

# Diálogos Geracionais Hispano-Brasileiros: Sondagem da Presença da *Generación del 27* no Brasil

*Hispanic-Brazilian Generational Dialogues: Survey of the Presence of the Generación del 27 in Brazil*

Prof. Dr. Vagner Camilo

Vagner Camilo é professor associado de Literatura Brasileira da USP e pesquisador do CNPq (PQ 1D). É autor de *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (Fapesp/Edusp/Imprensa Oficial); *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (Prêmio ANPOLL 2000 de Literatura/Ateliê Editorial) e *A Modernidade entre Tapumes: da Poesia Social à Inflexão Neoclássica na Lírica Brasileira Moderna* (Ateliê Editorial/FAPESP). Em co-autoria, publicou a coletânea de ensaios *Monólogo Dramático e Outras Formas de Ficcionalização da Voz Poética*, entre outras obras. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2528-5850>  
Contato: [vcamilo@usp.br](mailto:vcamilo@usp.br)  
Brasil

Recebido em: 01 de julho de 2025

Aceito em: 05 de julho de 2025

[doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p26-76](https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p26-76)

Palavras-chave: Poesia Moderna; Geração de 45; *Generación del 42* argentina; *Generación del 27* espanhola; Giro Neoclássico.

Keywords: Modern Poetry; Age of 45; Argentine Generation of 42; Spanish Generation of 27; Neoclassical Turn.

Resumo: Este artigo ocupa-se do mapeamento de uma pesquisa sobre a Geração de 45 brasileira e a *Generación del 42* argentina, considerando, no caso desta, as reconhecidas interlocuções com a corrente garcilasista e a *Generación del 27* espanholas, que no caso da primeira, é algo ainda a investigar. No contexto poético brasileiro do segundo pós-guerra, a geração emergente, assim como os nomes mais representativos oriundos de nossa vanguarda dos anos vinte revelaram em suas obras uma inflexão neoclássica afinada com a tendência correspondente na referida geração argentina, bem como no *Garcilasismo*. Em vista disso, pesquisa-se traduções, homenagens poéticas e estudos críticos no Brasil sobre a Geração de 27. Também interessam os intercâmbios mais efetivos entre poetas brasileiros e espanhóis, como Murilo Mendes, Rafael Alberti e Damaso Alonso (o último, tradutor do poeta brasileiro).

Abstract: This article proposes the mapping of a research on the Brazilian Generation of 45 and the Argentine Generation of 42, considering, in this case, the known interlocutions with the current Garcilasista and the Spanish Generation of 27, which is not the first case, and something remains to be investigated. The Brazilian poetic context of the second Post-war, an emerging generation, as well as the most representative names from our avant-garde two years later revealed in their works a neoclassical turn refined with a tendency corresponding to the aforementioned Argentine generation, like *Garcilasismo*. In view of this, research into translations, poetic homages and critical studies in Brazil on the Geração of 27. We are also interested in the most effective exchanges between Brazilian and Spanish poets, such as Murilo Mendes, Rafael Alberti and Damaso Alonso (the latter a translator of Brazilian poets).

Minha aproximação com a *Generación del 27* deu-se por vias indiretas, ao buscar traduções, citações, paratextos e demais referências, além de possíveis estudos já publicados a respeito da recepção da poesia hispânica moderna e vanguardista pela lírica e pela crítica de poesia brasileiras de meados dos anos 1940 até fins dos anos 1950. O recorte histórico justificava-se em função de pesquisas desenvolvidas sobre as inflexões de tom e estilo assumidas nesse período pela lírica brasileira moderna como reação à “rotinização”<sup>1</sup> ou esgotamento das experimentações vanguardistas ou modernistas oriundas dos anos 1920.

Quando dos primeiros contatos com essa geração espanhola, estava às voltas com um projeto de investigação<sup>2</sup> cujo escopo compreendia a análise comparada entre a composição e a produção de gerações das poesias brasileira e argentina modernas que traziam em comum certo giro neoclássico. Giro esse configurado em termos de linguagem, gênero e estilo, vindo a marcar, mais tardiamente no Brasil, a crise das vanguardas no referido período, sem que isso implicasse necessariamente retrocesso histórico.

A *Generación del 40* argentina era tomada como paradigma de uma tendência similar recorrente em outras literaturas hispano-americanas e em todas elas se admitia certa inspiração procedente de uma mesma corrente ou movimento

---

1 Conforme. a decantada fórmula empregada por Lafetá e Candido.

2 O projeto intitulado *Declínio do Moderno e Conversão Neoclássica: Convergências entre a lírica brasileira e a argentina nos anos 1940-1950* foi aprovado e implementado na Universidade de São Paulo, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq-Brasil), na forma de Bolsa PQ. Dele resultou um livro (Camilo, 2020) que reúne parte minha tese de livre-docência.

poético espanhol: o *Garcilasismo*. Seu marco cronológico foi 1936<sup>3</sup>, em comemoração ao quarto centenário da morte do poeta toledano, instaurando “la rehumanización poética y la fiebre sonetil a que responden los *Sonetos amorosos* de [Germán] Bleiberg, *El rayo que no cesa* de Hernández, y hasta los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca” (Prieto de Paula, 2001).

Para a compreensão de tal tendência neoclássica afim, investigada com muito mais competência e rigor pela crítica espanhola e pela hispano-americana do que pela brasileira, eu partia de uma observação do crítico colombiano Juan Gustavo Cobo Borda a respeito da poesia hispano-americana dos anos 1940, que interessava como termo de comparação para o caso brasileiro.<sup>4</sup> Longe da “pirotecnia vanguardista”, assistia-se a um “chamado à ordem” que marcou o “retorno às fontes clássicas, da Grécia à Espanha” (Borda, 1995, p. 223). Cobo Borda lembrava, dentro desse espírito, o grupo *Piedra y Cielo* na Colômbia, os poetas de 40 na Venezuela e a correspondente geração argentina, aspirando “a un nuevo clasicismo, ensoñador, romántico y sensible, pero clasicismo en últimas” (Borda, 1995, p. 227). Zonana (2001, p. 193-218) chegava depois a aproximar dessa tendência até mesmo os poetas mexicanos reunidos em torno da revista *El Hijo Pródigo*. O velho mito bíblico foi reinvestido, muito emblematicamente, desse espírito do retorno que dominava a época, seja no

3 Este ano é não só o das celebrações dos quatrocentos anos da morte de Garcilaso de la Vega, mas também, como é sabido, marco do início da Guerra Civil espanhola. A revista que deu nome à corrente ligada ao grupo que se reunia na tertúlia do Café Gijón de Madrid saía um pouco depois: *Garcilaso. Juventud creadora* teve seus 36 números publicados entre maio de 1943 e abril de 1946.

4 Também Aguilar (2005) assinalou, de passagem, certa afinidade entre a Geração de 45 e a Geração de 40 argentina, mas sem se deter nessa aproximação.

grupo mexicano, seja na poesia argentina, seja ainda em poetas brasileiros como Murilo Mendes, que reescreveu a parábola bíblica em *Sonetos Brancos*, com sentido exatamente oposto ao que ela assumiu na sua fase de aberta militância modernista, como já tive oportunidade de demonstrar (Camilo, 2020, p. 474-488).

A síntese dos principais pontos do programa da *Generación del 40* foi feita por Antonio Requeni, asseverando que, a despeito dos matizes próprios a cada poeta, ela tinha igualmente validade não só para o caso argentino, mas para boa parte do continente. Muitos desses pontos coincidiam com os da Geração de 45 e, em parte, dos modernistas “classicizados” (Merquior, 1975, p. 190-195; 1997, p. 199), dentre os quais vale destacar: a “submissão às formas métricas tradicionais; o refinamento, a pulcritude verbal”, semelhante ao movimento garcilasista espanhol; as imagens idealizadas, as metáforas sutis; a “preferência por expressões incontaminadas de vulgaridade, palavras com antigo prestígio poético”; a “introversão, propensão contemplativa e nostálgica, emotividade elegíaca”; a busca de inspiração em obra exemplar (além dos clássicos do *Siglo de Oro*, os contemporâneos Rilke, Cernuda, Garcia Lorca, Salinas...), mais “do que nos acontecimentos da realidade direta, de repercussão imediata”; a atitude a-historicista, alheia aos conflitos mundiais. Cobo Borda fala ainda, a propósito dessa geração argentina, em um “sincero culto a uma beleza ideal cantada em tom elegíaco. Isso fez também com que, em muitos casos, se mantivesse dentro dos exclusivos limites eufônicos, de artifício e jogo verbal, de música e som, que incidiam com agrado nos sentidos, mas cujo significado terminava por diluir-se” (Borda, 1997, p. 227-228), o

que não poucas vezes se verificou em alguns dos poetas brasileiros do período. O mesmo crítico volta-se igualmente para o caso venezuelano, lembrando as palavras de Luis Pastori na abertura de sua antologia de *Los Poetas de 1942*:

Aspirábamos a reimplantar, con alerta medida, ciertos moldes clásicos de la poesía castellana, pero renovándolos y desentumeciéndolos, dentro de una moderna visión de los eternos temas de la amor y sus vivencias, la introspección intimista, la soledad o la esperanza (*apud* Borda, 1997, p. 227).

Nas palavras de um dos poetas argentinos representativos do período, David Martinez, “a geração de 40 não aspirou, sequer, a ser movimento de renovação. Foi mais um movimento de medida e equilíbrio” (*apud* Borda, 1997, p. 227).

Projetando, ainda, essa tendência a outras literaturas hispano-americanas, Cobo Borda complementa o inventário das características geracionais já arrolado atrás, notando que o

[...] uso de formas tradicionais, tom solene, natureza harmônica, distanciamento, nostalgia do passado, visão arquitetônica, impessoalidade e interrogação retórica, e o influxo, além dos indicados, de Valéry e dos românticos alemães, podem detectar-se em um poema ou dois [...] do peruano Sebastián Salazar Bondy [...] ou na totalidade de uma obra singular como a de Juan Rodolfo Wilcock, um paradigma destes anos (Borda, 1997, p. 230).

De fato, um grande paradigma dessa tendência de época é a poesia de Wilcock, adensada por suas declarações e reflexões estéticas, em boa medida

corroboradas por um de seus principais intérpretes, Ricardo Herrera, que prefere falar em *Restauración Neoclásica* (Herrera, 1988, p. 62). Explorei tais declarações e comentários de Herrera, no confronto com o caso brasileiro, no livro que resultou do projeto de pesquisa identificado atrás (Camilo, 2020, p. 190ss), de onde também extraí o histórico até aqui exposto sobre as gerações hispano-americanas, o que já é o bastante para os propósitos prospectivos deste artigo.

