

ATLÂNTICO
REVISTA LUSO-BRASILEIRA (1943)

Gilda Brandão
UFAL

RESUMO: O número três da revista *Atlântico* (1943), abordado neste artigo, contém quarenta colaborações, distribuídas em duzentas e quinze páginas. Diante da quantidade e diversidade temática e de gênero (poesia, conto, crítica e ensaio), tive de selecionar, não sem dificuldades, textos que julguei relevantes para os estudos literários, tanto no que diz respeito ao ineditismo quanto ao plano de concepções poéticas e formulações estéticas. Após a apresentação do sumário, passo a comentar dois estudos, o de Mário de Andrade (“A dama ausente”) e o de Jorge de Lima (“À margem de Euclides”) e um conto, aqui representado por Maria Franco (“Distância”). A concisão e a lucidez de Álvaro Lins, relevantes características do crítico e ensaísta, mostram-se, exemplarmente, no ensaio escolhido, intitulado “O crítico Tristão de Athayde”. Finalmente, teço breves comentários sobre dois poemas: “Estudo”, de Murilo Mendes, e “Allegro”, de Vinicius de Moraes. Creio que essa amostra pode dar uma ligeira ideia do alcance editorial da revista.

PALAVRAS-CHAVE: Atlântico: revista luso-brasileira. Mário de Andrade e Jorge de Lima. Maria Franco contista. Álvaro Lins ensaísta. Murilo Mendes e Vinicius de Moraes.

ATLÂNTICO
REVISTA LUSO-BRASILEIRA (1943)

ABSTRACT: The third issue of *Atlântico* (1943), discussed in this paper, contains forty collaborations in two hundred and fifteen pages. In view of the quantity and diversity of themes and genres (poetry, short story, criticism, and essay), I had to choose, not without difficulties, some texts that I considered relevant for literary studies, both for their uniqueness and for their poetic conceptions and aesthetical formulations. After introducing the summary, I comment on the studies by Mário de Andrade (“A dama ausente”) and Jorge de Lima (“À margem de Euclides”); a short story here represented by Maria Franco (“Distância”). The concision and lucidity of Álvaro Lins, as a critic and an essayist, are exemplarily shown in “O crítico Tristão de Athayde”. Finally, I comment briefly on two poems: “Estudo”, by Murilo Mendes, e “Allegro”, by Vinicius de Moraes. I believe that these texts can provide an overall idea of the editorial amplitude of the journal.

KEYWORDS: Luso-Brazilian magazine. Studies of Mário de Andrade and Jorge de Lima. Short story writer Maria Franco. Essayist Álvaro Lins. Poems of Murilo Mendes and Vinicius de Moraes.

Gilda Brandão é professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

ATLÂNTICO
REVISTA LUSO-BRASILEIRA (1943)

Gilda Brandão

APRESENTAÇÃO DESCRITIVA

Sob a direção artística de Manuel Lapa, tendo como secretário da redação José Osório de Oliveira e como diretores Antonio Ferro e Antônio Coelho dos Reis, o número três da revista *Atlântico*¹ traz um sumário em que os títulos dos trabalhos, grafados em caixa alta, se revezam com itálicos e outros traçados de letras. De imediato, o sumário surpreende tanto pela diagramação quanto pela diversidade de assuntos. Contos, poemas e estudos críticos, possivelmente inéditos, acompanhados de ilustrações e xilogravuras, acham-se distribuídos em três seções.

A primeira seção é constituída de dez estudos, cinco dos quais escritos por brasileiros: “A dona ausente”, por Mário de Andrade (1893-1945); “Antero e Cruz e Sousa”, por Tasso da Silveira (1895-1968) e “Notas sobre Fagundes Varela” por Edgard Cavalheiro (1911-1958). Jorge de Lima (1893-1953) escreve “À margem de Euclides”, com ilustração do pintor português Abel Manta (1888-1982) e o crítico e ensaísta austríaco, naturalizado brasileiro, Otto Maria Carpeaux (1900-1978), autor da monumental *História da literatura ocidental*, assina “Antero de Quental e o pensamento alemão”. Os outros cinco estudos são de autoria de portugueses: Joaquim Leitão (1875-1956), escritor e jornalista (“Nostalgia do Brasil em Gonçalves Crespo”), Diogo de Macedo (1889-1959), escultor (“Existe uma escultura portuguesa?”, com ilustrações de Martins Correia), Delfim Santos (1907-1966), filósofo e pedagogo (“Ideário contemporâneo”), [Bernardo Pinheiro] Correia de Melo (1855-1911), conde de Arnoso, é o autor de “Angra em fins do século XVI” e, finalmente, Ana de Castro Osório (1872-1935) escreve “Os narradores das lindas histórias”, com xilogravuras de Clementina Carneiro de Moura (1898-1992), considerada importante figura do modernismo português.

¹ *Atlântico: revista luso-brasileira*. Lisboa: Edição do Secretariado da Propaganda Nacional; Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1943. No verso da última página (215), lê-se a seguinte informação: “Este terceiro número da Revista Luso-Brasileira Atlântico acabou de se imprimir no dia quinze de março de mil novecentos e quarenta e três, na Oficina Gráfica, Limitada, sita na Rua da Oliveira do Carmo, número oito, na cidade de Lisboa.”

Separada da primeira seção pela reprodução de quatro dentre os seis belíssimos painéis de São Vicente de Fora (entre 1470-1480), descobertos em finais do século XIX (1882), atribuídos ao pintor português Nuno Gonçalves², a segunda parte contém poemas e contos, em um total de dezessete, dentre os quais mencionamos apenas alguns.³ O conto “Chuva”, do cabo-verdiano Manuel Lopes (1907-2005), extraído, conforme indicação, do romance *Terra Viva*, em preparação, tem gravuras do caricaturista e desenhista José de Lemos (1910-1995). Há um poema de Murilo Mendes (1901-1975), intitulado “Estudo” (ilustração de Magalhães Filho); outro de Vinicius de Moraes (1913-1980), “Allegro” (ilustração de José de Araújo); um trecho do romance *Jundiá*, de Cícero Dias (1907-2003) — arabescos rítmicos cheios de ondulações; o conto “O moleque José”, de Graciliano Ramos (1892-1953), ilustrado por Manuel Lapa) e um conto de Maria Franco, “Distância” (ilustração da autora)⁴. Fecha a segunda parte o “Argumento do bailado *Verde-Gaio*, intitulado *D. Sebastião*”, de António Ferro (1895-1956), ilustrado em cores, trazendo a reprodução da cortina de Carlos Botelho e figurinos de Mily (Emília) Possoz, (1888-1968), artista plástica portuguesa de origem belga.

