

## Vetores da história literária: o grupo de *Arco & Flexa* e o modernismo brasileiro

*Vectors of literary history:  
the Arco & Flexa group and the Brazilian modernism*

Leandro Pasini\*

*Universidade Federal de São Paulo*  
Guarulhos, São Paulo, Brasil

**Resumo:** A construção de critérios de leitura e avaliação de obras literárias tem sido um dos eixos centrais tanto da criação quanto da deslegitimação não só das histórias da literatura mas igualmente de qualquer apreciação de conjunto de uma série de textos. No caso do modernismo, essa questão se intensifica, pois foi um movimento que pautou o olhar retrospectivo e prospectivo da literatura brasileira. Ao criar um paradigma para a sua própria avaliação, este acabou por enrijecer o movimento modernista em um discurso relativamente unívoco, perdendo o horizonte de multiplicidade dos anos 1920, em que mais de uma dezena de grupos por todo o País buscava intervir em uma nova noção de literatura nacional. Essa diversidade resultou, paradoxalmente, em um processo de marginalizações, como é o caso do modernismo baiano, pouco identificado com a linha mestra do modernismo que se consagrou. A perspectiva teórica que aqui se defende nos leva, por um lado, a reconstruir o percurso literário de um grupo como o de *Arco & Flexa*, por outro, a reestabelecer os seus critérios crítico-literários como parte constitutiva de sua intervenção em um momento em que a literatura brasileira se deseraquizava do ponto de vista de seus diversos núcleos de produção cultural e se horizontalizava pelo diálogo relativamente autônomo dos grupos modernistas.

**Palavras-chave:** História literária; modernismo brasileiro; grupo modernista; Arco & Flexa.

**Abstract:** The making of the criteria for reading and judging literary works has been one of the central axes not only for the writing and the criticism of the histories of literature, but also for any appreciation of a series of texts. In the case of modernism, this issue is intensified, inasmuch as the aforementioned movement has shaped both the retrospective and the prospective interpretations of the Brazilian literature. By developing a paradigm for its own reading, modernism has also solidified the modernist movement into a relatively univocal discourse, which lacked the horizon of the multiple perspectives in the 1920s, where a dozen of groups throughout the country sought to intervene in the creation of a new idea of national literature. Paradoxically, such diversity evolved into a process of marginalization of many modernist groups, as the case of modernism in Bahia, less identified with what was established as the major currents of the movement. On the one hand, the theoretical perspective of this article aims at rebuilding the path of the literary group related to the *Arco & Flexa* magazine, and, on the other hand, at re-establishing the magazine's own set of critical and literary criteria. Such perspective would restore Arco & Flexa's position as the vehicle of an active group in a moment when there was as a disarranging of Brazilian literature from the vantage point of its many focuses of cultural production, as well as a horizontalizing of the dialogue among the relatively autonomous modernist groups.

**Keywords:** Literary history; Brazilian modernism; modernist group; Arco & Flexa.

O modernismo na Bahia foi composto de grupos atuantes entre o fim da década de 1920 e o começo da década seguinte. Organizaram-se em torno de revistas como *Arco & Flexa* (1928-1929) (ALVES, 1978),<sup>1</sup> *Samba* (1929) (MARQUES, 1999), *Meridiano* (1929) e *O Momento* (1931-1932) – as duas últimas como órgãos de um grupo autodenominado “Academia dos Rebeldes”

\* Doutor em Letras e professor de Literatura Brasileira na *Universidade Federal de São Paulo* (UNIFESP). E-mail: leandro.pasini@unifesp.br.

<sup>1</sup> Esse grupo também aparecia com frequência na revista *A Lapa* (1925-1932), ver Ferreira, 2004. Sobre o grupo de *Arco & Flexa* e alguns de seus materiais primários mais importantes, consultar Ferreira, 2009.

(SOARES, 2004; ROSSI, 2015). À parte das revistas, que revelam a existência dos grupos com sua dimensão pública e coletiva, há ramificações como a coluna “Homens e Obras”, que Carlos Chiacchio manteve no jornal *A Tarde*; livros individuais como *Moema* (1928), de Eugênio Gomes, e *Rondas* (1928), de Carvalho Filho; ou obras coletivas, a exemplo de *Lenita* (1931), escrita a seis mãos por Jorge Amado, Edison Carneiro e Oswald Dias da Costa. O grupo de *Arco & Flexa* chegou a criar uma editora, com um catálogo projetado de mais de dez obras [Figura 1], embora só tivesse publicado de fato a primeira, *Plenitude* (1930), de Carvalho Filho. Some-se a essa atividade impressa a existência social em torno de figuras de liderança como Carlos Chiacchio e sua agremiação denominada “Távola”, de que falaremos mais adiante, ou Pinheiro Viegas, este de feição mais boêmia e irreverente.

O contexto modernista dos anos 1920 em Salvador apresenta um momento de convivência, ainda que tensa, de duas temporalidades estéticas e sociais. Por um lado, o grupo da Academia dos Rebeldes aponta menos para a década de 1920 do que para a de 1930, com o romance social de Jorge Amado, os estudos etnográficos de Edison Carneiro (ROSSI, 2015), por exemplo, bem como o engajamento de ambos no Partido Comunista Brasileiro, mais atuante nesses anos; por outro, Carlos Chiacchio reivindica constantemente para o grupo de *Arco & Flexa* a continuidade do simbolismo baiano, de que fez parte, conforme afirma Hélio Simões, um dos membros do grupo: “Chiacchio tinha a intenção de colocar *Arco & Flexa* como continuação da revista simbolista *A Nova Cruzada* e da agremiação fundada naquela época *Távola*” (apud ALVES, 1978, p. 122).<sup>2</sup> Embora não fosse exatamente um grupo neossimbolista – pois o seu ideal de tradição se liga também ao cientificismo da Escola de Recife, além da reivindicação de uma posição de destaque da Bahia na literatura e na cultura brasileira –, algo de seu espiritualismo aparece neste trecho do manifesto modernista de Chacchio, chamado “Tradicionalismo dinâmico”: “a parábola de um sonho, sem o auxílio das balísticas complicadas” (ARCO & FLEXA, n. 1, 1928, p. 7) que parece responder à máxima “O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido”, do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade.

Se a Academia dos Rebeldes tem uma sobrevida na reminiscência de Jorge Amado, cuja obra romanesca compõe parte do *corpus* consagrado do chamado Romance de 30, *Arco & Flexa* não tem solução de continuidade com nenhum dos três principais vetores da história literária que se consolidam na década de 1930 e são incorporados mais rapidamente à crítica universitária: o modernismo experimental nacionalista-“primitivista”, sobretudo o de São Paulo; o regionalismo; o engajamento social (principalmente à esquerda), presente no Romance de 30). Ao refletir sobre as razões histórico-literárias do esquecimento ou da posição secundária de *Arco & Flexa*, é possível perceber que não apenas o grupo de Carlos Chiacchio está fora desses vetores como, igualmente, revela que é só porque esses vetores se consolidaram que há um “fora” e um “dentro” da história da literatura. Estando fora, o modernismo baiano (especificamente *Arco & Flexa*), se pensado em seus próprios termos, torna-se um fator de desnaturalização desses vetores e dos critérios de valor pelos quais eles foram estabelecidos. Nesse sentido, a posição de *Arco & Flexa* é liminar, pois é justamente por fazer parte de um desses vetores – do modernismo – que esse grupo foi colocado à margem, pois sua proposta era relativamente diversa da linha que se consolidou, tendo despertado algum interesse da crítica universitária apenas para que esta continuasse mantendo-o à margem.