Para a pesquisa comparada então proposta, tornava-se necessária, portanto, uma atenção mais detida à corrente garcilasista, a fim de se compreender seus efeitos sobre a referida geração argentina e as demais hispano-americanas, afinadas em espírito e forma. Com base nessa compreensão mais aprofundada, seria possível, então, rastrear marcas da recepção do Garcilasismo no Brasil, até onde sabia algo inédito nas pesquisas acadêmicas aqui desenvolvidas. Isso interessava sobremaneira porque supunha que o contato com essa corrente poderia ter contribuído, em alguma medida, para a inflexão neoclássica adotada aqui mais tardiamente não só pelos poetas de 45 como também pelos grandes nomes vindos do Modernismo, como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Augusto Meyer e outros.

O inventário inicial de fontes primárias (cartas, suplementos literários dos principais jornais, revistas, traduções, manifestos, polêmicas, debates e ensaios) e, evidentemente, da própria produção de poetas brasileiros do período, permitiu constatar, de fato, uma presença relevante e uma recepção produtiva da poesia espanhola moderna, mas não do Garcilasismo *stricto sensu*. Na investigação, eu deixava de fora João Cabral de Melo Neto, a

grande conexão com a Espanha, por se afastar dessa tendência neoclássica da lírica moderna, mesmo tendo surgido oficialmente no bojo da Geração de 45 e de manter contato estreito com modernistas afinados com essa inflexão poética.

Chamava-me a atenção, também, poemas de homenagem, nos grandes modernistas brasileiros “classicizados”, como Murilo Mendes e Augusto Meyer ou mesmo Cecília Meireles<sup>5</sup>, à figura representativa da *Generación del 98* espanhola: Antonio Machado, que, sabidamente, pouco se afinava com a poesia de alguns dos nomes de 27, embora fosse admirado por muitos deles de modo incondicional. Além disso, nomes emblemáticos da *Generación del 27* também ganhavam a cena. Não se tratava apenas de Lorca, que de fato fora presença extremamente marcante aqui desde muito antes, aliás como em todas as literaturas ao redor mundo — sobretudo, mas não só por conta da tragédia insana que se abateu sobre o grande autor espanhol, como chegou a dizer até mesmo Drummond. Além dele, outros contemporâneos seus também começaram a ter uma acolhida tardia no Brasil, sendo estudados e traduzidos. Em um caso excepcional, um dos integrantes de 27 tornou-se ele próprio tradutor, comentarista e, portanto, divulgador da obra desses poetas brasileiros em Espanha. Instituiu-se, assim, um diálogo de mão dupla, muitas vezes intermediado pela presença argentina. Essa triangulação (descrita mais à frente) interessava, particularmente em função da comparação entre as duas citadas gerações, brasileira e argentina.

---

5 De Cecília Meireles, há também poemas e depoimentos sobre contatos com poetas da Geração de 27, conforme se vê em Carvalho (2021, p. 236-264).



A crítica acadêmica de poesia que se firmava no Brasil nos idos de 1940 também começava a dar testemunho de um debate mais aprofundado a respeito dos poetas espanhóis da referida geração. Mesmo na crítica de rodapé se encontrava registros sobre eles. Nos artigos de Sérgio Buarque de Holanda dos anos 1940 e 1950, hoje recolhidos em livro, podemos localizar referências a Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Jorge Guillén e Pedro Salinas. Outro nome de peso da crítica do período a dar destaque a nomes representativos de 27, em confronto com os de gerações anteriores, como Juan Ramon Jimenez e o próprio Antonio Machado, foi Otto Maria Carpeaux. Sobre o “papel pioneiro” do crítico austro-brasileiro “como mediador da literatura das ‘duas Espanhas’ — a peninsular e a exilada — que se configuraram com a derrota do governo republicano na Guerra Civil Espanhola”, já havia tratado Valeria de Marco (2013, p. 319). Seria ainda de interesse retornar a ensaios como “Gongorismo e o neogongorismo”, “Jorge Guillén, poeta otimista”, “García Lorca”, mesmo “Angústia e esperança de Antonio Machado” e comentários esparsos sobre Alberti e Salinas em outros artigos publicados na imprensa pelo autor de *Cinzas no purgatório* e *Origens e fins*, depois reunidos nessas e outras conhecidas coletâneas dos anos 1940 e 1950. Acrescente-se as notas constantes de um dos capítulos finais (“Tendências contemporâneas. Um esboço”) de sua monumental *História da Literatura Ocidental* (publicada em 1959, mas cuja redação iniciara na década anterior) sobre a poesia pura, Ramon Jimenez e alguns dos poetas de 27, dos quais chega a aproximar um certo Drummond e Cecília Meireles (Carpeaux, 1984, p. 3177-2181). Reservo esse retorno para um outro momento.

Assim como esses nomes da crítica e outros de grandes poetas do Modernismo, também os novos do período se acercavam dos integrantes da *Generación del 27*, traduzindo-os e estudando mais sistematicamente não só suas produções em verso. Por exemplo, Darcy Damasceno, integrante da Geração de 45, em fins dos anos 1950, dava a lume a tradução do celebrado estudo de Dámaso Alonso, *Poesia Espanhola - Ensaio de Métodos e Limites Estilísticos*, pela editora oficial do Instituto Nacional do Livro.

Dámaso Alonso, aliás, é uma das referências importantes de 27 para uma interlocução poética de mão dupla, na medida em que foi o tradutor de Murilo Mendes para o espanhol. Em torno dessa tradução e da relação amistosa que se estabeleceu entre os dois poetas, há notícia de uma correspondência de interesse para exame dessa interlocução poética que consta do acervo de Alonso, em dada medida inventariada por Ricardo Souza de Carvalho em um artigo preliminar (Carvalho, 2008), depois desdobrado em livro (Carvalho, 2011).

Além de Murilo Mendes, há outros poetas brasileiros do período que estabeleceram contato com Dámaso Alonso, como se pode constatar em uma consulta ao catálogo de seu Legado na Real Academia Española. Algo dessa epistolografia parece ter sido ordenada por Julio García Morejón. Importam, igualmente, as traduções de poetas brasileiros feitas por Dámaso Alonso afora as de Murilo Mendes, como as de Vinicius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt. Ademais, sua biblioteca preserva compilações e traduções para o espanhol de poetas brasileiros feitas por outros tradutores como Osvaldo Orico (*Poetas de Brasil* [Madrid]: Instituto Miguel de Cervantes,

1948) e Rafael Santos Torroella (*Poemas de Carlos Drummond de Andrade*, 1951). O curioso é se observar que tais traduções datam, exatamente, dos anos 1940 e 1950 aqui considerados, o que só comprova a troca mais intensificada entre os dois países nesse período.

Além dessas traduções para o espanhol, consta outra, desconhecida, de um dos poetas da referida Geração de 45 brasileira que também integrava a pesquisa mais ampla de comparação com a *Generación del 42* argentina: José Paulo Moreira da Fonseca, *Poemas*. Traducción y nota de Gabino-Alejandro Carriedo. Aliás, Carriedo trataria de traduzir depois não só esse, mas outros nomes da Geração de 45 brasileira, embora eles só viessem a ser publicados no início dos anos 60 na *Revista de Cultura Brasileña*.<sup>6</sup>

Ao lado de Alonso, outro importante nome da *Generación del 27* com que os brasileiros estabeleceram uma interlocução viva foi Rafael Alberti, como tem sido bem demonstrado pelos trabalhos decisivos de Mayra Moreyra Carvalho (2005). Novamente, um de seus principais interlocutores brasileiros foi Murilo Mendes. O diálogo intenso e a amizade com Alberti mantiveram-se com a mudança de Murilo Mendes para a Itália. Isso se comprova não só pelo perfil poético que fez do amigo andaluz na 1ª. Série de *Retrato-relâmpago* (1965-1966), mas por outros momentos da obra muriliana, sem

---

6 No trabalho de divulgação da literatura brasileira em terras espanholas, sabe-se o quanto Alonso contou com a parceria bastante produtiva de Ángel Crespo, que foi um dos principais tradutores dos brasileiros para o espanhol e cuja atuação como mediador carece ainda de estudo detido. Ligado ainda a atuação de Alonso como teórico e crítico, vale consignar o volume organizado por Julio García Morejón, *Límites de la estilística: el idearium crítico de Dámaso Alonso*, que traz prefácio de Antonio Candido, cuja consulta poderia esclarecer tendências marcantes dos anos 1940 e 1950.

esquecer o documentário cinematográfico dirigido por Alexandre Eulálio sobre o poeta brasileiro em sua residência em Roma. Em tal documentário, há toda a sequência de um dos encontros de intelectuais e artistas no qual Murilo Mendes recita um poema em saudação a Alberti. De novo, aqui, o aspecto da sociabilidade unindo ambos já foi evidenciado por Ricardo Souza de Carvalho, mas pelas cartas. Essa interlocução, entretanto, poderia ser examinada de modo mais aprofundado, por exemplo, a partir do diálogo da poesia de ambos com as artes plásticas — lembrando que Murilo Mendes também atuou como crítico de pintura. Por ora, insisto apenas no que depõe Murilo no *retrato-relâmpago*, dos mais longos da série que, a contar pela sugestão do título (ou por uma delas), deveria buscar a brevidade, de preferência a síntese fulminante.

O retrato é traçado a partir da rotina de convívio com o “amigo e vizinho” em Roma, dos passeios com Alberti, Maria da Saudade Cortesão e Maria Teresa León, para chegar a uma representação contundente da obra de “Rafael, grandão, *costaud*, cara cesariana (mas só cara), dialogador nato, [...] gaditano que incorporou o mar ao corpo de sua poesia” (Mendes, 1995, p. 1222-23). Num dos passeios pelas ruas de Roma, ao deterem o passo diante do monumento a Metastasio, os dois casais, *odiatori dei tiranni*, fazem veto ao poeta áulico por saberem de sua subserviência e dos salamaleques diante de altos personagens da Corte (Mendes, 1995, p. 1223). Ainda que trate dos quatro, a atitude de repúdio já anuncia muito da aliança agressiva entre poesia e política em Alberti, que o retrato-relâmpago trata de explorar na sequência, ao evocar o verso excepcional e arrebatador de “El perro rabioso”,

em que o poeta gaditano, inoculado com o sangue de um cão louco, arremete contra o presente opressor com punhos em riste e a cravar os dentes até as gengivas inteiras, “hasta en la muerte” — estocada do espírito que faz Murilo confrontar, eriçados, o modo de ser do espanhol e do brasileiro:

Como pode um homem ser espanhol e ficar durante cerca de trinta anos longe da pátria? É terrível. Principalmente tratando-se de um homem de cultura, capaz de alcançar na sua totalidade a dimensão espanhola. Eis o que muitas vezes me pergunto quando encontro Rafael Alberti ou folheio seus livros. Mas o exilado suporta com paciência esta interminável prova, já que, espanhol, não quer usar o raciocínio que eu, brasileiro, uso: “Minha aversão ao regime franquista é menor do que o meu amor à Espanha, por isso visito-a sempre que posso”. Rafael, o mais politizado dentre os poetas da sua geração, empenhou-se a fundo no drama do seu país. Lírico e revolucionário, encontra na paixão política um motivo de vida criadora: fustiga os imperialistas que tentam frear a marcha do mundo, precipitá-lo na guerra, soltar a bomba atômica. [...] Rafael põe no ódio às coisas negativas a mesma força de paixão andaluza que revela no amor às coisas positivas: “Época es de morder a denteladas”, diz num verso enérgico de alto poder polêmico (Mendes, 1995, p. 1223).