A terceira seção se distingue das anteriores pela disposição gráfica, em colunas duplas. É constituída de estudos variados, dentre os quais destaco “O crítico Tristão de Atahyde”, escrito por Álvaro Lins (1912-1970); “Alguns pintores brasileiros modernos: excertos de uma conferência”, por António Pedro, e “Retratos de músicos brasileiros: o padre José Maurício”, por Gastão de Bettencourt (ilustração de António Duarte). Vale lembrar que Bettencourt é o autor do livro *A Amazônia no imaginário e na arte* (Lisboa: Prodomo, 1946), no qual se refere ao trabalho desbravador de Euclides da Cunha e ao lendário *muiraquitã*. Fechando a revista, a seção *Documentos*, assinada por António Ferro e Major Coelho dos Reis, ressalta a amizade histórica e indivisa dos dois países.

² Estudiosos supõem que Nuno Gonçalves tenha nascido entre 1420-1430. Em 1450, é registrado como pintor da corte de Afonso V.

³ Destaco, ainda, um poema do mineiro Abgar Renault, ocupante da cadeira 12 da Academia Brasileira de Letras, falecido em 1995, intitulado “Que vozes responderão?”, o longo poema “Metamorfose das ninfas”, de João Castro Osório, o soneto “Inquietação”, de Adolfo Simões Müller e o conto “As senhoras Alta-Vista”, de Maria da Graça Azambuja.

⁴ Na seção intitulada “Os novos colaboradores” (p.208-209), Maria Franco, nascida na Ilha da Madeira, em 1908, é apresentada como “desenhadora e contista” e colaboradora literária das seguintes publicações: *Panorama*, *O mundo português*, *Ocidente*, *Acção* e *The Anglo-Portuguese News*. Não encontramos outros dados biográficos da escritora.

SOBRE A COLABORAÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE E DE JORGE DE LIMA

Em 1943, data de publicação do número três da revista *Atlântico*, os preceitos da Semana de 22 — a busca de uma renovação artística da literatura brasileira nas suas formas e temas — já haviam sido deglutidos pela chamada “poesia de 30”.⁵

Se, por um lado, a presença, nestas páginas, de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Mário de Andrade, duas décadas após a chamada “fase heroica” do movimento modernista, pouco acrescenta às suas dimensões ensaísticas ou artísticas⁶, por outro, este encontro é uma demonstração clara do prestígio intelectual que os três escritores exerciam nas letras portuguesas, independentemente de suas opções artísticas ou preferências ideológicas. Nesse sentido, algumas anotações atinentes devem ser feitas. A presença do poeta mineiro e do poeta paulista numa revista luso-brasileira é uma prova de que, passados os anos de turbulência artística, Murilo Mendes e Mário de Andrade já se mostram menos aguerridos em relação à cultura colonizadora, permitindo-se colaborar em uma revista destinada a celebrar o patrimônio artístico-literário dos dois países, conforme o paratexto prefacial de António Ferro: “Juntamos a palavra brasilidade à palavra lusitanidade [...] e obtivemos, sem custo, este resultado, esta soma: *Atlântico*.”⁷ Não nos esqueçamos de que Murilo Mendes iniciou sua trajetória de escritor com o poema satírico “História do Brasil”, por ele próprio, mais tarde, abjurado.⁸

Não é menos verdade que Mário de Andrade cogitou, com Oswald de Andrade, sem grandes conseqüências, criar uma “gramatiquinha”, distinta da

⁵ Estou tomando de empréstimo o título do ensaio de Mário de Andrade, inserto em *Aspectos da literatura brasileira*.

⁶ Neste artigo, não cabe abordar a fortuna crítica dos escritores enfocados. Limitar-me-ei a breves comentários.

⁷ FERRO, António. Algumas palavras. *Atlântico: revista luso-brasileira*. Lisboa: Edição do Secretariado da Propaganda Nacional; Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942. Este número traz a seguinte informação: “Este primeiro número da revista luso-brasileira *ATLÂNTICO* acabou de se imprimir no dia vinte e três de maio de mil novecentos e quarenta e dois, na Oficina Gráfica, Limitada, sita na Rua das Oliveiras, ao Carmo, número oito, na cidade de Lisboa. Por sinal, este primeiro número traz um artigo de Mário de Andrade, intitulado “O gênio e a obra do Aleijadinho”, ao qual me reportei em artigo publicado anteriormente. Cf. VILELA BRANDÃO, Gilda. Mário de Andrade e o surrealismo. *Landa*, Florianópolis, v. 4, n. 2, 2016.

⁸ O autor excluiu-o do volume *Poesias*. Cito o trecho III, intitulado “Os Farristas”: “Quando Pedro Álvares Cabral/ Pôs as patas no Brasil / O anjo da guarda dos índios/ Estava passeando em Paris”. MENDES, Murilo. *Poesia compelta e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 145.

dos antepassados lusitanos, como forma de independência linguística. Contudo, a crer em Rosenfeld, parece que o autor de *Macunaíma*, ao mesmo tempo em que resistia à sedução de culturas exógenas, estava mesmo era empenhado na busca conexas de uma dupla identidade, individual e nacional:

Com efeito, Mário nunca saiu do Brasil, como que temendo sua integridade nacional, também nisso semelhante a Herder, que, antes de embarcar para a Itália, “preparou as cordas” disposto a “amarrar-se ao mastro” a fim de poder resistir à sedução do belo país. [...] A dimensão mais humana desse nacionalismo, que iria levá-lo as suas pesquisas folclóricas [...], ao exame das “dinamogenias rítmicas” nas demonstrações populares [...], essa dimensão porventura mais comovente, Mário a alcançou naquele “grito épico” do “Acalanto do Seringueiro” [...]. Já foi sugerido que a criação do “seu” idioma não é mera decorrência do seu nacionalismo. Ela se liga ao problema mais íntimo da descoberta da própria identidade através da procura da identidade nacional.⁹

E pouco mais adiante, acrescenta Rosenfeld: “É nesta dimensão que se subentende o seu empenho heróico por uma sintética língua falada-escrita, capaz de abraçar amorosamente todas as regiões do Brasil, capaz de acalentar o próprio seringueiro do Acre.”¹⁰ É exatamente por esse caminho investigativo, de base etnográfica, que Mário de Andrade envereda com a sua “A Dona Ausente”:

O que pretendo é contar aos leitores portugueses alguns resultados que já alcancei nas minhas pesquisas, através do populário luso-brasileiro, sobre um complexo marítimo. *Complexo inicialmente marítimo, porém que, no Brasil, tornou-se terrestre também.*

A Dona Ausente é o sofrimento causado pela falta de mulher nos navegadores de um povo de navegadores. O marinheiro parte em luta com o mar, e [...] é obrigado a abandonar a amada em terra. [...]. E o marujo, especialmente o *Lusitano que foi o maior dos navegadores, busca disfarçar o martírio nas imagens e nos símbolos da poesia.*¹¹

Está aí resumidamente posto, nas palavras de Mário de Andrade, o espaço mítico-poético que alimentou, e continua alimentando, a literatura portuguesa:

⁹ ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 183.

