

# Os dedos de Eurico Alves vestem *A Luva*

(A revista, o modernismo baiano e o poeta dissonante)

---

Monalisa Valente Ferreira (UNICAMP)

“Como não imaginar uma história dramática com muito sangue e punhos erguidos, com diálogos ao jeito de Perez Escrich ao pronunciar o nome da Rua do Cabeça? Ah! quanta coisa não pode ser, quanta história não pode encerrar esta Rua do Cabeça!”<sup>1</sup> O nome peculiar deste logradouro exercita a imaginação dos baianos e a hipótese de que aquele espaço funcionava como o lugar de enforcamento e/ou decapitação de traidores da coroa portuguesa é ainda privilegiada. Os prováveis mistérios que o imaginativo autor de *Jubiabá* aponta são substituídos por um consistente argumento de pesquisa<sup>2</sup> sobre a nomenclatura dos logradouros de Salvador. Destituindo o encanto em favor dos fatos, a pesquisa revela que, com histórias trágicas ou não, a Rua do Cabeça era, na verdade, um ponto de comércio de carnes, um matadouro, onde vendedores encaixavam cabeças de boi em estacas, criando um aspecto fantasmagórico.

Na década de 1920, a configuração daquele espaço seria outra: sobrados e estabelecimentos comerciais diversificados descaracterizaram aquele ponto, mas a toponímia permanece até a atualidade. Assim, ainda como ponto de comércio, não mais de carnes, a antiga e lúgubre Rua do Cabeça sediaria, em março de 1925, uma tipografia com oficinas próprias e “máquinas movidas à eletricidade”, no sobrado n.º 18, de onde saíria do prelo a revista *A Luva* (1925-32)<sup>3</sup> Ao apresentar uma diagramação sofisticada e sistema de encadernação em brochura, *A Luva* cativaria primeiramente

um público consumidor interessado nas seções diversificadas e atraído pelas capas coloridas e pelas técnicas de ilustração; público esse ainda habituado a formas em preto e branco<sup>4</sup>. Depois, os leitores acompanhariam com interesse as crescentes alterações sobre a literatura modernista e a arte em geral.

A análise dessa revista como produto de uma cultura e também como entendimento histórico e estético de uma sociedade específica permite o resgate de um momento literário pouco estudado no que se refere à seara baiana: o modernismo. Geralmente o que temos quanto ao assunto são ratificações sem base comprobatória, ou simplesmente inquérito documental, sobre a apatia reinante no Estado, em todas as esferas, naqueles primeiros decênios do século XX. O estudo de fontes primárias e as obras publicadas sobre a Bahia da época podem elucidar elementos inconsistentes e ajudam a eliminar muitas daquelas simplificações.

*A Lwa* é uma daquelas fontes e através de seus 132 números publicados quinzenalmente podemos percorrer o caminho felizmente desprezado pelas traças e fustigar em suas páginas as impressões deixadas por aqueles que marcaram ali as suas digitais. Nestas, percebemos um contraponto: de um lado, traços de escritas com mudanças apenas aparentes, como *Moema*, de Eugênio Gomes, que, embora fosse considerada pelas críticas baiana e carioca como a primeira obra modernista publicada no Estado da Bahia<sup>5</sup>, não apresentava inovações; de outro lado, textos de criação com uma estética visivelmente inventiva, como os poemas e contos de Eurico Alves. Além destes colaboradores, outros dedos deixaram suas impressões na revista *A Lwa*, com produções marcadas por estilos ainda românticos, parnasianos, simbolistas e alguns já com traços modernos: Carvalho Filho, Herman Lima, Artur de Sales, Rafaelina Chiacchio. Assim, as produções da revista permitem delinear as dicotomias tradição/renovação, antigo/moderno.

A revista também nos surpreende com um dado novo em relação à literatura brasileira: Jorge Amado, renomado romancista a partir da década de 1930 era, antes disto, um tateante poeta, mas que já trazia em seus escritos uma preocupação com o espaço público, cantado tão bem por ele em seus romances.

*A Lwa* caracteriza-se, em sua fase inicial, como um ponto de transição e mesmo que não assumisse explicitamente a aderência ao Modernismo, já deixava entrever, em sua produção, indícios de liberdade estilística e temática condizentes com o ideário moderno. Desta forma, ainda que fosse de variedades, naquela revista eram publicados textos literários, ensaios, resenhas e críticas de arte (literatura, música) de grupos modernistas distintos, fornecendo-nos material suficiente para a análise das

concepções estéticas e ideológicas daquele momento. A importância de delinear e/ou detectar grupos advém da percepção de existir, em *A Lupa*, não apenas coexistência de linguagens, mas também, colaboradores com atitudes diferenciadas quanto ao modernismo e que se combatiam, lançando manifestos em revistas: *Arco & Flexa*, *Samba*, *Momento*, *Meridiano*. Entretanto, em *A Lupa* destacava-se o predomínio de escritores envolvidos com o grupo ligado a Carlos Chiacchio que, em 1928, lançaria *Arco & Flexa*. Além disso, aquela revista funcionava como ponto de absorção de novos talentos. A não definição de posturas estéticas em seu programa permitiria uma maior liberdade de movimentação de colaboradores advindos dos diferentes grupos e revistas.

