

CARLOS PENA FILHO  
(1929 - 1960)

CÉSAR LEAL

A fase mais independente da poesia de Carlos Pena Filho é a dos sonetos do *Tempo da busca*. Nela também se incluem outros poemas anteriores ao aparecimento das *Memórias do Boi Serapião*. Ainda que seja um período de relativa procura, os poemas escritos por Carlos Pena depois de 1954 se ressentem do apoio de uma individualidade legitimamente criadora. O único traço estilístico a apontar nos poemas desse período é o descasalamento de velhas associações de palavras. Raros poetas conseguiram enfrentar tal problema com tanto êxito. E se as soluções encontradas não foram as melhores, pelo menos vieram demonstrar que seriam possíveis. Contudo, se abstrairmos êsses traços e mais a música bela — como diria Max Jacob — não encontraremos senão o ressoar de vozes no vazio:

Então houve um silêncio escandinavo  
e ouvi búzios distantes e atrevidos  
soprados por algum centauro flavo.

Eis uma atmosfera de pesadelo, trabalhada de um ponto de vista artístico inconsequente. Poucos versos em língua portuguesa são piores do que êste: “Então houve um silêncio escandinavo”. Talvez apenas êste outro: “e ouvi búzios distantes e atrevidos”. Ou ainda: “soprados por algum centauro flavo”. Obedeceria isso a algum plano expressivo do autor? Creio que não. A lei psicológica que o obriga a escrever assim resulta de uma busca intencional de originalidade, com apoio numa forma tradicional capaz de forçar a sensibilidade do leitor, acostumado aos ritmos decassilábicos e rimas fortes. A impressão que tem o analista é a de que êle se movimenta num mundo estranho, à procura de algo que de antemão sabe não existir. Por isso recorre à métrica, ao ritmo e à rima que se

levantam sempre, em sua poesia, como potências hipnóticas capazes de colocar em suspensão a atenção do leitor. Êle não pede que o entendam. Pede apenas que o sintam. Ocorre com êle o contrário do que se observa em João Cabral de Melo Neto. Enquanto Carlos Pena desvia a atenção do receptor, João Cabral o adverte:

Os homens que em geral  
lidam nessa oficina  
têm no almoxarifado  
só palavras extintas:  
umas que se asfixiam  
por debaixo do pó,  
outras despercebidas  
em meio a grandes nós:  
palavras que perderam  
no uso todo o metal  
e a areia que detém  
a atenção que lê mal.

Suponho que em Carlos Pena Filho essa "areia" está representada pelos seus hábeis jogos rítmicos associados a rimas e metros regulares. Em sua poesia, a atenção do leitor é desviada constantemente por uma suave e hipnótica música. A obsessão pela palavra não é descoberta de ninguém; êle o afirma em muitas ocasiões:

Navegador de bruma e de incerteza  
humilde me convoco e visto audácia  
e te procuro em mares de silêncio  
onde, serena e límpida, resides.

Na "bruma", na "incerteza", "em mares de silêncio", é onde êle busca constantemente os elementos de seu realismo poético. Por isso, desprende-se do ouro do sangue e da ferrugem dos ossos e agita nas mãos estandartes coloridos. Contudo seu poema *A Palavra*, apesar do alto nível de abstração em que se realiza, é belo e original. É um dos que marcam com maior força aquela fase de independência a que me referi no início deste ensaio. Seria injusto, porém, afirmar que toda a poesia de Carlos Pena daquela época se realiza unicamente num universo de formas abstratas. O soneto *A rosa no íntimo* possui um núcleo de explosiva beleza que contagia toda a composição. Esse núcleo é o terceto

Enfim, além (no além de tuas pernas  
onde Deus repousou a sua face  
cansado de inventar coisas eternas).

O soneto é frágil mas possui uma beleza excêntrica que o particulariza:

Entro em teu breve instante, onde os minutos  
são três pássaros líquidos e enormes  
e contemplo os gelados aquedutos  
guardiães do silêncio, enquanto dormes.  
Pouso a cabeça nos teus lábios sujos  
de mundo e tempo, e vejo que possuis  
em teu scios, dois bêbedos marujos  
desesperados, sós, raros, azuis.  
Enfim, além (no além de tuas pernas  
onde Deus repousou a sua face  
cansado de inventar coisas eternas)  
desvendo ao desespero de quem passe,  
a rosa que és, a mística e sombria,  
a noturna e serena rosa fria.