A esse retrato do poeta-exilado, o mais politizado entre todos os contemporâneos, não escapa um perfil de geração, que interessa aqui pelo que resume com precisão de seus principais traços:

Pedro Salinas escreveu: “Difícil seria encontrar entre los líricos del siglo XX alguno más enseñado en los recursos de la lengua poética española, que Rafael Alberti, ni más diestro y ágil en su uso. La pericia poética de Alberti le sirve en todas sus voluntades de inspiración, así la gracia y hechizo de la popularista, como en la brillante neo-gongorina, o en los alucinantes entreclaros que hacen de cielo

a sus ángeles sin cielo”. “Son muestras singulares de un arte entre barroco y super-realista, esperpéntico y desesperado.” Jorge Guillén completa a informação de Salinas ao escrever: “Y quién con más capacidad de asimilación y más reminiscencias de cultura que el nada universitário Rafael Alberti?”

A geração de Rafael, que inclui, além dos já citados Salinas e Guillén, nada menos do que Lorca, Aleixandre, Dámaso Alonso, Cernuda e outros, consolidou-se sob um duplo signo cultural muito expressivo: o retorno a Góngora, poeta erudito por excelência; a redescoberta do “Romancero” e dos “Cancioneros” populares espanhóis. A nota erudita e a popular serão, pois, constantes dessa geração comparada por Dámaso Alonso à do Século de Ouro. Aqueles poetas fundiram na sua obra as duas grandes correntes da literatura espanhola: a castelhana e a andaluza. Representam as duas faces da Espanha, a mística e a terrena, ou por outra, a abstrata e a concreta (Mendes, 1995, p. 1223-1224).

Ainda que reconheça as afinidades, Murilo Mendes termina por não insistir na ideia de geração, buscando resgatar o que de mais específico particulariza a obra do amigo andaluz. Alega ter conhecimento dos “pontos fracos da ideia de geração”, e passa de imediato a identificar o que lhe parece admiravelmente particular da poesia de Alberti, distante da fusão do místico e do terreno que caracteriza os demais, o “gosto das coisas concretas”, de tal maneira que “até os seus anjos pertencem a um universo que, se não é humano, também não é celestial”. Destaca ainda o gosto de Alberti, autor de *A la Pintura* e ele próprio pintor e gravurista, pela interpenetração entre poesia e pintura, fato tão “consciente, voluntário” em sua obra que “há muito ele programou sua ação: ... ‘pintar la Poesia / com el pincel de la Pintura’” (Mendes, 1995, p. 1224).

Em seu afã de “participar diretamente da aventura terrestre, de tocar as coisas”, Alberti “declancha o lirismo do movimento, do baile, do amor carnal, das crianças, dos objetos, das plantas, dos animais, particularmente do touro com seus emblemas. Sua dinâmica se orienta ‘entre el clavel y la espada’”. Soube também refundir “totalmente em moldes modernos” as “imagens clássicas relativas a ‘la mar’: sempre ficou um marinheiro em terra”. Ainda em termos de modernidade e vanguarda, Alberti “assimilou o futurismo, o ultraísmo, dadaísmo, o surrealismo” e, nascido com o cinema, “desde cedo para ele a rosa do mundo é mecânica; dirige um madrigal ao bilhete de bonde. O tom individual da sua lírica aumenta, atingindo não raro a coralidade” (Mendes, 1995, p. 1224-1225).

Na bela síntese da formação artística e da poética albertianas, a cobrir procedimentos formais, inclinações estéticas, cosmovisão, filiações de escola e diálogos com a tradição (“Gil Vicente, los anónimos del ‘Cancionero’ y ‘Romancero’ españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado”, além das fontes populares, “que dan voz a las plazas de mi pueblo”), chama a atenção o quanto ela reverbera da própria poesia muriliana, mesma que nada seja expressamente dito a esse respeito. A seleção de certos elementos constitutivos da lírica do poeta andaluz já basta para o leitor familiarizado com a do mineiro identificar afinidades de pronto, a começar pelo enfatizado diálogo com as artes plásticas promovido pelos dois amigos com nomes de mestres da pintura italiana e espanhola. Elas também se evidenciam na adesão ao surrealismo (com o autor de “Sobre los ángeles”, segundo Oreste Macrí o “texto maior do puro

surrealismo espanhol”, chegando à “versatilidade picassiana” (Mendes, 1995, p. 1225); no apurado rigor artesanal, na variedade métrica e até mesmo — por que não? — no *sense of humour* que marca diversos momentos da trajetória poética do poeta mineiro. Mesmo o refundir da tradição em moldes modernos ou a inclinação barroca que aproxima Alberti de sua geração na reabilitação de Gôngora pode encontrar alguma correlação na *Contemplação de Ouro Preto* de Murilo, que ainda tratou de dedicar um de seus *Murilogramas* ao mestre cordobês do *Siglo de Oro*. Nascidos com um ano de diferença na virada do século, Murilo não deixa de revelar, como Alberti, o impacto da técnica sobre a arte.

É claro que as afinidades não excluem possíveis divergências e talvez os principais pontos de dissidência entre ambos, acolhidos, todavia, de bom-grado, com alto reconhecimento e admiração, residiriam decerto no imaginário marítimo mobilizado, cujas figurações tradicionais são transfiguradas pelo marinheiro em terra; talvez na dimensão do canto-coral a que prontamente pode alçar sua lírica (que tenho mais dificuldade de reconhecer na poesia muriliana mesmo na poesia de guerra, participante ou da que trata de matéria histórica) e, em boa medida, na cosmovisão ou perspectiva terrena de Alberti, presa ao tempo presente, cioso de tocar a matéria, os seres e as coisas, de que derivará sua poesia política e a atitude revolucionária, em contraste com o catolicismo do mineiro, mas que nem por isso dispensou a militância. Se o poeta “mais político” da Geração de 27, nada místico e amante das coisas concretas não deixou de cantar os anjos (nem celestiais, mas nem terrenos), também o católico “visionário” de Minas, poeta da Parúsia, não só adotou,



paradoxalmente, uma atitude sacrílega (bem surrealista) em face da matéria religiosa — por exemplo ao reescrever em chave laica e irreverente parábolas cristãs como a do filho pródigo; ao intimar Deus a não repetir a piada da Criação; ou mesmo ao derrubar os “Anjos da Assistência” e “boxear com a Eternidade” (Mendes, 1995, p. 221) —, como ainda abriu a guarda para acolher em seus versos (não só da sua lírica da Guerra) temas e posicionamentos ligados à realidade social e política do tempo. Aliás, um dos grandes exemplos de sua militância — a um só tempo católica e política — consta, muito a propósito, de um dos livros murilianos dedicados ao mundo hispânico: refiro-me à alta voltagem dos versos dedicados em *Tempo espanhol* a “O Cristo subterrâneo”, Cristo dos operários, da “Espanha não-oficial” (Mendes, 1995, p. 620-621), irmando dos famintos, dos excluídos e dos revoltosos, incluindo os estudantes sem dinheiro para as taxas; os filhos dos vitimados na guerra civil, dos quais se solidarizou e cantou Murilo em versos arrebatadores que, seguramente, não terá desagradado o incrédulo amigo gaditano. Não estamos longe da solidariedade política que pauta a lírica do gaditano, muito menos distante da contundência com que este investiu contra tiranos e regimes opressores, *a dentelladas*.

Nesse sentido, embora assumindo posições distintas, Alberti e Murilo Mendes não se mostravam tão distantes assim, havendo pontos de aproximação e convergência, tais como a via di Monserrato e a via del Consolato em que os amigos residiam em Roma, ponto de partida do *retrato-relâmpago* e ao qual retorna quase no final. Só que agora não mais em uma cena de rua, mas no *intérieur* da residência de Alberti (resumo de seu macrocosmo poético com

Cadiz ao centro), rodeado por quadros, objetos de arte, suvenires, compondo um *bric-à-brac* que talvez não estivesse tão distante assim do *décor* da residência de Murilo, verdadeiro salão artístico literário do poeta brasileiro de Roma, como deixa entrever algo do citado filme de Eulálio e de outros estudos sobre os espaços de sociabilidade do poeta mineiro.

Com a aparição da filha do casal Alberti-León no trecho final do *retrato-relâmpago*, retrocede-se na década e desloca-se de Roma para o exílio em Buenos Aires onde nasceu Aitana, “la hija de los desastres”, nos anos em que também travou contato com alguns de nossos maiores nomes da poesia moderna:

Da Argentina passamos ao vizinho Brasil: eles [os Alberti] conhecem algo dos nossos poetas modernos, Bandeira, Drummond, Cabral. Sabem que este último é um entendedor da Espanha, em particular das grandes festas espanholas: o flamenco, a corrida; um aficionado de Sevilha que conhece a dedo. Rafael recita-nos (admiravelmente) suas últimas poesias, que deverão integrar o livro *El matador*, livro de poeta e homem de teatro, indicando mais uma vez o caráter forte de quem escreveu: “Precisión de lo claro o de lo oscuro: / poeta dueño, a caballo, dominante”. E para finalizar a tertúlia, fazemos o voto de um encontro em terras espanholas, com amigos comuns, “un sol en cada brazo”, quando despontar o dia D, o dia da esperança realizada, o dia da *fiesta mayor* da Espanha restituída à sua dimensão específica (Mendes, 1995, p. 1226).

O arrebatamento desse retrato-relâmpago é de uma força sem par, dos melhores do livro. Haveria muito mais o que depreender dele, mas interessa-me aqui só sinalizar brevemente esse contato com o Brasil e os brasileiros

— contato esse que tem sido objeto de investigação acurada nos trabalhos de Moreyra Carvalho, arrolados na bibliografia final. Lembro apenas que, para além dos contatos diretos com nossa intelectualidade, não só poemas, mas textos e depoimentos seus já pareciam circular em jornais do país, configurando a imagem modelar do poeta participante. Um breve exemplo, sem referência à procedência e ao tradutor, pode ser encontrado neste texto estampado no jornal carioca *O jornal* em abril de 1945, portanto ainda nos anos de guerra e do regime ditatorial varguista:

### POESIA E GUERRA

Acho possível que um poeta, mesmo verdadeiro, não reflita a guerra na sua obra. Depende de temperamento. Não se pode violentar as tendências. O poeta que for capaz de viver o seu tempo, que o viva, senão, paciência. O essencial é a conduta. Se puder, deve pôr o seu tempo no que escreve, o que não significa que constitua crime falar do mar e nas árvores. A poesia, porém, é demasiado grande para se sujeitar. A conduta perante os acontecimentos - repito é o que deve interessar. Basta ela. Ainda que falando da lua, a sua conduta está presente.