Alves argumenta é que pela cautela em relação à ruptura com o passado que, mesmo buscando participar do modernismo, *Arco & Flexa* “deixa poucos rastros, em prospectiva, na

<sup>2</sup> *Távola*, como descreve Herman Lima, era “certa mesa na terrasse do Cinema Guarani, na Praça Castro Alves, espécie de mesa redonda, onde se discutia Política e Música, Pintura e Letras, Medicina e Folclore” (apud ALVES, 1978, p. 11).

própria literatura baiana” (1978, p. 79) e, em seguida, expõe os critérios que definem os rastros que são mantidos e os que se perdem, pois o grupo baiano: “não conseguirá entrar em sintonia com o período crítico e fomentador das novas direções do modernismo que deslanchará na poesia de trinta, nem mesmo a sua concepção sobre o caráter nacional, brasileiro atingirá o alvo – a brasilidade” (1978, p. 79). A afirmação de Alves é sintomática, nesse caso, porque ela não é mediada pelo distanciamento histórico, e sim reiterada com ênfase ao longo de seu estudo, o qual conclui: “podemos afirmar que *Arco & Flexa* não passa de mero equívoco como revista de feição modernista” (1978, p. 80). Esse juízo, proferido nos anos 1970, é reiterado algumas décadas depois por Ferreira, em estudo muito bem documentado sobre Eugênio Gomes, quando aborda o livro *Moema* e o grupo de *Arco & Flexa* como um todo:

Faltava à obra, não apenas de Gomes, mas de outros tradicionalistas dinâmicos, aquilo que Antonio Candido fornece notoriamente em sua análise, desta vez sobre Mário de Andrade: a reconciliação “com o mundo concreto, reorganizando a sensibilidade por meio de um novo sistema de imagens, diretamente anotadas.” (2009, p. 456)<sup>3</sup>

Antes de entrar no critério adotado – a obra de Mário de Andrade –, a citação é reveladora pelo percurso que ela apresenta: uma poética surgida na década de 1920 é defendida por um crítico, Antonio Candido, em 1948 em um texto de intervenção, que, por sua vez, é recuperado por Vinicius Dantas e reiterado em 2009 pelo trecho citado. Assim, os critérios construídos a partir de plataformas literárias e críticas específicas são, pela sua reiteração contínua, naturalizados e transformados em paradigma com o qual se avalia todo um conjunto de obras literárias. A questão aqui não é a de confrontar um critério específico, como esse derivado da obra de Mário de Andrade, ou mesmo a ideia de critério, já que dificilmente se pode imaginar a interrelação de uma série de obras, como ocorre não somente nas histórias literárias tradicionais mas igualmente nos contracânones que as contestam, sem um ou mais critérios de valor presidindo a organização do conjunto. Antes, trata-se neste texto de uma tentativa de desnaturalização de critérios e valores no interior de um processo literário como o do modernismo, tendo a própria história da literatura brasileira de pano de fundo, pois é a naturalização de uns poucos paradigmas que frequentemente impede ou dificulta a compreensão de outros critérios que foram sendo construídos nesse processo, independentemente de nossa concordância com os valores em disputa.

No caso do modernismo brasileiro, a centralidade teórica e histórico-literária do grupo paulista tende, a despeito desse próprio grupo, a sulcar o espaço cultural dos anos 1920 e criar separações *a posteriori*. Haveria, seguindo essa linha, um modernismo autêntico, avançado, emancipador e modelar, a ser contraposto a outros, que figurariam como inautênticos, atrasados, retrógrados e reprováveis. A conclusão natural seria a postulação de “falsas vanguardas”, que só existiriam como tal por destoarem das “verdadeiras”. Essa questão, que não é apenas brasileira, aliás, desfigura o momento dinâmico e heterogêneo que foi o movimento modernista em sua primeira década, em que mais de uma dezena de grupos, com seus programas e dissensões internas, revistas, livros e polêmicas, se liam e se criticavam (ou se elogiavam) mutuamente e de modo multidirecional, seja pela imprensa, seja pelas cartas que trocavam.

Esse contexto agitação modernista e de coexistência de múltiplas direções era algo de que os próprios agentes do movimento tinham consciência, como escreve Chiacchio: “O aspecto geral da literatura do momento é de uma complexidade de dédalo. [...] Cruzam-se de norte a sul as tendências. Digladiam-se os temperamentos. Embarafustam-se as escolas” (1951, p. 89). Com a

<sup>3</sup> A citação de Candido se refere ao “Discurso num congresso de poetas” (1948), reproduzido em DANTAS, 2002, p. 164-5.

deslegitimação da Academia Brasileira de Letras como centro unificador da literatura brasileira, levada a cabo menos pela Semana de Arte Moderna do que pela ruptura de Graça Aranha com aquela instituição, e com o surgimento de uma província (São Paulo) que reivindicava protagonismo cultural no cenário nacional, a literatura brasileira de então passa a operar com os fios soltos. A consequência direta dessa conjuntura foi a proliferação de grupos locais, de Porto Alegre a Belém, de Recife a Minas Gerais, que passavam igualmente a se projetar como detentores de uma originalidade própria em um espaço literário modernista descentralizado. Com esse panorama em mente, a utilização teórica do paradigma de um desses grupos para julgar todos os demais perde de vista justamente o momento em que posturas diversas não apenas conviviam mas também julgavam-se mutuamente, conferindo singularidade e interesse teórico aos anos 1920 na literatura brasileira.

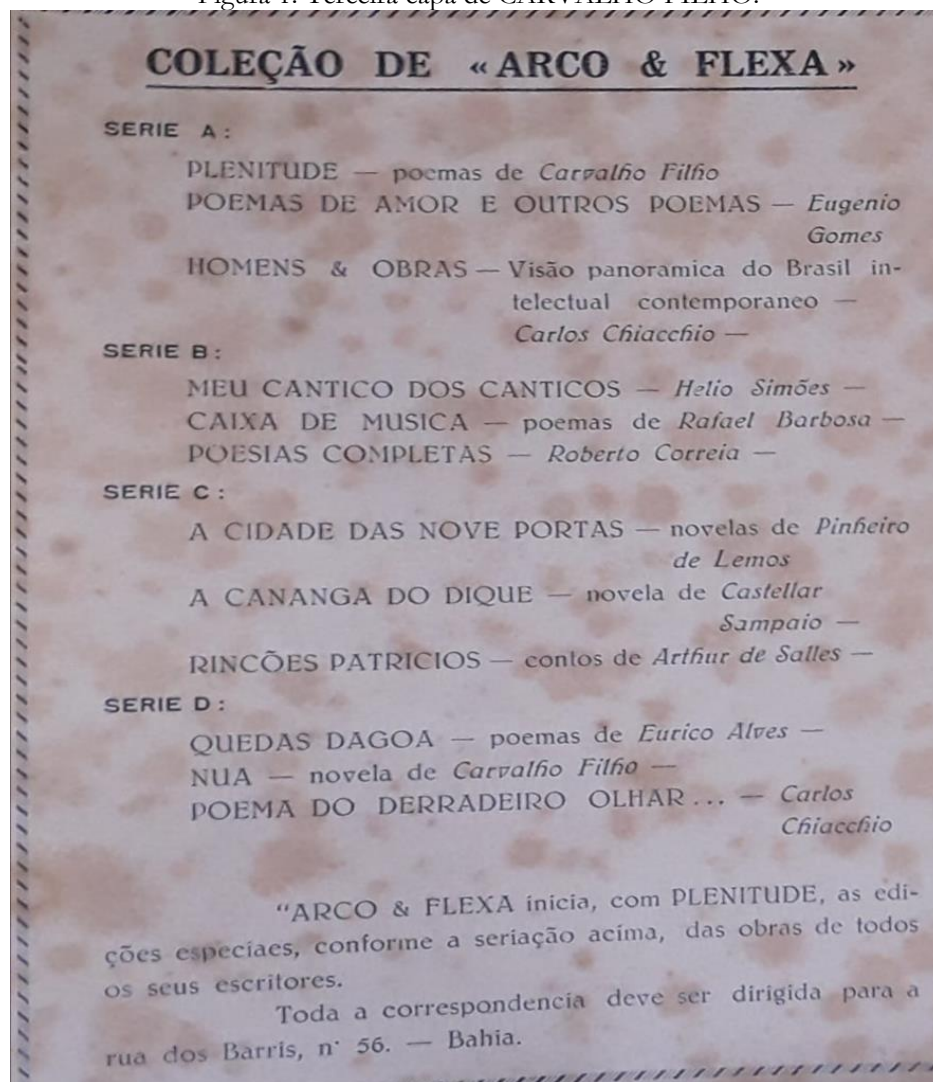
Seguindo essa trilha, a concretude dos grupos e de seus materiais se sobrepõe aos discursos posteriores sobre o modernismo brasileiro que se aliam a um ou outro dentre esses grupos (ou a nenhum, diga-se de passagem). A perspectiva teórica que aqui se defende nos leva, por um lado, a reconstruir o percurso literário de um grupo como o de *Arco & Flexa*, por outro, a reestabelecer os seus critérios crítico-literários como parte constitutiva de sua intervenção em um momento em que a literatura brasileira se desieraquizava do ponto de vista de seus diversos núcleos de produção cultural e se horizontalizava pelo diálogo relativamente autônomo dos grupos modernistas. No caso de *Arco & Flexa*, esses critérios estão mais explícitos no manifesto “Tradicionismo dinâmico”, de Carlos Chiacchio, e no livro *Manuel Bandeira, poeta xexéu* (1927), de Eugênio Gomes, poeta e crítico a princípio fora do grupo baiano, mas rapidamente reivindicado e incorporado por Chiacchio à revista e ao grupo.

