas. E é na linguagem dos poetas que esse desejo escorre e toma forma, densidade, até transformar e complementar os valores da realidade.

Geraldo Valença renova, através de seus versos, um antigo diálogo com uma visão lírica da vida. O poeta não oferece a priori um paraíso coletivo para seus leitores. Entretanto, ao sugerir a existência – ainda que em sonhos – de um lugar *imutável*, fixo no tempo e no espaço, o espaço da infância e, portanto, da memória, ou mesmo do *devaneio*, nos termos de Bachelard –, sua poética, ao colocar em contraste duas realidades distintas, dois lugares equidistantes no tempo e no espaço (o da infância, ou da vivência no ambiente

¹³⁸ BACHELARD, Gaston, op. cit., 2003, p.101-102.

rural, percebido pela descrição dos objetos próprios desse ambiente) e o da vida adulta, do ambiente urbano, Valença apresenta uma dialética que as teorias pós-modernistas negam continuar existindo, propondo uma zona limítrofe; dois tempos opostos e dois espaços opostos, para o artista (e para os leitores), única maneira de repor algo que se perdeu, ou algo que se quer achar, e cristalização de formas de resistência dos indivíduos contra a manipulação do sistema.

Através da poética de Geraldo Valença é possível constatar não apenas a insatisfação, que é uma insatisfação coletiva da época, mas algumas das várias maneiras dos indivíduos desorientados, lançados repentinamente em um mundo sem significados, demonstrarem suas formas de resistência aos tempos que seguem. O pernambucano na sua *Rosa Total* apresenta, desde o primeiro momento, (e possivelmente desde os versos da juventude, nos anos 1940), em meio aos embates entre vanguardas, na demolição da tradição, da sua tentativa infrutífera de retorno a certos cânones artísticos, e finalmente no estabelecimento de um momento de diálogo entre ambos, até o presente momento, uma tentativa de liberdade definitiva do poeta em termos de criação, de opção pelo lugar que “deve” ocupar na esfera dos conflitos sociais – uma das grandes discussões do pós-modernismo –, assim como da função da própria poesia em um mundo cindido e cada vez menos compreensível em torno de eixos comuns. A utopia vendida pelo mercado nem sempre se encaixa nos sonhos dos homens, que podem caber numa casca de noz e, mesmo assim, tomar para si o espaço infinito, como admitiu um príncipe¹³⁹.

¹³⁹SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. 2001, p.50.

Referências bibliográficas

Livros:

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002;
- ANSART, Pierre. *Ideologias, Conflitos e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, Aurea Weissenberg (trad.), 1978;
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003;
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985;
- BAUDRILLARD, Jean. *À Sombra das Maiorias Silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, Suely Bastos (trad.), 2004;
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003;
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998;
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, Sergio Paulo Rouanet (trad.), 1994;
- BOSI, Alfredo. *O Ser e O Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990;
- CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas, 2004;
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, Diogo Mainard (trad.), 2ª ed., 2004;
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Redondilhas e Sonetos*. Rio de Janeiro: Cultrix, seleção de Massaud Moisés, 1969;
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996;
- COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global, vol.5, Parte II/ Estilos de Época – Era Modernista, 5ª ed., 1999;
- DOMINGUES, Edmir, in *A Rosa Total*, Recife: Belo-Belo, 1989;
- EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Maria L. Oliveira (trad.), 2005;
- FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Estúdio Nobre/ SESC, 1997;
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A Estratégia dos Signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1986;
- FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista de 1926/1952, apud TELLES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999;
- Geração 65 – o livro dos 30 anos*. Recife: FUNDARPE, Jaci Bezerra (org.), 1997;
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, Adail Sobral e Maria Gonçalves (trds.), 14ª, 2005;
- HELENA, Lúcia. *Movimentos da Vanguarda Européia*. São Paulo: Scipione, 1993;
- JAMESON, Frédric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2ªed., 1995;
- JARDIM, Adilson. A flor renascida de Geraldo Valença (artigo), in *Revista Tambor*, Belo Jardim: FABEJA, nº2, abril de 2004;

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997;

LORCA, Federico Garcia. *Obra Completa*. Brasília: UNB, 4ªed., William Agel de Melo (trad.), 1996;

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: T.A. Queiroz, volume VII (1933-1960), 2ª ed., 1996;

MENEZES, José Rafael de. *A Geração de 45 em Perfis*. Recife: UFPE, 1993;

MILÁN, Eduardo. Poesía latinoamericana: lo nuevo como arrepentimiento de lo nuevo, in *A Palavra Poética na América Latina: avaliação de uma geração*. São Paulo: Memorial, Horácio Costa (org.), 1992;

MOTA, Mauro. *Antologia em verso e Prosa*. Rio de Janeiro: José Olympio/FUNDARPE, Ivan C. Proença (org.), 1982;

HOFSTÄTTER, Hans H. *Arte Moderna: pintura, gravura e escultura*. Lisboa: Verbo, Mercedes Gallis Rufino (trad.), 1984;

NETO, Nagib Jorge. *A Literatura em Pernambuco*. Recife: CEPE, 2003;

ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. São Paulo: Martins Fontes, Marylene P. Michael (trad.), 2ª ed., 2002;

O Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., Affonso Ávila (org.), 2002;

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, Fúlvia Moretto, Guacira M. Machado (trds.), 1997;

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977;

ROCHA, Tadeu. Modernismo & Regionalismo. Dptº Estadual de Cultura de Alagoas, série “Estudos Alagoanos”, vol. nº XXIV, agosto de 1964;

SECCHIN, Antonio Carlos, *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985;

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L & PM, Millôr Fernandes (trad.), 2001;

TRESIDER, Jack. *O Grande Livro dos Símbolos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003;

VALENÇA, Geraldo. *A Rosa Total*. Recife: Belo-Belo, 1989.

Revistas, dicionário, antologias, artigos de jornal:

ALVES, Audálio et Al. *Seleção de Autores Pernambucanos*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1987;

BORBA FILHO, Hermilo. Um grupo do Nordeste brasileiro (artigo). *Revista Dionysos*. São Paulo: MEC, v.13, nº16, maio de 1968;

GAMA E MELO, Virgínius. Artigo sem título. Recife : Jornal do Commercio, Segundo Caderno, 09/ 04/ 1961;

LEAL, César. Artigo sem título. Recife: Diário de Pernambuco, 11/09/1969;

MELLO, Cezário de. Do Una nos vem um poeta (artigo). Recife: Diário da Noite, 13/ 01/ 1961;

MONTEIRO, Fernando. O adivinhador de mitos, in revista Bravo! nº 13, outubro de 1998;

MORAIS, Lamartine (org). *Dicionário Biobibliográfico de Poetas Pernambucanos*, 1993;

MOTA, Mauro. O poeta no cartório (artigo). Recife: Diário de Pernambuco, coluna Agenda, 1º Caderno, 23/ 08/ 1967;

PEREIRA, Nilo. Artigo sem título. Recife: Jornal do Commercio, 10/ 02/ 1961;
 REVISTA Colóquio/ Letras. Lisboa, nº77, janeiro de 1984;
 REVISTA Colóquio/ Letras. Lisboa, nº83, janeiro de 1985;
 Revista *Estudantes*. Recife: Diretório Acadêmico de Direito, nº3, novembro de 1947;
 Revista *Estudantes*. Recife: Diretório Acadêmico de Direito, nº5, julho de 1949;
 SILVA, Domingos Carvalho da. Apontamentos sobre a poética de 45, in *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, 1985;
 POETAS da Rua do Imperador. Recife: POOL editorial, Antônio B. Monteiro (apresentação), 1986;

Sites:

FEATHERSTONE, Mike. Moderno e pós-moderno: definições e interpretações (trecho do livro *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*), pesquisado no site www.angelfire.com/sk/holgonsi/mike.html, em 05/02/2006;
<http://digital.tjpe.gov.br>, em 01/08/2006;
 MARTINS, Vicente. *Encontro com os Poetas da Geração de 45*. Pesquisado em <http://Kplus.cosmo.com.br/asp?co=118&rv=Literatura>, em 11/08/2006;
 MARTINS, Wilson, O tempo e o modo, in *Jornal de Poesia*, pesquisado em www.revista.agulha.com.br/wilsonmartins040.html, em 04/09/2006;
<http://mchip00.nyu.edu/litmed/litmeddb/webdocs/webdescrips/forster379-des-.html>, em 01/10/2006;
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cocooning>, em 30/09/2006;
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Marginalismo>, pesquisado em 07/09/2006;

Anexo A

Poemas de Geraldo Valença utilizados no corpus:

Revista ESTUDANTES, nº3, novembro de 1947:

Canto Inicial

Poesia,/ Minha tristeza,/ Minha ironia!/ Meu sangue e meu veneno!/ Jejum de minha mesa:/ Minha pobreza,/ Meu pão de cada dia!/ Minha coroa e meu cilício!/ Ó chagas dos meus joelhos,/ Vermelhos,/ No sacrifício/ Da liturgia!/ Minha hóstia e minha taça!/ Salve, cheia de graça!/ Ó santa e maltrapilha/ Poesia...

Nostalgia de Robson Crusóé

Ouçum vozear! Que o meu clamor suspenda! Mas reconheço: é a fonte que estribilha/ Saltando aqui e ali, de fenda em fenda,/ Machucando-me ao áspero da trilha!/ Mais solitário que o herói da lida,/ É meu o mar que brame e o céu que brilha!/ Dentro desta ilha cabe a minha tenda,/ Sozinho é que não caibo dentro da ilha!// Naufraguei dentro de mim mesmo, ó nautas,/ E, embora escute o som de agrestes frautas,/ Dói-me na solidão, a nostalgia...// E ando inquieto por estas praias, a esmo,/ Porque insulei-me dentro de mim mesmo/ E a fuga tentarei a qualquer dia...