¹⁰ *Ibidem*, p. 188.

¹¹ ANDRADE, Mário de. A Dona Ausente. *Atlântico: revista luso-brasileira*, 1943, p. 9. O grifo é meu.

o mar¹², fonte inesgotável d’*Os Lusíadas*, universo simbólico revisitado por Fernando Pessoa (1888-1935)¹³ e que ganha um valor afetivo, apaziguador, na construção artística de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004): “De todos os cantos do mundo/ Amo com um amor mais forte e mais profundo/ Aquela praia extasiada e nua,/ Onde me uni ao mar, ao vento e à lua”.¹⁴

Mário de Andrade, contudo, abandona fontes e metáforas marítimas puramente ficcionais para navegar no populário brasileiro: “O folclore luso-brasileiro se enriqueceu, com isso, de uma série numerosa e admirável de quadrinhas e cantigas”¹⁵ como a quadrinha citada a seguir, transcrita, aliás, com a marca de fixação da oralidade (“si”, em vez de “se”), segundo o modelo linguístico centrado na fala, em oposição à cultura letrada de base portuguesa: “Pescador que andas pescando/ Lá para as bandas do sul/ Pescador, vê si me pescas/ A moça do lenço azul!”. São, segundo ele, “numerosíssimos os exemplos [de dar nomes de mulher às embarcações]”¹⁶, a começar por Gregório de Matos, que, certamente por excesso de pudor, se abstém de citar: “Já o nosso Gregório de Matos repetira [uma quadra popular] com salgadíssima aspereza, que não quero citar.”¹⁷ Menciona Leite de Vasconcelos, mas discorda dele a propósito do tema da Cana-Verde, vendo-o não como uma alegoria, conforme antevisto pelo pesquisador português, mas como um símbolo: “Não se trata de uma alegoria, mas exatamente de um símbolo em que a ajuntam muitas noções, como, por exemplo, a imagem fálica”.¹⁸

Impressiona o leitor o conhecimento do poeta e folclorista sobre as variantes temáticas, de tal modo que termina por constatar a impossibilidade de

¹² O mar e seus correlatos (porto, naus, sereias, marujos) constituem um *tópos* da literatura lusitana. Em *As Naus* (1988), António Lobo Antunes, toma em derrisão o passado português e este símbolo (a nau) da expansão marítima portuguesa. Cf. LOBO ANTUNES, António. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

¹³ Ver, por exemplo, o famoso poema “Mar português”: “Ô mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!” e estas estrofes do poema “Chuva oblíqua”: “Não sei quem me sonho/ Súbito toda a água do mar do porto é transparente” e este verso de “Hora absurda”: “O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas...”. PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

¹⁴ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2013. p. 30. Em “Casa branca” o mesmo efeito tranquilizante aparece: “Casa branca em frente ao mar enorme,/ Com o teu jardim de areia e flores marinhas/ E o teu silêncio intacto em que dorme/ O milagre das coisas que eram minhas” (p. 42).

¹⁵ ANDRADE, Mário. *Op.cit.*, p. 10.

¹⁶ *Ibidem*, p. 10.

¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

abordar, nesta síntese “angustiosa”¹⁹, outros aspectos. Além da recolha documental, chama a atenção sua certeza de que o povo é criador de cultura.²⁰

Estes são os aspectos principais que já pude descobrir, do complexo da dona ausente. Já possuo talvez mais de um milheiro de documentos que o denunciam e que se esclarecem com ele. Sou de opinião que o povo jamais diz “disparates” quando canta, a não ser quando é o próprio disparate cômico a finalidade da cantiga.²¹

Já Jorge de Lima, em “À margem de Euclides”, surpreende-nos pela acidez com que encara o pendor cientificista do autor de *Os Sertões*: “O grande livro de Euclides foi escrito com aquela literatura ‘Che si chiama scientifica’ soltanto perché há il terrore perpetuo dell’afermazione’, de que tanto desdenha Papini no prefácio de sua ‘Storia di Christo’.”²² Tenho que o tom irritadiço deve-se ao fato de o autor de *A túnica inconsútil* (1938), poeta assumidamente católico, ser refratário a hipóteses de tipo cientificista (o materialismo científico era a negação da existência de Deus). Entende-se, nessa perspectiva, a rispidez com que trata Euclides da Cunha, classificado de “fanático da antropologia física”

Fanático da antropologia física, como o jagunço o foi do seu Conselheiro, é [Euclides] um homem preocupado de diagnósticos, classificando Canudos de diátese (?), os mulatos de neurastênicos, os cafusos de histéricos, até a última página em que, estudando a cabeça do pobre António Maciel, termina: “que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam no relevo das circunvoluções expressivas, as linhas especiais do crime e da loucura”. Acreditava aquela geração que a ciência pudesse sempre dizer a última palavra.²³

Vê-se que, na perspectiva hermenêutica de Jorge de Lima, para ir do materialismo ao positivismo de Ernest Renan (1823-1892) basta um passo: “O método renaniano dominava as mais simples narrativas, como esta da lenda conjugal do Conselheiro, e por isso ia buscar o grande escritor [Euclides da

¹⁹ Ibidem, p. 11.

²⁰ Isso numa época em que grande parte dos nichos intelectualizados da sociedade brasileira descartava o que era produzido pelas camadas mais inferiores. A esse respeito, ver: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 30.

²¹ Ibidem, p. 13-14.

²² LIMA, Jorge de. *À Margem de Euclides*. *Atlântico*, 1943, p. 57.

