

## O JOVEM EURICO E A MODERNIDADE: O RESGATE DO MOMENTO CULTURAL

Ivia Alves\*

Imagine-se, em plena década de vinte deste século, uma cidade de ruas estreitas, casas de dois ou três andares, encimadas e rodeadas pelas torres das igrejas, as quais podiam ser visualizadas pela irregularidade do terreno.

Imagine-se, ainda andando pelas ruas, jovens de classe média e da alta burguesia, preparando-se para as Faculdades, circulando alegremente pelo centro, amontoados nos cafés de arquitetura 'belle époque', discutindo literatura ou as últimas notícias oriundas dos jornais da capital sobre o que acontecia de 'novidade' na Europa, em Manhattan ou mesmo no sul do país – 'greves de operários', radicais mudanças na arquitetura do Rio de Janeiro – ressonâncias da Paris de Haussmann, as fitas do cinematógrafo, a vanguarda modernista. Acrescentem-se as reportagens sobre o novo traçado da cidade do Rio – que, por ondas, influenciava a mudança das outras cidades provincianas de aspecto rural ou colonial –, as notícias do burburinho, do vai-e-vem de pessoas para seus empregos, enfim, todas as notícias que

---

\* Universidade Federal da Bahia. Doutora em Literatura Brasileira pela USP.

traduziam uma mudança de hábitos, que contribuíam para a idéia de ‘progresso’. No entanto, a cidade onde se recebia toda essa ressonância de coisas novas vivia a calma pasmamenta, lembrando suas glórias passadas. Salvador, primeira capital da Colônia, só respirava a modernidade através dos periódicos e dos seus jovens e inquietos estudantes, pois os principais componentes do ‘progresso’ que impulsionavam a transformação da atmosfera urbana ainda não se tinham formados concretos na Bahia.

As efetivas mudanças ocorridas durante a Primeira Guerra Mundial (1914/1918) que haviam modificado o panorama econômico-social e cultural no sul do país, principalmente de S. Paulo – com a implantação de fábricas – e as grandes reformas urbanas do Rio de Janeiro não haviam aportado na Bahia ainda na década de trinta. Nem mesmo a existência de um pequeno parque têxtil, construído em um arrabalde da cidade – na Boa Viagem e no subúrbio de Plataforma – causou qualquer impacto na geografia e nos costumes dos moradores da velha cidade.

Certos inventos, conjugados com a utilização massiva da máquina, impulsionam as artes para uma nova linguagem e um novo olhar sobre o mundo que começa a expressar a vida urbana, as multidões de pessoas nas ruas, os trabalhadores, as largas avenidas, enfim, tudo aquilo que apregoa o ‘progresso’, concorrendo para a instabilidade e fragmentação do homem e a perda de sua identidade. Paralelamente, a aceleração da tecnologia abriu novos campos para a ciência e para a indústria e uma nova perspectiva se instaura a partir da diminuição do espaço e do tempo com os primeiros automóveis, aeroplanos, cinematógrafos, fonógrafos, telefones, principais símbolos da modernidade.

A verticalização das cidades, com seus arranha-céus, as fábricas e indústrias localizadas dentro e em torno das cidades, criando uma massa de trabalhadores urbanos que se movimenta lado a lado com a burguesia nas avenidas, bulevares e praças, transformam o cenário urbano.

A atitude do artista modifica-se ao procurar apreender essa realidade que se apresenta, experimentando novas formas de expressão. A literatura vai tentar, e finalmente conseguirá, apoderar-se de formas capazes de registrar e representar esse mundo moderno.

Desde a segunda metade do século XIX, autores franceses – cultura eleita pela intelectualidade brasileira como modelo de civilização – vinham sinalizando a supremacia da cidade sobre o campo. Baudelaire, Mallarmé, Verhaeren, Valéry, Lautréamont, para situar alguns poetas, trataram da

representação dessa nova cidade através da experimentação na linguagem e na forma.

Os poetas latino-americanos e os brasileiros como Sérgio Milliet, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, que vivenciaram este momento europeu, trouxeram para o Brasil muitas dessas perplexidades do ‘mundo moderno’. Além disso, havia, no país, um trânsito muito grande de revistas e periódicos franceses, lidos avidamente pelos novos, cansados da cristalização do parnasianismo.

As mudanças ocorridas, inicialmente, em São Paulo, inserem a cidade no círculo da modernidade. São inúmeras as transformações que ocorrem em pouco mais de quinze anos, fazendo a cidade conviver com duas realidades, como se observa no poema de Oswald:

*O cavalo e a carroça  
Estavam atravancados no trilho  
E como o motorneiro se impacientasse  
Porque levava os advogados para os escritórios  
Desatravancaram o veículo  
E o animal disparou  
Mas o lesto carroceiro  
Trepou na boléia  
E castigou o fugitivo atrelado  
Com um grandioso chicote<sup>1</sup>*

Mas a cidade urbana, populosa e cheia de trabalhadores de fábricas, incita o poeta a representá-la pela ótica do moderno:

*Sentados num banco da América folhuda  
O cow-boy e a menina  
Mas um sujeito de meias brancas  
Passa depressa  
No Viaduto de ferro.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> “Pobre alimária”, de Oswald de Andrade. *Obras completas*: poesias reunidas. 4ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 120. Há um belo estudo sobre este contraste – carroça e bonde – “A carroça, o bonde e o poeta modernista” escrito por Robert Schwarz, no livro *Que horas são?* S. Paulo: Companhia das Letras 1989. O crítico evidencia como a modernidade é representada no Brasil, ainda um país agrário com componentes da modernidade. Também Carlos Drummond de Andrade tem um poema na mesma direção.