Babel

Mais de vinte anos de trabalho obscuro,/ Na solidão do meu recolhimento,/ A erguer, do barro pobre, o monumento/ Que simbolize o ideal que, em vão, procuro!// Artífice do tédio prematuro,/ Cérebro, coração e pensamento,/ Neste labor ingrato e sem provento,/ Tudo a sangrar, arquitetando o muro!// No entanto, algumas vezes eu esbarro!// Paro e contemplo esta obra, em meio à lida/ Em curiosa indagação profunda:// É o grande horror de vê-la, então, concluída/ Na majestade inglória do seu barro? Quando, afinal, desabe e se confunde...

Nesta Tarde de Chuva

Tarde de chuva, de brumal tristeza! Uma neblina miúda, inquieta e fria?/ Cai, como um riso fino de ironia/ A dor que na minh'alma sinto presa!// Tarde de chuva, de hibernal tibieza!/ Vaga um cristão silêncio de abadia/ Além, no alto azul da serra/ Por onde o vento reza estranha reza!// Mas o arco-íris, no céu, já se desata/ Aos últimos clarões do sol-poente!/ Anoiteceu... e a noite é morna e grata!// ...Só na minh'alma inda persiste, à toa,/ Um frio de saudade emoliente/ Como um ressaíbio eterno de garoa...

A Última

Eu preciso de ti na primavera/ Como quem convalesce, por um braço/ Iremos nós, andando passo a passo/ Pisando o chão reverdecido de hera!// Eu preciso de ti e à tua espera/ Alongo o meu olhar, curioso e baço/ A ver se vens, na curva além do espaço,/ Ó derradeira flor da primavera!// Chegas!// Não me conheces! Vais embora!/ e eu te acompanho o vulto, estrada em fora,/ Até que vais sumindo em tua esfera!/ Hoje eu me lembro, pobre e arrependido,/ Levaste, engrinaldando o teu vestido,/ A derradeira flor da primavera...

O Hóspede

Trovador! Há de te insultar alguém/ As estrofes que ensinas penitente!/ Ao sol de terra estranha, a estranha gente/ Há de voltar-se o rosto com desdém!// É vão teu sacrifício, não convém/ Essa atitude que te leva à frente!/ Canta sozinho, pois, modestamente,/ A estrofe triste que não quis

ninguém!// Porém se um dia alguma sombra-inquieta,/ Chorando, vier bater-te à porta, poeta,/ Pedindo uma canção para os seus ais// Por certo é a sombra de outro seresteiro,/ Pois nesta vida e neste mundo inteiro/ Somente os seresteiros são iguais...

Litania do Luar de Junho

Ó branco luar de junho, emerso nas neblinas!/ Branco luar, lactescente e solitário/ Que pingas no silêncio branco das colinas/ Liquefações de luz e pulverizações de opala!// Ó branco luar de junho, envolto em névoa fria!/ À esquecida resignação de um lago!/ Ó branco luar de cera das ermidas? Que feres e envenenas e maltratas,/ Magoas e maltratas e envenenas,/ Que andas mumificando as queixas não dormidas,/ Mageando o choro das novenas/ Mas fascinando a dor das minhas serenatas...

Cosmopolita

Noite erma e solitária e solitária e nua! O vento, desgrenhando os meus cabelos, passa!/ E a lua é curva, a lua é triste a lua é baça/ – Eu olho em torno e me olho e a ronda continua!/ Noite erma e solitária e solitária a rua!/ E dentro do silêncio que esta noite enlaça/ Escuro, aos pés, o asfalto escuro desta praça/ Iluminada só à fria luz da lua!// Meu pobre verso! Flor de angústia, sonho e medo!/ Como eu te sinto aqui, perdido neste asfalto,/ Anônimo, rimando ao eco do lajedo!// Ah! Certo é tu que estás aqui glorificando/ Num canto surdo e baixo, ou num clamor mais alto,/ Os passos de quem vai gemendo ou vem sonhando...

Revista ESTUDANTES, nº 5, julho (1949):

O nauta que me guarda na galera/ Parte sozinho, olhando o cais vazio!/ O amigo que me aguarda sente frio,/ E vão-se o outono ardente e a primavera!/ A amada que me aguarda joga ao rio/ O quatrifólio trevo que lhe dera!/ E eu quis partir no barco, ó desconforto,/ Quis ver o amigo, quis beijar a amada,/ Não vi ninguém, chegando noite ao porto!// E, agora, a sombra cresce em meu caminho!/ Onde a taverna desta madrugada?/ – Ó taverneiro, sabes de outro vinho?

A ROSA TOTAL (1989)

Cumprido estágio/ Do sono, venho/ Perante vós,/ Provar o engenho:/ – Bom dia, pai,/ – Bom dia, amada/ Ninguém recusa/ Mão estirada/ O que escalou/ Parede de ontem/ (Penso comigo)/ Não se estragou/ Espadachim,/ Corto a gilé/ O outro que em mim/ Faz finca-pé/ Experimento,/ Agora, a mão,/ Na briga alegre,/ Talher e pão/ Boto a gravata,/ Aperto o nó/ Enforco (penso)/ O homem só/ Gerente alegre,/ Me retribuo:/ Suo e, depois,/ Lavo o que suo/ E vou, e vou/ Rodar bengala,/ Que engenho firme,/ Não se estragou/ No canto da/ Boca, o palito,/ Como o apito/ Que se calou/ Entro na rua,/ Com meu refrão/ De saudação/ Ao paletó/ Aço também/ Se gasta (penso)/ De leve/ passo,/ Na face, o lenço/ Menos o morto,/ Mais o jornal:/ – Sétimo dia,/ Na catedral/ Ninguém é dono/ De si? Então,/ Por que me querem/ Tomar a mão?/ Ao meu vizinho,/ Duro fiscal,/ Mostro meu riso,/ Tempo feudal./ Quero e não posso,/ Vou e não quero/ – Bóio no espaço?/ Três, dois, um, zero/ Ninguém descobre/ (Penso comigo)/ A dobradiça/ De sonho, amor,/ Mistério antigo,/ Que abre esta mão/ – Sabre fiel,/ Que briga e volta/ Ao seu quartel/ Com tal ferrolho,/ Deixo trancado,/ Segredo, seio,/ Deinheiro achado/ – Bom dia, pai/ – Bom dia, amada/ Ninguém recusa/ Mão tão calada/ – Se então ninguém,/ A recusou,/ O que vem de ontem/ Continuou/ E assim te diz,/ Irmão amado:/ – Bem, obrigado/ – Bem, obrigado

O Vigia

Dono não sou, — sou vigia/ Dessas coisas que juntei/ Amanhã é outro dia,/ Muda o vento, muda o rei,// Muda o amor, muda a folia./ Muda João, muda Maria,/ Muda o espanto, muda a lei,// Muda o sonho, a agonia,/ Muda o beijo (ou seu desdém)/ Vai assim, por noite e dia,// E, enquanto a Cega não vem,/ Meu cachorro me vigia/ E eu o vigio também.

II

Ai, rio de um vau, somente/ Que agora desengucei,/ Para o lado permanente/ Onde o meu nome assinei!// Ai, rio, de um vau somente,/ Que, amanhã, não acharei/ (como o carneirinho quente,/ Que me roubaram, el rei!)// Ai de mimque, inversamente,/ Agora mesmo cheguei,/ Não pelo chão, pela lente,// Que, afinal, reencontrei,/ No bolso do homem presente/ Que nesta sala deixei...

O Triunfo do Conde (de um cinema da infância)

O uivo e o castelo, a neve, o carrilhão/ Guardando o anúncio, compassado e lento,/ A lua branca, a bruma espessa, o vento/ Nos galhos do cipreste, a solidão// Da vila, e novamente o lobo, e a mão/ Saindo da tumba, o guarda sonolento/ E pouco e velho para a vastidão/ Do medo e a suécia de ermo e esquecimento// E o uivo e o carrilhão, e novamente/ A mão e a tumba, e a lua e o lobo e o dente,/ Brotando da gengiva, e não sei de onde,// A sombra do morcego e o seu maldito/ Trissar de sangue e o meu inútil grito/ E a capa rubra e, triunfalmente, o Conde.

Preste

Preste, no frio,/ Na água do rio,/ No sul, no leste,/ No mar, no sono,// No trem, no outono,/ Na noite; preste,/ No amor (no vírus?)/ No ópio, nos giros// Da nave, nos/ Cantos da sa(la);/ Preste, lá fora// No ardil da aurora,/ No bote da/ Cobra. Na bala.