## 1 ARCO & FLEXA

Alves conta que o grupo inicial, “formado de Pinto de Aguiar, Eurico Alves, Carvalho Filho, Hélio Simões”, buscou a liderança de Chiacchio pelo prestígio que ele já possuía na Bahia, além de sua simpatia pela ideia de modernização da literatura brasileira. Eles se encontravam num “pequeno bar, no centro da cidade”, chamado Café das Meninas (1978, p. 17). Desse círculo mais estreito, Pinto de Aguiar, que também era o financiador da revista, publicou por conta própria o livro de poemas *Gênese*, em 1930; Eurico Alves havia planejado para o começo da década seguinte os *Poemas metálicos*,<sup>4</sup> publicado postumamente (ALVES, 1990), e o livro de poemas *Quedas d'água* anunciado pela “Coleção Arco & Flexa” [Figura 1]; Carvalho Filho é o poeta mais publicado do grupo com *Rondas* (1928) e *Plenitude* (1930), este o único livro da projetada “Coleção Arco & Flexa”; Hélio Simões publicaria *Men cântico dos cânticos* pela mesma coleção. Chiacchio, que teve projetado o livro de crítica *Homens & obras* e o de poesias *Poema do derradeiro olhar...* [Figura 1], só teve o primeiro organizado e publicado por Carvalho Filho em 1951. A esse *corpus* editorial, Chiacchio acrescenta *Moema*, de Eugênio Gomes, como o “primeiro livro de versos modernos que a Bahia produz” (1928 apud FERREIRA, 2009, p. 488).

<sup>4</sup> Todos os livros citados se referem ao ciclo modernista do grupo *Arco & Flexa*, não me referi ao que foi publicado pelos membros do grupo antes ou depois desse ciclo, que vai de 1928 até aproximadamente 1932.

Figura 1: Terceira capa de CARVALHO FILHO.



Fonte: *Plenitude*. Salvador: Nova Gaphica, 1930

O que unificava e singularizava o grupo era a posição de Chiacchio de que a Bahia deveria participar do modernismo com uma forte mediação do peso da tradição, de que a Bahia seria a portadora mais legítima, tendo sido a primeira capital do futuro país, bem como berço de Gregório de Matos, Castro Alves e Rui Barbosa. Com isso, vemos que se tratava de um grupo que tinha a energia transformadora de um núcleo jovem (Hélio, Pinto, Carvalho, Eurico), a legitimidade local de uma figura consolidada vinda do simbolismo de *Nova Cruzada* (Chiacchio), uma referência poética inaugural (*Moema*, de Eugênio Gomes), os textos críticos de Chiacchio em *A Tarde* e o livro de crítica *Manuel Bandeira, poeta xexéu*, de Eugênio Gomes. Somem-se a isso a revista que dá nome ao grupo e o projeto de editora, além de um manifesto, “Tradicionalismo dinâmico”.

Nesse manifesto, que abre o primeiro número de *Arvo & Flexa*, Chiacchio entende a tradição como um organismo vivo, criada, no Brasil, pela “resultante somática das três raças unidas” (ARCO & FLEXA, n. 1, 1928, p. 3).<sup>5</sup> Como um organismo que se renova para se adaptar ao ambiente, a tradição precisa se modernizar para não perecer, aperfeiçoando assim as suas “impulsões hereditárias”; por isso, ele afirma que as “tradições dinâmicas” são as únicas tendências modernistas “dignas de fé” (p. 6).<sup>6</sup> Em um didatismo um pouco desajeitado, ele argumenta que: “O paradiso pode sofrer a transformação do movimentismo. É o aproveitamento da energia hereditária do passado no melhor das suas características” (p. 6). Na esteira de Maurice Barrès, Chiacchio defende que a tradição regional não contradiz o universalismo, antes “o tonifica e melhora o afirma” (p. 2). Por essa via, consegue reafirmar o que entende por tradição regional baiana e como esta seria necessária para o estabelecimento de um modernismo original. Em outro momento, Chiacchio escreve: “A inteligência baiana não é uma diversificação da inteligência brasileira. Antes é a que mais caracteriza a nossa inteligência total”, pois só ela possui os “índices de conservantismo necessário à unidade perene da família nacional, aqui nutrida dos hábitos e tendências, que se renovam, mas não se extinguem” (1951, p. 105).

Essa “mentalidade baiana”, como também a chama Chiacchio, é reiterada por outras figuras no contexto da época. Sud Menucci, em *O Estado de S. Paulo*, refere-se à “velha S. Salvador que durante trezentos anos foi o centro de união do país” e que teria mantido “nos hábitos e na tradição, a fidalguia das metrópoles” (1929 apud ARCO & FLEXA, n. 4-5, 1929, p. 70-71). Nestor Vitor, por sua vez, concebe a Bahia como “a terra onde o Brasil acordou primeiro para a vida do espírito” (1929 apud ARCO & FLEXA, n. 4-5, 1929, p. 65), o que faz um acorde com o poema “Quando me vou por essas ruas”, de Hélio Simões, publicado em *Arvo & Flexa*, n. 1, em que o eu lírico vai pelas “ruas decadentes/de prédios coloniais” e imerge no tempo histórico até saudar respeitoso algum velho de barbas brancas como se fosse “Tomé de Souza” (ARCO & FLEXA, n. 1, 1928, p. 29).

Dotado de tamanha responsabilidade histórico-cultural, o modernismo baiano não deveria se entregar ao que consideravam a imitação da última moda europeia, afetada e efêmera, própria dos que não tinham nenhum comprometimento quanto à conservação do significado profundo do País. A própria temporalidade de *Arvo & Flexa* deve seguir essa direção: “Marque-se a nossa hora mental, todavia, pelo fuso universalista da cultura moderna. Mas sem forcejar na flexibilidade do mostrador, que pode dar com as horas em disparada louca” (p. 7). Não adotar semelhante orientação seria aderir à estética dos “imbecis desritmados” (p. 7), tema que reaparecerá quando tratarmos da crítica de Eugênio Gomes a Manuel Bandeira e que aqui conduz à questão do primitivismo. Contra o “primitivismo integral”, Chiacchio arremete com uma violência, a seu modo, primitivista: “Nunca primitivismos antropofágicos, nem dinamismos desembastados. Flexa neles” (p. 7).<sup>7</sup> De outro ângulo, terá uma versão própria da questão: “Ulysses envolvido da catadura de um bororó. Ambos selvagens. E ambos, atilados, argutos, indômitos. Zenon aperfeiçoado na testarudez de um tapuia” (p. 7). Não deixa de ser admirável essa síntese de Coelho Neto e Oswald de Andrade, como se Macunaíma navegasse as águas do Mediterrâneo. Salvo engano, estamos diante de um primitivismo helênico, um tipo de poética que o próprio Chiacchio realiza no final de seu manifesto, a que voltaremos.

<sup>5</sup> Todas as citações seguintes se remetem à mesma referência.

<sup>6</sup> No último número da revista, Chiacchio retoma essa questão: “O espírito de continuidade acumula-se, estratificando-se, depurando-se, aperfeiçoando-se, e, sobretudo, adaptando-se, de acordo com as leis da necessidade” (ARCO & FLEXA, n. 4-5, 1929, p. 2).

<sup>7</sup> Cumpre notar, no entanto, que o número 4-5 de *Arvo & Flexa* é bem mais nacionalista-primitivista do que os dois números anteriores, sobretudo pelas contribuições de fora (inclusive de Raul Bopp).