Aquela revista também revelaria a força intelectual do poeta, crítico e médico Carlos Chiacchio. Considerado mentor do Modernismo baiano e com evidente influência sobre jovens literatos, ele era o defensor e divulgador da tese do “tradicionalismo dinâmico” fundado pelo crítico espanhol Gabriel Alomar. O pressuposto teórico da tese consistia na incorporação de fontes inovadoras sem o aniquilamento das já existentes, por isso, pregava-se o retorno à tradição como forma de renovar os elementos que se apresentavam no presente. O caminho da descontinuidade, portanto, não era o pretendido. Importava, sim, buscar nas fontes nacionais os motivos necessários para a renovação da arte, sem impasses nem rupturas. Chiacchio procurou, assim, estabelecer as bases de discussão de arte moderna em diversos periódicos e marcar sua oposição ao grupo modernista de São Paulo. Vivendo em uma Bahia conturbada, com agitação política, descaminhos econômicos Chiacchio procurava uma forma de manter a ordem, suspender o caos. Desta maneira, o “tradicionalismo dinâmico” serviria aos seus propósitos porque nele há um trabalho de confrontos para se chegar a um tom conciliador: o estático e o dinâmico, como essência da verdadeira renovação. Ou seja, na busca de uma literatura assentada no preexistente, embora projetada para o futuro, e diluindo a tensão, Chiacchio pretendia penetrar nas origens da formação brasileira, a partir do elemento autóctone, como forma de revisão e inovação da literatura.

O ideal de Gabriel Alomar revela as nuances que aquele analista procurava para postular as posições sobre tradição e dinamismo criador. Desta forma, o caráter do Modernismo baiano desenvolve-se com base em um “Modernismo” hispano-americano, cuja força estava no nacionalismo. Compreende-se, portanto, que a passagem de Marinetti pela Bahia, em 1928, tivesse sido marcada pela alteração e negação, nos meios divulgadores baianos, do que representava o símbolo do futurismo. O nacional

deveria estar associado às fontes primevas, ameríndias, e não às européias, particularmente francesas e italianas. O sentido apreendido na Bahia sobre o futurismo marinettiano era como símbolo de extravagância estética e de manifestação artística pouco séria. Em *A Luvá*, o termo era empregado, na maioria das vezes, com uma acepção satírica para tudo aquilo considerado esdrúxulo, tanto no plano dos comportamentos, quanto das artes. Assim, a visita de Marinetti imortalizaria seu nome dentro daquela acepção: era aplicado para designar os pequenos ônibus que faziam transporte urbano e intermunicipal.

Decerto, o termo ‘futurista’ advindo de Marinetti deve-se ao que seja considerada dissolução de instituições, das famílias, da arte, enfim, da ordem. Isto é, valores que a Bahia prezava e nos quais estava pautada a sua tradição. Angeluccia Habert afirma que a presença do mentor do futurismo realmente causou um impacto na cidade e que, “por coincidência ou por estar relacionado, foi a partir deste momento que o movimento modernista repercutiu na intelectualidade local”.<sup>6</sup> Acatar esta informação é desconsiderar o trabalho de transição e também reduzir as produções que já traziam algo de *avant-gard*, nos periódicos baianos a nada. Excetuando-se as artes plásticas, a intelectualidade local conhecia, sim, antes da visita do destruidor da sintaxe, o movimento modernista. O fundamental, na verdade, é perquirir sobre quais elementos dessa vanguarda mais seduziriam os intelectuais baianos e por que estariam ou não em consonância com os seus valores e com a infraestrutura do Estado. Se o futurismo italiano declarava guerra às instituições, apontava caminhos artísticos iconoclastas e uma (des)ordem fora dos propósitos de uma tradição, aqueles intelectuais do Estado não poderiam concebê-lo por não ser correlato aos seus ideais.

Vale ressaltar, de antemão, que, em outra realidade, a mudança das idéias se estabelece de acordo com os critérios da sociedade. Se as instituições estiverem salvaguardadas, se determinados interesses prementes em uma localidade ainda não industrializada – o argumento, neste caso pode muito bem se aplicar à Bahia – forem conservados, alguns aspectos exteriores a ela podem ser aceitos e/ou adaptados. A simples penetração de elementos de outros países não garantiria uma mudança de mentalidade, pois o Estado possuía outras formas de concebê-los. Assim, ser moderno naquele espaço não significava seguir a regra geral que países avançados e/ou o Sudeste ditavam e sim, utilizar aqueles elementos da modernidade que melhor se adaptassem a sua realidade social.

A desconfiança ou rejeição de alguns grupos modernistas baianos à forma como se configurou o movimento em São Paulo foi rememorada por Eurico Alves<sup>7</sup>. Indo de

encontro às recorrentes análises de que a Bahia desconhecia os propósitos modernistas e ignorava o que ocorria em outras regiões, o poeta afirmara que o grupo tinha, sim, conhecimento da renovação do sul mediante o recebimento de jornais e revistas, como *Movimento Brasileiro, Verde, Montanha*: “Muitas revistas apareciam espontaneamente. As notícias vinham através de jornais nacionais”, assevera o poeta. A maior parte das revistas citadas advém de Minas e Rio de Janeiro, o que comprova as aproximações de idéias do grupo com essa vertente modernista e não com a instaurada em São Paulo. Eurico Alves ainda relata os divulgadores das novas idéias: “através de conversa de Deraldo Dias, Chiacchio, Hermano Santana que era professor, por esse tempo, de Português e Literatura”. A secular província baiana, devido a sua estrutura sócio-econômica, demonstraria indiferença e, por vezes, resistência em receber como pronto um movimento advindo de São Paulo. Eurico Alves, o único do grupo mais próximo esteticamente da produção modernista de São Paulo, comenta a rejeição: “As publicações eram vistas com certo entusiasmo, com um certo interesse embora Chiacchio discordasse de Mário e Oswald”.<sup>8</sup> Jorge Amado, participante de outro grupo, também registraria aquela resistência e, de forma contundente, revela que, naquela época, “[...] vivemos o espírito do Modernismo – mas tínhamos uma certa desconfiança desse movimento, aquela coisa de paulista, de língua inventada. Os modernistas não conheciam a linguagem popular”<sup>9</sup>.