Observe-se que os elementos integrantes da camada abstrata do poema são absorvidos pelo núcleo significante: o primeiro terceto. O erotismo da imagem, associado à presença da palavra "Deus", um Deus "cansado de inventar coisas eternas", cumpre com êxito a função propagadora da ação poética às demais partes do poema. Isso Carlos Pena consegue através de um imperativo domínio sobre a palavra; uma intuição patrimonialmente delicada e essencialmente mecanizada em seus efeitos rítmicos e sonoros.

Se a fase de Carlos Pena Filho anterior a 1954 é caracterizada pelo signo da busca, ainda que o autor se abandone aos impulsos de um temperamento musical, o período posterior, a partir das *Memórias do Boi Serapião*, é marcado pela presença de uma substância menos "pura", que lhe enriquece o mecanismo poético das combinações e representações de palavras. Antes estivera sob a influência da "poesie pure". Filiara-se voluntariamente à estética de Mallarmé e Valéry, numa busca de transparência que teria como guia único o culto de palavras ordenadas em belos conjuntos rítmicos e musicais. Mas, as-

sim, como Valéry e Mallarmé não obtiveram êxito em seu intento de construir tal poesia, era natural que Carlos Pena chegasse ao mesmo impasse. A única solução era tentar o retôrno. *As Memórias do Boi Serapião* assinala o início desse nôvo período; uma nova tentativa de saída para o mundo. Entretanto, êsse retôrno não se fêz com independência, pois Carlos Pena Filho desperdiçou muito de seu talento, dando ouvidos a uma "crítica" de filisteus que não tinha condições para falar de poesia, a não ser num plano de absoluta clandestinidade. E a nova fase se estrutura sob o signo de João Cabral de Melo Neto. Se o poema *O rio* não houvesse sido escrito, não teríamos, com certeza, as *Memórias do Boi Serapião*. Isso não significa que a linha das influências européias do novecentos que atuava sôbre êle houvesse afrouxado os seus níveis de pressão. Êle próprio o confessa:

Carlos também  
embora sem  
flôres nem aves,  
vinho nem naves.

Tal referência a Baudelaire é significativa. O sonetinho onde essa estrofe aparece figura nos *Poemas sem data*; é possível que haja sido escrito em 1955. Essa facilidade em assimilar influências, em diluir-se na personalidade e no sistema expressivo de outros, é um dos defeitos mais característicos de Carlos Pena. Geralmente, qualquer poeta, após uma luta inicial à procura de caminhos próprios, se vê obrigado a dar passos vacilantes nas seis direções do espaço. Mas, por fim, segue o preceito de Mário de Andrade de que mais vale uma picada estreita aberta com as próprias mãos do que andar livremente nas largas estradas abertas pelos outros. Carlos Pena Filho tinha condições intelectuais para realizar sôzinho essa tarefa que constitui a ambição máxima de todo artista verdadeiramente criador. Êle dispunha de um equipamento verbal de primeira ordem; uma elegância inata, uma capacidade vitalmente diluidora das ondas de choque que surgiam dos centros mais noturnos de sua emotividade, o que lhe tornava a expressão ao mesmo tempo contida e irônica. Possuía uma linguagem moderna, uma sensibilidade musical, uma visão moderna do mundo.

Contudo, não soube captá-la. Eis por que, segundo me parece, teria sido obrigado a imitar tantos autores. A arte moderna, especialmente nos dias em que vivemos, não perdoa os que assumem atitudes românticas em relação aos grandes temas de nosso tempo. A poesia moderna, seja qual fôr a opinião de seus adversários, é caracterizada por uma intensidade psicológica de visão que a torna bastante difícil. Julgo ser muito raro escrever-se boa poesia num século que nos deu Rilke e Eliot, Maiacovski e W. H. Auden, Lorca e Vallejo, Miguel Hernández e Yeats, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa.

