



**“POESIA DE EXPORTAÇÃO”:  
A VIAGEM GEOGRÁFICA E ETNOGRÁFICA NA POESIA BRASILEIRA**

**“EXPORT POETRY”:  
THE GEOGRAPHIC AND ETNOGRAPHIC TRIP IN BRAZILIAN POETRY**

Kenneth David Jackson<sup>1</sup>  
Universidade de Yale

**RESUMO:** A viagem etnográfica e geográfica na tradição Ocidental é descrita como uma fonte de poesia, formalizada através da mitologia, das narrativas de viagens e de relatos de encontros inesperados entre pessoas e culturas. Na Literatura Brasileira, a poesia é encontrada na Carta de Pero Vaz de Caminha, estendendo-se até a última viagem de Ulisses em “Finismundo” de Haroldo de Campos. Por que e com que propósitos o poeta brasileiro viaja? Neste artigo examinamos casos de poesia etnográfica e geográfica. Oswald de Andrade recorta poemas extraídos da “Carta” e de crônicas coloniais; em 1924, Blaise Cendrars, que fornece um protótipo de poesia de viagem para o modernismo, chega a São Paulo para praticar uma poesia de viagem que se estende até a Poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade. No mediterrâneo, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Ana Cristina César e Haroldo de Campos interpretaram poeticamente a geografia física. Os poetas concretos de São Paulo agem, através de uma rede internacional de materiais, de estruturas e de recepção. Poetas contemporâneos como Angélica Freitas exemplificam a deglutição das viagens globais virtuais em uma poesia brasileira híbrida. Através das viagens etnográficas, a poesia descobre tanto as suas origens e seus mais amplos significados.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia brasileira; poesia geográfica; viagens; fronteiras; cultura.

**ABSTRACT:** The ethnographic and geographical voyage in the Western tradition is described as a source of poetry, formalized through mythology, performance, travel narratives, and unexpected encounters with peoples and cultures. In Brazilian literature, poetry has been found in the “Carta” of Pero Vaz de Caminha extending to Haroldo de Campos’ Finismundo, the last voyage of Ulysses. Why and for what purposes does the Brazilian poet travel? Here we examine cases of ethnographic and geographical poetry. Oswald de Andrade clips poems from the “Carta” and colonial chronicles. In 1924 Blaise Cendrars, who provides a prototype of travel poetry for modernism, arrives in São Paulo to practice travel poetry that extends through Oswald de Andrade’s Pau Brasil. In the Mediterranean, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Ana Cristina César, and Haroldo de Campos interpret physical geography poetically. The São Paulo concrete poets act through an international web of

<sup>1</sup> Professor de literatura luso-brasileira na Yale University desde 1993. É autor, entre outros, de “A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade”(São Paulo: Perspectiva, 1978), e organizador de Haroldo de Campos: A dialogue with Brazilian Concrete Poetry” (Oxford: Centre for Brazilian studies, 2005).

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

materials, structure, and reception. Contemporary poets such as Angélica Freitas exemplify the deglutition of virtual global voyages in a hybrid Brazilian poetics. Through ethnographic travel, poetry discovers both its origins and its wider meanings.

**KEYWORDS:** brazilian poetry; geographic poetry; trips; frontiers; culture.

## I. Viagens, *performance* e etnografia na poesia

“[...] e suas vergonhas tão altas e tão saradinhas e tão limpas de cabeleiras que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha[...]”

Oswald de Andrade

Ao selecionar os recortes de crônicas coloniais para a sua “História do Brasil”, a primeira sequência de *Pau-Brasil* (Paris, *Au Sans Pareil*, 1925), Oswald de Andrade reconheceu a relação íntima entre viagens, *performance* e etnografia nas crônicas de descobrimento. Encontrou, na carta de Pero Vaz e em outras crônicas, fontes para uma poética brasileira de origens, um erotismo e uma inocência nativos que davam margem para uma releitura modernista num contexto diferenciado. As relações historiográficas de encontros com culturas seiscentistas mudam de sentido por meio dos recortes, criando, nos versos oswaldianos, uma poética de duplos sentidos e uma mudança radical de contexto: de vergonhas indígenas, o poeta passa para “**todas as girls**” do cinema dos anos 20, como se fosse apenas um corte temporal sem perder o nexu lógico.

Com os recortes de “História do Brasil”, o poeta modernista reafirma e recicla uma das fontes mais duradouras da poética ocidental, a viagem etnográfica. Praticada por Homero nas viagens de Odisseu, neste mundo e no outro (DOUGHERTY, 2001), fixou-se na poética ocidental, sobretudo por meio da viagem alegórica, sendo uma geografia metafórica e etnográfica do drama humano traduzido em mito. A música de Creta (Dawe, 2007) formalizou a mitologia em *performance* estético-poética, enquanto a tradição etnográfica se intensificou na historiografia e poesia romanas, na ocupação de novas terras e no encontro com povos, idiomas e costumes diferentes (THOMAS, 1982). Na poesia do ocidente, a lírica trovadoresca é ligada à sua localização geográfica, com versos concentrados pelas terras do Mediterrâneo (FUKSAS, 2002). Nos três séculos de expansão europeia, Margaret Hodgen (1964) encontra formas incipientes de antropologia nos contatos de culturas e povos, embrião de uma poética moderna de viagens etnográficas: “Eu não sabia que a minha história/era mais bonita que a de Robinson Crusoé”, escreveu Carlos Drummond de Andrade em “Infância”, de 1930. O relato do viajante é encontro e fonte inesperado de poesia, como atesta o celebrado romance de Defoe, de 1719.