<sup>2</sup> “Anhangabá”, de Oswald de Andrade. *Obras completas*: poesias reunidas. 4ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 120; o poema seguinte: “Fotógrafo ambulante”, p. 121.

Ou

*Fixador de corações  
debaixo de blusas  
Álbum de dedicatórias  
Marquereau*

Ou como nesse fragmento de um poema de Mário:

*Minha Londres das neblinas finas!  
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.  
Há neve de perfumes no ar.  
Faz frio, muito frio...  
E a ironia das pernas das costureirinhas  
parecidas com bailarinas...  
O vento é como uma navalha  
nas mãos dum espanhol. Arlequinal.<sup>3</sup>*

Porém, seus poetas percebem a distância que separa a cidade europeia da brasileira. Daí, um entrelaçamento de elementos rurais e urbanos, sinalizando um outro tempo para o Brasil. São poemas que captam em um único *flash* tais contrastes como em *Pobre alimária* ou nesses dois poemas de Drummond:

*No elevador penso no campo  
No campo penso na cidade.*

Ou

*Tijolo  
areia  
andaime  
água  
tijolo.  
O canto dos homens trabalhando trabalhando  
mais perto do céu  
cada vez mais perto  
mais  
— a torre.*

<sup>3</sup> Paisagem 1, p.37 e in Mário de Andrade. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1966.

*E nos domingos a litania dos perdões, o murmúrio das invocações.  
O padre que fala do inferno  
sem nunca ter ido lá.*

.....  
*No adro ficou o ateu,  
no alto fica Deus.<sup>4</sup>*

Por outro lado, a relação ambígua com os ‘tempos modernos’, com a cidade e a máquina, como também a diferença entre a homogeneidade europeia e a diversidade do povo e da cultura das regiões do país penetra no modernismo local, com representação diversa dos seus modelos. Neste caso, Mário de Andrade pode ser tomado como exemplo:

*Alturas da Avenida. Bonde 3.  
Asfaltos vastos, altos repuxos de poeira  
Sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde...  
As sujidades implexas do urbanismo.*

Ou a diversidade em:

*Laranja da China, laranja da China, laranja da China!  
Abacate, cambucá e tangerina!  
Guardate! Aos aplausos do esfuziante clown,  
heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes,  
passa galhardo um filho de imigrante  
loiramente domando um automóvel!<sup>5</sup>*

É lógico que, por ressonância da Europa, componentes da modernidade passam a integrar o cenário cultural brasileiro e começam a ter expressão nas literaturas locais, mesmo que não estejam presentes. Mas, com a atmosfera criada em torno dos “tempos modernos”, freqüentemente aparecem como sintomas superficiais da sintonia com o momento.

### **Modernizemo-nos!**

Enquanto essa atmosfera produzia experimentações literárias, Salvador mostrava-se ainda indiferente ao processo. Basta lembrar o censo

<sup>4</sup> Igreja. in Carlos Drummond de Andrade. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. p.62

<sup>5</sup> “O Domador” in Mário de Andrade. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1966. p.41

de carros elaborado pela Secretaria de Veículos, em 1925. Ao todo, a cidade possuía 22 carros oficiais, 264 particulares, 194 de praça e 38 de transporte de massa. Em 1928, os veículos triplicam em número, mas as ruas permaneciam estreitas, oferecendo transtornos para passageiros e transeuntes.

Pela perda gradativa de prestígio político e econômico que, principalmente, sustentava uma mentalidade conservadora, a Bahia observava as inovações com cautela e desconfiança, mas ficava à margem, engessada pelo marasmo, incapaz de participar da atmosfera ‘progressista’ reinante no sul desde o fim da Primeira Guerra.

A urbanização da cidade dentro dos moldes modernos só começa a ser discutida pelos jornais locais a partir de 1928. E a demolição da igreja da Sé para a abertura de uma avenida, ligando o centro aos bairros ricos, convoca a maioria dos intelectuais que dão seu parecer a favor ou contra através dos periódicos locais. Escritores assinam manifestos a favor ou contra a demolição da tradicional igreja. Um dos novos críticos literários tendente à demolição assim conclui um artigo da época:

*Modernizemo-nos!  
Sem apedrejar ninguém. Nem os gramáticos. Nem os sonetistas recalitrantes.  
Nem, mesmo, a Sé...  
Modernizemo-nos, porém, a todo custo!<sup>6</sup>*

A vida intelectual na Bahia guardava, ainda, o clima da “belle époque”, com os cafés e livrarias e seus periódicos dominados por jornalistas e intelectuais que já tinham posição legitimada dentro da sociedade local.

No entanto, uma geração de jovens escritores vinha emergindo, convivendo com os antigos, mas marcados pelo inconformismo e forçando a circulação de suas idéias, combatendo o marasmo da capital da província, discutindo e propondo novas formas de expressão, provavelmente ressonâncias da luta que se travava nas artes em S. Paulo e Rio de Janeiro.

Foi nos cafés, livrarias e cassinos que as futuras plataformas literárias passaram a ser planejadas. Os jovens distribuíam-se em três grupos distintos e rivais seja pelas idéias, pela classe social que ocupavam, seja pela ideologia de esquerda e direita. Muitos acontecimentos do sul do país eram comentados ou informados por jornais daquelas cidades ou por periódicos locais. Vinha

<sup>6</sup> Novos rumos. *O Imparcial*, 1928.

também de todas as províncias o clima de inconformismo que ia envolvendo quase todo o país e seus jovens escritores iam-se engajando, nos precários meios locais, no ritmo do modernismo do sul.