²³ Ibidem, p. 57. Lima convertera-se ao catolicismo em 1934, juntamente com Murilo Mendes, ligado cronologicamente ao movimento modernista (“O menino impossível”), Jorge de Lima logo dele, esteticamente, se desligaria.

Cunha] no Montanus do Marco Aurélio o símile do degenerado sertanejo.”²⁴

Singular por este aspecto contestador, o estudo de Lima surpreende, ainda, pela indisfarçável ironia, anunciada no título, referência explícita, quase em duplicata, provavelmente intencional, de *À margem da história*, de autoria do próprio Euclides da Cunha. O lado ferino transparece quando aponta a incongruência euclidiana: as forças civilizatórias²⁵ governamentais eram formadas por “sub-raças evanescentes”: tabaréus, caipiras e mestiços.

A campanha de Canudos passaria, assim, como o primeiro avanço da civilização contra a barbárie, contra as “sub-raças evanescentes”, quasi desaparecidas. Entretanto, a civilização que comandou as expedições não era senão o tabaréu ingênuo e o caipira simplório ou o “mestiço neurastênico do litoral”, enfronhado de vagas culturas européias, tão vagas, tão inglórias e tão européias como as armas que as próprias expedições empunhavam.²⁶

Jorge de Lima não poupa observações mordazes sobre o estilo caudaloso do autor de *Os sertões*. Que Euclides da Cunha tenha utilizado um verdadeiro arsenal de procedimentos retóricos é fato bastante conhecido. Muito já se falou, bem ou mal, sobre isso. Lembro o primoroso estudo de Haroldo de Campos sobre a prosa musical e poética do autor, publicado, há anos, no suplemento “Mais!”, do jornal *Folha de S. Paulo*. Em outro prisma, Gilberto Freyre inverte, em uma citação dissimulada, os versos de Verlaine, extraídos de *Art poétique* (“Poète, prends l'éloquence / et tords-lui le cou”), com o intuito de justificar a prosa eloquente do escritor, herdada, segundo ele, “de frades e de doutores e do próprio Camões”. Não deixa de ser interessante o fato de Freyre, um sociólogo respeitável, desencavar, em meio a uma miscelânea de escritores (Whitman, inclusive), uma construção polifônica em *Os Sertões*:

Pois Euclides não torceu o pescoço à eloquência, herdada pelo brasileiro do português acadêmico de frades e de doutores e do próprio Camões: apenas deu-lhe novo ritmo. Ou novos ritmos. Tornou-a polifônica. Acentuou em sua eloquência

²⁴ Ibidem, p. 57. Interessante lembrar que o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto traz como epígrafe um pensamento de Ernest Renan.

²⁵ O termo “civilização” tinha, então, o significado de cultura branca, erudita e, sobretudo, citadina.

²⁶ LIMA, Jorge de. *À Margem de Euclides*, op. cit., p. 56. Nesse sentido, Follain de Figueiredo diz com firmeza: “Euclides da Cunha tenta fazer ajustes na teoria. O sertanejo, apesar de mestiço, é um forte. [...] O sertanejo seria um retrógado, mas não um degenerado.” FOLLAIN DE FIGUEIREDO, Vera Lúcia. *Da profecia ao labirinto: imagens da História na ficção latino-americana*. Rio de Janeiro: Imago / Uerj, 1994, p. 57.

polifônica certas vozes como que bárbaras, um tanto à maneira do que já fizera na poesia em língua inglesa o também eloqüente Walt Whitman.²⁷

A crítica de Jorge de Lima caminha na direção contrária à de Haroldo de Campos e à de Gilberto Freyre. Note-se, abaixo, como, num único parágrafo, o autor faz duras críticas à prosa alambicada de Euclides, compara-a ao estilo empolado de Rui Barbosa, para, logo em seguida, cair numa espécie de “pot-pourri”, em que mistura linguagem (galicismos e neologismos), cientificismo (nefelibatismo científico), ciência social (raças fortes) e política (Pombal):

A tortura do estilo e da erudição colocou-o [Euclides] ao lado do imenso Rui na antologia do “estouro da boiada”, na defesa de termos acoimados de galicismos, nos neologismos, no mesmo nefelibatismo científico, na mesma exaltação a Pombal e na mesma fascinação pela civilização das chamadas raças fortes.²⁸

Jorge de Lima conclui sua exposição de forma cautelosa: “Nunca se volta de Euclides com as mãos abanando. A nossa terra está toda nele, muito melhor do que o homem está nela, e na qual, a bem dizer, ainda parece hóspede.”²⁹ Embora incisivo em suas idéias, sua colaboração sobre um intelectual da altura de Euclides da Cunha, é, não resta dúvida, uma contribuição de valor. São páginas que obrigam o leitor a refletir. Decerto não se sai delas, também, com as mãos abanando.

O CONTO “DISTÂNCIA”, DE MARIA FRANCO

Pode-se perguntar por que razão trazer à baila um conto de autora desconhecida. Respondendo à pergunta, caso me fosse feita, eu diria: pela mes-

²⁷ FREYRE, Gilberto. Euclides da Cunha e sua interpretação do Brasil. In: *Vida, Forma e Cor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 150. Grifo nosso. Freyre adota a grafia original em latim: Euclides com “y”, no lugar do “i” aportuguesado.

²⁸ Em *Atualidade de Euclides da Cunha* (1943), Gilberto Freyre parece concordar com Jorge de Lima no quesito “estilo”, quando observa que Euclides “resvalou [...] no pessimismo dos que descrêem da capacidade dos povos de meio-sangue – ou de vários sangues – [...], descrença baseada em fatalismo [...]”, e que “não escapou a exageros etnocêntricos na análise e na interpretação da nossa sociedade”. Exageros que seriam seguidos por largos anos, quase sem retificação, por vários discípulos do sábio maranhense; e retomados pelo professor Oliveira Vianna em obra erudita, publicada depois de 1920. FREYRE, Gilberto. *Atualidade de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil. 2. ed. 1943, p. 14-15. O livro é uma conferência de Freyre, proferida na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 29 de outubro de 1940 — portanto, há setenta e seis anos.