A consciência dessa realidade teria sido, possivelmente, a razão que levou Carlos Pena a confundir-se; a experimentar tantos caminhos já percorridos pelos grandes poetas contemporâneos. Dizê-lo apenas, sem dar testemunho não seria uma atitude crítica correta. Razão que me leva a mostrar aqui não serem justos os elogios que se costumavam fazer a tudo que Carlos Pena escrevia, mesmo quando apenas repetia esquemas de outros autores, como no caso das *Cinco aparições*. Tais poemas foram realizados sob o modelo de Fernando Pessoa. Até os títulos apresentam semelhança. Em Carlos Pena Filho, êles se chamam *D. Sebastião, a caminho da África, Napoleão, Pedro Álvares Cabral, Tiradentes, João Alberto*. Em Fernando Pessoa, se intitulam *Ulisses, D. Sebastião, rei de Portugal, D. João, Infante de Portugal e Infante D. Henrique*.

Vou transcrever, de Fernando Pessoa, o poema *D. João, Infante de Portugal*:

Não fui alguém. Minha alma estava estreita  
entre tão grandes almas minhas pares,  
inútilmente eleita,  
virgemmente parada.

Porque é do português, pai de amplos mares,  
querer, poder só isto:  
O inteiro mar, ou a orla vã desfeita  
o todo, ou o seu nada.

Agora, o *João Alberto* de Carlos Pena Filho:

Vale apenas saber que a sorte é breve  
e que a vida caminha além da morte.  
Para quem guerra e amor na vida teve,  
é paz a morte.

Hoje lembro que o mundo é brusco e vão  
e o ideal, camisa desbotada.  
Por isso é que finquei o meu padrão  
no nada.

A uma investigação sumária, o poema não apresentaria semelhança. Mas se se observar melhor os indícios verifica-se que êle está "inspirado" diretamente em Fernando Pessoa. Quanto à estrutura, logo se nota não tratar-se de forma fixa. Estamos diante de um esquema próprio, isto é, criado por Fernando Pessoa. O poema tem duas estrofes. A primeira apresenta um período rítmico de 32 sílabas, assim distribuídas: dois decassílabos — "Não fui alguém. Minha alma estava estreita / entre tão grandes almas minhas pares" — e dois hexassílabos — "Inútilmente eleita / virgemmente parada". Em Carlos Pena Filho, a primeira estrofe apresenta um tempo rítmico de 34 sílabas, mas na segunda, isso já não ocorre. A estrofe apresenta, como em Fernando Pessoa, 32 sílabas também. Formalmente, a disposição dos versos varia, por simples dobramento. Ao invés de fazer a divisão em dois decassílabos e dois hexassílabos como em Fernando Pessoa, êle escreve três decassílabos e um dissílabo — "Hoje lembro que o mundo é brusco e vão / e o ideal camisa desbotada / por isso é que finquei o meu padrão / no nada".

Existiria diferença entre as duas estrofes? Acredito que não. Tampouco se necessita de esforço para demonstrá-lo:

Hoje lembro que o mundo é brusco e vão  
e o ideal, camisa desbotada.  
Por isso é que finquei  
o meu padrão no nada.

Isto é formalmente igual:

Não fui alguém, minha alma estava estreita  
entre tão grandes almas minhas pares,  
inútilmente eleita,  
virgemmente parada.

Observe que ao "virgemmente parada" de Fernando Pessoa, opõe Carlos Pena uma forma igualmente inerte: "É paz a morte". O poema de Fernando Pessoa intitula-se *João, Infante de Portugal*. O de Carlos Pena se chama *João Alberto*. Igual

a D. João, também João Alberto fala ao leitor. Os poemas terminam com a palavra "nada". Mas observemos outra variante em Carlos Pena. "Tiradentes" é o exemplo que pretende vencer o leitor:

É o muito esperar que existe em tôrno  
que me destina a ação desbaratada.  
A morte é bem melhor do que o retôrno  
ao nada.

Não nasce a pátria agora, o sonho mente,  
mas, em meio à mentira, sonho e luto  
pois sei que sou o espaço entre a semente  
e o fruto.

O poema é belo, mas não pode ser comparado ao de Fernando Pessoa, com exceção dos versos: "Pois sei que sou o espaço entre a semente / e o fruto". Não há dúvida de que a composição tem certa grandeza espiritual. Desgraçadamente, antes Fernando Pessoa já o fizera melhor e isso anula, em parte, a importância das *Aparições*.