Elegia – cordel do fugitivo (à lembrança do Tio Quincas)

Chegou um dia, cansado,/ com sua roupa de preto/, ensinou seu nome errado/ e se pôs assim do lado/ de que a sombra se avizinha// Abraçou o irmão na sala,/ a irmã na camarinha,/ disse um nome de mulher,/ disse um nome de menina,/ passou um lenço nos olhos/ e mentiu que era por causa/ a fumaça da terrina// Disse que estava sem fome,/ afastou garfo e comida,/ como se cumprisse um trato/ de comer na mesma hora,/ de comer no mesmo prato/ em que comesse o cavalo/ e disse que lhe doía/ no calcanhar remoldo/ a roseta de outra espora/ crescida em tal intervalo// Espiou pela janela/ o tamanho lá de fora,/ acendeu outro cigarro,/ disse que ia e não vinha/ e que, talvez, não chegasse/ porque direção não tinha/ e era a frente a sua linha,/ o lado – sua querela,/ o detrás – sua morrinha,/ que aprendera com a chuva/ a ouvir e ficar calado/ e aprendera com o morto/ a ficar só e deitado/ e perndera com o amor/ a ser tanto desarmado// Não quis lavar poeira/ porque não valia a pena/ e em seu bisaco trazia,/ para as nódoas do dia,/ água de santa-luzia,/ sabão de salve-rainha// A certa hora, sorriu/ Um sorriso tão contido,/ qual se fose o meio-canto/ de um canário arrependido// Apertou-se no capote,/ que tanta coisa continha,/ sua pistola de espera,/ seu charque, sua farinha/ o noturno conta-gotas/ do veneno e da mezinha,/ que era ali que se hospedava,/ que era ali que se escondia,/ que era ali que se esperava,/ quando, enfim, adormecia// – Saiba Vossa Senhoria,/ não era o dono do trote,/ dono era o seu capote/ da direção erradia// Repetiu seu nome errado/ – seu nome daí pra frente –,/ que o seu nome verdadeiro,/ na teia da sua intriga,/ tecida em mel e cantiga,/ ficara atrás enganchado// À hora dos bugaris/ – sempre havia aquela hora –,/ espiou pela janela/ o tamanho lá de fora,/ a irmã na camarinha,/ abriu a porta de trás/ e se foi dali afora,/ cada um à sua espora,/ no seu cavalo de invento,/ pelas campinas do vento,/ com medo da madrugada/ do punhal da hora chegada,/ do tiro da manhãzinha/ (que aprendera com a chuva/ A ouvir e ficar calado/ E aprendera com o morto/ A ficar só e deitado/ E aprendera com o amor/ A ser tanto desarmado).

Relatório do Homem

O homem voltou da rua. Ah! Como vinha! Trancou-se mais do que trancara a porta. Trancou-se. A mesma natureza morta. O prato, o bife, o hectare da cozinha. O Cristo, Seco e Sumo, Seco e Horta. A estante, o espelho, a distorcida linha. Que urgia consertar e se mantinha. Tão mais em si que na moldura torta. Listrou-se verde de pijama. E havia. Lá fora, o insulto de uma canção tardia. (Um bêbado, talvez, ou coisa assim). E então, no vácuo corredor sem fim, Vagou pra lá, pra cá, pra lá, pra cá. E se morreu de novo no sofá.

As Víboras

E deu-se que era noite. E os ululantes. Ventos de quando o filho se demora. Lixavam-se nas pedras como os cães. Que já não são de si a própria guarda. E deu-se que crescia a sombra e abutres. Vinham bicar os olhos aos cabritos. E os nossos servos, brabos, se coçavam. E levantavam contra nós os punhos. E a água apodrecia na cisterna. Nem atendia a brasa ao nosso sopro. Nem atendia o filho aos nossos gritos. E um servo, de entre os servos mais amados. E todavia rindo, derramava. A cesta, aos nossos pés, das verdes víboras...

Pomar

Não mais do rio que essa grossa areia. que esconde as nossas coisas mais amadas. não mais da casa: a sombra, a aranha, a teia. Não mais que do vizinho essas pegadas. Não mais as madressilvas nas estradas. não mais da praça, nem da lua cheia. não mais, irmão Edmir, da antiga aldeia. os cheiros dos limões nas madrugadas. Não mais que o vento e o guizo da serpente. e a ovelha assim morrendo lentamente. não mais da espiga que esse grão incerto. e esse pomar de brasas e gravetos. e esses agudos candelabros pretos. e a goela escancarada do deserto.

Cordel do Pai e do Menino (Para Cecy)

Que rebanhos, meu irmão. São esses que nosso pai. Apascenta, tropeçando. Por planos prados sem chão. Que nos fazem tão medrosos. e lhe dão tanto cuidar. De uma lã tão preciosa. feita assim de resmungar. E pastam melhor à noite. nos silos da escuridão. e, mais que a relva, o remoem. quando se posta, calado. com seu vaqueiro encantado. seu cavalo e seu gibão. Era ovelha, era novilha. era cavalo alazão. era o ronco da trovoadas. era a faísca no chão. era o cheiro de alfazema. era o choro de menino. era a parteira mostrando. o umbigo de Sebastião. era a pistola no quarto. era o retrato na sala. era o dia de eleição. era o rangir da porteira. era o bigode na cara. era a tabica na mão. Era a cria, era a novilha. era o disco da vitrola. a corrente do relógio. o chapéu do Panamá. era a bênção dos meninos. a hora de se deitar. a mesa, de ponta a ponta. o silêncio a mastigar. era a briga do parente. era a Festa da Padroeira. copo de vinho na mão. era o júri do compadre. era o pigarro do dono. à espera da saudação. Era o vinho Moscatel. era na boca fechada. o segredo tão segredo. que dele não restou nada. era a volta do Recife. o pacote de maçã. marinheirinho de corda. dançando em cima da mesa. com um filho da manhã. era o balanço da rede. para lá e para cá. o casamento da prima. e, outra vez, era o cavalo e o chapéu do Panamá. Era o sol tocando fogo. no sem fim azul do outono. mais forte, muito mais forte. que o seu pigarro de dono. era a cobra enrodilhada. o vento correndo mundo. por cima de pau e pedra. como uma besta espantada. sangrando pelas ilhargas. na espora da danação. era o choro reprimido. o riso pela metade. um pedaço de castigo. outro de suavidade. Era a mulher na garupa. sombrinha aberta na mão. uma sombra só de dois. ou de três, se fosse irmão. era o cheiro de alfazema. era o choro de menino. era a parteira, era o umbigo. o estouro do foguetão. era o pigarro de dono. era o fim da discussão. o nariz reproduzido. e cada nova feição. era o olhar

medindo o mando,/ terra, filho e criação.// Era o menino na casa,/ era a casa no deserto,/ era o menino domado,/ era o bezerro liberto,/ o relógio na parede,/ separando o tempo antigo,/ era a sombra se arranchando,/ pra medição do castigo,/ era a luz do candeeiro,/ o passo do cangaceiro/ que o vento inventa, adoidado,/ era a casa no deserto,/ era o bezerro liberto,/ era o menino domado// As tetas murchas da vaca,/ a água sumida do chão,/ mediam, pai, teu aboio,/ teu câmbio de sim ou não/ e enrolavas teu cigarro/ e espantavas o verão,/ como se fosse um morcego/ que a gente espanta com a mão/ e numa roca tão fina,/ fiavas fios de neblina/ nos roçados de algodão/ e te inundavas num leite/ feito assim com essas coisas/ de fumo, alpendre e violão/ / Ai, que agora te pergunta/ o menino ressaído/ da queima de outro verão:/ onde deixaste, meu pai,/ tua espora, teu gibão,/ teu chapéu do Panamá,/ teu cavalo alazão,/ a corrente do relógio,/ garrafa de Moscatel,/ estouro do foguetão,/ sobretudo, sobretudo,/ aquela tão pequenina/ roca de fiar neblina/ nos roçados de algodão?

Eu Sei que É Junho

Eu sei que é Junho – o doido e gris Seteiro –/ com seu capuz escuro e bolorento,/ as setas que passaram com o vento,/ zunindo pela noite no telheiro// Eu sei que é Junho esse relógio lento,/ esse punhal de lesma, esse ponteiro,/ esse morcego em volta do candeeiro,/ o chumbo desse velho pensamento// Eu sei que é Junho o barro dessas horas,/ o berro desses céus, ai, de anti-auroras,/ essas cisternas sombra-cinza-sul// E esses aquários fundos, cristalinos,/ onde vão se afogar mudos meninos,/ entre peixinhos de geléia azul

O Publicano

Súbito, vem/ À minha sala/ Toma-me a fala,/ Riso também// Sabe o que tem/ A minha mala/ Sou seu refém/ Na tarde opala/ Ponta de sabre,/ Toma a metade,/ Cobra a vontade// Reparte o dia,/ Com sua esguia/ Mão de zinabre

Soneto que Ficou

E sendo os dias sempre amanhecidos,/ fechamos nossas cartas mais remotas/ de imaginários périplos e rotas/ por verdes-longos-mares-escondidos.// Que outros agora somos, convencidos/ que é vão o vôo leve das gaivotas/ e as sagas das baleias são ignotas,/ nem há tavernas, nem há cais dormidos.// O embalo já não serve nessas quilhas,/ na cesta das amarras, quais rodilhas/ de cobras enroladas e dormentes.// E agora perguntemos aos marujos:/ – como se apagam nestes braços sujos,/ dragões e rosas, luas e serpentes?

O Presépio

A gruta de algodão e cartolina,/ Uma vaquinha, o Anjo Protetor,/ A estrela pendurada, pequenina,/ Gaspar e Baltazar e Belchior// Uma ovelhinha mansa, tão mofina,/ José, Maria, ao lado do pastor,/ E palha de crepom, macia e fina,/ Servindo de agasalho e cobertor// Herodes nada sabe, ou imagina,/ Dessa Belém de tanto, tanto amor,/ Posta na sala, à margem da cortina,// Que tua mãe, de longe, longe, armou,/ Pra que brincasses hoje, Catarina,/ Com esse Menininho de isopor.