Os grupos rivais ocupavam cafés próximos e circulavam, dois deles, em torno de duas figuras eminentes e polêmicas, Carlos Chiacchio, crítico feroz do movimento paulista, e Pinheiro Viegas – velho epigramista à moda da ‘belle époque’, bem vivida no Rio –, na época morando na velha Salvador. O terceiro grupo, mais velho, formado por profissionais ainda não tão notórios, que se intitulavam Poetas da Baixinha, porque se reuniam em um café na Baixa dos Sapateiros. Embora os dois primeiros grupos acompanhem a agitação intelectual existente fora da Bahia, eles não poderiam singrar o mesmo itinerário, pois a realidade local não tinha nenhuma semelhança com a realidade fabril de São Paulo.

Entre os jovens, que circulavam em torno do velho escritor de renome na cidade Carlos Chiacchio, estavam Hélio Simões, Carvalho Filho, Pinto de Carvalho e Eurico Alves. Em torno de Pinheiro Viegas participavam das discussões Jorge Amado, Edson Carneiro, entre outros.<sup>7</sup> De qualquer maneira, operando com estilo simbolista ou com tentativas de expressão modernistas, os três grupos têm em comum a ênfase nos temas sobre a terra, a busca de raízes e uma tímida exploração do folclore e da cultura das camadas populares.

No ano de 1926, dois acontecimentos significativos preparam a entrada da Bahia na nova atmosfera. A passagem de Manuel Bandeira pela cidade e a abertura dos periódicos locais, principalmente a revista *A Luva* e, logo depois, os jornais *A Tarde* e *O Imparcial* para a produção dos jovens poetas.

A dificuldade de circulação das novas idéias também advinha da pouca saída dos poetas do seu reduto, isto é, da Bahia, ficando impedidos de entrar em contato com o que estava ocorrendo no sul. A exceção só inclui o jovem feirense Godofredo Filho que vivenciou o clima de “revolução” na arte em

<sup>7</sup> O primeiro grupo, fundou em 1928, a revista *Arco & Flexa*, Jorge Amado e Edson Carneiro faziam parte da Academia dos Rebeldes, porém por esta época, não deixaram nenhuma publicação como grupo, distinguindo-se posteriormente pelas suas contribuições individuais. Em 1930 colaboraram na revista *Meridiano*, de curtíssima duração. Havia um terceiro grupo, que fundou a revista *Samba*, constituído por jovens profissionais, que se reuniam em cafés da Baixa de Sapateiros, conhecidos como poetas da Baixinha.

S. Paulo e no Rio e o futuro crítico comparatista Eugenio Gomes. A maioria tomava conhecimento delas através das resenhas dos críticos cariocas que vivenciavam o momento e tomavam suas posições, algumas vezes, de maneira virulenta. Os intelectuais do Rio – menos Tristão de Atayde – faziam questão de fazer coro contra o grupo paulista, intitulando-o de investida “carnavalizada” da poesia moderna.

A passagem de Manuel Bandeira pela Bahia não teve grande repercussão, por não ter conseguido se avistar com os jovens poetas. Godofredo Filho, que o havia conhecido em suas viagens ao sul, resolveu obsequiá-lo e isolou-o dos demais escritores. Esse “raptó” criou uma grande irritação entre os excluídos, resultando um ensaio “raivoso” de Eugenio Gomes, intitulado *Manuel Bandeira: poeta xexéu*.<sup>8</sup>

O segundo fato significativo deveu-se à mudança de atitude, frente ao modernismo, dos redatores e diretores dos periódicos, como Damasceno Filho, ao abrir espaço para publicação da produção dos jovens. Quase todos os novos poetas acima citados tiveram sua primeira chance de publicação através das páginas das revistas *A Lufa* e *A Renascença*. Eurico Alves inaugurou sua trajetória poética no primeiro periódico.

Em meados de 1927, começavam a ter voz em jornais diários Eugenio Gomes e Carlos Chiacchio, com seções que conclamavam por uma expressão poética mais atualizada. Eugenio Gomes havia retornado do Rio e, através do jornalista baiano Rafael Barbosa, radicado na capital da República, tinha experienciado a atividade do grupo de *Festa*.

São esses dois críticos que irão promover a nova produção literária baiana, divulgando suas observações sobre os diversos livros considerados modernistas e sobre o movimento que já se alastrara por todo o país. De certo modo, através deles se insere na vida cultural baiana um novo ar.

Quinzenalmente, durante todo o ano de 1927, Eugenio Gomes passa a chamar a atenção da comunidade intelectual local para os livros modernistas que tomam como temática a diversidade cultural do país, dando prioridade a temas sobre o folclore e mitos, hábitos e costumes rurais.

<sup>8</sup>No entanto, o livro *Manuel Bandeira: poeta xexéu* (1926) traz méritos para o seu autor. Seu estudo já denuncia um crítico fino, capaz de extrair do texto determinados procedimentos que outros críticos na época não se deteriam a examinar; o livro já prenuncia a disposição do crítico para se deter na análise do texto, de comentá-lo, de destrinchá-lo nos detalhes, além de já fundar seu trabalho em bases teóricas menos impressionistas, além de dar pistas dos procedimentos empregados (a intertextualidade) pelos poetas brasileiros em diálogo constante com os europeus, latino-americanos e norte-americanos.

No ano de 1928, com a entrada em cena de Carlos Chiacchio, no jornal *A Tarde*, com seu rodapé – *Obras & Homens* –, tornou-se decisivo o ingresso da Bahia no clima de renovação literária. A “cruzada” contra a mentalidade provinciana recebeu ataque frontal e congregava em grupos a nova geração.<sup>9</sup>

Os dois críticos, na realidade, em seus respectivos jornais, passaram a dialogar sobre a renovação. Carlos Chiacchio inaugura seus rodapés, analisando as principais publicações de Mário de Andrade e evidencia sua restrição às experimentações radicais.<sup>10</sup> Se ambos não aceitaram a orientação dada ao movimento paulista, buscam os dois um meio termo entre as propostas do Rio e de S. Paulo.