Minha poesia teve a preocupação do tempo, desde antes da guerra. Fui um dos primeiros poetas da Espanha que se preocupou com os problemas do mundo. Em 30, eu já pressentia e anunciava algo trágico, embora em tom esbatido. Aliás, é raro o poeta que, ainda que não o deseje, deixe de sentir o contágio da atmosfera carregada. Uns refletem voluntariamente e conscientemente, outros sem o saber, mesmo nos poemas mais secretos e misteriosos. RAFAEL ALBERTI (*O Jornal*, Rio de Janeiro, domingo, 29 de abril de 1945, p. 2).

Quanto ao contato com os poetas brasileiros, ele parece ter-se dado, pelo menos em parte, por intermediação das artes plásticas e notadamente dopintor

Cândido Portinari (Mendes, 1995, p. 1222-1223). Mais uma vez, um diálogo cruzado entre poesia e pintura, dessa vez com um artista plástico de fato, espécie de pintor oficial do Brasil, que em 1954 compôs uma série de telas sobre poemas de poetas brasileiros e alguns estrangeiros, dentre os quais, Alberti, que chegou a retribuir-lhe em versos. O contato estreito do pintor brasileiro com o poeta de Cádiz deu-se durante o exílio argentino. A interlocução e a correspondência entre ambos já foi objeto de investigação de uma pesquisadora de artes plásticas, mas restringindo-se ao pintor de Brodóski, sem considerar os contatos literários e laços de amizade de Alberti com outros intelectuais e artistas brasileiros, nem mesmo aqueles mais próximos de Portinari. Partindo do poema que Alberti compôs sobre Portinari, Piazza (2006, p. 222-246) busca investigar os vínculos que os ligavam, o porquê da correspondência mantida entre ambos, quais as afinidades eletivas entre ambos e o contato mais amplo com o círculo artístico-literário a que pertencia o poeta espanhol em seu exílio portenho. Participaram de forma igualmente ativa da vida cultural da cosmopolita Buenos Aires na primeira metade do século XX o crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, o editor e escritor brasileiro Newton Freitas e a escritora brasileira Lúcia Besouchet, além de outro nome decisivo da geração de 27: Guillermo de Torre, cuja atuação não só como poeta, mas também como crítico e editor é algo ainda a se investigar, dada a relevância para a interlocução aqui almejada.

Esse grupo portenho estendia a rede de relações intelectuais e artísticas para a outra margem do Rio da Prata, com o pintor uruguaio Carlos Washington Aliseris, o crítico de arte, poeta e escritor Cipriano Santiago

Vitureira (1907) e o escritor e poeta Enrique Amorim (1900-1960). As relações de Portinari com esse grupo não se deram apenas por carta. O pintor chegou a visitar Alberti na capital argentina, estreitando ainda mais a amizade entre ambos e estendendo os contatos para demais integrantes do grupo. Essa rede intelectual e artística fundamentava-se em interesses comuns, não só ligados às artes plásticas, mas também à poesia e, mesmo, à política, já que não apenas Alberti e Torre encontravam-se exilados ali por causa do franquismo. Além deles, os dois brasileiros, intimamente ligados ao Partido Comunista Brasileiro, fugiram para Buenos Aires desde que o partido entrou para a clandestinidade mesmo com o fim da ditadura de Getúlio Vargas no Brasil e a dita abertura democrática do governo Eurico Gaspar Dutra no pós-guerra.

Piazza investigou, no ensaio citado, o grupo portenho — ou melhor, platino — tendo em vista a contribuição deste para o domínio estrito das artes plásticas e, mais particularmente, para a recepção e projeção internacional de Portinari. Interessa-me mais a contribuição para o domínio estrito da poesia e para o estreitamento do diálogo entre poesia brasileira, argentina e espanhola, perspectiva para a qual se revela muito mais decisiva a contribuição de abordagens como a de Moreyra Carvalho (2019, p. 755-774) sobre essa mesma relação entre Portinari e Alberti. Muito embora fosse um pintor o elo de ligação, apenas nesse caso, do Brasil com argentinos, uruguaios e espanhóis, por intermédio dele pode ter-se dado um diálogo extensivo a os grandes nomes da poesia no Brasil, tendo em vista o círculo de relações literárias de Portinari no país.

Por fim, Ricardo Sousa de Carvalho registra cerca de trinta cartas e documentos de Murilo Mendes para Jorge Guillén depositados na Biblioteca Nacional em Madri, além de lembrar os contatos diretos entre ambos durante as estadas italianas e portuguesas. Carvalho afirma que a maioria dessa correspondência, assim como outras cartas e documentos enviados pelo poeta brasileiro a Gabino-Alejandro Carriedo (doze ao todo, depositado na Fundación Jorge Guillén em Valladolid) e Rafael Santos Torroella (vinte e quatro, sob a guarda de Maite Santos Torroella) não vão muito além “dos comunicados utilitários, poucas vezes chegando a ser espaço de discussão de ideias e de obras. Contudo, além de fornecer dados para uma “biografia europeia” ou das relações espanholas de Murilo, a carta, como mediadora da sociabilidade literária, ajuda a compor uma biblioteca, a ser comprovada ou a completar os volumes extraviados de uma já existente” (Carvalho, 2008, p. 59). A investigação de Carvalho parece visar um período um pouco posterior, chegando à década seguinte, a partir do momento em que as relações poéticas Brasil-Espanha se intensificam com a atuação mais decisiva de João Cabral de Melo Neto. Interessava-me examinar o período anterior, tendo em vista o recorte de minhas pesquisas sobre a lírica brasileira das duas décadas anteriores, e investigar mais a fundo a interlocução real e literária de um número mais amplo de poetas brasileiros com nomes expressivos da geração de 27, sem esquecer o estudo mais profundo do Garcilismo, a fim de se aquilatar, como já observado atrás, ecos de sua repercussão no referido processo de conversão neoclássica que marcou a lírica brasileira dos anos 1940 e 1950, examinado em diálogo com a argentina.

No contexto da pesquisa proposta, objetivava identificar marcos do possível diálogo dos modernistas “classicizados”, da Geração de 45 com a de 27. Como exemplos de aproximação com ela, tomei por referência Carlos Drummond de Andrade, no primeiro caso, e José Paulo Moreira da Fonseca, no segundo. Vejamos cada um deles.

O ponto de partida foi o Drummond tradutor de Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, León Felipe (apesar de a vinculação deste último à referida geração espanhola ser contestada por diversos críticos e historiadores) e de outros poetas que integravam a edição organizada por Rafael Alberti do romanceiro da Guerra Civil, além de um grande nome da moderna lírica espanhola que vinha de antes, mas era admirado ou mesmo cultuado pelos poetas de 27: Juan Ramón Jiménez (vide o pungente *ubi sunt* pelas amadas de Espanha de “Vendaval” em Andrade, 2011, p. 188-189). O conjunto das traduções foi recolhido em livro por Julio Castañón Guimarães — reparando o ineditismo da *Poesia errante* projetada e anunciada por Drummond, mas sem chegar a publicar de fato.

Considerando a cronologia de suas publicações na imprensa, chamava-me a atenção o fato de suas traduções dos poetas espanhóis acompanharem a tal mudança de inflexão que marcara — de forma paradigmática — a lírica drummondiana dos anos 1940 aos 1950. Ora, o que caracterizou sua poesia nesse período foi a passagem da poesia social de *Sentimento do mundo* (1940) e da lírica de guerra da *A Rosa do povo* (1945) para a poesia de *Claro enigma* (1951), marcada pelo giro neoclássico, pelo cunho meditativo, filosófico e pela cosmovisão trágica; afinada com os temas universais,

incluindo a retomada da lírica amorosa, a reposição da métrica e das formas fixas, a dicção mais elevada, bem como o recurso a certas imagens, soluções formais e jogos poéticos que levaram a alguns de seus grandes intérpretes, como Sérgio Buarque, Carpeaux e Merquior, a aproximar Drummond da poética do Barroco e de suas recriações modernas, como o “conceptismo interior” de Pedro Salinas.<sup>7</sup>

Essa transição vinha anunciada de forma mais condensada por *Novos poemas* (1948), em que os seis primeiros se afinavam pela poética participante então em curso e os seis seguintes, tendo um soneto justamente como marco divisor para a adoção da poética neoclássica de *Claro enigma* (1951). O livro de 1948 conclui-se, inclusive, com o denso poema em prosa intitulado “O enigma”, anunciando o livro seguinte. Ora, essa transição de poéticas encontrava **correspondência direta** nas eleições de poetas espanhóis traduzidos entre uma década e outra, como gostaria de demonstrar brevemente a seguir.

Em 22 de setembro de 1946, foram estampadas no jornal carioca *Correio da manhã* as traduções drummondianas de “O miliciano desconhecido”, de Vicente Aleixandre, e “À ponta de agulha” de Felipe C. Ruanova, que integravam o *Romancero general de la Guerra Española* (Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944), organizado por Rafael Alberti. As traduções vinham antecedidas pelo título geral “Romances das Espanha republicana” e pela seguinte nota assinada com as iniciais do tradutor:

---

<sup>7</sup> Trata-se, evidentemente, de referência ao conhecido estudo de Leo Spitzer sobre Salinas, de quem Merquior (1975, p. 158-159) chegou a aproximar Drummond de forma explícita.



Milhares de “romances” surgiram logo aos primeiros dias da guerra civil espanhola de 1936-1938, conta-nos Rafael Alberti. Eram feitos não somente pelos cantores consagrados da península como por poetas anônimos, gente sem preocupações literárias mas dotada de um senso evidente de transposição artística, e sensível à determinação popular de resistir a todo custo ao adversário fascista. Esses poemas tinham menos o propósito de transformar em substância lírica a realidade áspera, do que o de manter aceso o ânimo dos republicanos, fortalecer a retaguarda e criar condições de vitória. Eram, se quiserem, poesia “interessada”, mas de uma espontaneidade e um ímpeto que a tornava limpa de toda impureza circunstancial, para integrá-la na melhor tradição ibérica, que durante séculos inspirou o romancero. Os poemas que se seguem figuram na coletânea organizada por um dos mais ilustres poetas contemporâneos do ramo latino — o já citado Rafael Alberti —, que se editou em Buenos Aires e constitui patético documento da força do gênio poético espanhol, revigorado pela guerra e extraído das ruínas a matéria de uma férrea esperança (Andrade, 2011, p. 389).

Contudo, Drummond não se limitou apenas aos dois poemas referidos da famosa coletânea que teve em Alberti seu quarto organizador.<sup>8</sup> Também dela procede, ainda que sem indicar a fonte, três outras traduções estampadas na revista *Literatura*, ano I, nº.2, outubro de 1946, sob o título de “Cancioneiro geral da guerra espanhola”. São elas “Pioneira”, de José Antonio Balbotín, “Romance de noite triste”, de Isabel, e “Carta de noiva”, de Félix Paredes.