Duas linhas depois de ter flechado antropófagos e dinamistas, Chiacchio faz uma proposta mais construtiva: “Nada de violências, nem clangores. O senso da medida. O critério da seleção. O gosto do melhor” (p. 7). Entende-se que para se manter na posição de fazer a “seleção do melhor” (p. 6), *Arco & Flexa* precisasse ser violenta com o primitivismo e branda com a tradição. Como um tipo de poder moderador do modernismo brasileiro, a Bahia de Chiacchio reivindica uma posição radicalmente de centro, um meio-termo intransigente que combate com afinco as supostas radicalidades dos demais grupos. Assim, ele não é primitivista mas retoma o arco e flecha, aproxima-se de *Festa* sem ser profundamente espiritualista,<sup>8</sup> quer-se dinâmica sem o “objetivismo dinâmico” de Graça Aranha. Nesse sentido, Chiacchio anuncia o programa construtivo de seu grupo: “Dinamismo controlado. Nem se concebe um arco-e-flexa, sem a ideia de um pulso que o retesa” (p. 8). O arco retesado pelo pulso firme traz um ideal de energia na imobilidade, de contenção permanente. Assim, visa-se ao “melhor sentido da vigilância de Peri ao pé da amada imóvel contra a audácia dos aventureiros” (p. 8). E a energia na imobilidade de um arco retesado constitui uma poética que o próprio manifesto realiza na síntese: “Arco de céu, flexa de sol” (p. 8), uma imagem luminosa presente no manifesto e ela mesma uma das mais bem realizadas expressões do tradicionalismo dinâmico: a forma elegante, ao mesmo tempo imóvel e cheia de tensão, tem a força solar, natural, e a forma escultural, simbólica e tradicional, do arco e flecha – o que une Ulisses e os bororós.

Esse ideal de uma harmonia transpassada de tensão só se dissolve diante de um tipo de inimigo: os descontrolados. São eles os únicos flechados no manifesto. Por um paradoxo dos mais interessantes, a postura agressiva, a atitude irreverente e a linguagem experimental são usadas pelos membros de *Arco & Flexa* somente para atacar os grupos modernistas sentidos como agressivos, irreverentes e de linguagem experimental, criando, assim, em Salvador uma peculiar vanguarda anti-iconoclasta.

## 2 VANGUARDA ANTI-ICONOCLASTA

Chiacchio assume essa posição de iconoclasta anti-iconoclastia nos dois poemas que publica em *Arco & Flexa*: “Jazz-Grotesco”, no n. 1, e “Evoé (Motivos de Carnaval)”, no n. 2-3. Antes disso, porém, Eugênio Gomes já havia investido criticamente contra Manuel Bandeira no livro que é dedicado à análise de *Poesias* (1924): *Manuel Bandeira, poeta xexéu* (1927). A leitura do percurso poético de *A cinza das horas* (1917) até *Ritmo dissoluto* (1924), passando por *Carnaval* (1919), leva Gomes a concluir que falta ao poeta o traço de originalidade tão defendido pelos modernistas. Percebe no livro sobretudo influências, tanto nacionais quanto estrangeiras, e falta de perícia técnica na construção do verso, de que seriam exemplos as cacofonias e as repetições excessivas. O atributo de “xexéu” se refere a esse mimetismo em relação a outros poetas: “Ihe filiamos a arte, desde o início, às virtudes polifônicas do xexéu...”, pois “Ele repete os cantos que lhe caem ao ouvido pelo gosto quase inocente de arremedar...” (1927, p. 523). A obra de Bandeira se afigurará, então, como um compêndio de defeitos que, por sua vez, provaria a falsidade, a falta de qualidade

---

<sup>8</sup> Embora tenha reivindicado mais de uma vez a comunhão de propósitos com o grupo da revista *Festa*, chamada por Ramayana Chevalier em *Arco & Flexa*, n. 1, de “a nossa irmãzinha de luta e de Ideia” (p. 23), Nestor Vitor acentua, além das semelhanças, as diferenças: “Vendo-se, no entanto, as cousas mais de perto, nota-se que entre os próprios ‘totalistas’ (como eles se chamam), da revista publicada no Rio, e o forte crítico bahiano [Chiacchio] não há perfeita semelhança, que, de fato, não podia haver” (1929 apud ARCO & FLEXA, n. 4-5, 1929, p. 65) e “O monismo de Tobias e o evolucionismo de Hermes Fontes não podem levar para o primitivismo, é certo, mas a tendência francamente espiritualista também não se harmoniza com eles” (p. 66).

artística e mesmo a vacuidade da poesia modernista: “às suas qualidades de medíocre e versátil manejador do vernáculo e do verso, o Sr. Bandeira reúne uma penúria inacreditável de ideias” (1927, p. 503). A crítica dessa obra “de todo em todo, falha” deixa ver os dois critérios que dirigem o livro de Gomes: a de que o modernismo deveria trazer uma originalidade absoluta (em que falharia terrivelmente a obra de Bandeira) e a de artesanato da forma segundo o padrão parnasiano vigente, em que alguma “impureza” rítmica, melódica ou de repetição de ideias se impõe contra a interpretação global do poema.

A partir desses critérios, é mais fácil entender a posição de Gomes em relação ao modernismo de São Paulo, ao falar de Cassiano Ricardo: “quando SAI da sua torre de marfim, é para se dar à tolice de caçar papagaios, com a vara e o visco que esses pândegos da ‘Pauliceia desvairada’ lhe fornecem” (1927, p. 502). Contudo, é ao abordar o livro mais radical de Bandeira até então, que a escrita de Gomes se mostra mais inventiva: “Os ‘Ritmos dissolutos...’ - ah! evocam a música moída do realejo de um cego, reproduzido com estridência, por um fonógrafo barato...” (1927, p. 515). Nesse trecho, que nada deve ao Oswald de Andrade polemista, a imagem usada para confrontar a experimentação se torna ela mesma mais erigida, aguda e paradoxalmente próxima da experimentação que está sendo antagonizada. Se o futuro iniciador do modernismo poético na Bahia se mostra mais modernista no ano anterior justamente quando desqualifica *O ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira, estabelecendo desde cedo o padrão da vanguarda anti- iconoclasta que será uma das marcas do grupo *Arco & Flexa*, o seu critério mais firme ainda é parnasiano. Quando se detém nos versos mais cinzelados de Bandeira, isso fica explícito, pois se “desaparecessem todos os vestígios da literatura parnasiana do Brasil, e ficasse apenas, por milagre, o livro das *Poesias*”, diz ele, “os vindouros teriam, de certo, uma ideia horrível desse verso, trabalhado, aliás, magnificamente, entre nós, por Bilac, Francisca Júlia, Alberto de Oliveira e tantos outros poetas de límpida valia” (1927, p. 512).<sup>9</sup>

Esse critério parnasiano de Gomes, que destoa da orientação poética do próprio Manuel Bandeira, tem mais de um ponto de convergência com outra resenha de *Poesias*, escrita por Mário de Andrade e publicada pouco depois do lançamento do livro. Como se sabe, o poeta paulista foi um dos principais interlocutores de Bandeira, tendo admirado sua obra desde antes de conhecê-lo pessoalmente no Rio de Janeiro em 1922. Embora sua apreciação geral da obra do poeta e amigo pernambucano sempre tenha sido de admiração e mesmo entusiasmo, isso não impedia (antes suscitava) uma leitura atenta e crítica, ciosa tanto de comentar o detalhe quando de proceder à avaliação do conjunto, que revelava a personalidade poética total do autor de *O ritmo dissoluto*. Por isso é historicamente importante trazer aqui as intersecções analíticas de duas atitudes antagônicas à obra de Bandeira nos anos 1920 como são as de Eugênio Gomes e Mário de Andrade. Comentando especificamente o primeiro livro de Bandeira, Mário o caracteriza como o xexéu que Gomes enunciará alguns anos mais tarde: “*A Cinza das Horas* não é de Manuel Bandeira. Qualquer poeta bonzinho escreveria esses versos. O convencionalismo domina. Manuel está se procurando nos livros dos outros” (1924, p. 217). Sobre a falta de perícia em alguns dos versos medidos, há igualmente concordância: “No decassílabo Manuel é toda a gente. No alexandrino é pior. Com algumas exceções o seu alexandrino é mau” e, ainda uma vez, Gomes e Mário reconhecem a primazia parnasiana do alexandrino em relação às *Poesias*, de Bandeira, pois ele “não conseguiu nunca o alexandrino admirável de certos tecelões brasileiros” e cita como exemplos Francisca Júlia, Raimundo Correia, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, poetas “cuja