Balada do Morto

Senhores de tantas terças,/ Que me olhais com tanto enfado,/ Vos dispenso a companhia,/ Que agora aqui deste lado,/ Espada não tem valia,/ Não tem valia soldado,/ não tem vento ou calmaria,/ Não é noite, não é dia,/ Que é o mesmo tempo parado,/ Senhores que assim me olhais/ Com esse olhar de espanto e medo,/ Vos dispenso a companhia,/ Que ora aqui neste degredo,/ Já não vale este engomado/ Paletó sobre o meu peito,/ Nem no rosto contrafeito/ Este cravo perfumado/ Senhores de tantas penas,/ Doravante, doravante,/ Cada um para o seu lado,/ Que esta porta de alfazema/ Nos separa a cadeado/ Nesta estrada que começa/ No lençol branco e estirado,/ No farol

de espermacete/ Que mostra o rumo enfeitado/ Senhores de tantas arcas,/ Que me olhais com tanto sono,/ Vos dispenso a companhia,/ Que há tanto a contar sem dono/ Nesta alfândega tão fria,/ Neste ermo almoxarifado,/ Que a ferrugem já corrói/ Os brincos da arquiduquesa,/ A pulseira da princesa/ E a medalha do herói/ Senhores de tantos truques,/ Que de soslaio me olhais,/ Vos dispenso a companhia,/ Vossos pombos, vossos coelhos,/ A capa, vossa bengala,/ O lenço, vossa cartola,/ Que por trás desta alfazema,/ Sei entrar na vossa sala,/ Sei tomar a vossa fala,/ Sei transpor o vosso muro,/ Vos achar dentro do escuro,/ Sei sair sem ter chegado,/ No parto que o susto inventa,/ Um siamês em vós pregado/ Flutuar e ser levado/ por esses ventos tão tristes/ Com que a Noite arrebanha/ Os que são da sua escolha,/ Os que são do seu cuidado/ Senhores de tantos risos,/ Tantos frisos, tantos guizos,/ Tantos vinhos e caminhos,/ Tantas rosas, tantas prosas,/ Vos dispenso a companhia,/ Que ora aqui neste apertado/ E oco distrito comum,/ Lado a lado, ai, lado a lado,/ Dormem a dama e os seus sapatos,/ Qual se atados num cadarço,/ No grude de um só cansaço,/ No sono somente de um/ Doravante, doravante,/ Cada um fique calado/ Nossa conversa não quer/ Resposta do perguntado/ Cada um com seu soluço,/ Seu porão de esconderijo,/ Seu amuo, sua quizila/ Cada um com sua algema,/ Seu queixo duro, entrevado,/ Que esta porta de alfazema/ Fecha somente de um lado,/ Nos separa, nos separa,/ Faz de mim vosso intrigado// OFERENDA// Vos dispenso a companhia,/ Que logo serei levado/ Por esses ventos tão tristes// Com que a noite arrebanha/ Os que são da sua escolha,/ Os que são do seu cuidado

Mão Esquerda

Outra mão, sobressalente,/ de outra carne e de outra cor,/ que não as do meu parente,/ medida de anjo e temor;// postiça, gancho, tridente,/ aço demais para a flor,/ carne demais para o dente,/ frio para o cobertor,// não sei bem do seu momento./ Sei que se desfaz ao vento/ e, se a busco, é livre e não// no bolso do sobretudo./ Quando a quero de veludo/ é de espinho e fere o irmão

A Rosa Jacente

Quem m'a deu se fez ausente/ para nunca mais voltar/ – Não foi o avô, certamente,/ que era mais, sem ser parente,// e menos para testar./ E agora a Rosa, jacente,/ no jarro, se vai tornar./ Não sei de coisa recente// que tanto custe velar./ Meu irmão, indiferente,/ nesta sala, frente a frente,// tão longe de tal herdar./ Ai, de quem lhe dão somente/ uma Rosa pra guardar!

Soneto

Pra que te quero na vida,/ ternura tão malograda,/ como a carícia perdida/ da pobre mão decepada?// Pra que me serves na vida,/ hora vazia e arrastada,/ que me acrescentas, fingida,/ sem que, entanto, tragas nada?// Pra que te guardo na vida,/ rosa vermelha colhida,/ agora branca e gelada?// Te quero sempre na vida,/ mesmo que some a ferida,/ rosa, amor e madrugada

Carlitos Banido

Suspenso da terra parca/ que amarra as coisas no chão,/ eis que flutuas na barca/ a um simples gesto da mão// teus sapatos, tua marca,/ deixaste impressos no chão,/ embora nenhum tetrarca/ saiba desta solidão// Mas, crianças desgraçadas/ que brincam pelas calçadas/ à luz da noite sem lua,// juram que, mesmo banido,/ foste quem soprou no ouvido/ do guarda que ronda a rua

O Corpo e Sua Discórdia

E atônitos, e gagos, nos quedamos,/ sem mais dizermos, nem sequer tocá-lo,/ que bem sabemos a discórdia seja,/ no inverno deste, um corpo a mais pregado// Contermos nosso grito, nosso espanto,/ muito já é de nós, à luz de um facho/ Tocarmos, todavia, tais falanges,/ apenas nos provara, e ao corpo nada// Um mar em nós se sobra e nos atira/ guardados no seu ventre, frio

engulho,/ para este espanto doido, remoídos// por isso, preferimos frias pazes/ nascidas destas íntimas trapaças/ que em nossas mãos se fazem de açucenas

IV

Com o alumínio sujo da caneca,/ faremos canivetes para o pântano,/ ou para as nossas duras semelhanças,/ porque, afinal, já tens dos meus cosméticos// grudados no teu rosto, e és digitigrado,/ e ambos sabemos pendem para um lado,/ quando decidem pão, amor, botinas,/ os dados que escondem sob a palha// E ambos sabemos, do ermo destas noites,/ que uma ilha, com lêmures e bichos,/ é muito mais em nós que nos seus lados// E muito mais em nós que em suas angras,/ batidos pelos ventos mais atlânticos/ se sedimentam duros arrecifes

Balada Tardia

Garcia Lorca, em Granada,/ entre o muro e o pelotão,/ chego tarde, e esta balada/ é meu pouco de algodão./ É meu pouco, mas te é dada/ tal se fora num porão/ os dedos da mão fechada/ sobre os dedos do outro irmão.// (Eis que me lembras, Granada,/ entre o muro e o pelotão,/ uma peça desmontada/ da plaina para o ferrão,/ uma tesoura zangada/ cortando na escuridão/ as asas da madrugada,/ ou a semente no chão)// Garcia Lorca, em Granada,/ entre o muro e o pelotão,/ onde, a favor da taboada/ que tinhas no coração/ caíste como uma enxada/ sob os pés do Capitão,/ chego tarde, e esta balada/ é meu pouco de algodão.// OFERENDA:// É meu pouco, mas, te é dada/ tal se fora num porão/ os dedos da mão fechada/ sobre os dedos do outro irmão

História de Zé Maria e do Ferreiro

Amarelo Zé Maria,/ não em vida e agora não,/ debaixo da sesmaria/ que semeava com a mão;// não de pai, ai, não de tia,/ que estes não tinham senão,/ na toalha alva e vazia,/ o talher de cortar não;// na posse que umedecia/ sovaco de arribação;/ não na cabra, não na cria/ de cada continuação;// não na feira, não na pia,/ nas notas do tabelião,/ até onde distancia,/ sentença de banição// II// O fole da ventania/ soprava raiva e carvão,/ fazendo a foice do dia/ pra cortar mais amplidão// Se acordava Zé Maria,/ vestido no seu cordão,/ pelo roçado seguia,/ cosendo mais algodão// ponteava na galharia/ os capuchos do tostão/ e o Ferreiro, meio-dia,/ vinha encostar o tição// Encostava e acendia/ o pavio da ignição,/ até que a noite estendia,/ entre os dois, a fria mão// O Ferreiro, assim, dormia/ Zé Maria – no serão,/ curando na galharia/ as feridas do algodão// III// Cavava cacimba fria/ em terra de minação,/ O Ferreiro vinha e via,/ a água voava do chão// Sonhava a prata macia/ das minas da privação,/ O Ferreiro também ia,/ mudava a prata em carvão// Da caatinga, eis que trazia/ garrote pra marcação,/ mas no couro já ardia/ a marca do t – tição// A noite diminuía/ de tanto botar a mão/ na esponja da nuvem fria/ com seu favor de limão// Quando o pobre não podia/ mais brigar com tal facção,/ se agachava, se escondia,/ ia comer Maranhão// IV// Foi assim até que um dia/ começou santa-missão,/ por causa dessa porfia,/ por causa desse algodão// Encostou-se Zé Maria/ junto do frade alemão,/ mas Ferreiro não queria/ largar raiva, nem tição// Rosário sem serventia/ como uma cobra na mão,/ esporeou montaria/ o Frade sem sacristão// Encontrou na correria/ O Engenheiro da eleição/ que a mando se sacudia/ para ver esse tição// Lhe disse com agonia:/ – Para onde se bota, irmão?/ – Vendo medir o bom-dia/ do Ferreiro pra Nação// V// Ferreiro no mesmo dia/ levantou mais o tição,/ clareando a hospedaria,/ entrada do seu Portão// Tinha mulher que espremia,/ sem acertar o filão,/ o leite que se fazia,/ na vaca a refeição// Tinha freguês que mexia/ caranguejeira da mão/ na tipóia em que dormia/ o sono da saudação// Tinha mulher que vigia/ dia todo no fogão,/ até que se consumia/ a brasa sem precisão// Tinha freguês que escondia,/ peneira feita de mão,/ virilha que escapulia/ braguilha sem botão/ Tinha freguês que gemia,/ freguês deitado no chão,/ freguês que à noite roía/ a palha do seu colchão// Dos lados da hospedaria,/ quatro bocas de fogão/ e, no meio, a ventania/ com seu cachorro ladrão// Uma flor se repartia/ entre flor e mangação/ no facheiro que saía/ do zinco dessa pensão// Hectare de barbearia,/ ou de alicate, sei não,/ um rio se dividia/ antes de correr no chão// VI// Se encontrou com Zé Maria/ o Engenheiro da eleição:/ – Eu vim porque não sabia/ Que era tão ruim a pensão//