²⁹ LIMA, Jorge de. À Margem de Euclides, op. cit., p. 59.

míssima razão pela qual se estuda um expoente da literatura: a qualidade literária. Escrito à moda antiga, sem atropelos ou cortes temporais, o conto “Distância” é uma narrativa primorosa sobre uma professora estrangeira, Louise, que, em companhia do pai, chega a uma ilha qualquer, situada no cruzamento de rotas atlânticas. Não se sabe o nome da ilha, os que os trouxe ali, nem o que os levou a escolhê-la. Sabe-se que chegados ali, para passar pouco tempo, terminam presos ao lugar. Morto o pai, Louise começa “a dar lições de francês, *por enquanto*, no dizer dela. E este *por enquanto* dura semanas, meses e anos”.³⁰ Empobrece. Sua decadência financeira é narrada com um poder de síntese admirável: “Mudou do hotel para uma pensão, e à medida que o dinheiro se esgotava, passou para uma parte de casa, e, finalmente, para o quarto em que morava agora.”³¹ Há um cheiro de bolor no passado de Louise:

Tinham decorrido vinte anos, e ela ainda ali vivia, sem coragem de tornar para sua terra. Voltar para a velha habitação atulhada de pesados armários, de cortinas desbotadas, de retratos cobertos de pó dos avós que sempre a tinham amedrontado [...]; voltar para aquela casa, cheia de tudo isto e vazia da figura do pai que sempre ali dominara.³²

O espaço diegético, paralelo ao mundo mental, é o cais: “Para além do horizonte estava tudo o que poderia ter sido a sua felicidade.”³³ Nesta narrativa despida de artifícios, quase não faz sentido falar de uma “história”, mas de cenas. Há, por exemplo, esta, essencial, que abre o conto:

Debruçada no muro que contornava a estrada, Louise olhava as ondas que iam e vinham [...]. Ouvia o grito monótono dos rapazes [...]: – *One penny! One penny!* Do convés, divertidos, os passageiros lançavam às ondas o dinheiro, que ia mergulhando lentamente, e cinco, seis daqueles garotos, meio nus, atiravam-se ao mar e surgiam momentos depois [...], trazendo, triunfantes, a moeda presa nos dentes.³⁴

A cena — reveladora do desprezo do homem branco pela população dominada — é pretexto para que Louise relembre o momento de sua chegada à

³⁰ FRANCO, Maria. Distância. In: *Atlântico*, 1943, p. 126. Grifo de Franco. Infelizmente, nada podemos adiantar sobre a identidade da autora.

³¹ *Ibidem*, p. 126.

³² *Ibidem*, p. 126.

³³ *Ibidem*, p. 126.

³⁴ *Ibidem*, p. 126.

ilha, e a voz do pai, soando a seus ouvidos como um açoite: « Des sauvages! »³⁵ (“Selvagens!”). Descrição é a marca estilística de Franco, como quando descreve, em dois tempos, com uma brevidade incomum, o percurso cotidiano de Louise: “Corria, numa resignação submissa, com passinhos deslizantes, a caminho das aulas mal remuneradas”³⁶. Predominam, em toda a narrativa, cores sombrias, em perfeita sintonia, aliás, com suas idas rotineiras ao cais, na esperança de ver aparecer, no convés, o noivo que ficara em outras terras:

Durante uma hora, Louise assistiu ao desfilar de centenas de caras desconhecidas. E em todas elas procurava uma semelhança com aquele que em vão aguardava. Uns bigodes ruivos, um casaco de xadrez, o som de uma voz, faziam-na sobressaltar de esperança.³⁷

Tudo neste conto se interioriza. O tempo se fixa. Há um momento em que a voz interior abandona as lembranças passadas e migra para o presente: a notícia da deflagração da guerra mundial chega, afugentando os paquetes:

E dia após dia, foram rareando os vapores. Louise continuava, porém, a ir ao cais. [...]. Passavam-se semanas em que nenhum paquete chegava. E toda aquela gente que vivia do longe – os barqueiros, os vendedores de corais, os pequenos nadadores – olhavam tristemente, como Louise, a grande planície de água deserta.³⁸

Nas últimas linhas, o curto diálogo em francês encerra a vida monótona, obscura e solitária de Louise:

— Que temos hoje para a nossa lição? *Conversation* ?
— *Non, Mademoiselle. De la lecture.*
— *Allons donc.*

O dom do narrador está em cercar Louise, deixá-la ilhada (a ilha, por si só, metaforiza o isolamento), entregue a si mesma, prisioneira do tempo, do espaço e da distância. Com um enfoque narrativo absolutamente original, este conto de Maria Franco seduz o leitor, tanto pelo cuidado formal quanto pela maneira com que a autora trata um caso empírico da solidão feminina.

³⁵ Ibidem, p. 126. Deduz-se que pai e filha estão deixando o continente europeu para viver em alguma colônia da África.

³⁶ Ibidem, p. 126.

³⁷ Ibidem, p. 130. Em ilustração da autora, a protagonista é retratada, em meio-perfil, no cais, com o olhar vazio, enrolada em uma pelerine e com uma boina, ambas de cor marrom.

³⁸ Ibidem, p. 130.

UM CRÍTICO (ÁLVARO LINS) ESCREVE
SOBRE OUTRO CRÍTICO (TRISTÃO DE ATHAYDE)

As páginas de Álvaro Lins sobre Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima, 1893-1983) revelam a lucidez e a independência que fizeram do autor de *O Relógio e o Quadrante* um dos críticos mais respeitados no gênero. À guisa de introdução, Lins abre seu estudo com uma colocação sobre a missão do crítico, essencial a seu ofício: “A missão principal do crítico é a de lançar idéias e a de provocar outras idéias no espírito do leitor.”³⁹ A partir deste núcleo gerador, Lins discorre sobre “um dos aspectos mais felizes e mais fecundos da personalidade do Sr. Tristão de Athayde”: seu universalismo. Um universalismo que, paralelamente ao estudo de figuras fundamentais da literatura europeia, nunca oblitera o trabalho de “colocar as nossas letras naquele plano de universalidade que não exclui o caráter nacional”.⁴⁰ Atitude criteriosa, que, ao longo do exercício crítico, o levaria a fixar-se no par *universalismo/localismo*. Vale a pena trazê-lo, sobretudo por ter sido Athayde um dos primeiros a evocá-lo:

Considerada em bloco, e sem penetrarmos em sua realidade essencial e efetiva, que é sempre o indivíduo, - é certo que não tivemos em nossa história uma literatura espontânea que viesse a lume naturalmente, como o produto do solo em que nascia e como frutificação natural da civilização em marcha. Tivemos, pelo contrário, e à semelhança das instituições sociais, uma *literatura transplantada*. Desse fato inicial de nossa história devia resultar o caráter talvez predominante de toda a nossa evolução mental, que reside, como vimos, na oposição entre o espírito local e o espírito universal.⁴¹

Antecipando-se a qualquer julgamento de teor nacionalista, Álvaro Lins rejeita, com Athayde, o que chama de “patriotismo de intenção”:

³⁹ LINS, Álvaro. O crítico Tristão de Athayde. *Atlântico: revista luso-brasileira*, 1943, p. 169.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 169.