---

8 “Os romances publicados em *El mono azul* foram reunidos em livro em quatro oportunidades. A primeira, publicada pelo Quinto Regimento e pela Alianza, chamou-se *Poesías de guerra*. A segunda foi editada pelo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes em novembro de 1936 sob o título de *Romancero de la Guerra Civil*. O poeta Emilio Prados foi o responsável pela seleção dos 302 poemas que compuseram a terceira reunião, de 1937, intitulada *Romancero general de la guerra de España*. Rafael Alberti organizou a quarta reunião, publicada na Argentina em 1944 sob o título de *Romancero general de la guerra española* (Lechner, 2004, p. 288-310).

Os poemas escolhidos por Drummond parecem obedecer a um critério unicamente do gosto e não de representatividade da diversidade da coletânea, que organiza o conjunto em seções determinadas por critérios geográficos ou por subgêneros, entre outras subdivisões. Por exemplo, o poema de Isabel e o de Aleixandre pertencem à seção dos “Romances de la defensa de Madrid”, ao passo que os três restantes, à seção “Romances de la retaguardia”, sendo o de Camarero Ruanova pertencente à subseção denominada “Morales”, enquanto o de Balbotín e o de Paredes à dos “Líricos”.

De todo modo, os cinco evidenciam a persistência do interesse de Drummond pela matéria política, considerando o teor de sua própria poesia não menos “interessada” até o livro de 1945 e que, em dada medida, persistiria nos seis primeiros poemas da referida coletânea de 1948. Não se pode esquecer que dois deles são relativos à Espanha: “Notícias de Espanha” e “A Federico Garcia Lorca”, originalmente publicados em periódicos no mesmo ano das traduções dos poemas do *Romancero*: o primeiro saiu na revista carioca *Leitura* de fevereiro/março de 1946, e o segundo, estampado mais de uma vez, primeiramente no *Diário Carioca* de 08/09/1946 (com a indicação “A Federico Garcia Lorca / em setembro de 1946, décimo aniversário de sua morte p. 1-3), depois republicado na revista *Joaquim* de Curitiba, n. 7, de dezembro de 1946; e novamente na *Leitura* (abril, 1947, p. 52), onde figura ao lado de um poema de Murilo Mendes também dedicado a Lorca. Ambos os poemas vêm encabeçados por uma nota relativa ao contexto da homenagem: a cerimônia de inauguração do Ateneu em memória do poeta andaluz:

### **Ateneu Garcia Lorca**

Na noite de 30 de Setembro passado, no Teatro Regina, desta capital, inauguração do ATENEU GARCIA LORCA, dois grandes poetas de nossa terra, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, expressaram a sua admiração pelo inolvidável Frederico Garcia Lorca com estes poemas que **LEITURA** se honra em divulgá-los.

Aquela noite, sem dúvida, um magnífico “noturno espanhol, pois a Espanha gloriosa e mártir de todos os tempos, foi evocada de maneira tão convincente por Emilio Mira y Lopez, Cecília Meireles, L. H. Horta Barbosa e mais uma vez por Carlos Drummond de Andrade com o seu admirável estudo sobre “Garcia Lorca e a Cultura Espanhola”, amplamente divulgado.

Registrando simplesmente o acontecimento, **LEITURA** se congratula com o ATENEU GARCIA LORCA, fazendo votos para que, dentro em breve, esta grande iniciativa se transforme no melhor centro de divulgação da cultura espanhola entre nós.

À nota, seguem os dois poemas, lado a lado, concebidos sim quando dos dez anos da morte do homenageado, mas que buscam igualmente celebrar a sobrevida do nome e a perpetuidade da obra lorquiana. Ao contrário de Drummond, Murilo Mendes não parece ter recolhido o poema em livro e, por isso, vale reproduzi-lo abaixo:

#### **Poema a Garcia Lorca**

Garcia Lorca tu és.  
Não conseguiram matar-te  
na tourada de Granada...  
Teu corpo de girassóis  
eterno transfigurado  
novos poetas fecundou  
em todo o universo mundo.

Brotaram ritmos trágicos  
da tua guitarra morena:  
sob o céu de assassinato  
corriam canções em bando  
restituindo a ternura  
que trouxeste no teu ser.  
Tua chama comunicou-se  
em faixas de exaltação,  
vida que vida volveu,  
contigo a morte não pode,  
nervo, entusiasmo, fervor...  
Garcia Lorca tu és.

**MURILO MENDES**

O número de *Leitura* trazia ainda outros textos sobre Lorca e sobre a publicação do diário de um antifascista brasileiro que lutou na guerra espanhola, integrando as fileiras do Exército Popular. Quanto à nota que antecede o poema, há referência ao discurso de Drummond, “Garcia Lorca e a Cultura Espanhola”, proferido no ato de instalação do Ateneu e publicado depois em dois veículos de divulgação: no jornal carioca para o qual colaborava regularmente, o *Correio da Manhã* de 06/10/1946, e no *Cadernos Garcia Lorca 1*, seguido dos Estatutos do Ateneu. Tal discurso (ou apenas “Palavras”, como prefere denominar seu autor) dá a medida do grau do interesse, da mobilização mesmo de Drummond em relação à realidade sócio-política da Espanha — eleita pelo fascismo “para aí realizar o ensaio geral da última carnificina” — e sua repercussão no campo intelectual e artístico, indo da resistência ao exílio e, no limite extremo, trágico, ao assassinato desse “primeiro mártir contemporâneo da poesia” que tanto fascínio exerceu sobre Drummond pela grandiosidade da

obra, sua maestria aliada ao profundo enraizamento popular, além da admiração incomensurável pela personalidade desse poeta e dramaturgo ímpar. Tal discurso, juntamente com “A morte de Garcia Lorca”, recolhido em *Confissões de Minas* (1944), são a contrapartida na prosa drummondiana dos dois poemas de 1946, de que já me ocupei em outro momento<sup>9</sup> e dos quais se pode aproximar ainda “Invocação com ternura” de *Viola de bolso* (1950), sem falar nas traduções de uma amostra da poesia do *Romancero gitano* e do teatro lorquianos — todas ainda nos anos 1940-1950. Vale acrescentar ainda os registros de 1946 no diário do poeta sobre a criação do Ateneu Garcia Lorca, marcados pelo desânimo com as dificuldades para encontrar alguém que lhe assumisse a presidência até que Aníbal Machado se visse meio forçado a aceitá-la, cabendo a Drummond a presidência honorária. O registro de *Observador no escritório* termina com uma desalentada constatação de 21/11/1946, sobre o extemporâneo da criação dessa “associação civil, cultural”, instalada “numa salinha da Avenida Rio Branco” (Andrade, 1985, p. 61):

No fundo, este Ateneu chega fora de hora, quando a sorte da Espanha já foi decidida e a própria Guerra Mundial acabou. Somos uns candidatos retardatários. Brigamos com o General Franco à distância e encarregamos Unamuno de dizer por nós os desaforos que converteremos em versos. (Andrade, 1985, p. 62)

9 (Camilo, 2001, p. 112-117). Para além das afinidades que estabeleço aí, em forma e espírito, com poemas de *A rosa do povo*, seria possível ainda a aproximação com “Depois que Barcelona cair”, que Drummond deu à estampa em *Tribuna Popular*, de 17 de junho de 1945, p. 12. Vale lembrar ainda que, nas interlocuções poéticas hispano-brasileiras aqui rastreadas, “Notícias de Espanha” encontrou uma resposta poética de grande força vinda da Península Ibérica ainda duas décadas depois, nos versos de “Notícia a Carlos Drummond de Andrade”, incluído em *Algo sucede* (1968) de Goytisolo — diálogo intertextual cuidadosamente examinado por Santos (2012, p. 63-74).

O ano de 1946, de que datam todas essas traduções, composições poéticas e registros, foi tão decisivo que Drummond chegou a aventar a possibilidade de intitular sua recolha, no livro publicado de 1948, de *Suplemento 1946*, conforme se observa no datiloscrito da obra. O título foi depois “riscado e, em manuscrito, substituído, logo abaixo, por ‘novos poemas’. Abaixo ainda foram acrescentadas as datas ‘1946-1947’” (Andrade, 2011, p. 525). Embora não tenha sido legado como título final, a(s) datação(ões) atesta(m) bem a importância do ano e a preocupação caracteristicamente drummondiana, de circunscrever historicamente sua produção, consignando assim sua motivação político-ideológica.

Ainda em 1946 ocorre um ato poético pró-Espanha, lembrado por Mayra Moreyra Carvalho, para outros fins e noticiado pelos principais veículos de divulgação. Drummond, ao que parece, foi um dos que tomaram parte ativa na organização do evento, como se pode depreender do anúncio no *Jornal do Brasil* de 01/01/1946, que traz mais dados sobre a condução do evento:

### **Festival pró-exilados espanhóis**

Realizar-se-á Terça-feira, 8 de Janeiro, no Instituto Nacional de Música, às 21 horas, o Ato Poético que, em colaboração com a Associação Brasileira dos Amigos do Povo Espanhol, estão os poetas brasileiros organizando, a fim de angariar fundos de socorro para os 150.000 refugiados espanhóis, entre os quais muitos enfermos, mulheres e crianças, isolados no sul da França. A Comissão de organização do ato, que consta dos nomes de Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Rossine Camargo Guarnieri e Vinícius de Moraes, tem-se reunido para cuidar da programação do ato que será, conforme já foi noticiado, seguido

de um leilão dos poemas, manuscritos e autografados, que os poetas lerão, em louvor da Espanha livre.

O Ato será aberto pelo Presidente da A.B.A.P.E., Dr. Horta Barbosa, falando a seguir Aníbal Machado sobre a Espanha e a significação da cerimônia. Virá depois a leitura de poemas dos poetas espanhóis, e em língua espanhola, que lutaram pela liberdade do povo espanhol, como Federico Garcia Lorca, Antonio Machado, Serrano-Plaja, Rafael Alberti, Miguel Hernandez e Pablo Neruda, bem como dos poetas estrangeiros que elevaram sua voz e em favor da Espanha. Em seguida os poetas participantes da Mesa lerão os poemas que lhes tiverem sido remetidos, na forma de apelo feito a todos os poetas do Brasil e que a Comissão julgou dignos de aparecerem publicamente. Uma vez terminada essa leitura, dirão eles seus próprios poemas, falando então o escritor Osvaldo Alves, para dar início ao leilão dos manuscritos.

A leitura dos poetas em língua espanhola será feita pela Sra. Elsie Lessa e pelo poeta Roque Javier Laurenza. O leilão dos manuscritos ficará a cargo do sr. Joraci Camargo e do Barão de Itararé. (*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01/01/1946, p. 8)

Finda a Grande Guerra e o Estado Novo, que motivaram a poesia participante de *Sentimento do mundo* até seu coroamento em *A rosa do povo*, instaura-se em 1946, com a ascensão de Dutra ao poder, o alegado processo da democratização, mas como bem o definiu depois Gabriel Cohn, de uma “democratização controlada”, que pouco tinha de novo: Dutra governava cercado de assessores que queriam mesmo “o doce velho estilo getulista de governar” (Andrade, 1985, p. 56), conforme registrava ironicamente o poeta em seu diário. Nesse contexto, ainda encontramos um Drummond politicamente empenhado, seguindo adiante com seu projeto de organização da “antologia de poesia social brasileira” (Andrade, 1985, p. 62); interessado em promover criticamente

a sinopse da realidade política do país em “O Brasil em um dia”, no mesmo diário (Andrade, 1985, p. 59-61); traduzindo e manifestando-se, enfim, em verso, prosa e discursos em atos públicos a favor de uma Espanha, seus intelectuais e artistas, exilados ou não, livres dos horrores do franquismo.