Na poesia brasileira, a poética geográfica e etnográfica vai do alfa ao ômega, da carta de Pero Vaz Caminha, de 1500, até a última viagem de Odisseu, no poema “Finismundo: a última viagem”, de Haroldo de Campos (1991). Passa por poetas e escritores que viajam, quer no Brasil (*A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar, 1997), quer na Europa (*Pathé-Baby*, de Antônio de Alcântara Machado, 1926), ou no extremo oriente (*Rakushisha*, de Adriana Lisboa, 2007); seja para encontrar o Brasil por meio de viagens pelo mundo (*Feuilles de Route 1. Le formose*, de Blaise Cendrars, 1924), seja pela atração do mundo que leva o poeta a viajar para incorporar o mundo antropofagicamente à poética brasileira (*O Guesa*, de Sousândrade, 1871).

Deslocado para novas terras e novas cidades, o poeta frequentemente se encontra em estado de euforia e deslumbramento. As suas observações são, como as dos cronistas “de origem”, comparáveis aos *flashes* de Kodak que tanto transformaram o imagismo poético em retratos de determinadas realidades fotográficas. A matéria-prima poética é a própria realidade estranha, ou “outra”, que os poetas viajantes encontram diante dos seus olhos, num cotidiano alheio. Numa época anterior ao turismo, são os olhos e as sensibilidades dos poetas que comunicam esteticamente a surpresa e a ousadia do diferente. Examinaremos, aqui, alguns exemplos de viagem geográfica e etnográfica na poesia brasileira por meio do seu contato com outros poetas e outras terras.

## II. São Paulo via Paris: A viagem transatlântica

O poeta suíço Blaise Cendrars, já autor de “Le Panama” e de “La prose du transsibérien” e amigo do casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade em Paris, chega ao Brasil em 1924 numa viagem transatlântica cheia de alvoroço e de expectativas (cf. *Vapor transatlântico [Transatlantic Steamer]*, 2008). Num momento de descobrimento da cidade modernista de São Paulo, em plena fase de transformação urbana, surgem os textos poéticos em francês de Blaise Cendrars, publicados em Paris ainda no ano de 1924 e, logo depois, os poemas de *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, publicados em Paris no ano seguinte pela mesma editora, Au Sans Pareil, e dedicados a Cendrars. Ambos os poetas focalizam uma visita a São Paulo em pequenos “kodaks” deslumbrantes, cenas do descobrimento de uma cidade inesperadamente nova, como se vista pela primeira vez com olhos novos. Graças à tradução dos poemas de Cendrars pelo poeta paraense Sérgio Wax, é possível ler a São Paulo de Cendrars como se fosse um precursor ou companheiro poético do pau-brasil oswaldiano lado a lado. Em termos da estética de uma poesia de viagens, gênero em que Cendrars é especialista, pode-se questionar até que ponto o estilo “pau-brasil” é uma continuação da técnica já aperfeiçoada por Cendrars. Até o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, contemporâneo à visita de Cendrars, repete “uma sugestão de Blaise Cendrars”: as locomotivas estão prontas para partir para a modernidade.

Como ensina o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Cendrars igualmente encontra poesia nos fatos estéticos da cidade: bondes, cabos, gasômetros e ruas populadas. Retrata a sua chegada, reduzindo a cidade inteira a um encontro íntimo com os amigos do poeta, como se estivessem numa estação de Nice ou Londres (Mário de Andrade fizera as mesmas comparações na sua *Pauliceia de 1922*):

### SÃO PAULO

Enfim eis uma fábrica uma periferia um bonde pequeno bonitinho  
Cabos elétricos  
Uma rua cheia de gente que vai fazer suas compras da noite  
Um gasômetro  
Enfim entra-se na estação  
São Paulo  
Parece-me estar na estação de Nice  
Ou desembarcar em Charring-Cross em Londres  
Encontro todos os meus amigos  
Bom dia  
Sou eu  
Le Havre – São Paulo, fevereiro 1924

(CENDRARS, Feuilles de route, 1924; tradução de Sérgio Wax, 1991)

### SÃO PAULO

Enfim eis usinas um subúrbio um gentil bondinho  
Fios elétricos  
Uma rua populosa com gente que vai fazer as suas compras da tarde  
Um gasômetro  
Enfim se chega na estação  
São Paulo  
Penso estar na estação de Nice  
Ou desembarcar em Charring-Cross em Londres  
Encontro todos meus amigos  
Bom dia  
Sou eu.

(Tradução de Patrícia Galvão, *A Tribuna*, 2.o caderno, 9 set. 1956)

Para Cendrars, a cidade equivale a um mundo inteiro, no seu ritmo diurno e noturno, vista pelas janelas de um povo feliz:

### EM PÉ

A noite avança  
O dia começa a despencar  
Uma janela abre-se  
Um homem debruça-se para fora cantarolando  
Está em mangas de camisa e olha para o mundo inteiro  
O vento murmura doce como uma cabeça zunindo  
(CENDRARS, Feuilles de route, 1924; 1991)

As qualidades que observa o poeta, acompanhando as horas do dia, formam a receita de uma modernidade em construção: operários, jornais, buzinas e carros velozes.

### A CIDADE ACORDA

Passam os primeiros trâmuei de operários  
Um homem vende jornais no meio da praça  
Debate-se entre as grandes folhas de papel que batem as azas  
executa uma espécie de balé sozinho enquanto se  
acompanha com gritos guterais... STADO...ÉRCIO... EIO  
Umas buzinas respondem-lhe  
E os primeiros carros passam a toda velocidade  
(CENDRARS, Feuilles de route, 1924; 1991)

Com “Peixes pequenos”, Cendrars antecipa as categorias do cru e do cozido trabalhadas pelo antropólogo Lévi-Strauss para distinguir o grau de cultura das sociedades. O poeta captura um primitivismo popular ao contrastar os efeitos do “cru” – do céu, da cor branca e do sol – com o “cozido”, uns peixinhos fritos por uma negra que teve a ingenuidade de usar uma velha lata de biscoitos como frigideira, enquanto dois negrinhos preparam a sobremesa de doce cru, um rolete de cana-de-açúcar. Com essa cena, Cendrars toca em três temas da modernidade incipiente que trata com a intensidade crua do sol tropical e das cores claras: a ingenuidade popular, a negritude e a pobreza:

### PEIXES PEQUENOS

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

O céu é de um azul cru  
O muro da frente é de um branco cru  
O sol cru bate na minha cabeça  
Uma negra instalada num pequeno terraço frita uns peixinhos  
bem pequenos num fogareiro recortado numa velha lata  
de biscoitos  
Dois negrinhos rolem um rolete de cana-de-açúcar  
(CENDRARS, Feuilles de route, 1924; 1991)

Comenta a imigração italiana e japonesa, ao acompanhar placas e nomes que encontra ao passar nas avenidas da cidade: Pensione Milanese e Casa Tokio:

#### PAISAGEM

O muro pintado a esmalte da PENSIONE MILANESE se  
enquadra na minha janela  
Vejo um trecho da Avenida São João  
Trâmueis, carros, trâmueis  
Trams-trams trams trams  
Burros amarelos atrelados por três puxam carrocinhas  
pequenas vazias  
Acima das pimentas da avenida destaca-se a placa gigante  
da CASA TOKIO  
O sol verde verniz  
(CENDRARS, Feuilles de route, 1924; 1991)

Para Cendrars, a cidade nova é comparável ao território “vazio” achado por Cabral – sem língua, sem cultura, sem religião – porque o poeta percebe apenas a pura novidade dos *temps modernes*: “nenhuma tradição, nenhum preconceito”. Visita uma cidade, para ele, fora do tempo e do espaço, apenas caracterizada pelo trabalho utilitário “furioso”, sem estilos e sem preocupação estética, a não ser a acumulação de todos os povos e de todos os países. Em vez de uma especificidade paulistana, vê uma cidade transparente, entendida pelo poeta estrangeiro como energia pura, puro desejo de construção desenfreada, cuja herança arquitetônica portuguesa está em vias de desaparecer:

#### SÃO PAULO

Adoro esta cidade  
São Paulo é conforme ao meu coração  
Aqui nenhuma tradição  
Nenhum preconceito  
Nem antigo nem moderno  
Só contam esse apetite furioso esta confiança absoluta este  
otimismo essa ousadia este trabalho este labor esta  
especulação que fazem construir dez casas por hora em  
todos os estilos ridículos grotescos bonitos grandes pequenos  
norte sul egípcio yankee cubista  
Sem outra preocupação se não a de seguir as estatísticas prever  
o futuro o conforto a utilidade a valorização e atrair uma  
grande imigração  
Todos os países  
Todos os povos

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Gosto disso  
As duas três casas velhas portuguesas que restam são faianças  
azuis  
(CENDRARS, Feuilles de route, 1924; 1991)

Já a Pauliceia de Oswald de Andrade está habitada por tipos sociais – o “cowboy”, o “fera”, o legislador – numa cidade controlada, de novas construções de ferro:

Anhangabaú  
  
Sentados num banco da América folhuda  
O cowboy e a menina  
Mas um sujeito de meias brancas  
Passa depressa  
No viaduto de ferro  
(ANDRADE, 1925)

Contrastando com a visão de Cendrars, a cidade não é abstrata ou universal, mas, ao contrário, sintetiza e reúne o Brasil todo nas suas construções de uma natureza em miniatura: tem todos os macacos do país nas suas gaiolas e pássaros escondidos nas árvores. As gerações estão todas nos parques tirando retrato, fazendo da Kodak oswaldiana um retrato de retratados, a sociedade em sinédoque:

jardim da luz  
  
Engaiolaram o resto dos macacos  
Do Brasil  
Os repuxos desfalecem como velhos  
Nos lagos  
Almofadinhos e soldados  
Gerações cor-de-rosa  
Pássaros que ninguém vê nas árvores  
Instantâneos e cervejas geladas  
Famílias  
(ANDRADE, 1925)

Oswald parodia os tipos à margem da sociedade em retratos relâmpago, que aludem a temas sociais problemáticos na cultura brasileira, a sedução de inocentes, por um lado, e a corrupção política, do outro:

o fera  
  
Ei-lo sentado num banco de pedra  
Pálido e polido  
Como a Cleópatra dos sonetos  
Espera as pequenas ingênuas  
Que passam de braços  
De braços  
Já se esqueceram do retrato na Polícia  
Tem a consciência tranquila  
Dum legislador

(ANDRADE, 1925)

O fotógrafo recapitula o poeta retratista com o poder de ver as pessoas e seus motivos “por dentro”, enfatizando o contraste entre a probidade e a castidade do cotidiano no Jardim da Luz com o erotismo levemente disfarçado “debaixo de blusas”. O poeta-fotógrafo tira o raio-X, já massificado em cópias “às dúzias”, enquanto a máquina imita a natureza, tomando forma de bicho. O álbum de fotografias, acompanhando as gerações, é versão brasileira dos álbuns da Galerie Paul Marquereau, em Paris, conhecido por Oswald e citado no poema. Com a referência, o retratismo modernista da Pauliceia se torna um reflexo de Paris, porém em tom nativista, popular e amador, consoante com o nativismo ingênuo do manifesto de 1924:

fotógrafo ambulante

Fixador de corações  
Debaixo de blusas  
Álbum de dedicatórias  
Marquereau

Tua objetiva pisca-pisca  
Namora  
Os sorrisos contidos  
És a glória

Oferenda de poesia às dúzias  
Tripeça dos logradouros públicos  
Bicho debaixo da árvore  
Canhão silencioso do sol  
(ANDRADE, 1925)