Por cem contos eu queria,/ por menos, nenhum tostão/ A água que tem na bacia/ lava o pé antes da mão// Lava o cego, lava o guia,/ essa água sem distinção/ Me parece, Zé Maria,/ mijo da constituição// Para uma tal serventia/ nunca fiz encanação/ – Me desculpe a ousadia,/ mas a sua obrigação?// – Sou fiscal e sou vigia/ do que faço e do que não/ Alicerce silenciosa/ espera de construção// – Me desculpe a ousadia,/ mas a ponte da Nação?/ – Uma ponte, Zé Maria,/ para o vai-e-vem do Cão?// – Me desculpe a ousadia,/ mas o poço do riachão?/ – Poço fundo, Zé Maria,/ para o rebanho do cão?// – Me desculpe a ousadia,/ mas a escola da lição?/ – Amarelo Zé Maria,/ quem vem ensinar ao Cão?// – Me desculpe a ousadia,/ mas o posto da injeção?/ – Amarelo Zé Maria,/ quem quer vir tratar do Cão?// – Me desculpe a ousadia,/ mas já mediu o tição?/ – Amarelo Zé Maria,/ examine a minha mão!// VII// Ai, que sorria, sorria,/ o melhor Tabelaio/ Amarelo Zé Maria/ metido nessa questão// Cosendo na galharia/ os capuchos do tostão/ e Ferreiro, meio-dia,/ queimando com seu tição// Bem cedinho, parecia/ tal roçado de algodão/ panela de prata fria/ desenterrada do chão// Camisa viva e alvadia,/ apesar do seu rasgão,/ secando na ventania/ a manga da imitação// A manga de que saía/ para a caixa da eleição,/ amarelo Zé Maria,/ seu telegrama de não// VIII// Foi assim até que um dia/ a morte com seu botão/ abriu-lhe a casaca fria,/ deu-lhe sono de imissão// IX// Me perdoem a poesia/ de tanta aliteração/ Foi tocada de agonia,/ de agonia e de tição

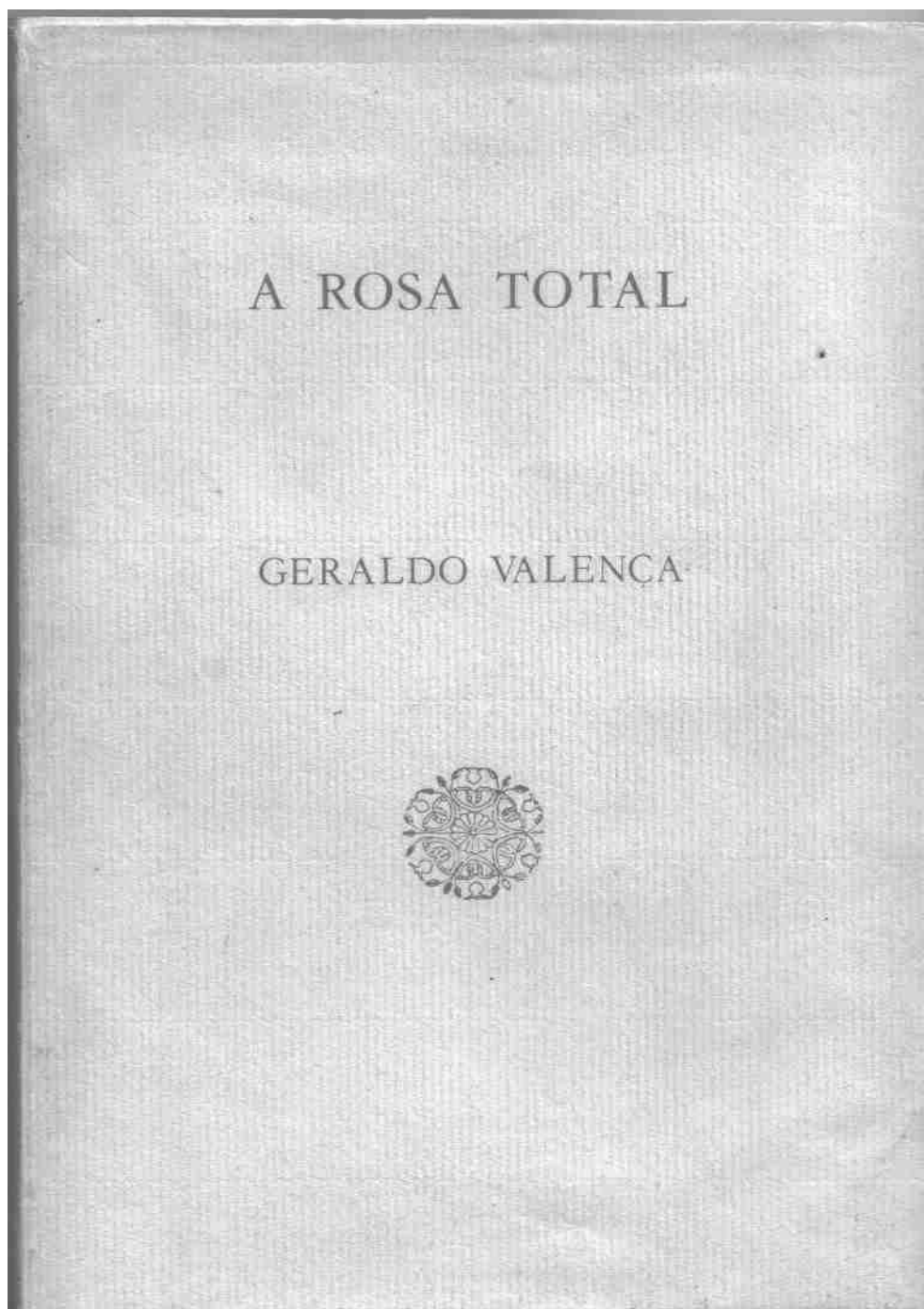
Anexo B

Ilustração 2: Capa de A Rosa Total (1989)

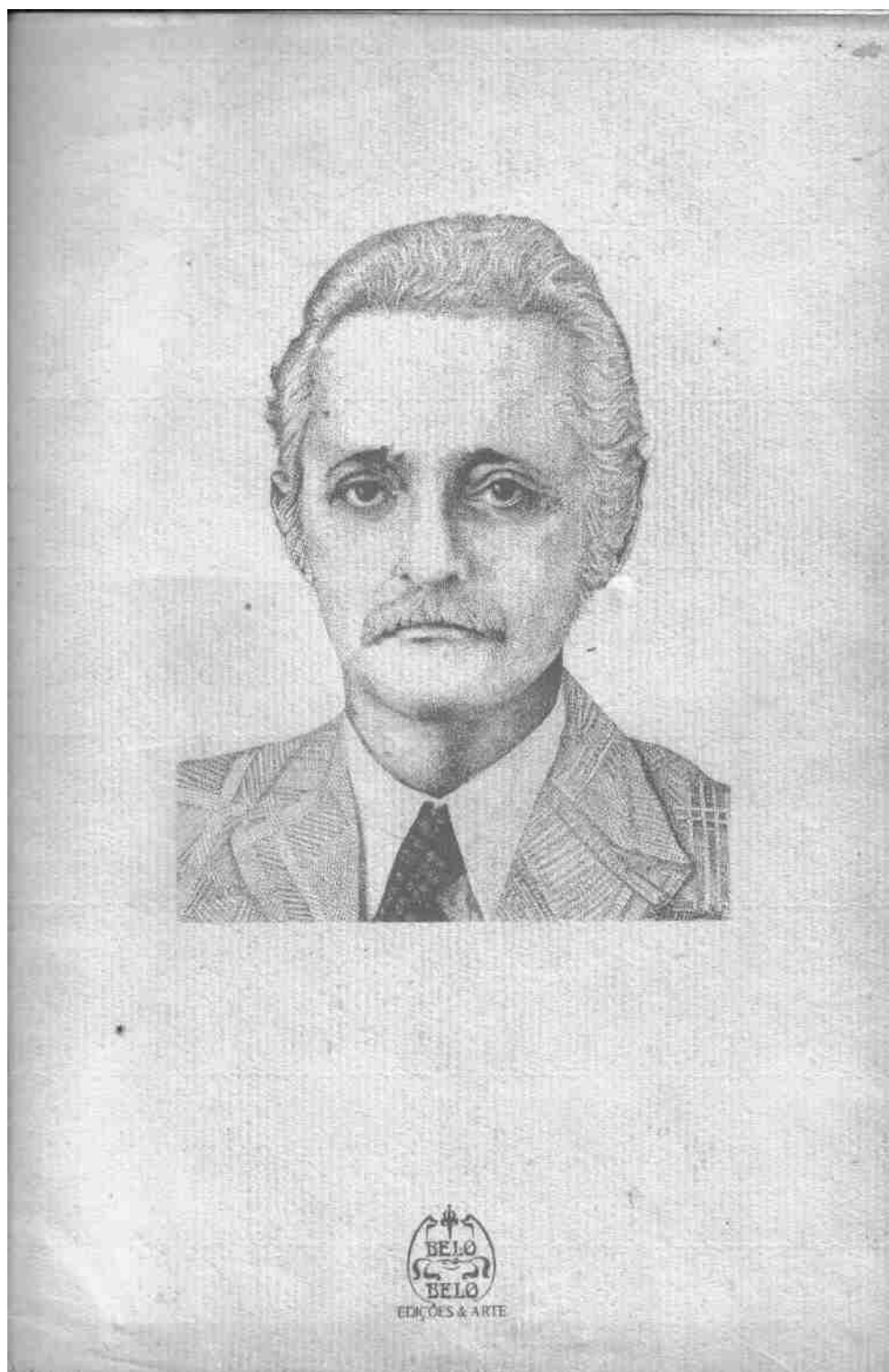


Ilustração 3: contra-capas de A Rosa Total, com bico de pena de Fernando Florêncio