⁴¹ ATHAYDE, Tristão de. *Afonso Arinos: antecedentes e analogias*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil; Lisboa: Seara Nova, 1922, p. 113. Mais adiante, o crítico dirá que do contato da literatura importada com o elemento local “nasceram o americanismo, mais tarde o brasileiro, e afinal o regionalismo, formas cada vez mais acentuadas do espírito local” (*ibidem*, p. 119). Para o autor, o sentimento nacional se fez gradualmente pela inserção de três “ismos”: americanismo (período colonial); romantismo (período imperial); regionalismo (período republicano). Athayde inicia seu projeto crítico em 1929, com a publicação do volume *Estudos*.

Até quando se pensará que o caráter brasileiro de um escritor está somente nos seus assuntos e no seu vocabulário? Não se deve esquecer que todo escritor autêntico é um homem de seu país, até mesmo quando a sua obra mais se universaliza, como a de um Cervantes ou a de um Skakespeare. Defendo ardentemente a tese porque nada me parece mais aborrecido do que o patriotismo de intenção, do que o profissionalismo nacionalista. E acredito que o gosto desta tese me veio da leitura do próprio Sr. Tristão de Athayde.⁴²

Na verdade, o interesse maior de Lins caminha no sentido de valorizar a crítica de jornal, praticada semanalmente por Tristão: “Torna-se necessário ser jornalista para praticar a crítica de jornal. Nada mais evidente, e o mestre deste gênero: Sainte Beuve, costumava dar a si mesmo o título de jornalista”.⁴³ Isso porque, frisa Lins, “um crítico não se define pelo valor estritamente literário e artístico das suas páginas, mas [...] *pelos resultados dos seus trabalhos*”.⁴⁴

É neste ângulo, isto é, o da *eficiência do trabalho*, que reside a criatividade de Athayde, ressaltada por Antonio Candido, em seu ensaio “Mestre Alceu em estado nascente”, como um de seus dotes críticos. Mas para se chegar a esse resultado, assegura Candido, é preciso um método, que Athayde/Alceu foi buscar no expressionismo:

Para Alceu, expressionismo define um modo de penetrar definitivamente na obra para apreender o seu “espírito”, através do qual o crítico poderá chegar à “alma do autor”, isto é, identificar-se o quanto possível a ele, a fim de verificar em que medida se expressou o seu modo de ser mais íntimo.⁴⁵

Candido atinge, assim, o núcleo da concepção crítica do autor de *Affonso Arinos*. De fato, partindo do cotejo entre criticidade e criação artística, Athayde admite ter sempre perseguido uma fusão da “alma do crítico” com a “alma do autor”:

A alma do crítico deve procurar a alma do autor. [...]. Da mesma forma que um artista não pode isolar suas faculdades, e que a criação, que é intuição em sua

⁴² LINS, Álvaro. O crítico Tristão de Athayde, op. cit. p. 169.

⁴³ Ibidem, p. 170.

⁴⁴ Ibidem, p. 170. O grifo é meu.

⁴⁵ CANDIDO, Antonio. Mestre Alceu em estado nascente. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 83. Para Candido, Athayde inspirou-se no conceito de “expressão”, de Benedetto Croce. Neste ensaio, Candido faz inferências agudas sobre o método de Athayde, estabelecendo etapas entre uma “leitura de prazer” e uma “leitura de investigação”.

essência [...], vem impregnada de pensamento e de sentimento [...], assim também não pode o crítico fugir a essa comunhão de faculdades. [...]. Essa crítica moderna, que poderíamos chamar de *expressionista*, se importasse a denominação – cujo conceito repousa, como acabamos de delinear, numa penetração mais profunda do espírito das obras, numa fusão preliminar da alma do crítico com a do autor, na transformação da análise objetiva em síntese expressiva [...].⁴⁶

Tal disciplina, que Álvaro Lins classifica de “heróica”⁴⁷, vem da familiaridade do crítico com o jornal, atividade que, praticada anos a fio, lhe deu agilidade de estilo, agudeza de análise e concisão. Em certo momento, o crítico, contudo, faz ressalvas que atingem um ponto particularmente delicado e problemático: seu profundo catolicismo que, por vezes, segundo Lins, levou-o a assumir um tom de exaltação forçado.⁴⁸ Impossível de lembrar que o talento de Tristão de Athayde deu um novo impulso à crítica literária brasileira, enfraquecida pelo desaparecimento de três mestres, Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo:

Findava um triunvirato ilustre, cujo longo exercício como que nos habituara à idéia de perpetuidade. E o que ficava no largo espaço por eles monopolizado durante tantos anos era apenas uma ou outra competência em assuntos gramaticais e erudição [...]. A tarefa de criticar se reduzira, conforme João Ribeiro, a “emendar os autores [...]”. A nossa crítica literária havia de reerguer-se dessa decadência. A reação veio, e [...] seria injustificável calar, entre outros nomes, o de Tristão de Ataíde, que está para aquele momento da inteligência crítica no país como Tobias Barreto para a mentalidade crítico-filosófica anterior a 1870.⁴⁹

O estudo crítico de Álvaro Lins é valioso, na medida em que lança luz sobre algumas matrizes da reflexão crítico-teórica de Tristão de Athayde. No final, interpretante e interpretado saem igualmente enriquecidos.

⁴⁶ ATHAYDE, Tristão de. A crítica de hoje. In: *Affonso Arinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil; Lisboa: Seara Nova; Porto: Renascença Portuguesa, 1943, p. XVII. Grifo de Athayde. Não posso deixar passar a ocasião de lembrar que Athayde debruçou-se, na obra mencionada, sobre o dualismo *localismo x universalismo*, uma de suas maiores inquietações.

⁴⁷ LINS, Álvaro. O crítico Tristão de Athayde, op. cit., p. 170.

⁴⁸ No ensaio acima mencionado, Antonio Candido também emite a mesma opinião. Para Álvaro Lins, houve certo exagero do crítico ao examinar a obra de François Mauriac (1885-1970). Mauriac é, sem dúvida, um dos grandes nomes da literatura francesa, autor de, pelo menos, duas obras-primas: *Tereza Desqueyroux* (*Thérèse Desqueyroux*) e *Ninho de víboras* (*Noeud de vipères*). Recebeu o Prêmio Nobel em 1952.