Poema que retrata a artista Tarsila do Amaral, “*Atelier*” liga Paris a São Paulo por meio da pintura e da pessoa da artista, num intercâmbio de composição transatlântica: artista caipira em roupas de Poiret, de Paris; a preguiça de ritmo brasileiro que geometriza os quadros pintados com os mestres franceses; uma presença caipira que viaja “entre brincos”. O poema retrata a viagem às cidades históricas mineiras com Blaise Cendrars, em 1924, influente nas cores e nas construções nativistas na pintura “pau-brasil” de Tarsila. Como o poema depende do contraste Paris-São Paulo para fazer efeito, no desfecho, emprega um barroquismo consoante com a visita a Congonhas, ao colocar toda a construção e a modernidade de São Paulo – arranha-céus, fordes, viadutos – no silêncio eterno de um quadro de Tarsila emoldurado:

atelier

Caipirinha vestida por Poiret  
A preguiça paulista reside nos teus olhos  
Que não viram Paris nem Picadilly  
Nem as exclamações dos homens  
Em Sevilha  
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>



Geometrizas as atmosferas nítidas  
Congonhas descora sob o pátio  
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon  
Cortada  
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus  
Fordes  
Viadutos  
Um cheiro de café  
No silêncio emoldurado  
(ANDRADE, 1925)

Nos poemas paulistas de Cendrars, há um homem cantarolando, que parece sinal de felicidade ou de contentamento com a funcionalidade da cidade nova. Já em Oswald, a felicidade é uma qualidade primária que liga a modernidade às origens do caráter nacional, conceito que vai desenvolver no “Manifesto Antropófago” (“a alegria é a prova dos nove”) e nos poemas menores (“antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil já tinha descoberto a felicidade”). No poema, a felicidade é personificada, “anda a pé” na praça, de quem tem “alta” comparável ao preço do café no mercado internacional, ou da altura dos arranha-céus. Sempre contrastando a cena paulistana com as culturas sofisticadas “de origem”, o café vira “o aperitivo” dos paulistanos, cuja cultura, e talvez felicidade, depende do comércio da modernidade, em ascensão vertical:

#### APERITIVO

A felicidade anda a pé  
Na Praça Antônio Prado  
São 10 horas azuis  
O café vai tão alto  
Como a manhã de arranha-céus  
(ANDRADE, 1925)

Como numa reprise contemporânea, o poeta Frederico Barbosa captura a essência de São Paulo ao repetir e manipular o motivo da chuva empregado num poema muito conhecido de Oswald de Andrade. Leva o tema romântico da tríade “chove chuva choverando” oswaldiana a proporções contemporâneas gigantescas e grotescas da cidade já pós-moderna, em diálogo com a primeira modernidade. Na hipertransformação da cidade, em vez de gotas, a chuva deposita carros, correndo em rios, pontes e viadutos onde antigamente havia rios de verdade: a cidade chega à inversão apocalíptica de sua origem na primeira modernidade:

Quando chove

Em São Paulo, quando  
chove,  
chovem carros.



Tudo para:  
pontes, viadutos, Marginais.

E a água retorna  
seu curso original:  
Anhangabaú, Sumaré, Pacaembu,

Ruas onde eram rios,  
ex-rios, caminhos de ratos, canais.  
Rios sobre ruas,  
Elevado, Via Dutra, Radial

Em São Paulo, quando  
chove,  
chovem apocalipses  
de quintal.  
(BARBOSA, 1999)

### III. O poeta no Mediterrâneo

Invertendo o padrão modernista, caracterizado pela chegada ao Brasil de poetas estrangeiros, nas décadas de 1940 a 1960, dois poetas diplomatas visitam as terras do Mediterrâneo, de raízes clássicas (Souza, 2011). Nessas viagens, onde a imagem do poeta aparece em versão negativa, apresenta-se igualmente o caso de uma realidade local passada pela consciência crítica do poeta viajante: as novidades, antes puramente inusitadas e novas, passam a circunscrever uma diferença. No caso de Sevilha, João Cabral pensa na cidade como modelo para uma civilização universal, veritável Pasárgada ibérica, a ser realizado pelas nossas tetranetas, numa ação guerrilheira na qual o poeta ironiza o contraste entre as reconquistas históricas ibéricas e o encanto sevilhesco que, como efeito estético, deseja tornar universal:

Sevilhizar o Mundo

Como é impossível, por enquanto  
civilizar toda a terra  
o que não veremos, verão,  
de certo, nossas tetranetas,

infundir na terra esse alerta,  
fazê-la uma enorme Sevilha,  
que é a contrapelo, onde uma viva  
guerrilha do ser, pode a guerra.  
(CABRAL, 1954; 1990)

Na visita ao Museu de Belas-Artes, o poeta interpreta a arquitetura e a estética medieval espanholas com olhos de visitante brasileiro contemporâneo: o museu não parece museu, o convento não parece convento, os Cristos e os bispos sofredores e tristes não combinam com a expressão paradisíaca da natureza – jardins, águas e luz –, e os retratos de santas de Zurburán, no corredor, parecem um concurso de beleza, tão comum no Brasil moderno, para escolher a “Miss Renascença”:

O Museu de Belas-Artes

Este é o museu menos museu.  
No Convento de las Mercedes,  
palácio de tijolos frescos  
nada há de Convento nele.

Há jardins internos e fontes  
surtindo águas vivas em fios  
e a enorme luz que se abre invade  
tristes Cristos, sombrios bispos,

pendurados pelas paredes,  
mornos filhos da Renascença  
que a custo dão-se à dor e ao sério  
naquela invasão de sol sem crença.

Mas as santas de Zurburán,  
lado ao lado, entre as janelas,  
ficam lindas, assim lado ao lado  
como misses na passarela.