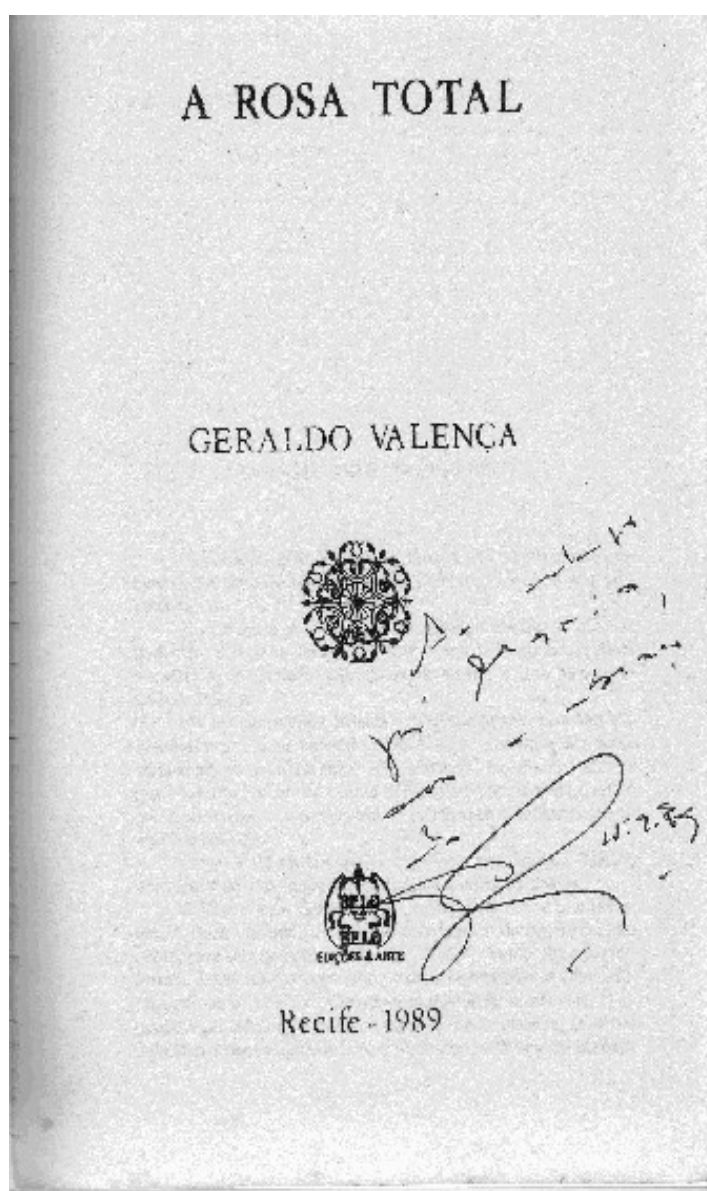


Ilustração 4: Folha de rosto de *A Rosa Total*, com dedicatória de Geraldo Valença

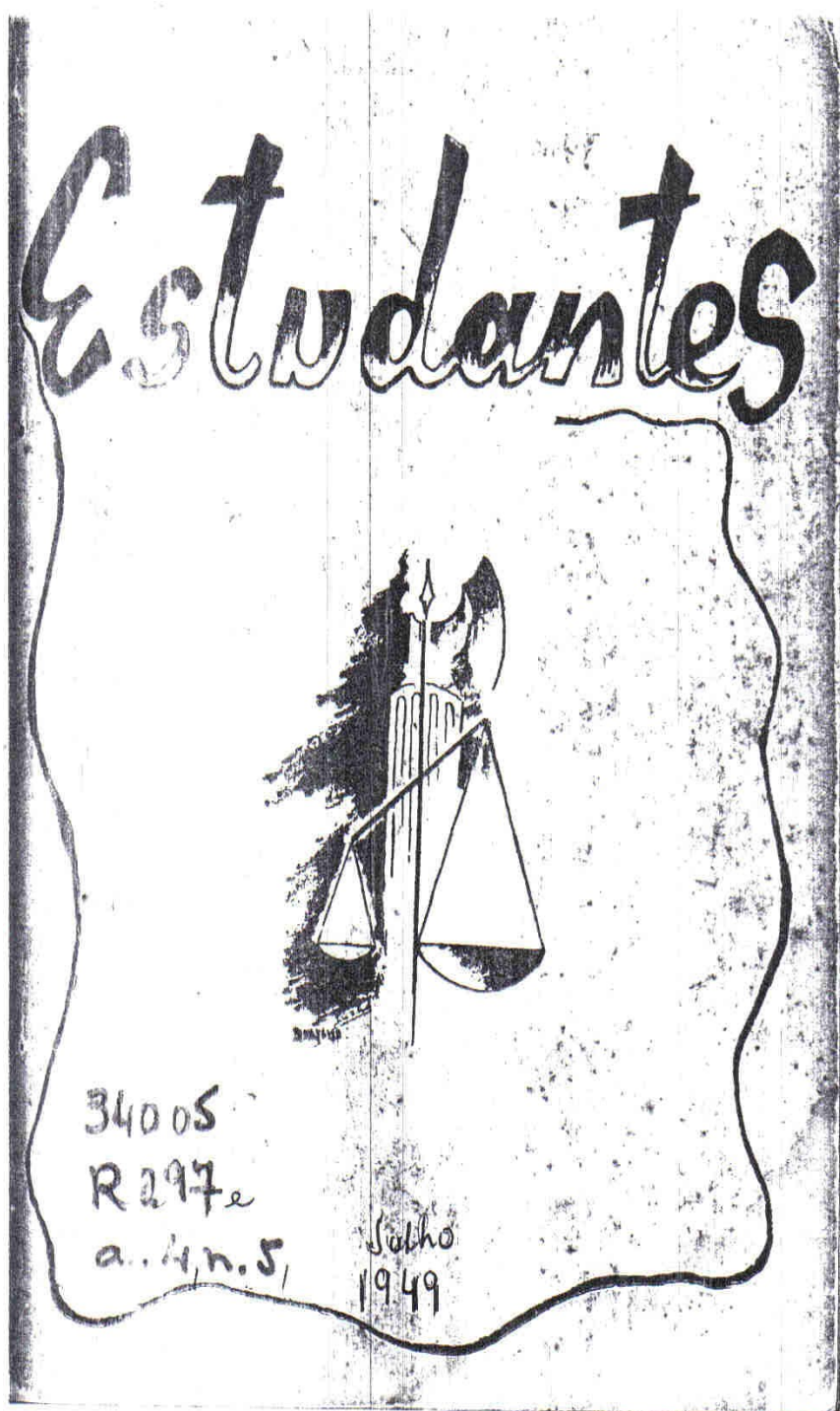


Ilustração 5: Capa da revista Estudantes (1949)

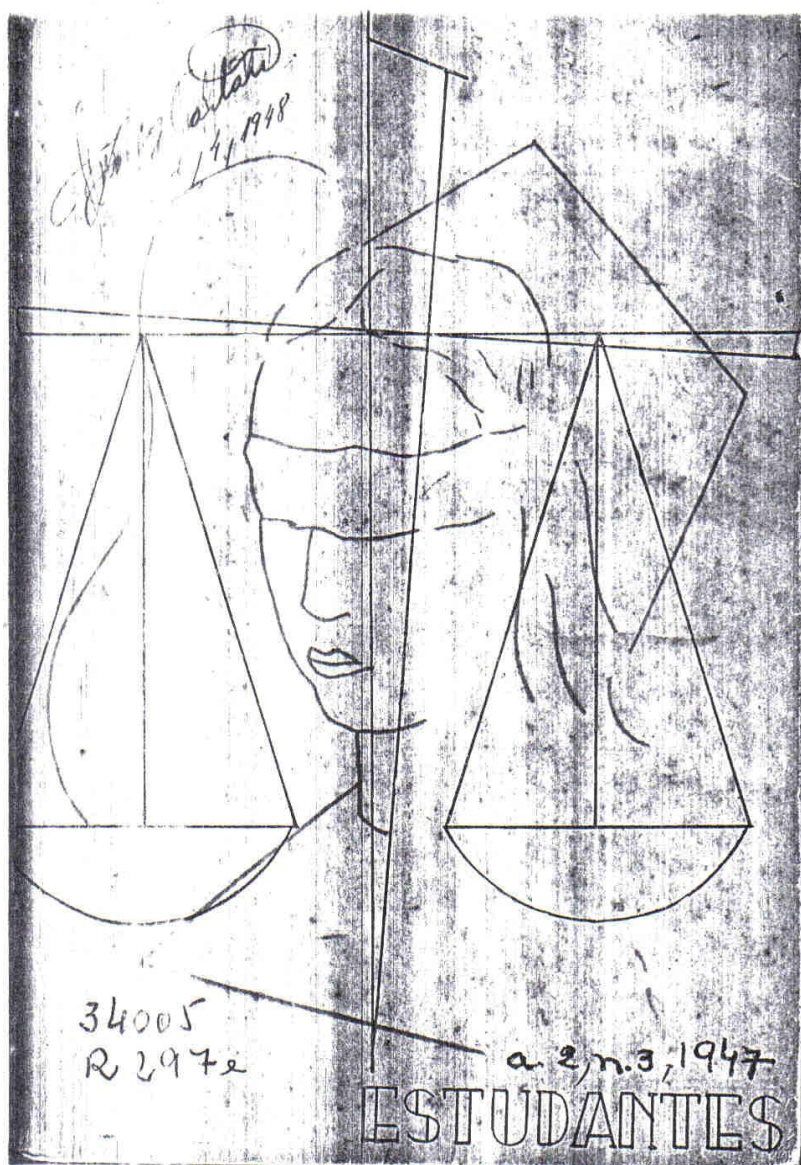


Ilustração 6: Capa da revista Estudantes (1947)