Confrontamo-nos nas raras referências ao movimento modernista no Estado, realizadas por estudiosos da literatura brasileira, com algumas abordagens levianas sobre uma passividade e caráter retrógrado da arte literária baiana na década de 1920. Provavelmente isto se explique por, no geral, a nossa História Literária tomar por base apenas a noção de “tradicionalismo dinâmico” inserida por Carlos Chiacchio, ou ainda, apenas levar em consideração o momento posterior, denominado regionalismo de 30. A busca de explicações menos simplistas e mais plausíveis sobre o estudo da produção literária baiana exime-nos de generalizações que trazem por baixo da luva digitais preconceituosas, tais como “literatura de cafuné, dócil, sonolenta, doméstica”.<sup>10</sup> Analisar as manifestações artísticas sem as devidas ilações com condições históricas e econômicas incorreria naquele erro. Ter como berço um espaço em que a história nos revela dramas e conflitos fazem-nos novamente pensar e questionar as acepções pejorativas e descuidadas que tomaram corpo no início do século XX e que prevalecem ainda nas críticas atuais no que concerne ao movimento modernista no Estado: como imaginar a Bahia como um espaço envolto em névoa de um passado adormecido? Como julgar a sua produção como uma literatura estagnada e dispersiva

se a nossa documentação é que sofre o marasmo do descaso? “Nossa crítica não pode se dar ao luxo europeu da interpretação pura enquanto nossa documentação estiver arqueologicamente sepultada”,<sup>11</sup> asseverou Telê Porto Ancona.

No caso da Bahia, em particular, a exumação de documentos e periódicos possibilita a apreciação crítica e elucidação dos impasses do movimento modernista e não há como negar que isso já vem sendo realizado, como demonstram estudos das revistas *Arco & Flexa* e *A Lupa*. Estes trabalhos permitem perquirir, entre outros elementos, o tipo de leitura que poderíamos fazer diante da adoção de termos como “centro intelectual” / “regionalismo” e sobre os fatores que contribuíram para que algumas regiões ficassem à margem das discussões do Modernismo. Precisamos ter em vista, portanto, que “a diversidade de condições econômicas e sociais entre as várias regiões do Brasil, aliada ao peso de um passado histórico específico [...], por certo conduziu cada uma delas a manifestações diversas no comportamento político”<sup>12</sup> e, logicamente, nos campos cultural e artístico.

As associações arroladas revelam, portanto, uma Bahia atuante, com discussões sobre arte e com posições muitas vezes contrárias dos envolvidos. Em março de 1929, número 04, o artigo de fundo da revista *Samba* situa a posição da Bahia no cenário literário. Intitulado “A simplicidade na arte”, o texto assinado por Elpídio Bastos, também um dos colaboradores de *A Lupa*, apresenta a afirmação de que o Estado, como os demais do país, revestia-se de uma influência nova na literatura. Entretanto, o articulista ainda aponta o caráter de transição, pois “a arte moderna não está no exagero da forma nem na extravagância da idéia [...] E porque não haja ainda uma escola definida, cada qual vai modelando a seu modo uma espécie de caricatura, que, posta em evidência, não deixa de lograr êxito na estética hodierna”. Ou seja, ao mesmo tempo em que publicam poesias que fogem à feição modernista, os grupos baianos revelam, com seus artigos e poemas, a movimentação em torno de quebra de estruturas rítmicas e novas leituras sobre manifestações artísticas.

### “A DESAVERGONHADA”

Existiam, portanto, escritores que, de certa forma, se distinguiam daqueles que adotavam formas consideradas passadistas. Eurico Alves era um desses poetas dissonantes. Em maio de 1928, por exemplo, publica no número 74 de *A Lupa* um conto intitulado “A desavergonhada” e o dedica a Roberto Correia. Esta dedicatória é

reveladora de sua posição de vanguarda em relação a certas temáticas que insistiam em despontar nas páginas da revista. Como Roberto Correia, poeta parnasiano, recorria sempre à figura da mulher idealizada, com pinceladas de polidez e recato, Eurico Alves tentará romper com este pudor nos seus textos escritos e, assim, instaura-se na releitura da tradição, a quebra com aquele passado. No referido conto, percebe-se a inserção de elementos inovadores não apenas na temática, mas também na linguagem:

Uma mulher casada não se arrespeitar!?... Casada! [...] Pra ela não passava de uma asneirinha de nada aquilo. Nem dava assunto.[...] A sem vergonha ficou pr' ai, sem freio, desembastada, cometendo horrores.