⁴⁹ MARQUES, Xavier. *Ensaio: evolução da crítica literária no Brasil e outros estudos*. Prefácio de Clementino Fraga. v. 1. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1944.

DOIS POEMAS INSPIRADOS NO CÂNONE MUSICAL:
ESTUDO (MURILO MENDES) E *ALLEGRO* (VINICIUS DE MORAES)

Em 1943, Murilo Mendes⁵⁰ e Vinicius de Moraes já eram poetas de prestígio, ambos em grande surto criador. Vinicius publicara seus primeiros versos, em 1933 (*O caminho para a distância*), aos vinte anos, obra que, segundo Noemi Jaffe, “oscila entre o romantismo e o simbolismo, com versos quase eróticos, mas sempre castigados por um cristianismo culpado [...]”⁵¹ Murilo Mendes, por sua vez, tinha sólida formação literária; já havia publicado *Poemas* (1930), *A poesia em pânico* (1938) e *O visionário* (1941), além dos mencionados anteriormente, De ídoles diferentes, eram ambos, pode-se dizer, representantes da moderna poesia brasileira. Passemos aos poemas:

ESTUDO

Na tarde preguiçosa um pensamento de morte
É doce como um pensamento de amor
Quando as sereias adejam nas ondas.
Quando as pombas brancas arrulham no telhado
E os navios chegam, não convidam à viagem,
Trazem víveres para os órfãos do terremoto.
O ar é transfigurado por sinais funestos.
Ficaremos aqui, minha triste amante, à espera que Deus nos abale a vontade
Com a erosão dos sentimentos, a translação da idéia
Que gira de um mundo a outro... angustiada!

⁵⁰ Casado com Maria da Saudade Cortesão, Murilo Mendes era genro de Jayme Cortesão, a quem era ligado por respeito e amizade: “Mal poderia eu imaginar, quando em 1940 conheci Jaime Cortesão pouco depois de sua chegada ao Brasil, que me tornaria seu genro e até genríssimo, superlativo forjado por ele; revelador da sua forte carga de afetividade.” MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 1287. Murilo Mendes faleceu em Estoril, Portugal, no dia 13 de agosto de 1975. Foi professor de literatura brasileira em Lisboa (1953) e, em 1957, estabeleceu-se definitivamente em Roma. Como é sabido, além de poeta, Murilo Mendes era crítico de arte. Giulio Carlo Argan assim se pronuncia: “Gentil e modesto como era, [Murilo] parecia quase desculpar-se todas as vezes que escrevia sobre arte; e, na verdade, o fazia com muita humildade, evitando os juízos peremptórios, as afirmações de princípios, os impulsos polêmicos. Cf. ARGAN, Giulio. Carlo. O olho do poeta ou les *éventails* de Murilo Mendes. *Folha de S. Paulo*, Caderno 6, p. 6, 11 de maio de 1991.

⁵¹ JAFFE, Noemi. Vinicius poeta deixou a culpa para assumir o erotismo. *Folha Ilustrada*, Caderno E, p. 4, 19 de outubro de 2013. Jaffe considera esse cristianismo “àquela altura anacrônico, embora o poeta acompanhasse uma tendência de que também faziam parte Jorge de Lima, Murilo Mendes e Cecília Meireles, entre outros”.

ALLEGRO

Ouve como vibra
Doidamente em nós
Um vento feroz
Estorcendo a fibra

Dos caules informes
E as plantas carnívoras
De bocas enormes
Lutam contra as víboras

E os rios soturnos
Ouve como vazam
A água interrompida

E as sombras se casam
Nos raios noturnos
Da lua perdida

O que chama de imediato a atenção, no poema “Allegro”, é o que há de oposto ao *tônus* que deu celebridade ao poeta, isto é, aquela tendência lírico-sentimental, visível em sonetos e decassílabos sonoros, cuja musa inspiradora é a mulher. Uma mulher idealmente sonhada, longínqua. O amor entra, então, em poemas de um lirismo delicado, cheios de um ardor sensual. Pressente-se neles uma interiorização, que faz lembrar o Paul Eluard (1895-1952), de *A vida imediata* (1932), semelhança que atribuo também aos tons esbatidos, à supressão de detalhes do rosto feminino, raramente visualizado, apenas sugerido. Veja-se, dentre tantos, o “Soneto a Corifeu”, do qual transcrevo, linearmente, o último terceto: “Uma mulher que é como a própria lua: / Tão linda que só espalha sofrimento/ Tão cheia de pudor que vive nua.”⁵² Evidentemente, nada, em “Allegro”, nos conduz também ao lirismo dramático de “A rosa de Hiroshima”, em que a imagem da rosa, a cada verso, irradia sentidos negativos (“Pensem nas crianças/ Mudas telepáticas/ Pensem nas meninas/ Cegas inexatas”⁵³); ou de “A morte na madrugada”, dedicado a Federico Garcia Llorca. Contrariando o título (“Allegro”) este poema guarda nitidamente um ar

⁵² CÍCERO, Antonio; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Vinicius de Moraes: Nova antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁵³ MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia do Bolso, 2009. Devido ao caráter sentimental de sua poesia, Vinicius de Moraes recebeu o cognome carinhoso de “poetinha”, o qual logo ganharia conotações negativas.

sombrio: “E as sombras se casam/ Nos raios noturnos/ da lua perdida/, ressaltado, na tessitura fônica, pela alternância entre f / v> ‘ouve’, ‘vibra’, ‘vento’, ‘feroz’, ‘fibra’”. Trata-se, claro, de uma descrição, mas de uma descrição de ressonâncias nitidamente surrealistas. A figurativização da natureza (caules, plantas, rios, água, lua) ganha contornos ousados, em imagens inesperadas como estas “plantas carnívoras de bocas enormes”. Há uma riqueza sensorial, mas não emotiva, nos versos de Vinicius, que contrasta com seus primeiros voos poéticos.