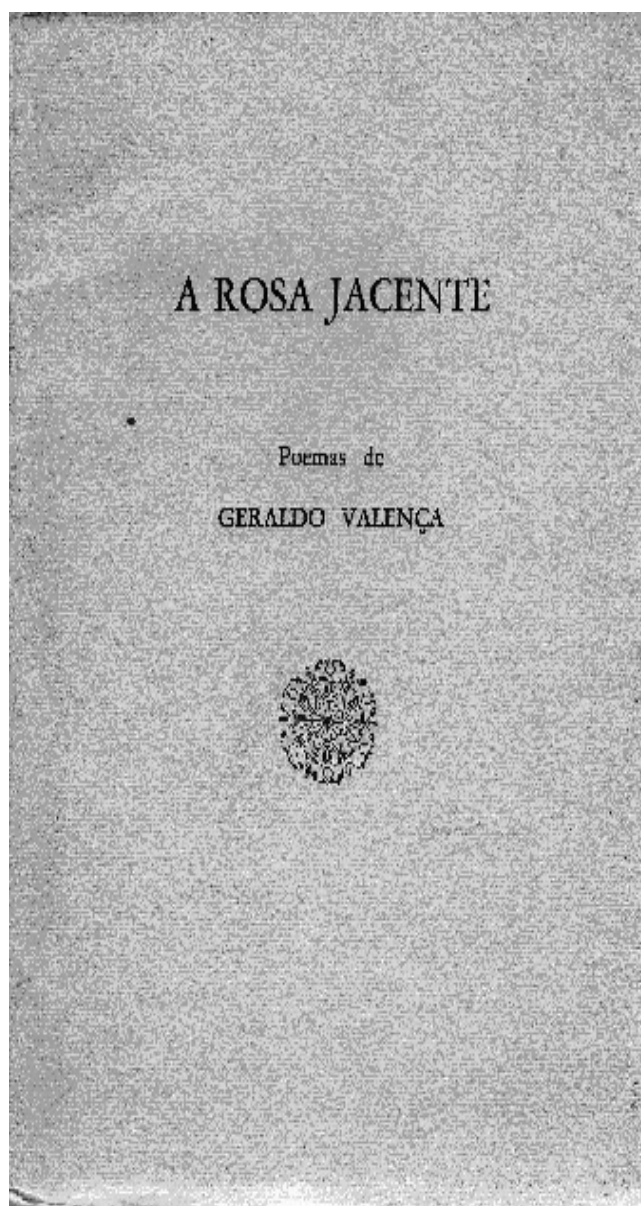


Ilustração 7: Capa de A Rosa Jacente (1960)

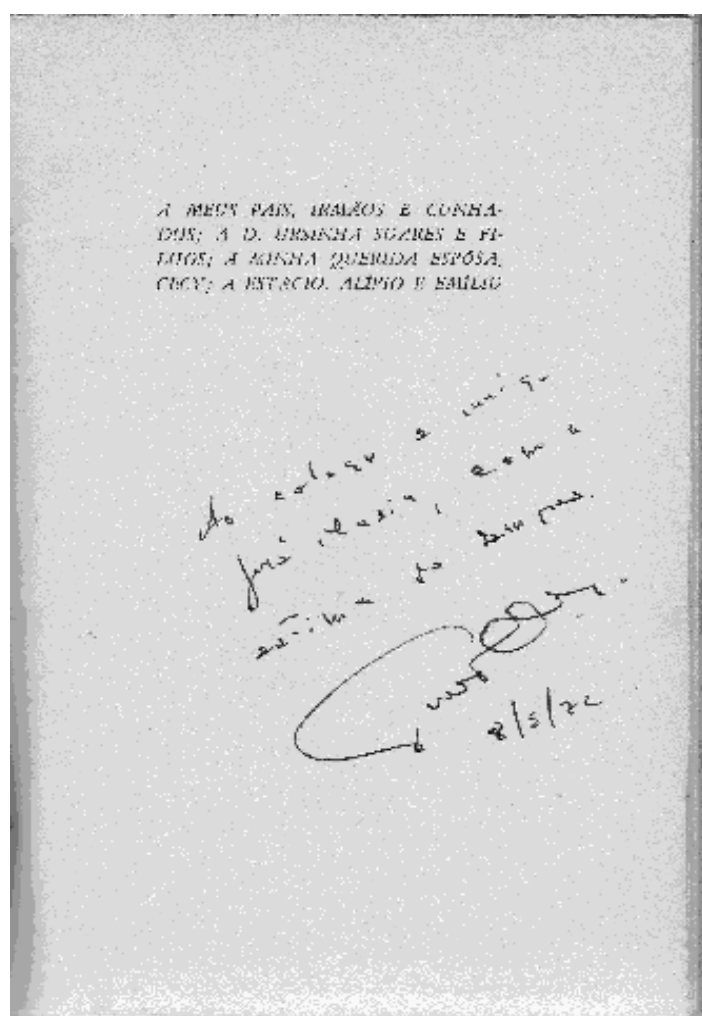


Ilustração 8: Folha de rosto da Rosa Jacente com dedicatória de Geraldo Valença

ALGO DE NOVO EM PERNAMBUCO

Depois do Movimento Armorial, tradicionalista, de raízes locais, cujo mentor foi Ariano Suassuna, Pernambuco conhece presentemente um novo grupo de artistas, os «Poetas da Rua do Imperador», assim chamado por quase todos os seus membros trabalharem na Rua do Recife que tem esse nome. São eles, na fase inicial, os poetas Paulo Bandeira da Cruz, autor do *Itinerário do Boi Além do Campo* (Rio de Janeiro, 1976), Iran Gama (*Canto Mural*, 2.ª ed., Recife, 1976), Vital Corrêa de Araújo e Alberto Luis Caldas, além de Silvio Roberto de Oliveira, poeta e geólogo, e Lígia Celeste, pintora. Vinculados à terra e ao povo, «o saber, o conhecer e o dizer a verdade do mundo em que vivem são a musa inspiradora desses artistas», afirma Maria Luíza C. Condé num artigo, «Pêra-Nhambuco», publicado no *Jornal de Letras*, Outubro 1983. O jornal *Fandango* 7, de 5 de Novembro último, traz poemas de Iran Gama, Paulo Bandeira da Cruz, colaborador da *Colóquio/Letras*, João Cabral de Melo Neto, Vital Corrêa de Araújo e outros. No n.º 5 predominava a denúncia da fome e da exploração, no inferno da seca: «Onde se lê terra / deve-se ler pedra // Onde se lê homem / deve-se ler fome // Onde se lê lucro / deve-se ler logro // Onde se lê pão / deve-se ler não // Onde se lê paz / deve-se ler jaz» (Félix de Athayde). No n.º 7 a temática amplia-se, por exemplo, na celebração erótica: «Entre coxas / a constelação do púbis / iluminando o mundo» (Vital Corrêa de Araújo).

«MACUNAIMA» EM HUNGARO

Acaba de aparecer na Hungria a tradução de *Macunaima* (ed. Magvető Kiadó, Budapeste), realizada por Pál Ferenc, professor do Departamento de Língua e Literatura Portuguesas de Budapeste.

Em posfácio, o tradutor apresenta Mário de Andrade e define o lugar que a sua obra ocupa no Modernismo brasileiro.

HAROLDO MARANHÃO
PRÊMIO VERTICE

Coube ao ficcionista brasileiro Haroldo Maranhão, com o romance *A Porta Mágica*, o prêmio que a revista *Vértice*, de Coimbra, instituiu para obras literárias incógnitas, de língua portuguesa, em comemoração do 40.º aniversário. Haroldo Maranhão, que já no Brasil havia obtido vários e significativos galardões, veio recentemente a Portugal receber o prêmio, a que concorrera sob pseudónimo. O seu livro, que renova a literatura infanto-juvenil, alargando-a a um público mais vasto, foi entretanto editado pela *Vértice*, com prefácio de Oscar Lopes. Sobre o autor de *Voo de Galinha* e *O Tetranelo del-Rei* encontra o leitor referências críticas de Benedito Nunes nos n.ºs 65 e 77 da *Colóquio/Letras*, que também inseriu, no n.º 43, um conto de Haroldo Maranhão.

O escritor publicou há poucos meses em volume (*As Peles Frias*, Rio, 1983) os seus melhores contos, incluindo diversos textos novos.