O conto gira em torno das traições de uma mulher casada e das situações embaraçosas que o amante era envolvido. No percurso da leitura, imagina-se a resolução do conflito expresso no enredo em prol dos amantes, mas o insólito se instaura e diferencia a narrativa porque rompe com o “horizonte de expectativas do leitor”, valendo-nos aqui da expressão de Alfredo Bosi. A descoberta do marido arrebatou o final inusitado e que nos deixa entrever o diálogo bem realizado do poeta com a tradição literária brasileira, pois aquele final nos remete ao conto “A Cartomante”, de Machado de Assis: a morte do amante e da esposa. A apropriação tem, por sua vez, a marca de inventividade do poeta de Feira de Santana: ao final insólito, similar ao conto machadiano, ele incorpora a linguagem e ambiência do universo baiano e a articulação satisfaz plenamente porque a ruptura no plano estético e no temático se realiza. O final, por sua vez, apesar do fundo moral nele expresso, revela a atmosfera social daquele espaço sertanejo, onde a traição não é mascarada nem aceita, mas resolvida com a máxima dos desvãos sertanejos, com os mecanismos de terras sem lei, do “lavar a honra com sangue”. Na recuperação do cenário sertanejo, Eurico Alves apresenta o elemento popular sem resvalar no pitoresco e dialoga com as formas orais dos contadores de “causos”, além de apresentar, no conto, certa dose de humor. Em algumas passagens podemos, inclusive, arriscar uma antecipação dos processos de monólogo de Guimarães Rosa, com a presença de um interlocutor, o “patrão”, e o alinhavo, as fugas do enredo, as digressões e interferências do próprio narrador, um homem do povo:

E, agora, porque teve fim tão triste o pobre? Assunte bem: Lá na Vila quem o hospedou foi Seu Ricardo, pois, o médico era amigo seu e lhe tinha feito carta de



recomendação. Era gaiato o rapazinho. Todo chique-chique, todo do seu não me toque... cada unha que brilhava assim, mesmo que espelho. [...]

A conversação dele, crivadinha de um bandão de coisa que a gente até ficava besta de ouvir. Ô! quanta palavra bonita essas ouças nunca sonharam de escutar. E ele: porque totô e porque virou; e por isso e por aquilo... Muito do espevitado. Pra bem dizer, patrão, não gostei muito dos modos dele. Não é mal falar, não: mas ele bem que tinha a sua qualquer coisa de mulher.

Vosmecê visse como a dita se tornava junto do cujuzinho [...]

Lá pra um dia, vosmecê vá vendo as coisas, o diabo pra que tece.

[...] De tardezinha, ali pelas seis horas, já o sol ficando fraco, larguei o trabalho. Selei o passadeirozinho que é um gosto, e me arribei para a Pedra Redonda.

Ao descrever o percurso para Pedra Redonda, o narrador faz uma referência a seu interlocutor silencioso e revela este, aos olhos do leitor, como um homem de estudo: “Na altura da casa da Folô, aquela comadre daquela senhora mãe de vosmecê, cujo filhinho acompanhou sua família pra Bahia, quando vosmecê, teve de ir pro estudo, não se alembra? pois bem; quase nos terrenos dela [...]. Em outro momento, no meio da narrativa, o contador interrompe o caso e indicia mais um informe sobre o interlocutor: “Patrão, quando eu terminar, me dá uma “nika” pra o prego; a língua chega estar estalando de secura. Por enquanto, ouça: [...]”. São nestas deixas, no desalinhavo narrativo, que o contador da história alheia interpõe dados sobre o ouvinte – estudado, patrão – e que nos faz novamente remeter a uma antecipação dos processos de Guimarães Rosa e seu personagem Riobaldo.

Uma leitura apressada poderia associar Eurico Alves ao “tradicionalismo dinâmico” advogado por Carlos Chiacchio, ou seja, apontaria a renovação aliada ao retorno a autores da tradição. Entretanto, as críticas de Chiacchio, que revelam certo desconhecimento das propostas modernistas, à linguagem mais inventiva impediriam essa articulação: “voltar às formas antiquadas da língua que muitas vezes são esses modernos sertanejos, a título de criar uma nova língua diferente da portuguesa, que deve ser, como é, a nossa ainda única e verdadeira língua, é querer, à viva força do chauvinismo insensato, retrógrados na doce ilusão de que progredimos”.<sup>13</sup> Assim, no plano da elaboração lingüística, Eurico Alves se aproximaria evidentemente dos modernistas de São Paulo, embora, contraditoriamente, estivesse aliado ao grupo em torno da figura de Chiacchio. A recuperação do folclore, dos termos populares daquela localidade, como “nika” e “prego”, sem cair no pitoresco, permitem aquela aproximação.



No referido conto, Eurico Alves, em oposição à dedicatória a Roberto Correia, estampa também epígrafes de autores que tratavam a mulher de forma mais diabólica ou como elemento de desvio. Assim, o poeta baiano perpassa pelos românticos como Camilo Castelo Branco (“...sempre a mulher...”), por intelectuais como Paulo Setúbal (“Aquele mulher era mesmo uma tentação”) e Cornélio Pires (“A muié é como a cobra: / tem o dente e tem peçonha, / faz andar um pobre home / que inté fica sem vergonha”), concluindo este rol com Rostand: “Que mulher repelente!”. O próprio título de seu conto – “A desavergonhada” – indicia a aproximação com essas epígrafes.

A narrativa desenrola, conforme tratamos, com diálogos pontuados de coloquialismos, com apresentação direta do falar das pessoas da esfera rural: “Muitas vezes teso que nem sicupira[...] de papo pra riba. / Todo chique-chique, todo do seu não me toque...”. Este recurso faz-nos dissociar, mais uma vez, o jovem escritor da proposta tradicionalista dinâmica, pois nele raramente surpreendemos aquela voz onisciente que flagramos na obra poética *Moema*, de Eugênio Gomes, e na própria produção de Chiacchio. Em Eurico Alves, a inovação estética é levada às últimas instâncias, mas naqueles outros dois, em meio a um verso e outro, que poderia ser considerado inovador, o que predomina, na verdade, é um emaranhado de preciosismo e formas neoclássicas.