<sup>9</sup> Embora Eugênio Gomes não tenha voltado a publicar esse livro, Ferreira defende que “Gomes apresenta alguns procedimentos críticos que, no futuro, aperfeiçoaria e o tornaria conhecido: o rastreamento das fontes, a busca das minúcias, o confronto de textos. (2009, p. 148)

prodigiosa perícia dominou esse metro, variou-o, multiplicou-o, conseguindo fazer dele um instrumento de luminoso esplendor e rica expressão” (1924, p. 222-223).<sup>10</sup>

Portanto, em vez de nos espantarmos com essa avaliação pouco abonadora da poesia de Bandeira, é o caso de tentar, ainda que mediado pelo tempo que passou, imergir em um momento em que o valor de sua poesia não era um fato tácito, mas algo em disputa, e é nesse ambiente de critérios mais abertos, em constante revisão, que o grupo de *Arco & Flexa* pode ser relido com proveito historiográfico e mesmo crítico. São anos nos quais os valores estão em formação, quando não se diferenciava com facilidade Mário de Andrade e Cassiano Ricardo, a poética parnasiana era um patrimônio conhecido e compartilhado (mesmo quando confrontada ou satirizada), Bandeira podia ser integralmente contestado e Tasso da Silveira tido como um mestre.<sup>11</sup>

Na esteira de *Manuel Bandeira, poeta xexéu*, Chiacchio também vai antagonizar os ritmos dissolutos da poesia modernista mais experimental, mas seu instrumento será sátira poética. Tanto “Jazz-Grotesco” quanto “Evoé (Motivos de Carnaval)” performam uma poesia que se tornaria ridícula por se querer inventiva, que é como Chiacchio entendia a radicalização formal. No longo “Evoé (Motivos de Carnaval)” (ARCO & FLEXA, n. 2-3, 1929), os quartetos parecem satirizar o carnaval triste e autoirônico de Bandeira, enquanto as partes longas em verso livre se dirigem ao “Carnaval Carioca”, de Mário de Andrade. Leiam-se esses trechos, destacados entre muitos: “Arlequim, poeta da população” (p. 52), “Hoje, o poeta é instantâneo” (p. 53), “A turba elástica, moderna, futurista”, “Decretada a folia, o Parnaso/Fechou a porta”, “Eu cito mitologias,/Bagunças que nunca li, nem desejo” (p. 54).<sup>12</sup> “Jazz Grotesco” é comparativamente mais compacto, mais ousado e ferino em sua sátira. A estrofe inicial dá o tom do poema:

No desengonço,  
No desconchavo do *Jazz*,  
Oblongo,  
Longo,  
Rabilongo  
Jongo,  
A turba, boquiaberta, se desfaz  
Em ahs!...  
Bruhahás... (ARCO & FLEXA, n. 1, 1928, p. 54)

Nada mais distante dos ideais do tradicionalismo dinâmico do que esses versos iniciais. Sem a proporção áurea nem o dinamismo controlado, o ritmo acelerado dos versos curtos é pautado pelo frenesi, no qual reinaria ou a falta de ordem, expressa pelo significado de desencaixe, desconjuntamento de “desengonço” e “desconchavo”, ou uma ordem ridícula, grotesca e cacofônica, composta de reiterações quase mecânicas em “-ongo”, por uma interjeição que faz eco em uma palavra estrangeira, “bruhahás”, bem como por vocábulos bizarros como “rabilongo”. Além disso, as pessoas que aparecem no poema dançando jazz são referidas pelo

<sup>10</sup> Mário faz uma distinção sobre essa questão dos “defeitos” técnicos: “na obra dos verdadeiros poetas os defeitos têm tanto interesse como as qualidades. São muitas vezes característicos e um verdadeiro elemento de grandeza até. O que é preciso é classificar os defeitos. Há os que vêm da precariedade técnica ou intelectual. Há os que provêm da abundância lírica ou da psicologia do criador” (1924, p. 222).

<sup>11</sup> “Dá-me tua *bênção*, Tasso...” é como termina “De como me integralizei no ritmo novo”, de Cavalcanti de Freitas (ARCO & FLEXA, n. 1, 1928, p. 31).

<sup>12</sup> Esse poema recebeu o seguinte comentário de Osório Borba: “um poema sobre motivos e carnaval, uma farsa meio absurda” (apud ARCO & FLEXA, n. 4-5, 1929, p. 69)

pejorativo “turba”, tanto seu estado “boquiaberta” quanto sua ação “se desfaz/Em ahs!...” lembram os “imbecis desritmados” escarnecidos por Chiacchio no manifesto. Isso posto, a naturalização da estética modernista mais radical por boa parte da crítica literária desorientou a leitura do poema, que passou a figurar como uma estranha adesão de Chiacchio a uma estética que ele repelia: “Ironicamente, o autor em que se observa maior contaminação de processos e recursos estilísticos utilizados pelos autores paulistas é o próprio Carlos Chiacchio” (ALVES, 1978, p. 77).<sup>13</sup>

A desordem grotesca da poesia modernista experimental, segundo o ponto de vista de Chiacchio, é elaborada pelo poema em muitos níveis. Ela tiraria a lucidez dos homens, retratados como “possessos, em gargalhada”. A velocidade, não só do jazz mas também das associações livres e dos jogos sonoros da poesia, é uma fator de esquarteramento (cubista?) do corpo: “Violento/Reviramento/De tórax, deslocamento:/Tronco, braço, perna, Jazz!” (p. 55). À falta de racionalidade e integridade física, soma-se a ausência de deus: “Piruetas de Satanás” (p. 56), que rima com jazz, já que, pelas rimas, “jazz” é lido à portuguesa, com /as/ no final. Mesmo a humanidade seria subtraída desse poema-música-dança, pois estamos diante de uma “Música de canibais!//Com punhais/Entre dentes” (p. 56). Nesse ambiente de devassidão, não poderiam faltar narcóticos e venenos: “Diabruras de ópio, de estriquinina./Viperina/Bailarina,/Em ritmos doudos, truncados” (p. 56). A falta de ordem do ritmo está na base desse processo vertical de dissolução de tudo o que é belo e bom, de tudo o que a tradição preservou e o dinamismo medido irá renovar, por isso Chiacchio encerra o poema em uma aceleração cacofônica, uma algazarra de palavras em liberdade que combina a onomatopeia com o aproveitamento expressivo do espaço da página:

Rápidos  
Lépidos,  
Sápidos,  
Trépidos,  
Jazz!  
    Traz!  
Zaz!  
    Ziiim!  
Bum!  
    Ban!  
Bom!  
    Zoom!  
F  
    i  
        i  
            i  
                i  
                    i  
                        i

m (p. 57)

<sup>13</sup> Leia-se também: “Chiacchio demonstra possuir conhecimento e utiliza-se de recursos estilísticos do modernismo porém sua temática foge do nacional, pairando nas influências europeias, tão combatidas, em seus artigos e no Manifesto. ‘Jazz-grotesco’ e ‘Evoé’ tentam traçar na escritura, as evoluções da música de jazz e os motivos carnavalescos. A enumeração caótica e a associação de ideias e sensações não usuais são características das suas composições” (ALVES, 1978, p. 52). Para outra análise que também busca colocar Chiacchio justamente na corrente poética que ele mais repudiava, ver BRANDÃO, 2010, p. 26-33.