Eugenio Gomes vai buscar seus parâmetros nas críticas de João Ribeiro e Tristão de Ataíde e seu ideal de renovação inclinou-se para as propostas de *Festa*. A proposta, por eles sinalizada, de uma discussão de idéias, principalmente, em busca de uma temática regional, serviu para congregar os jovens poetas em torno de um interesse comum. Tanto a produção em verso como os artigos de crítica, publicados ao longo de 1928 n’*O Imparcial* por Eugenio Gomes, aproximam a visão baiana do programa instituído por *Festa* através do seu porta-voz Tasso da Silveira. *Festa era a última a aparecer na arena, embora possa ser considerada anterior às outras* [provenientes de São Paulo], *por basear-se fundamentalmente numa tradição brasileira autêntica*.

Foi de efetiva importância o estímulo e a orientação de Eugenio Gomes e Carlos Chiacchio para a renovação da literatura local, que irá culminar na publicação da revista *Arco & Flexa*, congregando parte dos novos escritores, inclusive Eurico Alves.

### *A plataforma de Arco & Flexa*

Em suas resenhas críticas iniciais, Eugenio Gomes seleciona obras que evidenciem o novo ideário. Numa visão retrospectiva, sua posição é conservadora, embora, na época, o futuro ensaísta estivesse muito adiante

<sup>9</sup>Referência à revista *Nova Cruzada*, do início do século, da qual fazia parte C. Chiacchio. Os novos daquela época reuniram-se em torno das inovações estéticas. C. Chiacchio tentou no decênio de vinte agir da mesma maneira, reinstituindo o símbolo da Távola Redonda.

<sup>10</sup>Os artigos que se referem à análise dos livros de Mário de Andrade têm o subtítulo de *Modernistas e ultra-modernistas*, publicados em 1928.

do seu meio. Titubeante, a princípio, no emprego da linguagem com que construía sua crítica, vai tornando-a cada vez mais clara e objetiva à medida que os critérios escolhidos para o julgamento da obra se apoiam nas propostas de *Festa* e nas reflexões de Chiacchio.<sup>11</sup>

Procurando adequar a liberdade de novas temáticas e mesmo de novas formas à tradição, o jovem crítico bateu-se contra o soneto, contra os velhos temas e contra qualquer incorporação de formas estrangeiras. Utilizando-se desse critério, consegue apreender determinadas constantes do modernismo, como a atmosfera de euforia, de alegria, a busca do primitivo e do ingênuo, assinalando esse novo modo de ver e sentir o mundo como “uma criança” nomeando as coisas do mundo. Foi dentro desses critérios que sua aprovação recaiu sobre as produções que trabalhavam com temas da terra ou com tipos locais: Augusto Meyer e *Coração verde*; Cassiano Ricardo e *Martim Cererê*; Adelino de Magalhães e *A hora veloz*.

A proposta de modernismo de Chiacchio está clara nos seus rodapés iniciais. O crítico buscava uma forma de modernismo que não rompesse radicalmente com a tradição, observasse o fluxo da continuidade cultural e harmonizasse o antigo com o moderno. Esse programa destinava-se aos poetas baianos que ficavam, assim, tolhidos para experimentações, mas não para a exploração da temática regional: descrição de tipos, hábitos e costumes locais. À sua plataforma, intitulou-a de “tradicionalismo dinâmico”.

Analisando-a cuidadosamente e dentro de uma perspectiva histórica, a proposta de Chiacchio quanto aos temas não se afasta muito dos programas assumidos pelo Nordeste, no mesmo período, com Gilberto Freyre e outros.

Os critérios do “tradicionalismo dinâmico”, aliados às leituras dos artigos de Tristão de Ataíde fornecem os paradigmas de avaliação de Eugenio Gomes que toma como grau de excelência a produção literária que guarda a ligação do escritor com a tradição de sua terra, exprobrando as importações estrangeiras. A proposta de Chiacchio é ainda conservadora, pois não pressupõe a ruptura tencionada pelos modernistas paulistas, preservando e incorporando o prestígio de grandes escritores anteriores ao movimento, e

<sup>11</sup> Também devem ter corroborado para esta visão de meio termo para a atividade literária na Bahia, os artigos de Tristão de Ataíde. Neles estavam assinaladas as divergências e antagonismos entre a orientação do Rio e de São Paulo. Os artigos apreciavam as idéias, em geral, chegando até a análise individual das obras. Na avaliação de Mário de Andrade, contudo, a crítica de Tristão de Ataíde apresenta *dolorosa incompreensão poética, e principalmente a conversão sistemática de todos os valores individuais em movimentos a fenômenos de mera importação*.

porque se achava ancorada nos pressupostos de Gabriel Alomar, anterior ao decênio de vinte. Mas qualquer inovação mais radical seria vista com desconfiança e a proposta procurava um ponto de equilíbrio para ser aceita e não chocar os autores que já eram legitimados. A preocupação com um “comedimento” com relação a experimentações visava não fechar as portas para o grupo jovem.<sup>12</sup>

A proposta de modernismo desenvolvida por Chiacchio, e ideário para a revista baiana *Arco & Flexa*, fundada no final de 1928, tomou como base as idéias de Gabriel Alomar, formuladas para a América espanhola, em 1904.