#### “A GALINHA GORDA DA VIDA...”

#### E OUTROS POEMAS

Quanto à produção poética apresentada na revista *A Lwa*, Eurico Alves adotaria os mesmos procedimentos de soluções lingüísticas inovadoras, liberdade na forma e que marcam o seu lugar diferencial em relação à boa parte dos poetas que colaborava em *A Lwa*. Aquele escritor, nascido no agreste baiano e conhecedor do universo lingüístico de sua localidade, aproveita-se de canções populares, elementos folclóricos, temas do cotidiano para elaborar seus poemas. Em um deles, “A galinha gorda da vida...”, publicado em 1928, número 79, de *A Lwa*, a linguagem despojada ali presente permite já constatar-la, pela recorrência, como marca da obra poética e da prosa de Eurico Alves.

O poeta apresenta o jogo lúdico da vida: “A vida se torna menina brincalhona / pra vadiar / com a gente”.<sup>14</sup> A partir deste intróito, ele incorpora as brincadeiras infantis: “E ela brinca de tudo neste mundo, / de cata-sol, boca de forno, tudo / até

pondo a fortuna na infantil galinha gorda para provar a fugacidade dos sonhos naquela hora cor de rosa”. Na estrofe seguinte, o poeta recupera a cantiga referente a esta última brincadeira infantil, conhecida em algumas partes da Bahia como boca-de-forno e apresenta a variante usada na Bahia: “Galinha gorda! Assada ou cozida? Vamos a ela?”. Apesar do tom brincalhão, da alegria dos meninos que participam dos jogos infantis, perpassa um tom melancólico, advindo das ilusões enganadoras da vida e que arremata o verso inicial, de que a vida só quer “vadiar/ com a gente”. Desta forma, a “menina gritadeira” que “engana os tolinhos dos garotos sonhadores não passa da “mentirosa galinha gorda da vida”.

A rememoração da infância, tal qual aparece em Carlos Chiacchio em seu livro de poemas *Asas*, é um tema também presente nas produções poéticas de Eurico Alves, publicadas em *A Lupa*. Em “Bonecos de pano”,<sup>15</sup> as brincadeiras daquela época ocupam lugar privilegiado, mas como símbolo de frustração, tal como registrado em “Galinha Gorda da vida...”; visão essa distinta dos textos poéticos de Chiacchio, em que a infância representa lugar seguro da alegria.

Um boneco foi homem e mulher quarenta vezes!...  
E só faziam os pobrezinhos  
o que as meninas pensassem ou quisessem.  
A vida tem muito boneco de pano!  
Os homens são aqueles bonecos de pano!

Quanto aos elementos folclóricos, que receberam também atenção dos modernistas baianos, podem ser destacados como um dos pontos altos da produção poética de Eurico Alves, nas páginas de *A Lupa*, “Caipora”,<sup>16</sup> poesia dedicada ao escritor Francisco Hermano, também um dos colaboradores da revista. No poema, percebemos um elemento raro em sua produção: aquela voz onisciente, de distanciamento, que flagramos em Eugênio Gomes e Carlos Chiacchio. A voz do eu – lírico interpõe-se ao registro popular, mas de maneira tangencial, sem prejuízo técnico da escolha lexical, como veremos.

Em um dos momentos de descrição da noite, da madrugada que chega com ventania destruidora, aparece o povo supersticioso e indícia, ao mesmo tempo, o distanciamento do eu – poético daquelas credices: “Tinha medo o tabaréu / do zumbi / do lobisomem”. A presença diferenciadora de duas culturas revela-se como contraponto daquela discussão local/nacional; individual/universal: o matuto, representante do local; o saber que aquilo é credice do tabaréu representaria a marcação

do instruído, que traz os valores modernos, tal como assevera Chiacchio. A voz que se mostra, antecipadamente, como conhecedora das feições reais daquele momento: “e a ventania, / a gritar, / a uivar / a assobiar, / danadamente, / vai levando, a sua frente, / o que pode encontrar”; e a visão do povo, diante de tal devastação, associada ao sinal de passagem da entidade mitológica dos tupis, a caipora.

Carlos Chiacchio, em um artigo denominado “Luta entre o homem e a natureza”, em evidente diálogo com Gabriel Alomar, discute aquela relação conflituosa que percebemos em “Caipora”. Para ele, há sempre esta “luta do homem com a natureza que o cerca de esplendores assassinos, mas não o deixa devassar o segredo integral de sua perenidade”. Diante dessa constatação, Chiacchio discorre sobre o conflito e o desafio do homem em vencer a natureza, tal como Prometeu, entretanto, a vantagem sempre seria da natureza. Apesar disso, e é neste ponto que se percebe a força da influência do crítico espanhol nos pensamentos de Chiacchio, o discurso expresso no artigo revela a crença de que o homem possa “modelar a terra a seu arbítrio, esculpir no mundo a sua imagem, criar...”.<sup>17</sup> Mas isto só seria possível, a seu ver, com o olhar tradicionalista dinâmico. Para confirmar tal assertiva, cita o próprio Alomar: “E, sobretudo, é preciso ter fé, para realizar o mundo novo sobre as ruínas palpitantes do velho”, ou seja, domar os fenômenos da natureza, mudar as concepções do localismo tabaréu e isto representaria trabalhar um novo mundo sustentado pelos valores modernos.