Os recursos expressivos utilizados por Chiacchio para demonstrar que o modernismo “do sul” era uma aberração sem sentido não deixam, eles mesmos, de fazer sentido, imergindo, a seu modo e em sentido destrutivo, na estética negada. Esse mimetismo, ainda que busque ridicularizar, pelo exagero, o próprio *corpus* da experimentação modernista, talvez seja o exemplo máximo de iconoclastia anti-iconoclasta do grupo de *Arvo & Flexa*. O projeto de deslegitimar a radicalidade formal da poesia modernista pela participação farsesca no próprio movimento, o que desvendaria a fraude dos poetas experimentais que não percebessem a diferença entre o sério e o ridículo em sua própria estética, é verificável ao menos em dois contextos. Na revista novaioquina *Others* (1915-1919), que promovia o verso livre e publicava William Carlos Williams, Marianne Moore, Wallace Stevens e Mina Loy, entre outros, três poetas pouco afeitos à essa poesia, a saber, Witter Bynner, Arthur Davidson Ficke e Marjorie Allen Seiffert, inventaram pseudônimos e uma nova escola poética, a *Spectric School*, que recebeu um número especial de *Others* em janeiro de 1917. Cada um deles, segundo Churchill (2005, p. 25-33), satirizava um tipo diferente de perfil poético da revista: Anne Knish (pseudônimo de Ficke) era uma imigrante húngara, intempestiva e autoconfiante, cujo alvo era a “New Woman”, então incorporada por Mina Loy; Emanuel Morgan (Bynner), era um esteta dissoluto e decadentista, aberto aos jogos verbais mais livres e sutis, o que visava a poetas como Wallace Stevens e Orrick Johns; Elijah Hay (Seiffert), por fim, assumia um tom de juventude viril e desafiadora, mirando a poética de Ezra Pound, Maxwell Bodenheim e William Carlos Williams. Contudo, em vez de implodir o verso livre e o conjunto de comportamentos sociais a este relacionado nos Estados Unidos, eles tomaram gosto pela experimentação e basicamente aderiram ao modernismo. Um caso mais grave ocorreu na Austrália, em que James McAuley e Harold Stewart, dois poetas descontentes com as ousadias formais do grupo da revista *Angry Penguins* (1941-1946), inventaram um jovem poeta tímido, radical e recém-falecido, mas com uma coleção de poemas. Tratava-se do poeta então inexistente Ern Malley e de seu livro *The darkening ecliptic* (*O escurecimento eclíptico*). Os diretores da revista, Max Harris sobretudo, entusiasmaram-se com os versos herméticos, fragmentários, as associações inusitadas e as quebras de registro linguístico, dedicando ao poeta todo o número de dezembro de 1945. Esse evento ficou posteriormente conhecido como “The Ern Malley Hoax” (“O trote Ern Malley”). Após revelarem a fraude, os dois poetas conseguiram o escândalo planejado e foi o fim temporário do modernismo poético na Austrália. Com o tempo, no entanto, Ern Malley foi se tornando um dos poetas mais lidos e famosos da poesia australiana, ao contrário do relativo esquecimento de seus criadores (HEYWARD, 1993).

Certamente faltou a Chiacchio e ao grupo de *Arvo & Flexa* a irreverência necessária para criar um “hoax” no modernismo brasileiro, embora “Jazz-Grotesco” prenunciasse o sucesso da empreitada. O sentido de vanguarda anti-iconoclasta contemplava apenas o lado destrutivo de *Arvo & Flexa*; porém, havia outro, construtivo, tradicionalista dinâmico propriamente dito. Para apreender a poética desse grupo, entretanto, é preciso suspender os critérios naturalizados da poesia modernista brasileira e se nortear pelos paradigmas dos próprios poetas em questão. Por isso, os poemas mais destacados do grupo devem ser justamente os que optaram pelo meio-termo, e não aqueles que responderiam aos leitores e às leitoras que aderiram a critérios de valor vazados nos moldes de outros grupos. A inovação radical não é um valor, e sim o equilíbrio, a energia na imobilidade, o senso de medida, o dinamismo controlado – o meio-termo entre inovação e tradição, enfim.

### 3 POESIA E POÉTICA DO TRADICIONISMO DINÂMICO

*Moema*, de Eugênio Gomes, é o livro de poemas que Chiacchio reivindicou como a primeira obra do modernismo baiano e realização do seu ideal tradicionalista dinâmico. Se Chiacchio toma o livro de Gomes para o seu programa estético, *Moema* também estabelece vínculos com Chiacchio: com o selo Távola na quarta capa, é dedicado a Carlos Chiacchio, chamado de “meu mestre”. A epígrafe de Tristão de Ataíde é significativa quanto à orientação tradicionalista do livro: “Cria livremente a disciplina do teu ritmo”. Trata-se da revisão de um verso de Ronald de Carvalho: “Cria o teu ritmo livremente”. Na epígrafe de *Moema*, passamos do poeta ao crítico, do ritmo à disciplina do ritmo. Algo da contenção disciplinar do grupo de *Arco & Flexa* já se afigura nessa citação de Tristão. A poética do livro, presente de certa forma em todos os poemas, pois, como diz Chiacchio, *Moema* é “uma coordenação lógica de valores, com sentido profundo” (apud FERREIRA, 2009 p. 488), tem sua configuração máxima nas quatro partes do poema homônimo ao título do livro, mas está presente também, em diagrama, no poema “Palavras a uma árvore”, em que o primeiro verso é um alerta: “Árvore moça, cuidado!”, porque o vento que a circunda se move excessivamente e é dotado de características negativas, como ser alcoviteiro, lamber todas as plantas e as folhas do chão, trazer o “pólen maldito/da parasita que mata, num abraço” (GOMES, 1928. p. 61). O vento é dissoluto, indisciplinado, aberto a todas as modas (estéticas?) e por isso seria danoso à árvore, sobretudo a do poema, que é a “mais alta e graciosa” e atrai os “pássaros mais lindos” para cantar em suas ramas. A estrofe final traz a imagem reluzente da árvore que não cede à tentação do vento:

E até o sol, de manhã, quando se ergue  
e chega à altura de tua copa,  
fica um instante pendido em tuas ramas  
e brilha que parece  
um brinco de oiro preso à orelha  
de uma dançarina vestida de verde... (p. 62)

Mantendo firme e disciplinado em sua natureza vegetal, como os poetas de *Arco & Flexa* na tradição, o movimento natural, solar, dinamiza controladamente a árvore mais bela e a põe em movimento. Em sua simbologia matinal, o próprio sol é apenas um adereço, um brinco, no corpo moço da árvore, que passa a dançar, o que é reiterado pelo ritmo do verso endecassílabo acentuado nas segunda, quinta, oitava e décima primeira sílabas, cadência que Gonçalves Dias usa para abertura de “I-Juca-Pirama”, por exemplo, o que não deixa de ser uma figura do solo da tradição no interior da poesia brasileira. Uma dança fruto da união da árvore bem enraizada no solo e do movimento predeterminado do sol, eis uma dança tradicionalista dinâmica, em contraste com o vento desritmado da moda, presente na dança narcotizada-canibal-satanista de “Jazz-Grotesco”. Chiacchio adere à simbologia da árvore como poética ideal: “A psicologia do trabalho na planta, subindo em seiva das raízes, mercê do húmus fecundo, galga o tronco, esparze nas ramadas, esplandece nas folhas, pampeia na flor, rebenta no fruto” e conclui “A psicologia do trabalho artístico não tem melhor símile” (1928 apud FERREIRA, 2009, p. 487).

Portanto, acusar *Moema* de não ser suficientemente modernista por não ser um livro inovador, não se aproximar da língua coloquial nem trazer uma noção mais viva de cultura popular é ir na contramão da própria poética do livro, radicalmente antiexperimental, alinhado à novidade que tem a árvore por símbolo, com seu movimento lento e meditado para só assim deixar nascer a flor modernista de *Arco & Flexa*. A poética da árvore traz em si um movimento de verticalização, de puxar a seiva do solo e sobir na direção da folha, da flor ou do fruto. Trazer de volta *Moema*

do fundo das águas obedece a um movimento análogo. Na primeira parte de “Moema”, o eu lírico encontra-se no seguinte estado: “Eu sou o que perdeu a rota dos descobrimentos...”. A princípio é difícil decidir se ele está desorientado ou se autodefinindo como uma figura da colonização, já que esta no Brasil nasce de um desvio involuntário da rota em direção às Índias. Seja como for, o eu lírico retorna aos símbolos inaugurais da colonização portuguesa: “Monte Paschoal... Santa Cruz... Brasil”, acrescidos de demanda de uma visão: “Mostra-me a primeira missa na selva/sob as árvores enfolhadas de novo” (1928, p. 9). Lembrando que Monte Paschoal fica em Porto Seguro (BA) e que, na continuação, imergimos no cenário “inaugural” da colonização – que ecoa a carta de Pero Vaz de Caminha –, conclui-se que o legado colonial (que começa geograficamente no futuro Estado da Bahia),<sup>14</sup> daria o lastro de um primitivismo mais autêntico, tradicionalista, o que não deixa de ser uma interpretação singular da ideia de primitivismo. Como se vê, Gomes não está alheio ou atrasado em relação à estética modernista, mas, sim, diante de opções conscientes tomadas no momento em que um processo literário se encontra em aberto.