Ilustração 9: Revista Colóquio/Letras (1984), com artigo sobre os Poetas da Rua do Imperador

O SURREALISMO PORTUGUÊS
NUMA REVISTA ESPANHOLA

Caligrama se intitula a «revista insular de filologia» editada em Palma de Mallorca pela Faculdade de Filosofia e Letras e de que saíram, recentemente, os dois primeiros tomos, de 230 páginas, com invulgar apresentação gráfica. Dentre vários textos abrangendo obras e autores antigos e modernos (o *Poema del Cid*, Tirso de Molina, Teresa de Ávila, Giel de Biedma, Josep Carner, Valle-Inclán, Miguel Labordeta) e problemas gerais («Ideologia y representación literaria», por Carlos Reis), o n.º 1-2 (t. 1.º, 1984) de *Caligrama* insere um informado trabalho de Perfecto E. Cuadrado Fernández, secretário da redacção da revista, sobre a «Situación histórica de la poesía surrealista portuguesa. Surrealismo, movimiento surrealista y poesía surrealista en Portugal». A concluir este estudo, cuja primeira parte saiu noutra publicação de Palma de Mallorca, diz Perfecto E. Cuadrado Fernández que «o motivo de ainda nos faltarem — e não só para o caso português — ensaios críticos ou 'leituras' particulares da 'poesia surrealista' não consiste tanto nas insuficiências da crítica — irritadamente denunciadas por Cesariny — ou na 'dificuldade de leitura' da mesma poesia — prudentemente apontadas por Durozoi e Lecherbonnier, entre outros — como no facto de essa leitura ter necessariamente implícita a sua imediata metamorfose em 'acto de conhecimento' — único, pessoal, intransmissível: sua grandeza maior e também, talvez, sua mais valiosa servidão».

POESIA EM PERNAMBUCO

Os movimentos literários regionais continuam a germinar e a florescer no Brasil com amplitude e diversidade que reflectem a dimensão geográfica e humana do país. O grupo de artistas (literários e outros) que assumiu a designação de «Poetas da Rua do Imperador», em Pernambuco, e a que já se fez referência nesta revista (n.º 77, p. 116), tem marcado posições de sugestiva originalidade nas vias duma poesia renovada. A revista *O Fandango*, que o grupo publica sem periodicidade regular mas com ampla distribuição, adoptou como legenda humanística: «Não pratique a violência: um grito vale menos que um sorriso.» Dos números mais recentes que temos recebido, o 16.º, de 27-7-84, é consagrado ao grande poeta pernambucano Mauro Mota — recentemente falecido —, com poesias suas e outras em que a sua obra é homenageada, entre as quais se destacam as de Gilberto Freyre, Vital Corrêa de Araújo, Marcus Accioly, Paulo Bandeira da Cruz e Geraldo Valença. O n.º 17, de 11-8-84, insere uma larga colectânea poética em que estão representados diversos autores de valioso nível. Vital Corrêa de Araújo e Iran Gama são os animadores mais vivamente presentes na acção criativa que a revista *O Fandango* tem vindo a promover. Anote-se ainda, a propósito, que Vital Corrêa de Araújo mantém uma secção informativa e crítica permanente no jornal *Diário da Manhã*, do Recife, onde são inseridas com frequência notícias e comentários sobre a vida cultural portuguesa.

Ilustração 10: Revista Colóquio/Letras (1985), com comentários sobre O Fandango, publicação onde figura versos de Geraldo Valença



Figura 11: Capa de Os Poetas da Rua do Imperador, em que Valença colabora com o poema Balada do Morto

Diário de Pernambuco, Recife, Movimento Literário,
sexta-feira, 13/01/1961

Cezário de Mello
“Do Una nos vem um poeta”
(artigo)

Com a mesma admirável feição de todos os seus trabalhos, O Gráfico Amador acaba de editar *A Rosa Jacente*, de Geraldo Valença. É uma bonita coletânea de poemas, com excelentes desenhos de Adão Pinheiro, e que marca a estréia de um poeta de verdade. Lírico sem demasias, escoreito na forma, dando à adjetivação um valor poético dos mais interessantes, o poeta Geraldo Valença inicia-se muito bem. No seu primeiro poema, *O Neto Imperfeito*, em redondilhas menores, arquiteturado dentro de uma parcimônia verbal a fim de que a mensagem contenha toda a essencialidade poética, encontramos esses belos quartetos: “Se chega da rua,/ não foi de protesto,/ se murcha sem gesto,/ que a amada o tomou.// As coisas que tem/ divide por dois,/ tal como se o gêmeo/ nascesse depois”. O soneto *A Rosa Jacente* que dá nome ao livro, nos dá uma amostra da maneira original do autor em proporcionar às palavras um nexus de essência que converte a mensagem num valor expressional e rítmico catalisador de toda a força anímica do artista: “Quem m'a deu se fez ausente/ para nunca mais voltar/ – Não foi o avô, certamente,/ que era mais, sem ser parente,// e menos para testar.// E agora a Rosa, Jacente,/ no jarro se vai tornar./ Não sei de coisa recente// que tanto custe velar./ Meu irmão, indiferente,/ nesta sala, frente a frente,// tão longe de tal herdar./ Ai, de quem lhe dão somente/ uma rosa pra ganhar”. É admirável neste soneto o emprego do “emjabement”, de profundo efeito na ritmização dos versos. O poeta (jovem poeta) Geraldo Valença termina a *Rosa Jacente* com esses versos do poema *História de Zé Maria e do Ferreiro*: “Me perdoem a poesia/ de tanta aliteração/ Foca tocada de agonia,/ de agonia e de tição”. Sim, meu poeta, foi o que eu encontrei também em tua poesia: agonia e tição. A agonia de um espírito moço em sua não aclimatação com o intensamente prosaico do cotidiano, e o calor que pôs em tuas veias, o mormaço do agreste onde nasceste.

Jornal do Commercio, Recife, Notas Avulsas, 10/02/1961

Nilo Pereira

Cada vez que sai um livro de poesia, procuro auscultar os sentimentos das gerações. Sempre há um mistério escondido; e cada época tem a sua linguagem. Leio a Rosa Jacente, poemas de Geraldo Valença, e verifico que a linguagem é da maior introspecção. Belos poemas cheios de sentido com alguma coisa das reminiscências que guardamos na nossa alma onde só nós mesmos sabemos o que está lá dentro – naquele imenso mundo recôndito. Quem não escreveu poemas – como este pobre colunista – não encontrou, na vida, o segredo das coisas. A prosa é sempre vadia: a poesia é o grande mistério que está no cotidiano, como nessa Rosa Jacente, de Geraldo Valença: poemas duma viva comunicação, dum expressionismo intenso. No poema que dá nome ao livro, exclama o poeta: “– Ai, de quem lhe dão somente uma rosa para guardar!” Pois é o caso, Geraldo. Essa rosa fica sendo a motivação, a poesia, e não passa nunca. Bem diferente daquelas outras rosas, as de Malherbe, que duram apenas o espaço de u'a manhã! Para consagrar este poeta, se outras coisas não tivesse ele feito, bastaria a “História de Zé Maria e do Ferreiro”, de esplêndido sabor humano, passional, trivial, municipal – um episódio ao qual a poesia tira a vulgaridade e dá uma graça própria. É o que eu digo: os prosadores não dizem as coisas assim; os poetas é que têm um certo dom de ver onde os outros não vêem; de tocar no que os outros não tocam. Em todo caso, a poesia está em tudo, amigos, até nos jornais que lemos esta manhã, como diz Apollinaire.

Diário de Pernambuco, Recife, 1º Caderno, Agenda, 23/08/1967

Mauro Mota
“O poeta no cartório”
(artigo)

O desaforamento de um processo de crime super-bárbaro bota agora, nos jornais do Recife, o nome do jovem juiz de Ipojuca. Algum homônimo? Me informo com essa flor legislativa, o deputado Lívio. Confere. Trata-se dele mesmo, do irmão Geraldo. Nunca mais tinha ouvido falar nele. E lamento ouvir agora só através de um ridículo episódio de comarca. Pois esse cultivador de letras e silêncio é um homem importante. Concordo com uma coisa: quem o vê caladão, introspectivo, desconfiado das admirações, não dá quase nada por ele. E ele parece gostar desse equívoco, sem dar um vintém pelas zumbaias de ninguém. Onde chega, fecha-se, senão à maneira de caramujo clássico, à de ostra. Creio que nem mesmo todas as pessoas que lhe são mais chegadas, nem mesmo as do grupo de Recife, especificamente literários, sabem que Geraldo Valença é um dos nossos mais puros e autênticos poetas. De que jeito, se quase não se fala nele, se ele não brilha nas rodas de bar, e nas folhas dominicais dos suplementos literários? Talvez por isso mesmo. A ojeriza ao brilho transfere-se, como uma das marcas essenciais à poesia dele. Conheçam-no pelo menos através desse pequeno grande livro de 22 peças (editado pelo O Gráfico Amador, de 1960), “A Rosa Jacente”, assim por ele sentida: “Quem me deu se fez ausente/ para nunca mais voltar/— Não foi o avô, certamente, que era mais, sem ser parente/ e menos para testar./ E agora a Rosa, jacente,/ no jarro se vai tornar./ Não sei de coisa recente/ que tanto custe velar./ Meu irmão, indiferente, / nesta sala, frente a frente,/ tão longe de tal herdar./ Ai de quem lhe dão somente/ uma Rosa pra guardar!” É uma poesia construída para dentro, cheia de intento e transfigurações, limpa dos artificios de chamar a atenção, bela e comunicante. Isso, por mais que o autor considere a senha sepulta: “Sepulta está na pedra a senha amada,/ do verso, da alquimia e da canção./ Chegou o barco e não me trouxe nada,/ Só desassossego trouxe o capitão./ E o porto para o encontro interceptado/ daquele que me aceita como irmão/ Plantas carnívoras na madrugada/ e aves caindo mortas pelo chão./ Ó, nem abril me dá a face antiga?/ Quem vai velar comigo a morta amiga/ que se afogou sem conhecer ninguém?/ E quem me ensina o passo sobre o poço?/ Negros de dedos sujos e humus grosso,/ onde é que sepultais assim tão bem?” É esse o poeta Geraldo Valença em trânsito pelas salas de audiência e pelos cartórios ipojuicanos, mas com o seu poder senhorial sobre os temas e as **estruturas** versíferas.