No que se refere à natureza e ao homem representados no texto poético de Eurico Alves, apesar da voz onisciente ali entremeada, a tentativa não é de mudar as concepções do localismo e, sim, revelar, em termos literários, e com a autoridade de conhecedor de causas do povo da fazenda e da sua linguagem característica, as crenças e invocações. Isto por meio de certa subversão lingüística, expressa pelo falar cotidiano das pessoas que vivem nestes meios. Assim, “Cruz! Cruz! Tentação!” Grita no quarto a Chica do mingau. / “Arruda e sal! Que é a caipora! / Vala-nos Deus! Santo Antônio! São Nicolau!” são versos que incorporam um fator importante da cultura popular: a orientação dos fenômenos da natureza ligados ao folclore e a tentativa de proteção por meio de invocações a santos.

Explicar os fenômenos por uma voz onisciente é talvez a representação máxima da razão. Assim, caipora para aquele povo é simplesmente fenômeno da natureza para o que detém outro tipo de conhecimento. Vale registrar o elemento coloquial em algumas estrofes, cujas marcas narrativas orais são percebidas mediante o emprego da conjunção “e”: “E o bambusal[...]; E a noite[...]; E a ventania[...]; E a pobre gente[...].E,

de manhãzinha, / pra o trabalho o povo passa, / com um frasquinho de água benta / e um galhinho / de ‘Vassourinha’”. Este processo narrativo também pode ser percebido na poética de Manuel Bandeira, principalmente quando canta o povo recifense e as suas lembranças do Capiberibe.

Para completar o seu conhecimento do folclore, o poeta baiano inclui, em seu narrar, “uma torinha / de fumo fino e um pouquinho de cachaça” nas mãos dos trabalhadores assustados. Isto para aplacar a ira da caipora, como de costume no agreste nordestino, com oferendas aos deuses que regem a natureza e, conseqüentemente, o destino do homem. No final do poema, o eu – lírico novamente se interpõe no processo como observador daquelas crendices e penalizado porque “a pobre gente/ inocente / muito crente,/ contempla, desolada / o grande estrago que lhe fez a caipora”. A fuga de temas etéreos, pelo menos aqueles condensados numa esfera mais acrítica, distanciados da realidade social e com uma linguagem mais burilada não correspondia aos anseios daquele momento. A temática folclórica, o registro com propriedade da linguagem popular são marcas diferenciadoras da poesia de Eurico Alves. Esta diferença nega aquelas críticas sobre a estagnação da literatura baiana e, embora uma voz única e dissonante no meio de produções artificiosas, Eurico Alves representou o poeta modernista no sentido exato do termo.

#### AS RUAS TÊM ALMA? UM EMBATE POÉTICO...

Em *O Momento*, periódico que Jorge Amado colaborava, havia textos sem identificação e com críticas a Carlos Chiacchio e aos seus discípulos. Nas páginas de *A Lupa* também se evidenciavam alguns embates poéticos entre os jovens de grupos representados pela Academia dos Rebeldes e pelos tradicionalistas dinâmicos. Em termos de produção poética, estes embates podem ser ilustrados, embora veladamente, com poemas de dois poetas de significativa criação: Jorge Amado, participante do primeiro grupo, e Eurico Alves. O primeiro defende que o silêncio das ruas advém do fato de elas serem cemitérios, guardiãs de túmulos dos que outrora foram homens. Este aspecto das ruas negaria a adjetivação de Eurico Alves, de que elas têm alma. Para melhor discutirmos o embate, transcreveremos as poesias destes escritores. A primeira, a de Eurico Alves, “Alma da rua”, foi publicada na primeira quinzena de novembro de 1928:

As ruas vivem...as ruas choram...as ruas têm alma...  
As ruas choram com saudades do dia as lágrimas pálidas  
[dos fracos lampiões acesos.

As ruas riem pela gargalhada da claridade do sol:  
Tem alma estas solitárias ruas, uma alma vagabunda,  
boêmia, ébria do vinho claro que cascadeia da lua...

A alma daquela rua é a doceirinha morena que vende queimado  
O dia inteirinho, a cantarolar sentida, à janela...

É uma alma sem gozo, triste, triste como um soluço da mata.  
É perdida no ar, a toa, no ar sem vida daquela viela estreita...

Um quiosque, ao longe, silencioso, feio  
Pisca olhos de bêbado, tem olhares nervosos de agonia.

E aquele importuno automóvel vem macular  
O silêncio triste da alma triste da rua...

A rua tem uma alma vagabunda, pálida e boêmia...

No mês seguinte, no último dia do ano de 1928, Jorge Amado publicaria o seu poema denominado “A rua sem alma”, início do seu poetar o espaço público e que mais tarde ele perpetuaria em seus romances.

As ruas têm almas  
Dizem os poetas  
E cantam a alma das ruas,  
E esquecem a rua que não tem alma.  
A rua sem alma é tão triste,  
Silenciosa e fria...  
Em vez de casas tem túmulos  
Onde repousam os que já foram homens.  
Os poetas que a não cantam  
Dizem-na sem alma.  
É que eles, sacerdotes da ilusão,  
Não sabem  
Que a rua chora  
É a única possuidora de uma alma real.

Pois a alma da rua dos túmulos  
É a própria alma do nada:  
O fantasma trágico da morte.