Mas uma militância dessa ordem encontrou seus reveses a partir do ano seguinte, quando se intensificam as tensões e dissabores com a esquerda pecebista, em breve lançada à clandestinidade pelo “novo” governo. Como reação não só à cassação de registro, mas também à bem orquestrada campanha difamatória anticomunista aqui e no mundo todo, na Guerra Fria, vemos o PCB orientar-se pelo stalinismo cultural que a matriz soviética impunha ao partidarismo local, requeitando o realismo socialista como padrão estético a ser seguido à risca; perseguindo violentamente quem (mesmo militante) não seguisse à risca a cartilha jdanovista; e atuando ferozmente para alcançar uma posição de mando à frente de uma representação de classe, como ocorreu na disputa corpo-a-corpo pela direção da ABDE ainda em 1947. Drummond esteve à frente desse episódio e foi alvo dileto da perseguição pelos stalinistas de plantão, já ressentidos pelo desligamento do poeta itabirano da editoria da *Tribuna popular* (órgão de imprensa do PCB) assumida em 1945, justamente por ele não pactuar com as perseguições e orientações partidárias. Isso, somado à revelação crescente dos outros horrores praticados pelo estado soviético contra os dissidentes, de que os expurgos de Moscou davam exemplo, conforme se vê em seu diário, ao registrar a leitura de Arthur Koestler, parece responder em boa medida pela desilusão que marcaram o abandono da poesia mais abertamente participante de *A rosa do povo*. Dá-se a passagem para a poética noturna



da negatividade, do desencanto, da melancolia ou luto pelos ideais perdidos de *Claro enigma* — prenunciada pelos seis poemas finais de *Novos poemas* —, na qual o poeta da recusa, desde “Dissolução” e “Oficina irritada” até “A máquina do mundo”<sup>10</sup>, busca manter-se o mais distante possível “dos passionais da poesia social” — o que não implica, em absoluto, uma atitude demissionária, alienada em face do presente e da história. Trata-se, antes, de uma **retirada estratégica** como busquei demonstrar em outro momento.<sup>11</sup> É no contexto dessa poética dos anos 1950 que se assiste à *classicização* do verso e à retomada de formas e temas universais — retomada essa sempre problematizada pelo eu poético em vista do risco da regressão —, dentre os quais a lírica amorosa e sua grande tradição ocidental, de matriz *stilnovista* e petrarquista.

Os grandes poemas de amor de Drummond — que nada têm de compensatório às frustrações da poética anterior de comunhão social, como já se supôs — encontrarão guarida no livro de 1951 e no seguinte, *Fazendeiro do ar* (1954), ainda que o tema continue a ser celebrado magistralmente nos livros posteriores. Em vista da tradição lírica dedicada ao tema clássico e suas releituras modernas, é que se pode entender o interesse despertado pela poesia de Pedro Salinas no quadro da *Generación del 27*. Afinal, o poeta admirável de *La voz a ti debida* e *Razón de amor* é o grande nome da modernidade — não só hispânica — a reler de modo fecundo, criativo, engenhoso a tradição

---

10 Refiro-me, evidentemente, à abertura e ao fecho do livro de 1951.

11 Examinei mais detalhadamente essas tensões partidárias e suas implicações para a mudança da poética drummondiana em *Claro enigma* em Camilo (2001, p. 63ss), de onde procede a síntese deste parágrafo.

*stilnovista* e petrarquista tal como ela se configurou em seu país por meio do poderoso legado renascentista de Garcilaso de la Vega. Por causa dessa portentosa recriação moderna do legado clássico, foi que Drummond traduziu em 1952 não um só poema, como fizera com nomes representativos recolhidos por Alberti em seu romanceiro, mas cinco poemas excepcionais dos dois grandes livros citados que integram o tríptico amoroso saliniano. Dada a maior amostragem da tradução e as implicações tanto mais complexas que ela traz nas articulações e contrastes com a própria poética amorosa de Drummond, reservei um ensaio todo para examiná-la.<sup>12</sup> Aqui dou apenas notícia dessa interlocução decisiva e retomo somente um trecho da nota “Lembrança de Pedro Salinas” redigida pelo poeta itabirano, mas assinada sob o pseudônimo Hugo de Figueiredo, para anteceder uma das traduções, pelo que ela testemunha de sua intimidade com os espanhóis de 27:

Não são muitos, entre nós, os que amam porque a conhecem — a poesia de Pedro Salinas. Mas esses poucos são fervorosos na sua devoção. Circunstâncias diversas têm impedido que tomemos conhecimento da moderna lírica espanhola, a partir de Juan Ramón Jiménez: apenas García Lorca, pela sua imolação, atraiu um interesse geral, antes doloroso. Entretanto, poetas como Pedro Salinas, Rafael Alberti, León Felipe, Jorge Guillén, Luís Cernuda, Gerardo Diego, Altolaguirre suportam confronto com os maiores cantores atuais da Europa e da América.

Como seu mestre Juan Ramón, Salinas tem a dicção sutil que convém à expressão de estados profundos e evanescentes da alma. Uma nobre

---

12 Vagner Camilo, “Drummond e Salinas: as razões do Amor e a voz devida em tempos de madureza”, ensaio que integra a coletânea (em fase de publicação) resultante da produção do grupo de pesquisa coletivo *Geografias culturais ibero-americanas: paisagens, contato, linguagens*.

melancolia circula em seus versos, que elevam o sentimento amoroso à plenitude de uma tomada de contato com a essência do mundo (Andrade, 2015, p. 427).

Ainda no caso de Pedro Salinas, há de se observar que, pela mesma época das traduções de Drummond, saía a primeira tese no Brasil sobre o poeta espanhol. Curiosamente, ela é de autoria de um dos principais intérpretes de Drummond: Hécio Martins, que em fins dos anos 1940 e nos anos 1950, já se dedicava à divulgação da poesia de Salinas, depois ampliados e agregados aos capítulos que integram a versão final de seu trabalho acadêmico. A tese de doutoramento intitulada *Pedro Salinas: Ensaio Sobre Sua Poesia Amorosa* foi apresentada ao Departamento de Letras Neolatinas da Universidade do Brasil, onde viria a lecionar, e examinada por uma banca integrada por Roberto Alvim Correia, José Carlos Lisboa (que o orientou e a quem atribui a intermediação nos primeiros contatos com a poesia do grande lírico espanhol) e por ninguém mais, ninguém menos do que Manuel Bandeira, então professor de Literatura Hispano-Americana e ele próprio tradutor da poesia espanhola. A tese saiu publicada em livro dois anos depois, integrando uma das principais coleções de ensaios patrocinadas oficialmente pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura (Martins, 1956). O fato de Drummond traduzir Salinas pela mesma época, parece-me muito revelador desse adensamento do interesse pelos espanhóis de 27 no período.

Para além do contato de nossos modernistas, classicizados ou não, com a *Generación del 27*, pela mesma época, ele também se dava entre ela e nomes

representativos da Geração de 45. Refiro-me não apenas a traduções e correspondência com Dámaso Alonso, mas na exploração de subgêneros poéticos com a elegia, muito cultivada tanto pelos modernistas neoclássicos, quanto pelos poetas de 45, estes notadamente sob influxo de *As elegias de Duíno* de Rilke. No caso dos espanhóis de 27, parece também se dar o cultivo desse subgênero poético, notadamente associado à questão do exílio.<sup>13</sup>

Reconheci ainda certas afinidades com alguns dos nomes de 27 que eu postulava a partir de uma coincidência temática. Foi o que busquei explorar no citado estudo dedicado à Geração de 45 (Camilo, 2020), ao me ocupar da obra de um de seus integrantes, o já referido José Paulo Moreira da Fonseca, traduzido por Gabino-Alejandro Carriedo. Em “A tempestade”, longo poema de inspiração eliotiana, em uma de suas melhores passagens, José Paulo Moreira da Fonseca recorre à écfrase ao instituir um diálogo franco com a famosa tela pintada por Diego Velázquez de *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas* que, juntamente com Juan Calabazas (o *Calabacillas*), Diego de Acedo (*el Primo*) e Sebastián de Morra, formam o conjunto de retratos de bufões composto pelo pintor sevilhano para a Torre da Parada do Alcázar de Madrid. Os quatro retratos dos denominados *hombres de placer*, trazidos de manicômios à Casa del Rey para entretenimento da família real, estão reunidos em uma sala do Museu do Prado, compondo o que Lafuerte Ferrari denominou, em termos bastante insensíveis, em contradição evidente com a intenção do pintor, de «políptico

---

13 Devo esta observação a Mayra Moreyra Carvalho. Margareth dos Santos observou-me que a elegia chegou a ser cultivada mesmo pelos não exilados.

de los monstruos», em virtude da associação do nanismo a deformidades físicas e supostas “limitações intelectuais” dos retratados. Para rebater tais concepções e resgatar uma leitura mais próxima da visada humana e sensível do pintor espanhol, é que a poesia veio posteriormente em socorro, justamente a poesia excepcional de grandes nomes da Geração de 27. É conhecido o comovente poema de Vicente Aleixandre sobre o Lezcanillo: “Óleo (*Niño de Vallecas*)”, recolhido no livro de 1962, distante de sua estética surrealista, *En un vasto dominio*.

A pungência do poema ecfrástico de Vicente Aleixandre está em celebrar a sensibilidade de Velázquez ao plasmar a dimensão humana de Francisco Lezcano que, ao redimi-la, desafiou as prescrições das artes plásticas de seu tempo, no tocante aos temas iconográficos ideais. No caso do *Lezcanillo*, como nas demais telas dedicadas aos *hombres de placer* ou *sabandijas*, objetos de jogos e abusos de cortesãos, desprezados ainda por contemporâneos que os consideravam “parasitas insolentes” e “niño imbecil”, Aleixandre enaltece a mão carinhosa do pintor e sua mirada afetiva, dignificadora do retratado. Ou nas palavras pungentíssimas de Aleixandre, a mão que o pintou, acariciou-o; mais ainda, “respeitou-o, existindo” e resumiu, exaltando, sua dimensão veraz. Por isso, dizem os versos finais, que nos mobiliza ou compromete a todos ao contemplarmos a tela, que o *Lezacanillo*, exposto a arder na tela “como em uma luz úmida, todo envolto /na verdade, que é o amor,” implora-nos, suplica-nos “sem voz: ele pede para ser salvo. / Sim, olhe para ele: salve-o. Ele confia no homem.” (Aleixandre, 1962, p. 235-237).