(CABRAL, 1954; 1990)

Já o mineiro Murilo Mendes, radicado na Itália, visita as ruínas greco-romanas de Segesta, na Sicília, retratadas na coleção *SICILIANO* (1954-55). Ali foi o poeta brasileiro para consultar o oráculo arquetônico, em pedra eterna, onde há apenas colunas e céu, música e solidão, numa arquitetura do tempo eterno. São as origens de uma religião mítica, incorporada na ordem geométrica de um momento de paz, congelado na eternidade pelas ruínas de si mesmo. Em Segesta, o poeta encontra a própria “angústia das origens”, na pureza de forma e luz que pré-data a dialética do bem e do mal, implantada no Brasil pelos jesuítas, segundo a qual o novo mundo era ora uma utopia ora uma terra de antropófagos. Em Segesta, compartilmos um momento mítico fora do tempo histórico brasileiro, porém ancestral:

O TEMPLO DE SEGESTA

Porque, severo e nu, desdenhas o supérfluo,  
Porque o vento os pássaros intocados te escolhem,  
Sustentas a solidão, manténs o espaço  
Que o homem bárbaro constrange.  
Em torno de tuas colunas  
O azul do céu livro gravita.

Que música nos vem do número e da paz,  
Que música nos vem do espaço organizado.  
Propício ao ritmo é o deus do número,  
E pela sequência do ritmo  
A unidade do tempo se reconstrói.

A Segesta com amor e lucidez eu vim  
Colher o que a morte não selou,  
Sondando o oráculo que és tu mesmo,  
Tuas linhas de força e calma pedra.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

O espírito em diagonal te aceita  
Para romper a angústia das origens:  
Na luz afiada de Segesta  
Forma e solidão se ajustam.  
(MENDES, 1954-55; Poesias, 1955)

Empregando procedimentos informais, vertidas para uma expressão do inusitado poético, Murilo dedica um “grafito” à cidade de Tânger, em Marrocos. Com olho geométrico, divide a cidade horizontal e verticalmente, em cores e silêncios: tudo é velado em uma geometria de cor. O poeta pretende surpreender a cidade, tomada num instante descuidado, ou desvelado, no qual presente a presença imóvel de uma melancolia. Será o Saci-Pererê tangerino, o “tangolomango”, ou possivelmente os “tango-maos” que abandonaram a identidade portuguesa nas viagens seiscentistas para se misturarem com os povos africanos, criando novas vidas totalmente fora da esfera do pensamento europeu? Será que é possível dizer que os grafitos de Tânger sejam tangentes velados de um puro ser ao qual o brasileiro aspira, como origem outra?

#### GRAFITO EM TÂNGER

Desço na noite amarela  
Onde a laranja sibila.

Vai este olho vertical  
Divisando as tangerinas  
Veladas  
De braços com os tangerinos  
No silêncio horizontal  
Tangível

Tânger tangida, ácida  
Paisagem de portas redondas.

\*

Surpreendo mais tarde Tânger  
Imóvel sem véu  
Tangente à malinconia:  
Temendo o tangolomango

Saio da noite amarela  
Onde a laranja sibila.

(MENDES, Convergência, 1970)

Contrastando com a lição geométrica e existencial, comunicada pelo humor muriliano, encontramos em “Casablanca”, da poetisa Ana Cristina César, embora mais recente, um passeio desvairado narrado por uma persona, “minha loucura”, que recapitula a alma poética da pauliceia marioandrada. Imagina uma cena inebriante, na sequência de Rimbaud, onde a sinestesia do estranho – facas afiadas, molas a gemer, cheiros inebriantes –

são percepções que ameaçam fisicamente a paz e o bem-estar da poetisa, colocada em estado de alerta pelo som de tamancos e sinos:

CASABLANCA

Te acalma, minha loucura!  
Veste galochas nos teus cílios tontos e habitados!  
Este som de serra de afiar as facas  
não chegará nem perto do teu canteiro de taquicardias...

Estas molas a gemer no quarto ao lado  
Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia  
O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente no cinema...

As chaminés espumam pros meus olhos  
As hélices do adeus despertam pros meus olhos  
Os tamancos e os sinos me acordam depressa na madrugada feita de  
binóculos de gávea  
e chuverinhos de bidê que escuto rígida nos lençóis de pano  
(CESAR, 1982)

A viagem à procura de origens clássicas de uma poética brasileira continua na obra do poeta de vanguarda Haroldo de Campos, em visita às Ilhas Canárias. Nas andanças pelas ilhas, procura decifrar o mistério das viagens de Ulisses e reencontrar a cultura poética dos navegantes gregos: “naves negras, pulsos rítmicos, cadências helenas”. O poeta viaja para recriar sempre a mesma viagem iniciática, onde os poetas deixaram os seus nomes – Byron, Hoelderlin, Sousândrade, Pound, Mandelstam, H.D. – em palavras de aurora e horizonte. É um sonho mítico de viagem, encontrado em cor e pedra pelo poeta brasileiro nas “ínsulas solares”, onde os heróis ainda atuam em “mares polifloisfluidos”. É o poeta navegante que reencontra os cenários sempre repetidos do classicismo que continua a definir o nosso reconhecimento e as nossas descrições estéticas do mundo:

grécia em canárias

What are the islands to me.

What is Greece...

H.D. (Hilda Doolittle)

a Grécia  
quem a decifrou  
para mim?

mármore rompidos  
colunas truncas ante o mar cor vinho-fogo  
-- óinopa ponton --- onde fileleno  
Byron deixou gravado o nome sem fortuna

quem?

o epos rubro cobre  
a túrbida palavra penserosa  
-- púrpura renunciando tempestade –  
a voz de Ismênia que interroga Antígone

por Hoelderlin  
enunciada?

quem?

a aurora dedirrósea  
do argivo Odorico labiríntico?  
a rododáctila

homérea  
éós de Sousândrade  
entre véus opalos  
ao horizonte aberta e vermelhando?

quem  
para mim  
a decifrou?

ante a ira de Aquiles aquilina  
testemunha atônita  
anônimo galé encadeado  
no bojo davo de uma nave negra  
quando esta ao pulso ritmico de hexâmetros  
o azul com pés sonoros perlustrava?