Quem analisa a poesia de Carlos Pena Filho, mesmo sem o interêsse de fazer investigações profundas sobre a dinâmica interior de seus processos, ou dos valores linguísticos que lhe impulsionam o movimento rítmico, observa que o "azul" é uma côr a que o poeta recorre com insistência quase obsessiva. Investigando as fontes dêsse apêgo ao azul, constatei que, em nada menos de quatro vêzes, o vocábulo aparece em *Livro geral*, seguido pelo verde, também mencionado mais de vinte vêzes, nesse livro. Nas quase cinquenta vêzes em que o azul aparece, funciona, em mais de vinte, como substantivo e nas demais como adjetivo. Em apenas uma composição — *Soneto do desmantêlo azul* — o têrmo se encontra mencionado nove vêzes, entre as quais em duas ou três, aparece como adjetivo. Assim, êsse poema concentra em sua estrutura cêrca de um quinto dos azuis contidos em todo o livro. Observe-se também que, em sua grande maioria, os adjetivos são especificativos. Não seria isso um motivo bastante razoável para uma investigação mais ampla do problema por parte da crítica?

Mas interessante foi a observação que fiz do emprêgo alternado do azul e do verde nas *Memórias do Boi Serapião*. São combinações que se sucedem com regularidade instintivamente reflexa, embora se possa constatar certa disritmia nas relações inter-estroficas. Nesse poema, o azul aparece pela primeira vez no verso 19, surgindo o verde no verso 25:

Instante azul em meus olhos  
vazio de luz e fé  
contemplando as coisas rudes  
que a infância dos bichos é...

No lugar onde eu nasci  
havia um rio ligeiro  
e um campo verde e mais verde  
de uma janeiro a outro janeiro.

Segundo a observação que fiz anteriormente, o verde agora deverá ser seguido por dois azuis. É isso exatamente o que ocorre:

Havia um homem deitado  
na rêde azul do terraço...

O outro azul que deve corresponder ao duplo verde do verso 25, surgirá agora no verso 38, através da palavra *céu*, que aqui funciona como substituto do azul:

Havia êste céu de sempre  
e, além disto, pouco mais  
que as ondas na superfície  
dos verdes canaviais.

Percorreremos agora oito estrofes e novamente surgirá a associação do verde e do azul nos versos 79 e 80:

A verde flora da mata  
que é azul por ser da infância.

A esta altura, o leitor pouco familiarizado com problemas de construção artística poderia dizer que as associações até aqui encontradas seriam apenas coincidências. Contudo, restariam ainda 44 versos para chegar-se ao fim do poema. A

impressão é que o artifício não será mais utilizado. De súbito o azul e o verde fazem sua aparição pela última vez, afastando do espírito do leitor qualquer relação de significado puramente ocasional:

Quando o sol doer nas coisas  
da terra e do céu azul  
e os homens forem em busca  
dos verdes mares do sul.

Intencionalmente — como creio — ou coincidentemente, como possam acreditar outros, as associações de verde e do azul são os traços estilísticos que mais se evidenciam na poesia de Carlos Pena. Em outras ocasiões, como no poema *O regresso de quem estando no mundo volta ao sertão* (*Livro geral, página 18*) essas côres não se apresentam alternadamente, mas através de processos de fusão:

Desta planície azulverde

— Ou ainda:

Depois as plantas expulsam  
o excesso de côr violenta  
e o céu recolhe do espaço  
o azul de que se alimenta.

Neste caso, o azul deriva do verde intenso que explode da flora, depois que as plantas o expulsam de si, e o céu o recolhe do espaço para alimentar o seu próprio azul. Há uma certa relação entre êsse modo de analisar elementos da natureza circundante e a *Teoria das Côres*, de Goethe. Nesse poema, entretanto, o verde é a côr que domina, sendo o azul empregado com menor exuberância do que nas *Memórias do Boi Serapião*.