Eu sou o pássaro diurno e noturno,
O pássaro misto de carne e lenda,
Encarregado de levar o alimento da poesia e da música
Aos habitantes da estrada, do arranha-céu e da nuvem⁵⁴

Perturbadora, a poesia de Murilo Mendes desnorteou um crítico de peso, Otto Maria Carpeaux, que a considerou impenetrável: “A poesia de Murilo Mendes não é nem pode ser leitura para todo mundo. Dos seus versos, muitos são herméticos.”⁵⁵ Examinando-a por outro prisma, Mário de Andrade incrimina o poeta pelo seu excesso de religiosidade, ponto frágil, segundo ele, de sua obra: “O que fixou MM, a meu ver, foi a religião, que ele herdou desse amigo tirânico que foi Ismael Néri. [...]. E aqui sou obrigado a ressaltar um lado que me parece desagradável no catolicismo de MM, a sua falta de ... universalidade.”⁵⁶

Não passaria também despercebido à crítica literária brasileira o apreço do poeta por imagens insólitas, impactantes — evidência explícita de suas afinidades com o movimento surrealista, cujo manifesto escrito por André Breton (1924) proclamava uma arte sem controle racional, livre de amarras lógicas (o

⁵⁴ MENDES, Murilo. Começo de biografia. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 327. (*As metamorfoses*).

⁵⁵ CARPEAUX, Otto Maria. À luz da perfeição. In: *Ensaio reunidos (1942-1987)*_v.. 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p. 870.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 33. Sobre essa questão, assim se manifesta Luiz Costa Lima: “Mas como se disse posteriormente, em *A poesia em pânico* [...], as restrições ganharão autonomia. Nesse entretanto, Murilo se convertera ao catolicismo (1934) e publicara a História do Brasil — excluído pelo próprio autor da primeira reunião das suas obras, em 1959, *Tempo e eternidade*, com Jorge de Lima [...]. As objeções de Mário se concentram em dois pontos de importância desigual: (a) a maneira como se manifesta em Murilo seu catolicismo e (b) a sátira piadística com que passara a ver o país. Cf. COSTA LIMA, Luiz. Tríptico sobre Murilo Mendes, In: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 85.

próprio Mário relataria seu encontro com Breton, em Paris (1952)⁵⁷, de que é exemplo a estrofe em epígrafe.

Não sendo meu propósito discutir a vastíssima fortuna crítica do poeta, no pouco espaço que me resta, fico com o argumento de Andrade, quando atenta para a dialética do tempo na poética muriliana, em particular em “Pós-poema”:

O tempo, em sua poética, aparece configurado de várias maneiras: expressão da escatologia cristã, experiência mística e pessoal, mergulho na imanência da existência, reminiscência da infância.⁵⁸

Creio que, em “Estudo”, o tempo oferece interesse especial para a análise estilística, na medida em que é o elemento organizador, fundamental na construção do universo imaginário. O poema abre-se serenamente, em uma atmosfera quase bucólica, acentuada pelo arrulho das pombas — imagem-símbolo carregada de significação — e pela visão das sereias que circulam entre as ondas. O poeta está absorto. Tempo morno. À exceção do sintagma poético “tarde preguiçosa”, nada há que indique uma ideia de temporalidade. Tempo submerso. Contudo, o paralelismo antitético, procedimento comum na poética muriliana, contido nos dois primeiros versos (“Na tarde preguiçosa um pensamento de morte / É doce como um pensamento de amor”) anuncia uma mudança, posto que os navios que chegam “trazem víveres para os órfãos do terremoto”. O verso forma um sintagma imagístico conotando perda. O ar “transfigurado por sinais funestos” esconde algo tenebroso, inominável: a guerra. O tempo do sujeito sofre uma alteração. Até então, no esquema sintático, predominava o presente do indicativo. Com o olhar assentado no tempo real, o sujeito lírico muda de posição. Não se volta para o passado, mas para o futuro: “Ficaremos aqui, minha triste amante, à espera que Deus nos abale a vontade”. Tempo de espera. O verso final, exclamativo, não consegue amenizar a angústia. Essa dialética entre o social e o espiritual é o que dá uma substância filosófica à poética muriliana.

⁵⁷ No texto “Homage à Breton”, Murilo Mendes, além de narrar os passeios em companhia do poeta, discorre longamente sobre a estética surrealista: “La recherche d’une réalité « autre », la récupération de certains objets ou (sic) de certains thèmes poétiques, dérivent de Rimbaud.” (“A busca de uma realidade “outra”, a recuperação de certos objetos, ou de certos temas poéticos, derivam de Rimbaud.”). Tradução minha. Cf. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 1591.

⁵⁸ ANDRADE, Fábio Cavalcante de. Um visionário do contemporâneo: uma leitura do “Pós-Poema” de Murilo Mendes, In: BRANDÃO, Gilda (Org.). *Jorge & Murilo*. Maceió: Edufal, 2015, p. 27.

Em 1943, data de publicação do número três da revista *Atlântico*, o Brasil atravessava uma fase extremamente difícil de sua evolução política e social. Para dar uma ideia do clima reinante, e na tentativa de fornecer um esboço histórico, recorro a Nelson Werneck Sodré, quando, ao rememorar seus primeiros encontros com Astrogildo Pereira anota:

Conquanto todos já começassem a sentir que a reação, em escala mundial, apressava-se em assegurar a sobrevivência dos mais espertos – o franquismo espanhol, por exemplo, além do salazarismo português – o destino do Estado Novo não suscitava dúvida: dera o que tinha de dar, estava apodrecendo de pressa e todos os ratos começavam a abandonar o navio. Era, portanto, uma fase de euforia pela liberdade reconquistada, embora em bases ainda precárias. No Brasil, tratava-se de esboçar as condições em que se estabeleceria um regime democrático, pelo menos em comparação com o Estado Novo, de triste memória.⁵⁹

Em meio a esse clima político-ideológico, o Secretariado de Propaganda Nacional (Lisboa) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (Rio de Janeiro)⁶⁰ convocam escritores e artistas, que exerciam um papel importante nas artes de seus países, para um convívio cordial. Sem marcas patentes que atestem seu *hic et nunc*, com uma rica apresentação tipográfica, a revista *Atlântico* guarda, sem dúvida, um valor inestimável, sobretudo pela divulgação da produção crítico-criativa da década de quarenta do século passado.

Recebido em: 29 de outubro de 2016
Aceito em: 30 de novembro de 2016

⁵⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. Astrogildo Pereira. *Memória & História: Revista do Arquivo Histórico do Movimento Operário Brasileiro*. n. 1, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p. 75. Segundo Sodré, Pereira, em 1943, estava saindo da clandestinidade.

⁶⁰ Infelizmente não detenho informações fiáveis sobre estes dois órgãos.