quem?

de Pound a Mandelstam –  
do fantasmal escarcéu polifloisfluido  
ao espessor de mel das cadências helenas  
ressurtas em cirílico?

quem a decifrou  
se ainda existe (ou foi algures)  
essa – quase sonho – Grécia  
(para mim) na Grécia?

aqui  
no mar canario  
no arquipelágico esplendor  
de ínsulas solares  
-- alvo casario grimpendo por montanhas --  
me foi restituída:  
órbita verde-azul por onde circum-gira  
como de Polifemo ansiando Galatéia  
o olho vigil do Teide  
(CAMPOS, 1998)

#### IV. A internacionalização da poesia concreta

A poesia concreta de São Paulo mudou o relacionamento internacional do poeta nacional ao fazer da produção brasileira um centro teórico e prático de uma estética

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

praticada em múltiplos países. Com a poesia concreta, os poetas criaram uma escola brasileira, do mesmo modo que Niemeyer adotou os princípios de Le Corbusier para criar o estilo moderno que culminaria na arquitetura monumental da modernidade em Brasília. Destaca-se, na poesia concreta, a multiplicidade de fontes e precursores, selecionados sincronicamente, coração de uma estética poética centrado no movimento concreto brasileiro. Desde os primeiros contatos com o poeta japonês Kitsasono Katué (Solt, 1999) e com a escola de desenho de Ulm, reflexo da Bauhaus, os alicerces de tal sistema centrípeto mereceram uma correspondência com Ezra Pound. A lição internacional incorporava a poesia antidiscursiva e fragmentária de Mallarmé e Cummings, uma semiótica do signo através de Pierce e Fenollosa e uma composição aliada ao abstracionismo geométrico nas artes plásticas, desde a primeira exposição de arte concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956.

O celebrado poema “cidade” (1963), de Augusto de Campos, é expressão do novo relacionamento internacional do poeta brasileiro. O poema parece se referir à cidade de São Paulo, *locus amenus* do movimento concreto, mas não há referências ou características que não sejam de qualquer cidade moderna em ritmo de transformação, com traços da veracidade que consome a tudo e a todos. É o “refrão” do poema, porém, que lhe confere uma referencialidade mundial, aplicável genericamente às cidades globais em fase acelerada de crescimento, comunicado ao mundo telegraficamente em três línguas principais: cidade, *city*, *cité*. Nessa tríade, é a língua portuguesa, transmitida desde São Paulo, que sintetiza os atributos e comunica ao mundo o retrato geométrico, em linha reta digital, de uma comum modernidade urbana:

*cidade*  
*city*  
*cité*  
(CAMPOS, 1963)

Uma internacionalização de materiais, de estrutura e de recepção se encontra no poema “Velocidade”, de 1957, de Ronaldo de Azeredo. Um retângulo, composto de 10 letras horizontais e 10 verticais, é dividido no diagonal. Do lado esquerdo, há 50 repetições da letra “V”, o que enfatiza uma leitura dinâmica geométrica, uma vez que é essa letra que inicia e movimentada a eventual leitura semântica do conjunto de letras. A primeira linha, ou seja, o primeiro “verso”, é pura verbivocovisualidade, comunicada pelo som, pela vibração e pelo movimento associados a essa letra, na sua função de motor da mensagem emergente do conjunto, nascendo à direita da diagonal, no segundo grande triângulo do retângulo dividido. A leitura, tanto verbal quanto visual, é dominada pela repetição de “V”, com o acréscimo das consoantes “L”, “C” e “D” e das vogais “e”, “o”, “i” e “a”. Assim, a estrutura se reduz telegraficamente a um código “duchampiano”, *VLCD*, enquanto a leitura verbal das últimas duas sílabas produz: *CIDADE*. Contrastando com o poema linear horizontal de Augusto, esse bloco de letras de Ronaldo comunica um tema paralelo de “cidade” universal, focalizando uma das principais características da cidade moderna, com o dinamismo futurista de uma única letra, V, que gera VELOCIDADE, ou VELO – CIDADE. O poema foi incorporado em antologias internacionais (*The Best of Modern Poetry*, Milton Klonsky, ed., Pocket Books, 1973).

V V V V V V V V V V  
V V V V V V V V V E  
V V V V V V V V E L  
V V V V V V V E L O

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

VVVVVVELOC  
VVVVVELOC I  
VVVVELOC ID  
VVVELOC IDA  
VVELOC IDAD  
VELOC IDADE

Outro exemplo de poesia internacional é a “Austineia Desvairada”, de Haroldo de Campos. São poemas escritos durante uma estada como professor visitante na Universidade do Texas, em Austin, em 1981. Já o título promete um contraponto, ou uma comparação, da andança do poeta pela cidade de Austin com o clássico passeio do narrador poético por São Paulo em 1922. Nessa série de poemas de viagem, quase de exílio, há dois nos quais este ensaísta teve um envolvimento direto. No caso do “*The Front Door*”, trata-se de uma viagem para comprar nova porta de madeira para a casa em Austin. Ao conversar com o velho texano na madeireira, recebemos as recomendações que o poeta traduziu e transferiu diretamente para o poema, no melhor estilo de *objet trouvé*.

THE FRONT DOOR  
*To David...*  
Se você não lhe der  
Mais de dez mãos de verniz  
Sob o sol do texas  
A pintura rebentará  
Como uma flor  
Ou escamas de peixe  
(CAMPOS, 1984)

No poema sobre o novo violoncelo, “Cello Impromptu”, o poeta empregou a metáfora do pássaro melro de ouro, cuja cor combina com as madeiras e o verniz do violoncelo. Já o “Impromptu” é um gênero romântico musical, reminescente de Chopin ou Schumann, remetendo-nos às composições líricas desses compositores para o violoncelo. No poema, Haroldo mistura a expressão musical do “impromptu” com o desejo (“libido”). A taça que se ergue nos remonta a um poema de Li Po, traduzido do chinês por Haroldo (impresso em branco contra um fundo azul, em cartaz), cântico de meditação sobre momentos de encanto ou de perfeição, enquanto o tema da gaiola tem a ver com a forma do instrumento, corpo de mulher e voz viril, verniz e voz que no seu canto combinam o *ying* e *yang*, impulso do “pássaro encerrado” da eternidade. A equivalência de pássaro-instrumento é comunicada pela rima aliterativa “melro de ouro/cello”, cujo “elo” comum é o canto de ouro.