Dulce Mascarenhas, no seu livro sobre o crítico dos rodapés de *A Tarde*, explica o conceito de “tradicionalismo dinâmico”, teoria construída por Chiacchio, baseada nas idéias de Alomar. Sua fundamentação está na tensão entre o estático e o dinâmico, este último valorizado como a essência da verdadeira renovação, porém assentada na tradição já existente. Contrariamente às teorias modernistas que propunham a ruptura com um passado tradicional literário, a posição de Chiacchio não prevê nenhuma investida contra esse tipo de perspectiva de passado e nem uma preocupação de adentrar-se pelo experimentalismo. Acatando a proposta de uma renovação “moderada”, todo o grupo em torno de *Arco & Flexa* assume o compromisso desta aventura.

É uma proposta que não propõe rupturas mas uma inversão do modo de ver e sentir a cultura européia dominante, tentando inserir elementos das culturas excluídas. E, no caso da Bahia, essa proposta poderia cair como uma luva, devido à cultura negra que permanecia subjacente mas inteiramente viva e influenciadora. Por outro lado, alguns costumes ainda de uma vivência rural ou entre rural e urbana poderiam vir à tona e ser expressa por uma linguagem experimental. No entanto, as experimentações, as possíveis interseções de culturas não vão passar de primeiros ensaios. Surpreendentemente, são dois poetas nascidos fora de Salvador, que conseguem melhor expressar essa interdependência de culturas e mesmo de figuras e metáforas sobre a cidade de Salvador (a cidade da Bahia). Serão eles Godofredo Filho e Eurico Alves, ambos originários de Feira de Santana, região do agreste baiano, de paisagem completamente diversa da verdejante capital.

<sup>12</sup> A não aceitação do grupo paulista decorre, segundo Eugenio Gomes, da atitude agressiva tomada por alguns participantes desse movimento que empregavam a crítica jornalística para defender e mesmo impor pontos-de-vista doutrinários, dando assim cobertura às suas próprias criações poéticas.

Em entrevista concedida ao jornal *A Tarde*, em 1961, trinta anos após a publicação dos cinco números do periódico, Eugenio Gomes alude à atmosfera literária daquele momento, fazendo um balanço equilibrado:

*A Bahia era um dos baluartes quase inexpugnáveis do academicismo, ou simplesmente do classicismo, de cujo predomínio local já Castro Alves se queixava em 1864. O movimento desencadeado pela Semana de Arte Moderna, de São Paulo não teve maior repercussão ali, salvo por alguns de seus aspectos que deram motivos a comentários chistosos. [...] Mas, quando Godofredo Filho, ainda muito jovem teve seus primeiros poemas de feição moderna publicados com destaque em A Tarde refletindo o que se fazia de mais chocante no sul do país, isto causou certo espanto e, em consequência, as reações mais desconcertantes. [...] Só mesmo em 1928 é que o modernismo tomou feição de um movimento no meio baiano, através de dois grupos: um, liderado por Pinheiro Viegas [...] e, outro, tendo à frente Hélio Simões, Carvalho Filho, Eurico Alves. [...] Neste me filiei desde o começo, passando a incentivar também o movimento com artigos que publicava regularmente em O Imparcial.<sup>13</sup>*

*Samba e Arco & Flexa* tentavam, pelo menos, acertar o passo com as inovações, o que não conseguiram.<sup>14</sup> Um pouco antes, no mês de agosto de 1928, surgia *Moema*, aclamado por Chiacchio e outros críticos locais como a primeira manifestação modernista baiana. Era o livro de versos de Eugenio Gomes, seguido, em outubro, pela revista *Arco & Flexa* e de *Rondas*, livro de poemas de Carvalho Filho. Entretanto, nenhuma das três publicações, mesmo guardando-se os limites de uma atividade literária em local desprovido de sinais da modernidade, pode ser considerada renovadora.<sup>15</sup>

### *Um colaborador rebelde*

Apesar de pouca ou quase nenhuma mudança decorrer do aparecimento da revista *Arco & Flexa* no cenário literário baiano, grande parte dos

intelectuais da velha geração baiana passou a criticar e hostilizar o grupo. A imprensa local pautou-se pela crítica ou pela omissão, com exceção da cronista Carmen Dolores, que abriu espaço em sua coluna para entrevistar os jovens poetas e Carlos Chiacchio, o diretor do movimento.

Dentro dessa atmosfera, um escritor bem jovem, que fazia os estudos preparatórios para ingressar na Faculdade de Direito, inicia sua carreira de poeta.<sup>16</sup> Eurico Alves, aproveitando a abertura da revista *A Luva*, publica *Dinamo* que evidencia forte orientação modernista e quase nenhuma adesão à proposta de Chiacchio.

### *Dinamo*

*Ralam o ar, rodopiando em roucos ronrons rudos,  
as ruivas, rúpidas rodas raivosas, rápidas, ao fogaréu...*

*Negras fauces monstros de fornalhas, abocanhando as sombras,  
num doido torvelinho desordenadamente bruto,  
de permeio às turbinas. aos êmbolos, às válvulas e a loucura  
de mil garras de fogo - as alavancas víboras -  
no vai-e-vem, vem-e-volta,  
subindo, descendo, afogando-se na fofa negrura do óleo chiando...*

*Tatala, lá fora, ao dorso polido das chaminés,  
a crespa asa rascante e do grande morcego chagado -  
a noite.*

*Correm escuros arrepios no alto céu de ferrugem,  
mordendo a usina...*

*Mas, a um canto, possante, brutal, estouvadamente,  
entre o delírio de carótidas veias e artérias de aço,  
bates, rebates, fremes, latejas, precipite,  
em cólera chispando.*

<sup>13</sup> O modernismo baiano, *A Tarde*, 1961.

<sup>14</sup> *Samba* é, cronologicamente, a segunda revista da época, com pretensões modernistas. No entanto, as realizações poéticas assim como a temática explorada evidenciam a estética finissecular. O grupo, que se denominará mais tarde de « Poetas da Baixinha » por se reunir em um dos cafés da Baixa dos Sapateiros, era formado por escritores que eram profissionais em outros ramos.