Na abertura do texto de Jorge Amado, “as ruas têm almas, / dizem os poetas / e cantam a alma das ruas / e esquecem as ruas que não têm alma”, evidencia-se o diálogo com Eurico Alves. Este último recria o cotidiano das ruas, ao inserir elementos-símbolos da vida moderna, como, por exemplo, “o importuno automóvel” que “vem macular / o silêncio triste da alma triste das ruas”. Um dos índices de modernização na época, o automóvel, interfere como agente de perturbação, signo modificador de uma sociedade. Por esta época, os periódicos traziam com constância as invasões dos veículos na capital baiana e os transtornos causados aos transeuntes. Nada mais compreensível que tal aspecto também figurasse nas páginas poéticas dos modernistas. Entretanto, ao rebater a questão da presença de almas nas ruas, Jorge Amado apresenta um aspecto mais contundente do caráter modernizador. Ou seja, aquele símbolo de modernidade presente na poesia de Eurico Alves, o automóvel, seria, na concepção do autor de *Tieta*, o elemento de destruição da alma das ruas.

O “queimadinho”<sup>18</sup> e a “doceirinha morena” figuram como quadros do cenário urbano da Bahia de 1920 e estes termos permanecem até hoje em algumas cidades do interior. Naquele poema de Eurico Alves, adquirem um caráter reforçador, com imagens próprias da paisagem urbana dos centros de Salvador e linguagem próxima ao cotidiano. O jogo associativo do “queimado”, guloseima da Bahia, equivalente à bala feita de melaço, unida à cor da doceira, morena, é marca freqüente em alguns poetas que tentam cantar o cenário urbano a partir de elementos comuns no cotidiano.

Outro aspecto constante nas poesias de Eurico Alves é a forma no diminutivo, comum do falar baiano. Este registro marca a necessidade de exprimir elementos da prática cotidiano do povo de sua terra. Assim, “negrinha”, “doceirinha”, “mãezinha”, bem como “encolhidinho”, “menininho”, “Caetaninha”, “feijãozinho”, “de manhãzinha”, “frasquinho”, “galhinho”, “vassourinha”, “torinha”, “pouquinho” aparecem, por exemplo, em um único poema, “Caipora”.<sup>19</sup> Se, por um lado, nesta poesia há uma tônica de intimidade e simpatia estabelecida com os trabalhadores rurais, gente simples e que perde o que plantou com a ventania, por outro há um deslocamento cultural, pois o eu – lírico não compartilha daquelas credices, como já destacamos. No final do poema, esta fissura toma um ar de compaixão pelo universo supersticioso da pobre gente, inocente, muito crente.

## UMA RESENHA IRREVERENTE

Além dos contos e textos poéticos de Eurico Alves, que figurava nas páginas de *A Luvva*, há em 31 de dezembro de 1928 uma resenha irreverente – “Um homem que ‘diz palavras eternas’” – por aplicar, nesta, também uma linguagem despojada, o tom desabusado de sua apresentação do autor e da obra:

E a Bahia já tem uma porçãozinha de gente nova que, daqui a uns dias, vai pronunciar palavras que vai ficar para sempre e pensar coisas do arco da velha, coisas deste tamanho. Querem ver um? O Hélio Simões. Outro? Aquele tabareuzinho meu companheiro que se chama Milhomens. Dois mais? Ramayana Chevalier, e aquele menino que se chama Carvalho Filho. Viram quanta gente?

A propósito da estréia do livro *Rondas*, de seu companheiro Carvalho Filho, Eurico Alves observa, em tom coloquial: “Botou pra rua um livrinho de não sei quantas palavras que têm de ficar velhinhas... que não morrerão nunca, porque o menino é poeta de fato”. Em seguida, apresenta um retrato do autor: “Carvalho Filho era um mistério. A gente o via todo dia quase, ali na Avenida, muito calado, sério, sem rir, olhando por cima dos óculos, dando adeus à gente, mas sem nunca deixar se pensar quem ele era o que é verdadeiramente. Sabido, ein?”

O autor da resenha entremeia a apresentação que realiza de Carvalho Filho com seleções de estrofes do livro, para mostrar que estava diante de uma arte nova: “E que versos? Verso e tanto. Todos moldados livremente, num anseio de liberdade, o mais rico dos ritmos”. Em determinado momento, o seu lado poeta desponta, a resenha se enche de lirismo, recheado com a irreverência dos termos coloquiais. Nada é excesso; há a justeza da forma aplicada à última instância do texto e, ao invés de apresentar o poeta resenhado, apresenta-se a si mesmo, em um gênero novo: nem conto, nem poesia... pura resenha:

Vou contar uma coisa de que me tinha esquecido. Quem for ler o *Rondas*, pega-o assim, abre-o no meio, no princípio ou no fim e só encontra coisas bonitinhas como o quê. Chegando ao fim, aparece aos olhos de quem está lendo, a visão magnífica de Lena. Oh! beleza! Que lirismo de encantar, seu menino!

E com mais um excerto de um poema de Carvalho Filho, termina reafirmando ali haver a arte nova que se transforma em “palavras eternas”, em referência direta a Gilberto Amado. Mas, aqui refletindo, neste centenário de Eurico Alves, sobre sua



participação em *A Luvva*, com textos modernistas marcados por uma voz dissonante, ele seria também um homem do ritmo novo e “só é maluco quem nasceu para o ser. Poeta é poeta de verdade.... ‘é quem diz palavras eternas e quem pensa pensamentos grandes’ E pronto!”