Acredito que é chegado o momento de indagar: Que razão obrigaria Carlos Pena Filho a utilizar a palavra *azul* com tanta frequência em seus poemas? Influências do simbolismo francês — como apontaram alguns críticos — ou o têrmo seria apenas uma conotação de elementos puramente orquestrais, às vêzes observados em poetas cujo senso melódico se sobrepõe ao inventivo? Não estaria equivocado aquêle que atri-

buisse êsse apêgo ao azul a influências exclusivamente alienígenas, ainda que se tratasse de boa influência, por exemplo: Mallarmé? Azul como o emprega Carlos Pena Filho nós temos em quantidade inflacionária em nossos poetas, especialmente Cruz e Souza, para utilizar aqui um têrmo ao gôsto das autoridades monetárias. Nos simbolistas europeus, notadamente Mallarmé, o azul funciona mais como potência simbólica, como elemento de aprofundamento psicológico capaz de libertar fôrças interiores que irão conduzir o leitor a novos e diferentes níveis de visão. Em Carlos Pena Filho o azul é elemento essencialmente musical que tem por função dar elegância e fluência ao verso. Tal função se cumpre de forma inconsciente. Do ponto de vista *significante*, o azul em Carlos Pena Filho não passa de um maneirismo. Seu gôsto pela música nos faz lembrar um poema de Walt Whitman, como se o poeta pernambucano estivesse submetido ao círculo mágico de seus efeitos:

A orquestra me faz rodopiar em círculos mais  
amplos que o vôo do Urano,  
Nada eu sabia do ardor que ela arranca de mim.

Eis por que se pode demonstrar *quando e como* o azul faz a sua aparição em Carlos Pena, e deixa de ser um processo de sugestão psicológica, revelador de imagens mais interiores do que visuais, para tornar-se, exclusivamente, elemento de expressão melódica.

Antes de Carlos Pena Filho, outro poeta pernambucano se lhe antecipa no emprêgo excessivo do azul: Edmir Domingues. Mas como, indagariam — se a poesia de Edmir se ocupa tão pouco das côres? Uma resposta a tal objeção terá de conduzir o analista literário para fora do âmbito puramente impressionista da crítica, obrigando-o a servir-se de outros elementos de investigação e análise. Isso não quer dizer que o crítico seja obrigado a transformar-se num alquimista, num químico... Há uma dimensão científica nas dissertações de qualquer crítico moderno, que seja verdadeiramente um crítico. Nenhum poderia fugi-la, pois tudo o que se aprende em crítica, hoje, está relacionado ao esforço geral de muitos investigadores.

Ao pesquisar a presença do azul na poesia de Carlos Pena Filho, surpreendeu-me o fato de não encontrar êsse vocábulo mais de três vêzes no conjunto de sonetos de *O tempo da busca*, publicado em 1952. Não incluí o prefácio, onde o azul aparece quatro vêzes. Nos duzentos e trinta e oito versos, dêsse volume, em dois poemas apenas, o azul faz sua aparição: *Soneto das metamorfoses* e *Soneto do carnaval*. No primeiro, aparece como substantivo; no segundo, uma vez como substantivo e outra como adjetivo. Verifica-se, dêsse modo, que o azul não era nessa primeira fase de sua poesia uma maneira estilística, como se tornou posteriormente nos sonetos de *A vertigem lúcida*. Entretanto, analisando a poesia de Edmir Domingues, verifiquei que o seu *Rua do vento norte*, publicado em 1952 (no mesmo ano em que foi publicado *O tempo da busca*) trazia, à página 61, um soneto intitulado *Soneto do azul e da busca*, onde o emprêgo do azul se antecipa, por sua exuberância, ao *Soneto do dismantêlo azul*, de Carlos Pena Filho, publicado em jornal em 1954, e em livro em 1956. Vejamos primeiro o soneto de Edmir Domingues:

Azul no chão que um príncipe há morrido  
aqui, ou tinta azul foi derramada,  
talvez, quem sabe? à luz da madrugada  
em que o amor foi contacto e foi sentido

Não desceria o céu sôbre essa estrada  
para torná-la azul no azul descido  
e a solução é o sangue, o sangue tido  
por nobreza que enfim não vale nada.

Eis porque deixo a vida e busco o pogo  
para perder-me em nuvens de alvoroço  
se não te achei, contigo a primavera.