<sup>15</sup> Aliás, dizer que a Bahia *martinha-se à margem* é distorcer a verdade histórica, pois o que havia era uma resistência obstinada e sistemática a tudo quanto apontasse para modernidade, quando não indiferença e hostilidade a tudo que representasse o ideário de 22 e que fosse colocado e difundido por Mário de Andrade.

<sup>16</sup> Os poemas iniciais, publicados entre 1926 e 1930 são os seguintes: 1926: *Dinamo*; 1928: *A galinha gorda da vida*, *A escola*, *Frutidor*, *Noturno Baiano*, *O dia alegre da minha cidadezinha romântica*, *Velho Capistrano*, *Zabiapunga*. 1929: *Bahia de todos os santos*, *Balada para louvar Dona Alegria*, *Mãe-morena do Brasil*; *Minha terra*; *Mistério*; *Poema leve da rua Barão de Cotegepe*; *Poema da rua do Born-e-Barato*; *Simplicidade*, *Sonata*, *Usina*. 1930: *Bahia*, *Cantiga simples*, *Entusiasmo*, *Raça*, *Religião*, *Ritorneio*. Estão publicados em *Arco & Flexa*: *A Bahia de Todos os Santos* (n.1: p.42-46). *A escola* (n.1: p.47-49) *Minha Terra* (n.2-3: p.17-18) *Zabiapunga* (n.4-5: p.39-41)

*rudo, rouco, raivoso, rasgando a noite,  
– dinamo da fábrica – meu desvairado coração pulsando!*<sup>17</sup>

Dentro dessa mesma preocupação da modernidade, o poeta vai em busca de sinais que constroem esses “tempos modernos”. Na árida paisagem baiana, fora de sintonia, pois amarrada à agricultura e a cidadezinhas não tocadas pela mão do tempo, ele consegue extrair poemas como:

### *Usina*

*Como um punhado de estrelas dentro da noite,  
as casas dos empreiteiros  
perdem-se na festa verde,  
das espátulas compridas do canavial contente...*

*E, ondulando, farfalhando,  
o canavial se estende interminavelmente,  
como um sonho esmeráldico de fartura,  
da usina,  
que, no centro,  
estrídula e apita e jazzbandiza ferros,  
numa alucinação fantástica de mil músculos de aço  
tinindo e retinindo, zoando e retumbando no abandono do vale.  
Macabra mistura de polias, cordames, manivelas e rodas dentadas,  
furiosamente, diabolicamente, alucinadamente...*

*Na baixada, como dois braços sondando as estrelas,  
as duas chaminés contemplativas se empertigam.*<sup>18</sup>

O tema do maquinário das usinas não será apenas tema do poeta, mas também de Godofredo Filho, outro poeta modernista que, como Eurico Alves, tem contato com essa realidade, por ter nascido e vivido perto das usinas de cana-de-açúcar da região de Santo Amaro.

Os escritores urbanos não conseguem sequer representar tal realidade, permanecendo no canto à cidade colonial. No entanto, a preocupação com a máquina faz parte da experiência vivencial dos poetas provenientes de uma

<sup>17</sup> Salvador, 1926

<sup>18</sup> Salvador, 1929

cidade pequena ainda do semi-árido baiano, a Feira de Santane da época.<sup>19</sup> Transferido para Salvador, Eurico Alves, estimulado pela poesia de Mário de Andrade, maravilha-se com a cidade e escreve:

### *Noturno baiano*

*Todo mundo faz noturno,  
todo o mundo é Chopin,  
compondo o noturno de São Paulo e o de Belo Horizonte.*

*Eu não sou Chopin, nem Tarrega, nem musicista, ao menos.  
Mas a minha Bahia também tem um bonito noturno  
um noturno simbólico de capital que se moderniza.*<sup>20</sup>

.....

O poeta também experimenta vertentes outras, principalmente, nesta fase do poema *flash*, descrição apenas da natureza, criando imagens inusitadas:

### *Mistério*

*Choveu.*

*O céu com as nuvens mascaradas de velhice  
era uma testa enfeitada de rugas...*

*Porque será que a terra está triste?*

*trovejou.*

*E o céu não teve medo  
abriu a boca de noite  
e soltou a gargalhada ziguezagueante de um relâmpago.*<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Feira de Santana tinha uma comunicação muito forte com a zona canavieira, porque dependia de seu porto para escoamento de matéria prima. Os escritores da região feirense, portanto, tinham contato com a região que começava a se industrializar, transformando seus engenhos em usinas. Godofredo Filho tem poemas, da época, registrando a usina.

<sup>20</sup> Primeiras estrofes do poema, publicado na revista *Arco & Flexa*, nov. 1928.

<sup>21</sup> *A Pilhéria*, Recife 27.7.1929

Outra vertente, que lembra muito a ambivalência de outros poetas do momento e que revela a representação brasileira modernista é a conjugação entre a máquina e o ruralismo brasileiro.