## NOTAS E REFERÊNCIAS

- 1 Jorge Amado, *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 69.
- 2 Luiz Dorea, *Os nomes das ruas contam histórias*. Salvador: Câmara Municipal de Salvador, 1999, p.167.
- 3 Com um formato de 26x17cm, colorida e ilustrada, a revista foi publicada quinzenalmente, e com regularidade, até 1932, ano em que o seu proprietário-fundador, Severo José dos Anjos, de família de comerciantes, passa a privilegiar basicamente a atividade de editoração de livros. Cf. Krishnamurti Góes dos Anjos. *A Luvva: a revista que calçou uma época. A Tarde*, Salvador, maio de 1994. Suplemento Caderno Cultural.
- 4 Cf. Krishnamurti Góes dos Anjos. *A Luvva: a revista que calçou uma época. A Tarde*, Salvador, maio de 1994. Suplemento Caderno Cultural.
- 5 Carlos Chiacchio. “O nosso primeiro livro modernista”. *A Luvva*. 5 de outubro de 1928, n. 82.
- 6 Angeluccia Habert. *A Bahia de outrora, agora...*, 1993, p. 27-28.
- 7 Entrevista concedida a Ívia Alves sobre o Modernismo baiano e a revista *Arco & Flexa*, Ívia Alves. *Arco & Flexa*, 1978, p. 124. Entrevista realizada em 12 de março de 1973
- 8 Ívia Alves. *Arco & Flexa*, 1978, p. 124. Entrevista realizada em 12 março de 1973.
- 9 Entrevista concedida a Valdomiro Santana. *Literatura baiana (1920–1980)*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986, p. 15.
- 10 Cf. João Carlos Teixeira Gomes. Presença do Modernismo na Bahia. In: *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, p.165-98.
- 11 Telê Porto Ancona Lopez. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, introd.
- 12 Cf. Consuelo Novais Sampaio. *Os partidos políticos da Bahia na Primeira República: uma política de acomodação*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1978, p. 12.
- 13 Cf. Carlos Chiacchio. Estética brasileira. *A Tarde*, 7 de fevereiro de 1928.
- 14 Eurico Alves. A Galinha gorda da vida... *A Luvva*. 29 de agosto de 1928, n. 79. As próximas citações deste parágrafo fazem parte do presente poema.
- 15 Eurico Alves. Três poemas de Eurico Alves. *A Luvva*. 18 de novembro de 1928, n. 85.
- 16 Eurico Alves. Caipora. *A Luvva*. 18 de setembro de 1928, n. 81.
- 17 Carlos Chiacchio. Luta entre o homem e a natureza. In: *Modernistas e ultramodernistas*. Salvador: Progresso, 1951, p. 47-8.
- 18 Espécie de bala de melaço conhecida na Bahia como queimado por seu aspecto escuro.
- 19 Eurico Alves. Caipora. *A Luvva*. 18 de setembro de 1928, n. 81.

Os dedos de Eurico Alves vestem *A Luva* (A revista, o modernismo baiano e o poeta dissonante)  
Eurico Alves's fingers wear the gloves (The Magazine, Modernism in Bahia and the dissonant poet)

#### RESUMO

Discussão sobre a revista de variedades *A Luva* (1925-32) e seu papel agenciador de concepções modernistas na Bahia. A partir disso, observa-se o campo de transição em que se encontrava a arte baiana, com a coexistência de alguns textos literários com elementos inovadores e outros com características de movimentos passados. Dos grupos que na revista se manifestavam, poetas transitavam sem definição de rumos, mas a figura de Eurico Alves Boaventura destoava daqueles por apresentar obras em prosa e em verso com marcas de inventividade e temáticas próximas às propostas modernistas do Sudeste, mais precisamente, de São Paulo. Com isto, percebe-se o impasse: o grupo de poetas baianos ligados ao crítico Carlos Chiacchio produzia com base no *tradicionalismo dinâmico*, no qual se buscava na tradição genuína a fonte da mudança, da renovação, mas a tentativa muitas vezes se perdia por não conseguir ultrapassar os limites da linguagem convencional. Entretanto, apesar de membro do grupo, Eurico Alves ousava em suas criações e fugia das fórmulas divulgadas por Carlos Chiacchio, movimentando-se com inteira liberdade estética.

Palavras-chave: Eurico Alves - Modernismo Brasileiro – Literatura Baiana – Revista A Luva

#### ABSTRACT

Discussion of the varieties magazine *A Luva* (1925-32) and its role as an agent for the modernists conceptions in Bahia. From this, we observe the transition field that the art of Bahia was in, coexisting with some literary texts with innovative features and other with characteristics of past movements. Of the groups that expressed themselves in the magazine, poets transited without defining their direction, but the figure of Eurico Alves Boaventura clashed with those for presenting works in prose and verse with marks of inventiveness and themes close to the Southeast-modernists proposed ones, more precisely, from São Paulo. With this, we see the impasse: a group of poets from Bahia connected to the Bahia's critic Carlos Chiacchio produced based on the dynamic traditionalism, in which it sought, in the genuine tradition, the source of change, renewal, but the attempt is often missed by not overcoming the limits of conventional language. However, despite of being a member of the group, Eurico Alves dared in his creations and fled from the formulas disclosed by Carlos Chiacchio, moving with complete aesthetic freedom.

Keywords: Eurico Alves - Brazilian Modernism – Literature from Bahia – *A Luva* Magazine

Recebido em 20/04/2009

Aprovado em 20/07/2009



FERREIRA, Monalisa Valente. Os dedos de Eurico Alves vestem *A Luva* (A revista, o modernismo baiano e o poeta dissonante). *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana, UEFS, v. 6, nº 4, 2008, p. 87-103.

**Monalisa Valente Ferreira.** Mestre e Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP), com área de concentração em Crítica Literária. Especialista em Estudos Literários (UFBA) e graduada em Letras com Inglês (UCSAL). Tem experiência de ensino e de pesquisa em cursos de graduação e de pós-graduação em universidades de São Paulo e de Minas Gerais. monalisa.valente@terra.com.br