Nesse contexto de posições em disputa, cumpre notar a coerência interna da poética do grupo de *Arco & Flexa*. Ainda em “Moema”, a parte III, o ideal de verticalidade se repete no percurso ascensional de Moema:

E do mar, aceso e solto,  
como um incêndio úmido de labaredas azuis,  
eu vi subir o corpo arisco de Moema.

Ele era da cor da terra  
e dançava uma dança doida  
no incêndio molhado do mar... (p. 15)

A ascensão é coroada pela dança que, por meio da aliteração da consoante /d/, agravada pelo oxímoro do “incêndio molhado” do verso seguinte, está no limiar da dissolução satirizada por Chiacchio em “Jazz-Grotesco”. Contudo, arquitetado pelo sentido vertical e mesmo transcendente, pela natureza impregnada de história colonial – o mar em que Moema se afogou – e pela própria Moema surgindo das águas, em um quadro de ressonâncias clássicas, o transe sonoro e imagético é controlado e simboliza o ideal de equilíbrio de *Arco & Flexa*. Ainda que no final da parte IV, última do poema, o corpo de Moema, ao ser tocado pelo eu lírico, se desfaça em espuma, a sua visão já norteia o poeta: “Tinha readquirido a visão perdida/e a posse de um mundo” (p. 16).

A busca pelo corpo redivivo de Moema como afirmação de uma poética ao mesmo tempo nacionalista, tradicionalista e moderna ressurge em “Tarrafa”, de Carvalho Filho, publicado em *Arco & Flexa*, n. 1. O poema traz como epígrafe esse trecho da parte III de “Moema”, de Eugênio Gomes: “Ensina-me em que vórtice de vaga,/em que requebro de maretta mansa/ondula e dança o corpo arisco de Moema” (p. 15). A recuperação, no entanto, é sobretudo temática, pois o trecho de Gomes, talvez o mais delicado de todo o poema, compõe uma fina trama de reiterações sonoras em uma transição medida de dois versos decassílabos a um alexandrino. Já o ritmo de Carvalho

<sup>14</sup> Mais de um poema de *Arco & Flexa*, n. 1, retoma um legado colonial situado nobremente na Bahia: Pinto de Aguiar, “Água turva”: “à sombra heril da talha colonial” (p. 9) e “Minha Bahia”: “E de manhã,/quando o sol empoeira de ouro/flexas e cúpulas/de tuas centenas de igrejas,/tu te levantas Bahia,/alegre/entusiasta,/olhado para o Futuro.” (p. 11). Hélio Simões, “Quando eu me vou por essas ruas” (p. 28-29). Damasceno Filho, “Minha Velha Cidade”: “Gosto das tuas ruas coloniais/e que nos lembram épocas distantes!.../As ruas velhas me comovem muito mais/que as avenidas de palácios deslumbrantes” (n. 1, p. 35).

Filho é mais solto e também mais irregular. Ademais, tem o hábito do vocábulo raro, como a “tarrafa” do título, um tipo de rede de pesca, que no sexto verso é acompanhado pelo adjetivo “hialina”, isto é, transparente, translúcida. No poema, a luz matinal, com sua rede de luminosidade, imerge no mar e de lá traz o corpo de Moema, no mesmo percurso ascensional que chegaria ao “êxtase racial de nossa dinamização” (p. 16).<sup>15</sup>

O que se destaca em Carvalho Filho, no interior da poética de *Arvo & Flexa* que estamos perseguindo, é o terror das profundezas, identificadas com o subconsciente. Em “Tarrafa”, o fundo do mar é “uma floresta negra submarina”, já em “Tríptico”, publicado no mesmo número de *Arvo & Flexa*, o eu lírico passa por um percurso de elevação em que é sucessivamente pedra, árvore e alma. Quando é árvore, fala das raízes, “profundas/no mistério desse licor de treva/do dinâmico silêncio geológico” (p. 19) e quando se torna alma, dá tonalidades psicológicas a essas profundezas:

Dominar, recalcar para  
um báratro impossível a concepção,  
esta noite imensa de treva enrodilhada a seus pés,  
cuja penumbra avassaladora tenta abrumar  
as últimas insinuações da luz  
– a noite da subconsciência...

O recalque do subconsciente é o pressuposto da poética da verticalidade presente no grupo de *Arvo & Flexa*. Chiacchio já havia sido claro nesse sentido: “Nada de ultra, para, ou subconscientes” (ARCO & FLEXA, n. 4-5, 1929, p. 14). Coube a Carvalho Filho, conscientemente ou não, poetizar o que havia nas partes mais fundas e obscuras dessa verticalidade, ou melhor, poetizar o recalque diante delas, como em “O Irrevelado”, poema de *Rondas* (1928, s/p), quando o eu lírico enuncia a respeito de “– a minha angústia...// Essa dor!...”:

A alma para, estarrecida, num  
horror,  
quando a tenta desvendar, à sua cripta,  
no subconsciente...

Dentre os principais elementos contra os quais combatia Chiacchio estão o que ele chamou de “primitivismo integral”, o subconsciente e a integração poética do campo popular, seja como tema, seja como linguagem. Isso não quer dizer que o seu grupo não tenha absorvido à sua maneira cada um desses elementos: o primitivismo satirizado em “Jazz-Grotesco”, o temor do subconsciente em alguns poemas de Carvalho Filho e, por fim, a presença do tema e da linguagem popular em Eurico Alves. Sobre esse último, Chiaccio vai dizer: “É de todos o que mais interessa, por essas cores soltas de desprendimento mental” e o localiza, em seguida, no panorama geral do modernismo brasileiro: “um bem característico jeito de poeta modernista à moda do sul. Irá agradar imenso aos modernistas lá de baixo” (ARCO & FLEXA, n. 2-3, 1929, p. 5). Certamente, Chiacchio refere-se aos temas populares, à linguagem mais coloquial e à predileção pelo tema da cultura negra na Bahia, como no poema “Zabiapunga”, com o subtítulo “Dança de pretos do sul do Estado”, publicado em *Arvo & Flexa*, n. 4-5 (p. 39-41). Cumpre notar, contudo, que a maioria dos poemas de Eurico Alves publicada na revista alcança a sua originalidade menos por se adequar aos critério com os “modernistas lá de baixo” do que por

<sup>15</sup> “Tarrafa” é republicado em *Plenitude* (1930) com pequenas variações, como esse verso final, que passa a ser: “para a volúpia racial de uma contemplação...” (CARVALHO FILHO, 1930, p. 29).

absorver elementos da poesia de Jorge de Lima e, de modo mais distante, de Mário de Andrade para o interior do tradicionalismo dinâmico. Em “A Bahia de Todos os Santos”, por exemplo, o acarajé é descrito assim:

É um pomo de oiro,  
amarelinho,  
redondinho,  
delicioso,  
que Ogum deixou pra gente

Ogum e pomo de oiro convergem nessa poética, em que a mitologia mais tradicional do ponto de vista europeu coexiste com a africana e afro-brasileira, assim como “o velho e o novo” coexistiriam na Bahia na modalidade equilibrada, isto é, na proporção áurea do tradicionalismo. É nesse sentido que o vatapá se verticaliza e sobe aos céus (e deveria mesmo chegar até Paris): “Bahia,/o teu vatapá gostoso/está me parecendo. Digo sério,/um manjar do céu. E foi provando-o/que o escritor disse que a Paris só falta/um vatapá baiano” (p. 43). Assim, esse elemento popular enobrecido segundo os valores do grupo, o “vatapá doirado” (p. 36), vai consolidar um desenvolvimento singular da poética tradicionalista dinâmica.