*O dia alegre da minha cidadezinha romântica*

*Hoje é o dia mais alegre da minha terra.  
Domingo de missa festiva da igreja  
pobre de Nossa Senhora dos Remédios.*

*Os sinos já repicaram em coro  
pela terceira vez.  
E a igreja está quase repleta:  
costureirinhas de vestidos novos de palha de seda;  
senhorinhas ricas exibindo novidades  
que trouxeram há poucos dias da Bahia...  
senhoras que assestam com pose lorgnons;  
velhos concentrados que ficam perto do altar-mor;  
estudantes que chegaram para as férias  
e caixeirinhos de roupa no último figurino e que suspendem  
bem as calças quando se ajoelham, porque  
a meia é nova e é de seda.*

*O padre, fechando os olhos para mostrar santidade,  
fez a prática e as beatas julgam-no uma peça oratória.*

*Há lugares vazios, são de outras beatas  
que não foram à missa, porque não se dão com este padre.*

*A missa vai terminar e vai recomeçar, daqui a pouco,  
a alegria ingênua da minha cidadezinha lírica sossegada.*

*E eu fiquei pensando: se a gente pudesse mandar  
celebrar missa festiva todo dia  
no coração da gente...<sup>22</sup>*

A reflexão sobre a vida já surge de lembranças de uma brincadeira infantil ou de um olhar ingênuo, sem as camadas semânticas de sentidos construídos pela tradição:

<sup>22</sup> A Liva. 15.8.1928

*A galinha gorda da vida*

*A vida se torna menina brincalhona  
pra vadiar*

*com a gente  
e ela brinca de tudo neste mundo,  
de cata-sol, boca de forno, tudo.  
até pondo a fortuna infantil  
galinha gorda.*

*Galinha gorda!  
Assada ou cozida  
Vamos a ela?*

*a menina gritadeira  
engana  
os tolinhos dos garotos sonhadores.*

*E não há, nesta hora cor-se-rosa,  
quem ansioso não repita as respostas enganadoras.*

*E a menina tagarela  
continua  
a gritar, rodeada de bolinhos  
a mentirosa galinha gorda da vida.<sup>23</sup>*

O tema da escola é metaforizado, desconstruindo a habitual imagem:

*A escola*

*A lua é uma pérola suja que o sol deixou à noite  
para não malquistá-la com a escuridão.  
As sombras são a clâmide do sol,  
com que ele embrulha as coisas que tem frio...  
As lagoas, taças caborcinadas cheiinhas de licor  
para a orgia da noite sonâmbula...  
O vento trepa no telhado, assoviando, assoviando,  
e brinca de cabriolas e não quebra telhas, nem apaga os lampiões do céu*

<sup>23</sup> A Liva. 19.8.1928

*E, dentro da noite religiosa,  
ouve-se um bê-a-bá gorgolhado  
pelos sapinhos que estão na escola da poça:*

*"B-a-bá, fugiu da barra,  
b-e-bé, de ponta de pé..."*

*E as sapinhas formadas na escola normal das poças,  
conhecem uma língua abemolada que só elas sabem manejar,  
toadas bonitinhas,  
originais:*

*"meu marido sapo.  
... um!...  
Você não vá pra rua...  
... um!..."*

*Houve uma pausa na escola,  
porque cantou a onça vagabunda,  
que é o violoncelo da mata.<sup>24</sup>*

A visão da raça, ressonâncias da discussão brasileira do século XIX e revisitada por autores como Mário de Andrade e Ronald de Carvalho, entre outros, nos anos vinte, retornam no poema *Raça*, que se mostra ainda com fortes resquícios dos conceitos positivistas.

*Penso:  
quando escuto ao lusco fusco o teu canto selvagem,  
a bárbara musicalidade do teu ritmo moderno,  
esse soberbo estribilho incansável  
dos apitos agudos e repetidos das fábricas,  
a risada vibrátil de teares rodando, movendo...*

*quando vejo, pátria nova, essas máquinas trituradoras rangindo  
e os resistentes guindastes enterrando no teu solo  
dezenas de pontas de cimento armado,  
fortes vigas metálicas, escuras que se afinam pelo teu seio,  
como dedos sondando-te os mistérios;*

*quando vejo do teu ventre imaturo  
altearem-se músculos de aço tinindo e retinindo.*

<sup>24</sup> *Arco & Flexa*, 1928/A *Pilheria*, 14.9.29

*penso nessa raça ciclópica de atrevidos gigantes,  
nessa raça destemida. soberba,  
que surge grimpendo esqueletos de ferro,  
numa ânsia incontida de grandeza infinita...  
nessa raça cor de crepúsculos construindo a sua glória.<sup>25</sup>*

A preocupação com a identidade do povo dentro da diversidade que se mostra às claras no país, o escritor, dialogando com Mário escreve:

### *Cantiga simples*

*Nunca te vi, morena do norte.  
Nunca te conheci, Recife, queimadinha de sol brasileiro.  
Sei que és morena, porque brasileira,  
sei que és danada de bonita, porque me disseram  
e que de madrugada, quando te levantas,  
vestindo um vestido bonito de pedaços de céus luminosos,  
o coraçãozinho vermelho do sol na boquilha cheirando a canela  
e braços escondidos entre os cobrejamentos faiscantes  
das pulseiras compridas desses rios quietos e inocentes,  
não és mais nem menos que nova Princesa Arcoverde trigueirinha,  
bailando sozinha, sorrindo,  
a dança de todas as volúpias brasileiras selvagens  
para o meu encanto, para o meu deslumbramento de bárbaro...*

*A dança líbrica de curvas lentas, ensobreadas, pedindo o meu beijo...<sup>26</sup>*

*Mas, nunca te vi, Recife morena.  
Horas assim, eu pego de pensar, com a boca cheia d'água, que deves ter  
o sabor de uma jabuticaba verde bem verde-pepino...  
dessas que deixa um gosto de não sei o que  
na boca da gente,  
na alma da gente...*

*Eu te queria ver, diabinho encantado,  
Cadê poder, Recife, morena, cor do meio dia pra tarde?  
Sou estudante e no fim do mês, morena, nem um vintém me fica no bolso*

No entanto, tanto a dicção quanto as imagens são novas quando descreve a Bahia, inclusive já enveredando pela hibridização de culturas,

<sup>25</sup> *A luva*, 20.6.1930

<sup>26</sup> *P'rá você*, Recife, 8.3.1930

como podemos observar no poema *Zabiapunga*. Além de já ter escrito um longo poema sobre a Bahia, intitulado *Bahia de todos os santos*, representado-a por um corpo de mulher, no qual mesclava campos semânticos diversos para traduzir a sensualidade, misticismo e mistério, em 1930 retorna ao tema e tenta unir a cidade colonial com a cidade moderna, aglutinando a máquina ao casario e igrejas coloniais. Esta é uma experiência única entre todos os autores de sua geração.