A fumaça do gesto ao mar se arrase,  
confio as ter, assim transponha a gase,  
onde o tempo não há não cabe espera.

Agora o soneto de Carlos Pena Filho:

Então pintei de azul os meus sapatos  
por não poder de azul pintar as ruas,  
depois, vesti meus gestos insensatos  
e colori as minhas mãos e as tuas.

Para extinguir em nós o azul ausente  
e aprisionar no azul as cousas gratas,  
enfim nós derramamos simplesmente  
azul sôbre os vestidos e as gravatas.

E afogados em nós, nem nos lembramos  
que no excesso que havia em nosso espaço  
pudesse haver de azul também cansaço.

E perdidos de azul nos contemplamos  
e vimos que entre nós nascia um sul  
vertiginosamente azul. Azul.

São dois poemas semelhantes, onde o emprêgo do azul se equivale. Carlos Pena o empregou nove vêzes neste soneto; também o fêz Edmir Domingues embora nêle a palavra azul tenha sido escondida cinco vêzes, através de metáforas e símbolos como "céu", "luz da madrugada", "príncipe", "sangue tido por nobreza", etc. Não se precisa recorrer a técnicas especiais de análise para concluir-se que o soneto de Edmir Domingues está construído de maneira mais artística, predominando no de Carlos Pena Filho a fluência do verso, a elegância e seu reconhecido senso melódico.

Por que o azul em Carlos Pena Filho atende mais a essa necessidade de expressão musical do que simbólica? Essa indagação exigiria resposta, especialmente do setor não apenas intuitivo da crítica literária: a estilística. Entretanto, para investigar o estilo de um autor contemporâneo nem sempre é necessário recorrer a uma técnica, a uma ciência. Isso ocorre quando a análise a ser feita não envolve senão elementos de forma exterior. Por exemplo, o azul como vocábulo; não como expressão do índice de uma idéia. A compreensão e interpretação de seu uso dispensam a filologia, isto é: dispensam a técnica a que recorre o crítico para explicação de textos. Dito isso, veremos agora, na prática, minhas razões; começarei pelos decassílabos. Servirá de exemplo, ainda, o *Soneto do desmantêlo azul*. O leitor verá que necessidades puramente melódicas fazem com que o poeta o empregue com frequência. Observe que o azul aparece sempre de modo a que o acento recaia, obrigatoriamente, sôbre as sílabas pares.

Nessa forma de verso, o azul jamais aparecerá senão nas sílabas segunda, quarta, sexta, oitava e décima. Exemplo:

Então pintei de azul os meus sapatos  
por não poder de azul pintar as ruas  
depois vesti meus gestos insensatos  
e colori as minhas mãos e as tuas.

Para extinguir em nós o azul ausente  
e aprisionar no azul as coisas gratas  
enfim, nós derramamos simplesmente  
azul sôbre os vestidos e as gravatas.

E afogados em nós, nem nos lembramos  
que no excesso que havia em nosso espaço  
pudesse haver de azul também cansaço.

E perdidos no azul nos contemplamos  
e vimos que entre nós nascia um sul  
vertiginosamente azul. Azul.

O leitor verifica que a sílaba *zul* sômente aparece em zonas de elevação dos acentos. O objetivo apenas musical entra pelos olhos de qualquer investigador do estilo. Como a sílaba *zul* termina em L, a palavra seguinte surge completamente livre, dando ao verso fluência, timbre, harmonia sonora. Isso ocorre na língua portuguêsã não apenas com as palavras terminadas em L, mas também nas que terminam em R, M, Z.

É claro que a "musicalidade" aqui já não é programática, como nos simbolistas. Ele quer libertar-se. O poema puro não é mais sua meta — êle próprio confessou tal problema a amigos, inclusive a mim. Daí a tendência, nessa nova fase, a usar a côr como *substância plástica*, o que não deixa de ser contrário aos princípios da "poesie pure", isto é, uma poesia descontaminada de qualquer elemento das outras artes, especialmente a pintura. Esqueceu-se, todavia, de que a palavra *azul*, que pretendia agora usar apenas como côr, possuía uma fôrça auditiva maior do que visual. Antes, como já afirmei, estivera conscientemente filiado à "poesie pure". Agora esforça-se para dela libertar-se e o consegue, até certo ponto, sem, contudo, encontrar solução para o problema. Não importa confessar que está cansado de "azul". O azul agora se tornou *maneira*. O azul se impõe mecânicamente como um resíduo de sua adesão juvenil à música das palavras. Claro que muitas vêzes a poesia é apenas isso. Mas o que se deve