CELLO IMPROMPTU  
To David ....  
seria antes uma libido da madeira  
por estas gamas de topázio  
um furor de amarelo  
apaziguado em gamas fulvas  
jalne cor  
de conhaque contra a luz  
quando a taça se ergue  
indecidindo-se entre ocre  
ou um dulçor alourado de tabaco:



não sei nesta  
gaiola de madeiras andróginas ancas  
femíneas bronzeadas a verniz fegoso  
com sua voz viril de pássaro encerrado  
canta  
melro de ouro  
o cello  
(CAMPOS, escrito 1981, publicado 1984.)

## V. Por que e para que viaja o poeta brasileiro?

O poeta brasileiro continua a viajar – sejam viagens reais, literárias ou virtuais – pelas mesmas razões por que sempre viajou, sendo a poesia brasileira produto de viagens de “achamento”, com toda a força da metáfora. Os poetas viajam para encontrar as origens, utópicas ou antropofágicas, da própria cultura e da identidade; viajam para completar o quadro que liga o Brasil à literatura e ao mundo europeu clássico e filosófico; e viajam para ensinar e divulgar o hibridismo brasileiro, ensaiando uma “deglutição” da cultural global, na qual as antigas viagens de transatlântico viraram excursões virtuais de internet, capturada por antenas brasileiras. Com as novas tecnologias, todos os poetas brasileiros viajantes, de regresso à pátria, podem passar pela alfândega portuária sentindo uma “saudade feliz de Paris”, velho contrabando de *Pau-Brasil*, agora transformado em produto estético de viagens permanentes e irrestritas.

O poema “*rilke shake*”, no livro homônimo de Angélica Freitas (2007), com todo o humor da mistura de uma vitamina poética triturada no liquidificador, traz para a realidade cotidiana brasileira os ingredientes recomendáveis e necessárias para uma formação cultural-literária erudita recomendável para todos: a poesia espiritual de Ranier Maria Rilke e a do poeta místico-plástico inglês William Blake. Desse conteúdo filosófico, ápice da sabedoria cabalística em poesia, faz-se muito brasileiroamente uma batida, com sorvete, para aliviar as noites insones, as tristezas e para compensar as noites de pouco luar. Das tradições mais profundas europeias da poesia, faz-se uma bebida mágica, uma “solução” poética na melhor sequência drummondiana ou bandeiriana, qual produto farmacêutico. Bebendo esse elixir, graças aos ingredientes eficazes dos mestres importados, a poetisa é devolvida às utopias de um Brasil original e feliz, condição alcançável apenas por meio da mistura certa, comida pronta e facilmente digerida, segundo a receita estética de outra viagem à procura dos produtos que aprimoram e completam o nosso ser poético: o *shake* vira nova dança de dervixe na Pasárgada da poesia de viagens.

rilke shake

salta um rilke shake  
com amor & ovomaltine  
quando passo a noite insone  
e não há nada que ilumine  
eu peço um rilke shake  
e como um toasted blake  
sunny side para cima  
quando estou triste  
& sozinha enquanto  
o amor não cega  
bebo um rilke shake

e roço um toasted blake  
na epiderme da manteiga  
nada bate um rilke shake  
no quesito anti-heartache  
nada supera a batida  
de um rilke com sorvete  
por mais que você se deite  
se deleite e se divirta  
tem noites que a lua é fraca  
as estrelas somem no piche  
e aí quando não há cigarro  
não há cerveja que preste  
eu peço um rilke shake  
engulo um toasted blake  
e danço que nem dervixe  
(FREITAS, 2007)

Resolvendo com humor o drama existencial drummondiano da lua e do conhaque, no “poema de sete faces”, o “rilke shake” propõe uma “solução” antropófaga. A dança da poetisa é dionisíaca e ritual, nutrida pela melhor literatura filosófica mundial, em êxtase virtual entre a literatura europeia e a brasileira, numa época em que, segundo a teoria da pós-modernidade de Haroldo de Campos, “tudo pode coexistir com tudo” (“Europa sob o signo da devoração”, *Colóquio*, No. 62, 1981, pp. 10-25).

Será que no futuro o poeta continuará a viajar, sempre à procura das suas origens e do encontro com o seu semelhante?

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**. São Paulo: Edusp, 2005.

AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Martins, 1970.

ANDRADE, Mário. **Paulicea desvairada**. Dezembro de 1920 a dezembro de 1921. São Paulo: Casa Mayenca, 1922.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. Cancioneiro de Oswald de Andrade. Prefaciado por Paulo Prado, iluminado por Tarsil a 1925. Paris: Au sans pareil, 1925; *Poesias reunidas. Obras completas 7*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARANHA, Luís. **Cocktails**. Poemas. Organização, apresentação, pesquisa e notas, Nelson Ascher; pesquisa, Rui Moreira Leite. São Paulo: Brasiliense, 1984.

**Aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia. Alexandre Eulálio. São Paulo: Edições Quíron, 1978.

BARROSO, Gustavo. **O Brasil na lenda e na cartografia antiga**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

BOURGEOIS, René. **Géo-Charles: Un poète de la vie moderne**. Echirolles: Editions Galerie-Musée Géo-Charles, 1985.