### *Bahia*

*Gestos orgulhosos em ânsia de mãos metálicas para o céu,  
afastando sóis, para a escalada da altura.  
Dança alucinada de fumo, no ar, sobre a larga  
paisagem cúbica dos arranha-céus.  
Gritos petrificados de torres altas, altas, gloriosamente...  
alucinações humanas nas avenidas longas, borborinhando...*

*E a pulsação mágica das fábricas  
cantando:  
e a gritaria ensurdecadora de lanchas e transatlânticos no porto,  
guindastes rilhando, arquejando,  
Buzinas, apitos, sirenas, guinchos.  
E o céu cinzento das massas enormes de cimento armado...*

*Bahia!*

*E, à noite, o caminho de Santiago  
dos reclamos, títulos e dísticos luminosos.<sup>27</sup>*

A construção e a experimentação de temáticas do poeta começam a ser abertas nesses anos e muitas dessas vertentes serão deixadas de lado ao longo de sua vida. No entanto, observam-se as tentativas modernistas, as possibilidades de criar uma sintonia com o tempo moderno, enquanto o Brasil ainda está lidando com um modo de viver rural. Como extrair de realidades tão diversas a atmosfera de uma Londres, de uma Paris? A solução que se lhe apresenta encaminha-o a olhar sua terra, integrar culturas que até então eram vistas isoladamente, com a exclusão da cultura negra da literatura.

<sup>27</sup> Salvador, 1930

Enfim, a profissão de fé do poeta, irmanado ao seu país, a sua americanidade, compromete-o a representá-lo, inspirado no diálogo com outros poetas modernistas de então:

### *Entusiasmo*

*Agora escuto:*

*hei de ser maior do que eu mesmo...  
músculos de Andes  
sangue do Amazonas...  
hei de ser maior do que eu mesmo...  
forças de pororocas,  
coragem de Paulo Afonso.*

*Hei de ouvir o meu nome estupendo  
no vibrante alarido do inferno formidável de Ipanema;  
no fundo aterrorizador das minas de Tubarão  
na voz do delírio carioca,  
nas cafunas misteriosas de Minas Gerais,  
nos gritos infinitos das cachoeiras da Bahia  
no barulho sonoro dos possantes teares de Vilanova,  
e no infrene bulício sonoro das fábricas de Pedras.*

*Então a minha voz gritará selvagem no concerto universal.<sup>28</sup>*

Entre os poetas reunidos em *Arco & Flexa*, Eurico Alves é o único que mostra diversidade de leituras, tanto francesas como de modernistas brasileiros, acompanhando a sintonia das múltiplas vertentes que iam sendo abertas,<sup>29</sup> assimilando a temática urbana, explora seus elementos, integrando-os à realidade que lhe apresenta Salvador. Propõe-se também a resgatar a vida brasileira, voltando-se para os costumes e hábitos do povo comum das cidadezinhas, imprimido aos poemas um cunho local, tendência que corresponde às perspectivas do modernismo brasileiro, preocupado em evidenciar as diversidades culturais do país.

<sup>28</sup> A luva, 20.6.1930

<sup>29</sup> Sua colaboração na revista foi analisada detidamente no meu livro *Arco & Flexa: contribuição para o estudo do modernismo*. p. 48-51; entrevista p. 124-127; indicação de poemas p. 89, 96, 1º3. V. indicação bibliográfica nas Referências.

Nesse momento ainda de experimentação, Eurico Alves trabalha com a tradição da Bahia, as várias feições do rural, seu folclore, seus mitos e costumes. A experimentação está bem clara na construção de imagens inusitadas e às vezes insólitas constituindo uma poesia muito individual, no seu diálogo com os poetas modernistas de sua geração.

Pode-se afirmar que Eurico Alves conseguiria se impor no cenário baiano se tivesse continuado a publicar, fato que não ocorreu.<sup>30</sup> Quais as razões dessa desistência? Impossível saber, impossível levantar hipóteses quando a produção vem de uma pessoa que viveu quase sempre fora dos grandes centros e não quis expor-se através da publicação.

### Referências bibliográficas

ALVES, Eurico. *Poesia*. Organização de Maria Eugênia Boaventura. Salvador: Fundação das Artes / Empresa Gráfica da Bahia, 1990.

ALVES, Ivia. *Arco & Flexa*: contribuição para o estudo do modernismo. Salvador: Fundação Cultural do Estado, 1978.

\_\_\_\_\_. "A imprensa e o modernismo". *A Tarde Cultural*. Salvador, 10.10.1992

\_\_\_\_\_. "A modernidade de Arco & Flexa". *A Tarde Cultural*. Salvador, 15.2.1992

\_\_\_\_\_. *Visões de espelhos*: o itinerário do crítico Eugenio Gomes. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1995.

CARVALHO Filho. Notícia sobre Eurico Alves. In: ALVES, Eurico. *Poesia*. Organização de Maria Eugênia Boaventura. Salvador: Fundação das Artes / Empresa Gráfica da Bahia, 1990.

<sup>30</sup> O escritor continuou a escrever e sua obra só foi publicada após a sua morte, sob o título: *Eurico Alves. Poesia*. Salvador: Fundação das Artes/ Empresa gráfica da Bahia, 1990. organização de Maria Eugênia Boaventura