Em “Noturno Bahiano”, publicado em *Arvo & Flexa*, n. 1, dedicado a Carvalho Filho, o poeta já na primeira estrofe se localiza no interior do modernismo brasileiro: “Todo mundo faz noturno,/todo o mundo é Chopin,/compondo o noturno de São Paulo e o de Belo Horizonte” (p. 47), com referência explícita ao “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade. Chama a atenção a menção a Chopin no segundo verso, uma referência mais erudita que fará um acorde com o final do poema, em que reaparece a imagem do piano, implícita na menção a Chopin. Nesse amplo enquadramento pianístico, o noturno simbólico da Bahia, “capital que se moderniza” (p. 47), percorre um espectro de sonoridades que mapeiam a cidade geográfica e socialmente: as cigarras festeiras do Campo Grande representando a boemia, os sinos pelas igrejas da cidade em que evocam a percussão do candomblé (“batucajé”, p. 48), a rouquidão dos carros da Vitória, os apitos das usinas, o marulho esportivo das praias, os sons de risadas e cristais do clube, a música dos terreiros da Cidade de Palha e do Pau Miúdo cantando Ogum, e o sol baiano que, ao nascer “dedilha o piano das folhas” (p. 49). Embora composto de uma diversidade de sons, há, no entanto, no poema um acorde sutil que traz algo de sua estrutura profunda:

A Bahia é musicista,  
compositora,  
cujas músicas sublimes são também  
aquela bonita mistura da química bilaquiana

E a gente ouve contente,  
com aquele pedaço de alegria africana  
que a gente tem perdido no sangue  
o ritornelo vermelho lá da Cidade de Palha e Pau Miúdo

A única rima entre essas duas estrofes é “bilaquiana”/”africana”, como se a unidade final do poema fosse uma junção de química bilaquiana e alegria africana, cujo acorde daria o tom não somente do “Noturno Bahiano” mas também de uma nova versão do manifesto de Chiacchio, um tipo de tradicionalismo popular dinâmico. O convívio harmonioso da rima se desdobra no convívio harmonioso do poema, em que o canto de Ogum prepara um fecho poético pianístico:

“Ogum de lin, lê lê  
ogum de lin, lê lê  
ogum lá lá  
na costa do mar”

E o dedo vadio da pianista pernóstica  
cabrioleia nas teclas.

A Bahia dedilha no piano das folhas o epílogo noturno com a chegada do Sol.

A pianista, se for mesmo a Bahia, conforme a aproximação dá a entender, surge como “pernóstica”, em contraposição à canção, que traz a euforia do canto de ritmo mais sincopado, antecedido pelos versos curtos: “Ela samba/ela canta” (p. 49), mas entre aspas, a canção é alheia e o poeta não se apropria subjetivamente dela, bem como o seu lugar geográfico é distante “lá da Cidade de Palha e do Pau Miúdo” e a alegria africana está “perdida no sangue”. Ainda que essa contraposição esboce certa disjunção, ela não destoa, antes parece mais um sistema de variantes, da rima “bilaquiana/africana”. Com isso, a contribuição de Eurico Alves para a poética de *Arvo & Flexa* é um tipo de mosaico sócio-cultural-geográfico que, no espírito tradicionalista dinâmico, comporia uma verticalidade social, um todo cuja energia latente pressupõe um compromisso com a imobilidade. De modo explícito, Eurico Alves é quem mais se aproxima da matriz prática do modernismo baiano, em que a perda do protagonismo econômico se somaria agora ao descrédito cultural pelo aparente desrespeito do modernismo “do sul” ao passado e à tradição.<sup>16</sup> A solução tradicionalista dinâmica foi, como vimos, um programa autoconsciente e, a seu modo, original para apreender e dar forma poética a esse dilema.

\* \* \*

Parte da sequência dos poemas analisados revela a coesão interna do grupo de *Arvo & Flexa*. Por um lado, os poemas dialogam temática e formalmente, o que configura a sua poética, como pretendemos demonstrar; por outro, tornaram essa articulação explícita. Eugênio Gomes dedica *Moema* a Carlos Chiacchio; Carvalho Filho traz Gomes como epígrafe de “Tarrafa”; Eurico Alves, por sua vez, dedica “Noturno Bahiano” a Carvalho Filho. Com um programa, uma poética e uma articulação próprias, *Arvo & Flexa* criou critérios para avaliar a sua produção e a do modernismo como um todo. No contexto de um modernismo descentralizado e aberto, como foi o da literatura brasileira na década de 1920 e começo de 1930, os grupos locais intervieram de modo autoconsciente, cada um com sua agenda, para reconfigurar a literatura nacional. Consequentemente, julgá-los pelo um critério de outro grupo desorienta a leitura e dificulta o entendimento de um conjunto de obras; porém, o reconhecimento dessa assimetria de paradigmas desvenda os mecanismos pelos quais a história literária é construída e que, por isso, pode passar por um processo de desnaturalização de critérios e ser revisada, modificada. O tema do nacionalismo, nesse sentido, deve ser repensado. O ideal de nacionalidade une os grupos modernistas, mas cada um entende essa ideia de modo diferente. O modernismo brasileiro é guiado por uma noção de nacionalismo instável e disputada pela singularidade das posições locais. Desse ponto de vista, os grupos criam o discurso da nação e não há uma nação “autêntica” que seja o primado de um ou outro dentre eles. Na Bahia de *Arvo & Flexa*, a nação é uma espécie de

<sup>16</sup> “Podemos, talvez, analisar que a recorrência de temas da tradição em Eugênio Gomes e outros poetas baianos constituía formas de recuperar o prestígio já distanciado com a passagem do poderio econômico para o Sudeste. Viver das glórias passadas era uma das maneiras de garantir, pelo menos, o cetro cultural”. (FERREIRA, 2009, p. 36)

legado colonial, uma tradição monumental e sólida, certamente um patrimônio das classes dominantes fundadoras da nação, que teriam a experiência e o equilíbrio para decidir qual mudança é e qual não é adequada para a modernidade cultural brasileira

Como conclusão, podemos pensar no modernismo como um movimento de desierarquização, por isso heterogêneo e multifacetado, algo que pode conter em si valores diversos e mesmo contraditórios, sem uma moralidade prévia que determine o que é ou não modernismo, o que levaria a crítica a acompanhar as respostas organizadas e esteticamente refletidas dos grupos ao impacto da modernidade cultural e social no País. Assim, estabelecer um critério que gere um dentro e fora do modernismo perde de vista as interconexões que montam um mapa nacional (e mesmo internacional) de grupos modernistas autoconscientes, dinamizando a história literária e criando valores estéticos e paradigmas de leitura a partir de si mesmos.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, E. *Poesia*. Salvador: Fundação das Artes/ Empresa Gráfica da Bahia, 1990.
- ALVES, I. *Arco & Flexa, contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador, Fundação de Cultura do Estado da Bahia, 1978.
- ANDRADE, M. Manuel Bandeira. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano IX, v. XXVI, n.107, p.214-23, nov. 1924.
- ARCO & FLEXA, n. 1. Edição fac-similar. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1928.
- ARCO & FLEXA, n. 2-3. Edição fac-similar. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1929.
- ARCO & FLEXA, n. 4-5. Edição fac-similar. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1929.
- BRANDÃO, F. S. *Punhado de versos e outras scriptae: a obra poética de Carlos Chiacchio*. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.
- CARVALHO FILHO. *Plenitude*. Salvador: A Nova Graphica, 1930.
- CARVALHO FILHO. *Rondas*. Salvador: Livraria Duas Américas, 1928.
- CHIACCHIO, Carlos. *Modernistas e ultramodernistas*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1951.
- CHURCHILL, S. W. The Lying Game: Others and the Great Spectra Hoax of 1917. *American Periodicals*, Ohio, v. 15, n. 1, p.23-41, 2005.
- DANTAS, V. (Org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- FERREIRA, M. V. *Lava de brocado e chita: modernismo baiano na revista A Luva*. 2004. 261 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2004.
- FERREIRA, M. V. *Entre a 'Prata de Casa' e o Espelho Estrangeiro: o modernismo tradicionalista dinâmico de Eugênio Gomes*. 2009. 539 f. Tese. (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2009.
- GOMES, E. *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*. Salvador: A Nova Graphica, 1927 apud FERREIRA, M. V. *Entre a 'Prata de Casa' e o Espelho Estrangeiro: o modernismo tradicionalista dinâmico de Eugênio Gomes*. 2009. 539 f. Tese. (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2009.
- GOMES, E. *Moema*. Salvador: A Nova Graphica, 1928.
- HEYWARD, M. *The Ern Malley Affair*. Londres: Faber & Faber, 1993.
- MARQUES, N. Os poetas da baixinha. In: *Samba: mensário moderno de letras, artes e pensamento*. Edição Fac-similar: Salvador, Secretária de Cultura e Turismo do

Estado/Conselho Estadual de Cultura, 1999.

ROSSI, G. *O intelectual feiticeiro: Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. Campinas: Editoria da Unicamp, 2015.

SOARES, Á. B. C. *Academia dos Rebeldes: modernismo a moda baiana*. 2004. 204 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2004.

**Recebido em:** 20/10/2020

**Aprovado em:** 11/12/2020

**Publicado em:** 31/12/2020