pôr em relêvo é o fato de que o azul era usado por êle com intenções puramente plásticas. Creio que quando êle fala de pintar de azul os sapatos, as ruas, as mãos, os vestidos, as gravatas não quer senão realizar verdadeiros quadros, à maneira de Picasso, de Portinari ou Francisco Brennand, ao contrário de Rimbaud que pensa tingir de azul as árvores para deformá-las. Contudo, o objetivo não pode ser alcançado, uma vez que os objetos, não encontrando apoio num perfeito sistema de imagens, aparecem esfumados, sem contornos. Não ferem certas zonas profundas da sensibilidade. Com tanto azul, não cria senão uma série de sons verbais, que logo se apaga no espírito do leitor quando as palavras mergulham no silêncio. A poesia não é isso. De tôdas as artes, é a que mais profundamente deita raízes na alma.

Sua revolução, intentada contra a geração de 45, teria chegado a bom termo se êle houvesse encarado as palavras como algo mais do que simples "divertimento" para adultos. No prefácio que escreveu para o *Tempo da busca*, êle se considera um fabricante de brinquedos. Contudo, não são poucos os poemas escritos por êle que ultrapassam o programa de seu manifesto poético e se convertem numa expressão singularíssima, exclusiva e altamente qualificada. Nenhuma composição sua fatiga o leitor, mesmo quando êle se serve de estranhas combinações de substantivos e adjetivos, porque a vibração sonora do verso resulta sempre naquela "música bela".

Seus poemas possuem uma plasticidade que não pode deixar de interessar ao analista literário. Eles não devem ser lidos por olhos demasiadamente atentos; nem por uma atenção excessivamente crítica. O melhor seria lê-los como se fôsem pura poesia; como se o leitor não tivesse nenhuma aptidão para julgá-los ou compreendê-los, mas apenas para senti-los, em tôda a sua mobilidade interior. Eis um soneto que deve ser lido assim, dispensando-se tôda colaboração do espírito analítico:

E o tempo desmanchou-se no vestido  
que demarca teu corpo imaginário;  
nem ao menos chegou ao rubro e vário  
acidente dos lábios e ao perdido

caminho de teu ventre legendário,  
que guarda, há muito, o meu olhar partido  
e o mar que se inventou sob o vestido  
que demarca o teu corpo imaginário.

Nesse tempo, onde inquieta e rara voas  
sôbre os nossos momentos perturbados,  
mais que o azul de setembro nas canoas,

são tuas mãos longínquas, litorâneas  
o azul que viu teus seios transformados  
em andorinhas cegas e instantâneas.

Uma observação sumária sôbre os dois últimos versos: "O azul que viu teus seios transformados / em andorinhas cegas e instantâneas". Indiscutivelmente, estamos diante de dois belos versos. Mas sinto não possuir luvas de seda, o que me obriga a dizer que ambos não têm qualquer significação: nem significação lógica, nem significação idiomática. São apenas doze palavras rítmicamente distribuídas no papel. Contudo, o soneto nos dá a idéia do que representa uma consciência de busca do nôvo, pois não é comum o encontro de certas combinações dêsse tipo em formas fixas, especialmente o soneto.

Certa vez, conversando com um jovem intelectual do Recife, dizia-me êle que Carlos Pena lhe dava a impressão de ter sido um pintor cuja vocação não se cumprira. Efetivamente, alguns de seus poemas são verdadeiros quadros, ou pelo menos roteiros para a realização de bem coloridos painéis. Um exemplo, lembrado por Renato Carneiro Campos, em ensaio intitulado — *Carlos Pena Filho — Poeta da Côr*:

Ei-la ao sol, como um claro desafio,  
ao tenuíssimo azul predominante  
debruçada na areia e assim, diante  
do mar, é um animal rude e bravo.