**Brésil: l’utopialand de Blaise Cendrars**. Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy, orgs. Avec textes inédites de Blaise Cendrars. Paris: L’Harmattan, 1998.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

- CAMPOS, Augusto. **E.E. cummings**. 20 Poemas. Florianópolis: Noa Noa, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Emily Dickinson**: não sou ninguém. Campinas: Unicamp, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Viva vaia – Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo**: No espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Finismundo**: a última viagem. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Xadrez de estrelas**: percurso textual, 1949-1974. São Paulo : Editora Perspectiva, 1976.
- Cendrars, l'aventurier du texte**: colloque organisé les 20 et 21 novembre 1987 para le Centre de recherche en didactique du texte et du livre, Université Stendhal de Grenoble. Textes recueillis para Jacqueline Bernard. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1992.
- CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc.**: um livro 100% brasileiro. Teresa Thiériot, trad. e sel. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Le formose**. Dessins de Tarsila. Paris: Au sans pareil, 1924; Feuilles de route sud-américaines. Folhas de viagem sul-americanas. Sérgio Wax, trad. Belém: Editora Universitária da UFPa, 1991; Patrícia Galvão, trad. “Nove poemas de Cendrars”, A Tribuna (Santos), 2.o caderno, 9 set. 1956.
- CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1982; *Intimate Diary*. Patricia E. Paige, Celia McCullough & David Treece, trans. London: Boulevard, 1997.
- CONLEY, Tom. **Errant Eye**: Poetry and Topography in Early Modern France. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011.
- DAWE, Kevin. **Music and Musicians in Crete**: Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2007.
- DOUGHERTY, Carol. **Raft of Odysseus**: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey. New York: Oxford University Press, 2001.
- FAUSTINO, Mário. **Evolução da poesia brasileira**. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1993.
- Folklore genres**. Dan Ben-Amos. Austin: University of Texas Press, 1976.
- FREITAS, Angélica. **Rilke shake**. São Paulo: Cosac & Naife, 2007.
- FUKSAS, Anatole. **Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori**. Roma: Bagatto libri, 2002.
- GÉO-CHARLES. **Poèmes de Brésil, Paris**: la Presse à bras, 1949. (Veja Bourgeois).
- GRIECO, Agrippino. **Evolução da prosa brasileira**. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

GREENE, Roland. **The Concrete Historical**. The Harvard Library Bulletin, Summer 1992, vol. 3, n. 2, 9-35.

HODGEN, Margaret Trabue. **Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964.

JACKSON, K. David. Entre culturas: A Vanguarda entre o Brasil e a Europa. In: **Diacrítica**: dossier literatura comparada. Revista do centro de estudos humanísticos. p. 157-179.

Disponível em: <[http://ceh.ilch.uminho.pt/e\\_outras\\_publicacoes\\_online.htm](http://ceh.ilch.uminho.pt/e_outras_publicacoes_online.htm)>. Acesso em: 24 mar. 2010.

MARTINS, Max. **Poemas reunidos, 1952-2001**. Belém: EDUFPA, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. **Sevilha andando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MENDES, Murilo. **Tempo Espanhol**. Lisboa: Livraria Moraes, 1959.

\_\_\_\_\_. **Convergência**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

MICHAUD-LARIVIÈRE, Jerome. **Aujourd'hui, Cendrars part au Brésil**: récit. Paris: Fayard, 2003.

MONTEIRO, Vicente do Rego. **Mon onde était trop courte pour toi (1939-1941)**. Pref. de Georges Bernanos. Paris, P. Seghers, 1956.

PAES, José Paulo. **Geográfica**. A poesia está morta mas juro que não fui eu. Desenho de Rubens Matuck. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

PÉRET, Benjamin. **Le Passager du transatlantique**. Paris: Collection Dada, 1921; *Oeuvres complètes*. 7 vols. Paris: E. Losfeld, 1969-1995, vol. 1.

PERLOFF, Marjorie. "From Avant-garde to Digital: The Legacy of Brazilian Concrete Poetry". In *Cadernos de literatura comparada* 17. *Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade* (Dez. 2007), 13-49; In *Unoriginal Genius*. Chicago: U Chicago P, 2010.

PIGNATARI, Décio. "A Situação Atual da Poesia no Brasil"; "Discussão". In *Segundo congresso brasileiro de crítica e história literária*. Assis: FFCLA, 1963, 371-406.

POEM/ART. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm>>.

ROIG, Adrien. **Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

SOUZA, João Ricardo Carvalho. **A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

TOBIAS, José Antônio. **Filosofia da Arte da Poesia Concreta**. História das ideias estéticas no Brasil. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1967, 133-151.

**Transatlantic Steamer**: New Approaches to Hispanic and American Contemporary Poetry; Vapor transatlántico: nuevos acercamientos a la poesía hispánica y norteamericana contemporáneas. Miguel Ángel Zapata, Ed. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro de Producción Fondo Editorial: Fondo de Cultura Económica; Hempstead, N.Y. : Hofstra University, 2008.

SOLT, John. Mutation of the Ideogram: From Concrete to Plastic Poetry. In: **Shredding the Tapestry of Meaning**: The Poetry and Poetics of Kitasono Katue (1902-1978). Ph.D. Diss. Harvard, 1989; Cambridge: Harvard University Asia Center, 1999.

THOMAS, Richard F. **Lands and Peoples in Roman Poetry: The Ethnographical Tradition.** Cambridge: Cambridge Philological Society, 1982.

Vanguarda como Transgressão: Entrevista com Carlos Zilio. **Sibila:** revista de poesia e cultura, ano 2, no. 2 (2002).

YALE SYMPHOSYMIUM On Contemporary Poetics and Concretism: A World View from the 1990s. In: Jackson, K. David; Eric Vos & Johanna Drucker, eds., **Experimental, Visual, Concrete:** Avant-Garde Poetry since the 1960s. Amsterdam: Rodopi, 1996, 369-416.

Recebido em: 10.07.11  
Aprovado em: 08.09.11