O poema de 1962 de Aleixandre foi antecedido em mais de três décadas pela não menos impactante releitura poética da grande tela, “Pie para el Niño de Vallecas”, composta por outro nome integrado por alguns críticos à Geração de 27, León Felipe. Também a captação poética de León Felipe tinha a “finalidade reivindicatória de um ato de salvação” (Sham, 2004, p. 19), como diz Chen Sham, no sentido de perceber a verdadeira dimensão do ser posto à margem, resgatando-o do esquecimento, acrescido de uma “necessidade de compromisso”, de uma “ação imediata” do leitor do poema e observador da tela: “a exigência de ninguém cruzar os braços ante a miséria e a injustiça, de ninguém se evadir do lugar onde se encontra” (Sham, 2004, p. 19), tanto ele, poeta, quanto seus interlocutores, para não perder de vista o que revela e (re)clama o *Niño de Vallecas*. Nesse caso, acho por bem reproduzir na íntegra o poema originalmente publicado já no exílio em *Versos y oraciones de caminhante II* (1929):

**Pie para *El Niño de Vallecas* de Velázquez**

*Bacia, yelmo, halo,  
éste es el orden, Sancho.*

De aquí no se va nadie.

Mientras esta cabeza rota  
del Niño de Vallecas exista,  
de aquí no se va nadie. Nadie.  
Ni el místico ni el suicida.

Antes hay que deshacer este entuerto,  
antes hay que resolver este enigma.  
Y hay que resolverlo entre todos,  
y hay que resolverlo sin cobardías,  
sin huir  
con unas alas de percalina  
o haciendo un agujero en la tarima.

De aquí no se va nadie. Nadie.  
Ni el místico ni el suicida.

Y es inútil, inútil toda huida  
(ni por abajo ni por arriba).  
Se vuelve siempre. Siempre. Hasta que un día,  
un buen día, el yelmo de Mambrino - halo ya, no yelmo ni bacía -  
se acomode a las sienes de Sancho y a las tuyas y a las mías  
como pintiparado, como hecho a la medida.  
Entonces nos iremos todos por las bambalinas:  
tú  
y yo  
y Sancho  
y el niño de Vallecas  
y el místico  
y el suicida.<sup>14</sup>

Quando dessa republicação do poema em *Ganarás la luz* (1943)<sup>15</sup> — no  
Libro VI intitulado, muito a propósito, *¿Quien soy yo?... ¿Cara o cruz?* — o

14 Há variações na distribuição dos versos e em outros detalhes entre uma edição e outra. Optei pela indicada de *Ganarás la luz* (Felipe, 1990, p. 217).

15 Houve, na verdade, mais de uma retomada dos versos e do quadro que, segundo Arrieta, é “símbolo reiterativo en la poesía de León Felipe que le sirve para expresar el estado de deformación del mundo y del hombre en el tiempo de actualidad” (2018, p. 72). Importa lembrar, ademais, que Francisco Lescano aparecia em outra tela do pintor sevilhano que León Felipe bem conhecia: *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631), hoje no Museu de Belas Artes (Boston-EUA).

*niño de Vallecas* passa a alcançar outro e maior significado, diria quase de uma alegoria política. Isso porque, assevera León Felipe em nota aposta ao poema:

E é aqui que, de repente, posso dizer outra vez quem sou. Este *Niño de Vallecas*, pintado por Velázquez, que está na página seguinte, sou eu. E você também. E todos os espanhóis do mundo. Os que ficaram em casa e os que partiram em aventuras. E para que não se esqueça de nada nem escape ninguém, nem durma ninguém atrás da porta, [com]pus há muito tempo este pé [...] (Felipe, 1990, p. 215-217)

A epígrafe do poema se vale não de uma citação textual, mas da paráfrase de conhecidos capítulos do romance cervantino, em que D. Quixote discute com Sancho a propósito da bacia que este havia arrebatado ao barbeiro e que o primeiro acredita ser o elmo de Mambrino. Sancho resolve a questão afirmando que o objeto em disputa é um «baciélmo» — exemplo dos brilhantes neologismos do escritor espanhol que, pela fusão de palavras, visa à conciliação de pontos de vista contrários, mas que, pela epígrafe de León Felipe, repõe-se o dissenso, exigindo claro discernimento entre o real e o imaginado<sup>16</sup>, para que ninguém se evada, por qualquer meio (a via mística ou a própria morte), diante da situação de iniquidade, que exige união e compromisso coletivo. Pensados no contexto mais imediato da ditadura e do exílio,

---

16 Acompanho nesse passo a leitura de Sham. Outras interpretações, mais universalizantes e menos politizadas, foram propostas à apropriação da epígrafe parafrástica, como a de Benito del Pliego, para quem ela metaforiza “a fé na evolução humana por meio de um processo que se estende do cotidiano e material (bacia) ao ideal e ao esforço heroico (elmo), rumo a um ‘super-homem’ em que se combinam as qualidades humanas e aquelas tradicionalmente atribuídas a Deus (halo). Somente por meio do trabalho comum os seres humanos podem romper o círculo interminável da história e alcançar esse outro estágio de superação libertadora.” (Pliego, 2014, p. 12).



que enformaram todo o livro de 1943, os versos clamam “pela conscientização do problema da Espanha, em que o reiterativo “aqui” figuraria como sinédoque da pátria perdida na Guerra Civil, e o “entuerto”, sua situação atual, “atolada na injustiça, na falta de solidariedade coletiva — razão pela qual ele clama por “resolvê-la juntos” — e na tendência ao escapismo coletivo” (Sham, 2004, p. 19-20).

A nota reproduzida acima, apensa aos versos no livro de 1943, vem reiterar o que bem me observou Margareth dos Santos sobre o que lhe parece uma provável referência no poema à *España Peregrina*, a revista mexicana dos anos 1940 vinculada ao êxodo dos espanhóis pelo mundo, com destaque para a América hispânica<sup>17</sup>, a cujo programa se pode associar a tentativa de compreender a derrota, tentativa essa que passa necessariamente pela releitura da tradição, de onde o resgate de Velázquez e do próprio Cervantes, em epígrafe. Nesse sentido, o verso assertivo e impactante de abertura, que se reitera ao modo de refrão — “de aquí no se va nadie” —, refere-se à ideia de que houve sim essa saída forçosa da Espanha, mas ninguém nunca deixara de ler e pensar sua tradição e de tentar compreender a derrota republicana,

---

17 O programa inicial da *España Peregrina* estabeleceu os princípios norteadores do Conselho Cultural Espanhol, que era de unir intelectuais espanhóis refugiados em países da América. A revista mexicana serviu como disseminadora das ideias republicanas, como meio de divulgar a obra literária, filosófica e política dos refugiados da época, impedindo sua dispersão. Possuía um tom politizado e crítico, com artigos que abordavam especificamente os problemas existentes na Espanha sob regime franquista, sendo a maioria dos textos publicados de exilados e vítimas de tal regime. Os gêneros preferidos eram poesia e ensaios críticos. Ao final de cada número, havia invariavelmente um artigo anunciando as atividades do Conselho Cultural Espanhol, bem como uma seção intitulada “Memórias de Além-túmulo”, que resumia as notícias mais recentes da Espanha sob o regime de Franco. Foram publicados nove números da *España Peregrina*, que acabou se descontinuando com o fim de tal Conselho.

atualizando e reivindicando uma leitura própria. Ou seja, esse alcance político passa por uma leitura própria da tradição pelos exilados, que não a abandonam à mercê da apropriação oficial, nas mãos de quem ficou na Península, nacionalistas e, posteriormente, franquistas, quando inicia a ditadura.

É de supor também que o interesse político despertado pela — ou atribuído à — tela de Velázquez à época tivesse a ver com a presença de Vallecas no noticiário do tempo, como me sugeriram a própria Margareth dos Santos e Mayra Moreyra Carvalho, fato que constatei em consulta aos acervos de jornais brasileiros do período na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Vallecas foi um município independente depois incorporado como distrito de Madri, famoso por sua história de combate e resistência. Quando da eclosão da Guerra Civil em 1936, muitos *vallecanos* saíram às ruas e dirigiram-se às organizações sindicais e políticas locais, unidos no esforço de **salvar a República** e criando milícias para atender às necessidades básicas e abastecer os moradores da área. Com o avanço militar e a intensificação do cerco a Madri, “La Pequeña Rusia”, como chamavam alguns ao bairro, devido a essa vocação militante, acabou devastada a ponto de impressionar Robert Capa, que registrou os escombros desse distrito em uma de suas conhecidas coberturas fotográficas.

Sempre me perguntei se José Paulo Moreira da Fonseca teria se inspirado em alguma releitura poética do quadro de Velázquez para compor a sua *écfrase*... Por mais que o poeta-pintor carioca tivesse intimidade com a tradição da pintura — e, em se tratando dessa tradição, a obra do pintor sevilhano é incontornável para a história da arte —, continuo a cogitar da

possibilidade de o diálogo travado em seus versos com Velázquez ter se constituído em vista pelo menos de uma dessas versões poéticas hispânicas, ainda que o autor de “A tempestade” se afaste por completo de ambas, inclusive por dar destaque a detalhes pouco explorados no quadro pelos poetas espanhóis e pela crítica especializada. Cronologicamente, só seria possível a interlocução com León Felipe. Retomo o que já publiquei a respeito desse confronto (Camilo, 2020).

José Paulo Moreira da Fonseca é, talvez, o único a dar destaque na tela ao céu de fundo, cinzento, escuro, que cobre a Serra de Guadarrama. Céu que, decerto, ele associa ao prenúncio de uma tempestade, o que justifica a evocação do quadro no poema em questão e permite aproximá-lo a outra tela, agora de Giorgione (o homônimo *La tempestá*). Não encontrei nenhuma referência ao céu de fundo nas poucas análises que consultei sobre a tela de Velázquez, nem na mais respeitada de Jonathan Brown, para julgar da hipótese de figuração de uma tempestade e seu possível significado (simbólico?). Os críticos, assim como os dois poetas espanhóis, concentraram-se mais na figura do retratado, que o poeta carioca também não descurou, mas o encarou de modo algo diverso. José Paulo não parece explorar nem a dimensão contestadora, nem a redentora do ser posto *casi al borde*, como diz Aleixandre. Em vez disso, o autor de “A tempestade” enfatiza os olhos do *Lezcanillo* que nada parecem ver, os lábios como de alguém que morresse, a suposta alienação ou loucura do *niño de Vallecas* e a inconsciência de sua solidão expressa pelo riso. Associados à essa condição de pequeno bufão, os versos, descolando-se do que representa de imediato a tela, embaralham suas

falas com as do rei a que serve, invertendo, de sua perspectiva, os papéis: “Somos reis! / Somos deuses! Curva-te e beija a nossa mão”. Ao contrário da dignificação da personagem no quadro e na leitura que Vicente Aleixandre faz dele, José Paulo parece associá-lo a outros “loucos” representados em condição degradada, chegando, com a notação grotesca, ao detalhe escatológico, pois “rolam em postura indigna, / As camisolas sujas do excremento”, apesar da imagem de dor e sofrimento (os pés sangrando sobre a neve onde dançam). Há uma voz em primeira pessoa que não identificamos de pronto a quem pertence (ao próprio eu poético?), mas não parece ser de nenhuma das personagens presentes nessa passagem.