Bem perto, há um comentário sôbre o estio,  
mormaço e sonolência. Lá, distante,  
muitos vagos indícios de um navio  
que ela talvez contemple nesse instante.

Mas o importante mesmo é o sol, que êsse desliza  
por seu corpo salgado, enxuto e belo  
como se nuvem fôsse, ou quase brisa

E desce por seus braços, e rodeia  
seu brevíssimo e branco tornozelo,  
onde se aquece e cresce e se incendia.

A precisão expressiva se torna aqui imediata; mas não é a precisão de uma linguagem essencialmente artística. É antes a precisão de um sonho. Sente-se que a composição é obra de verdadeiro poeta, porque o jardim das formas poéticas possui uma enorme variedade de flôres, segundo a expressão de Curtius. Não há dúvida de que o seu autor é um poeta; um "sensibilíssimo instrumento", capaz de registrar qualquer "realidade" presente ou ainda por surgir aos olhos do leitor; tanto pôde dar uma imagem de mundo ordenado em seus valores quanto na beleza de sua desordem geral.

Enfim, êle nunca procurou utilizar a arte como um serviço. Talvez isso haja contribuído para torná-lo tão alheio ao universo circundante. Não pôde assim colocar o seu talento além dos limites de uma simples tentativa de renovação da palavra pela palavra.

Talvez não fôsse outro seu desejo, senão seguir o caminho que escolheu. Mas é possível que se houvesse lido um livro que costumava subestimar — *Literatura e revolução* — de Trotsky, sua atitude houvesse sido outra, pois o velho mártir da Revolução de Outubro não costumava despertar as suspeitas que geralmente levantavam os ideólogos do "realismo socialista", convertido por Stalin em doutrina oficial dos escritores soviéticos a partir de 1934. Sempre me pareceu muito interessante aquêle trecho de seu livro, citado por Eliot em uma de suas conferências pronunciadas em Harvard, em 1933:

"A criação artística é sempre um complicado retôrno às velhas formas sob a influência de novos estímulos que se originam fora da arte. No sentido amplo do têrmo a arte é um serviço. Não constitui um elemento isolado que se alimente de si mesmo, senão uma função do homem social ligada a sua vida e a seu mundo".

## O PRIMEIRO TRADUTOR BRASILEIRO DA "IMITAÇÃO DE CRISTO"

LUIZ DELGADO

A primeira tradução brasileira dêsse livro universalmente famoso que é a *Imitação de Cristo*, é obra olindense. O tradutor manteve-se no anonimato, seguindo o exemplo do autor e obedecendo razões pessoais que indicaremos. Sabe-se, porém, quem é êle e eu mesmo tive a honra meio enevoada, quando era menino, de conhecê-lo pessoalmente.

O volume em que se apresentou a edição primitiva e que tem o formato comum dos livros de orações; traz a data oficial de 1897. Lado a lado, por cima dela, vêm duas indicações: "Recife — Mattos Caminha & Cia. — Editores" e "Paris — Jablonshi, Vogt & Cia. — 15 Rue d'Hauteville". Na página fronteira à de rosto, com a declaração da reserva de direitos e de serem considerados falsos os exemplares não rubricados, acha-se a rubrica de Mattos Caminha & Cia. Também se informa que o livro está à venda "em tôdas as livrarias de Pernambuco e nas principais do Brasil e de Portugal".

Data-se de "Olinda, 8 de setembro de 1891" o prefácio do tradutor. Também de 1891 e também de Olinda, mas de 21 de novembro, vem datada a primeira aprovação canônica do trabalho — assinada: "Cônego Fabrício, Gor. do Bispado — trata-se do ilustre sacerdote futuro monsenhor Antônio Fabrício de Araújo Pereira, ocupante interino da sede episcopal. Depois, nas datas sucessivas de maio de 1895 e maio e junho de 1896, aprovam o livro os Bispos D. Manoel, de Olinda (D. Manoel dos Santos Pereira), D. Jerônimo, da Bahia (D. Jerônimo Toné da Silva), D. Adauto, da Paraíba (D. Adauto Aurélio de Miranda Henriques), D. Joaquim, do Ceará (D. Joaquim José Vieira) e D. João, do Rio de Janeiro (Arcebispo D. João Fernando Tiago Esberard).