Poemas como este, de José Paulo Moreira da Fonseca, atestam uma sensibilidade afim entre as gerações brasileira e espanhola a que pertencem. Por isso torno a aventar a possibilidade de nosso poeta ter travado contato com a poesia ecfástica de León Felipe, por mais que divirjam no enfoque e sentido conferido à tela.

Importa notar, a esse respeito, que a poesia de León Felipe circulava aqui muito antes dos anos 1950. Não penso apenas na tradução de “Vencidos” feita por Drummond e publicada no *Correio da Manhã* em 12/09/1948. O poema, aliás, integra *Versos y oraciones de caminante*, mas ao Livro I, de 1920, e não ao II, que inclui o “Pie para el *Niño de Vallecas* de Velázquez”. De todo modo, “Vencidos” traz em comum com esse a interlocução com o *Dom Quixote*, que parece-me voltar a ser alegorizado politicamente em função das urgências do presente (o que não deve ter escapado a Drummond ao elegê-lo para tradução). De outro modo não se explica o pedido do eu

lírico felipino ao ocioso e derrotado “cavaleiro sem couraça e espaldar”, para que lhe dê “um canto na montada”, ambos “carregado(s) de amargura” (Andrade, 2011, p. 149-153).

Pela mesma época da tradução de Drummond, jornais cariocas como o *Diário de Notícias* anunciavam na seção de livros novos a *Antologia rota* de León Felipe (que incluía tanto “Vencidos”, quanto “Pie para el Niño de Vallecas de Velázquez”), dada à estampa em 1947 pela editora Pleamar de Buenos Aires. A circulação dessas edições espanholas ou hispano-americanas era garantida, em parte, pela então afamada Livraria Espanhola do andaluz Samuel López Nuñez, anunciando as novidades bibliográficas nos principais jornais cariocas.<sup>18</sup>

Na seção *No Mundo dos Livros* da revista *O Cruzeiro* de 29/09/1945, a tradução de Whitman para o espanhol do “grande poeta León Felipe” também já era noticiada como alternativa à carência de traduções no país do autor de *Folhas na relva*. No mesmo número, Franklin de Oliveira lembrava os nomes de Lorca, Alberti e León Felipe como testemunhos de guerra.

---

18 Falando de outra perspectiva disciplinar, informa Beraldo que a Livraria Espanhola (1909) obteve destaque pela presteza no fornecimento das publicações espanholas e hispano-americanas, além de traduções de outros idiomas, de modo a sanar uma carência de versões diretas para o português, fazendo assim do espanhol uma ferramenta intermediária para a apropriação de conhecimento e operando como uma zona de contato entre culturas linguísticas distintas. “Elogiada pelo jornal *Diário de Notícias*, ela recebia livros de todos os editores espanhóis para venda no Brasil” e, a partir de 1923 (década em que passou a dividir com a Livraria Atheneu, do catalão José Bernardes, contemporânea da criação no Rio da Casa de Cervantes, a tarefa de difusão de obras em espanhol no país), a Livraria Espanhola tornou-se “casa editora e passou também a traduzir obras de escritores portugueses para o espanhol” (Beraldo, 2023, p. 173).

Em artigo sobre “A literatura na guerra” da revista *Leitura*, Enrique Amorin, depois de tratar de Lorca, afirma: “A poesia dos Alberti e León Felipe se adianta pela terra, no tempo e no céu de uma Espanha liberada. É a poesia dos homens livres.” (*Leitura*. Rio jul 1945, p. 61).

Em *Respostas e perguntas* (1953), seleção de artigos publicados na imprensa em anos anteriores, Otto Maria Carpeaux, ao tratar de Whitman como “trovador americano” e dos poetas afinados com ele (“poetas whitmanianos”), dizia haver alguns “notáveis e até um poeta tão notável como o espanhol León Felipe” (Carpeaux, 1999, p. 503).

Quando da viagem de León Felipe em 1954 ao Uruguai, e acompanhando sua estada em Montevideu, o suplemento do jornal carioca *Tribuna de Imprensa* dedicou uma página inteira ao autor de *Ganarás la luz*, com duas matérias em destaque. Nos jornais do PCB, como a *Voz operária*, seu nome vinha associado sempre ao exílio e à resistência, como ocorria também com frequência no caso de Alberti.<sup>19</sup>

Por último, vale observar que a poesia de León Felipe e a de vários de seus contemporâneos entre nós não se davam a conhecer entre nós apenas pela leitura silenciosa. Nas páginas do citado *Diário de Notícias* e em outros tantos importantes jornais não só do Rio, do país, Berta Singerman, cantora judia de origem russa radicada na Argentina desde a infância, fazia uma

---

19 A evocação de seu nome dá-se em nota de apoio ao apelo à frente comum contra o franquismo e pela república na Espanha, quando da greve geral de Barcelona (“Barcelona é apenas o começo”. *A voz operária*. 1951). Interessa-me ainda investigar se sua acolhida se deu aqui em moldes similares ao que se verificou na imprensa brasileira com o andaluz exilado em Buenos Aires, conforme demonstrou Carvalho (2018, p. 199-215).

carreira de sucesso com recitais de declamação literária pela América do Sul, apresentando-se também no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1948, seguido de novas temporadas, com um repertório que incluía poemas de León Felipe (“Me compraré una risa” e outros poemas) ao lado de Lorca e de poetas brasileiros traduzidos para o espanhol, como Bilac e Jorge de Lima. O poder, o verdadeiro assombro da interpretação irônica, mordaz, que ela dava ao “riso mecânico do mundo” — “riso assalariado, [...] que se aluga e se compra”, de propaganda e pregão, convertido ele próprio em mercadoria, definindo uma cultura da superficialidade e da alienação pelo ocultamento “da sombra e da miséria”, tão duramente denunciado por León Felipe — pode ainda hoje ser apreciado por seu registro sonoro em plataformas digitais.<sup>20</sup>

Os recitais de Berta Seligman constituíram, à época, um gênero celebrado de divulgação de poesias, e decerto por influência ou inspiração de seu modelo surgiram outras tantas recitadoras, mesmo entre nós, como uma declamadora do norte do país, de nome sugestivo — Dulcineia Paraense —, que mantinha em seu repertório León Felipe e outros grandes nomes da poesia hispânica e hispano-americana, ao lado de uma amostra representativa da prata da casa. Em outro número do mesmo *Correio da Manhã* do ano de 1948, em que Drummond publicou sua tradução de León Felipe, João César Borba dava à estampa o artigo “A volta da declamação” para tratar da retomada dessa arte pela “*disease* famosa”, transcrevendo justamente o

---

20 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vi34R7KsZxs>

citado poema do zamorano incluído em seu repertório de recitações (“Me comprare una risa”, recolhido em *Español del éxodo y del llanto. Doctrina, Elegías y Canciones*, de 1939). Essa forma de divulgação ou circulação poética — que não era nova, mas ganhava outro vigor<sup>21</sup> — é algo que fascina e se busca desdobrar oportunamente, para além desta sondagem preliminar da moderna poesia espanhola entre nós, no período aqui circunscrito.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- Alberti, Rafael (org.). *Romancero general de la guerra española*. Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944.
- Aleixandre, Vicente. *En un vasto dominio*. Madri: Revista de Occidente, 1962.
- Andrade, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- Andrade, Carlos Drummond de; Guimarães, Julio Castañon (org.). *Poesia traduzida*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

---

21 Em alguns jornais, chegava-se a falar em um novo modo de fruição da poesia, o que não era bem o caso. Em 1970, Montezuma de Carvalho traz uma síntese da trajetória de Berta Singerman como declamadora de poesia, a partir da entrevista que ela concedeu a Santiago Kovadloff e publicada na revista *Comentário* de Buenos Aires, na qual o jornalista destaca toda uma plêiade de poetas declamadores como ela, destacando justamente León Felipe, recentemente falecido. Carvalho relata, ainda, que a própria Singerman identificava a seu entrevistador quais poetas ela considerava bons intérpretes na leitura em voz alta de poesia, dentre os quais ela citava Rafael Alberti. Conforme me informou Mayra Moreira Carvalho, Berta Singerman despertou a atenção de Maria Tereza Leon ainda em 1926, antes mesmo de casar-se com Alberti e vivendo em Burgos. Depois de assistir a um recital da artista argentina, escreveu o artigo de jornal intitulado «El arte de Berta Singerman» no qual ressalta suas impressões sobre “la extraña maga del ritmo del lenguaje” (León, 2003, p. 316).



Arrieta, José Ángel Ascunce. *Religiosidad y profetismo en la poesía de León Felipe*. VVAA. *León Felipe; ¿Quién soy yo?* Zamora: Fundación León Felipe; Ayuntamiento de Zamora; AC/E; Junta de Castilla y León, 2018. p. 58-87. Disponível em: [https://www.fundacionleonfelipe.com/FLF\\_documentos/AF-LeonFelipe.pdf](https://www.fundacionleonfelipe.com/FLF_documentos/AF-LeonFelipe.pdf). Acesso em: 6 set. 2025.

Beraldo, Renilson. Conhecimento médico em trânsito: um estudo sobre o circuito germano-hispano-brasileiro (1920-1930). *REB. Revista de Estudios Brasileños*, [s.l.], v. 10, n. 21, p. 169-182, 2023.

Borda *América Latina*: Palavra, Literatura e Cultura, São Paulo, Memorial da América Latina; Campinas: Editora da Unicamp, 1995. v. 3.

Camilo, Vagner. *Drummond*: da Rosa do povo à rosa das trevas. Cotia: Ateliê Editorial/ANPOLL, 2001.

Camilo, Vagner. *A Modernidade Entre Tapumes*: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2020.

Carpeaux, Otto M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984, v. VIII.

Carpeaux, Otto M. *Ensaio reunidos 1942-1978*. Rio de Janeiro: Topbooks/UniverCidade Ed., 1999.

Carvalho, Joaquim de Montezuma de. *Berta Singerman ou a poesia declamada*. Suplemento Literário de 02 jan 1970, p. 5.

Carvalho, Mayra Moreyra. Sobre literatura e exílio ou uma visita a um poeta desterrado. *Fólio - Revista de Letras*, Feira de Santana, v. 10, p. 199-215, 2018.

Carvalho, Mayra Moreyra. ¿Pintamos horrores, Portinari, escribimos horrores, amigo?: Rafael Alberti frente a la pintura de Candido Portinari. In: Sánchez, Mariela (org.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI*: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019. p. 755-774.

- Carvalho, Mayra Moreyra. No se sabe de quién esta voz: memória do intercâmbio artístico entre Cecília Meireles, Rafael Alberti e Luís Seoane. In: Suzuki, Júlio César; Nepomuceno, Maria Margarida Cintra; Araújo, Gilvan Charles Cerqueira de (org.). *Intelectuais em Circulação na América Latina: diálogos, intercâmbios, redes de sociabilidade*. São Paulo: FFLCH/USP, PROLAM/USP, 2021. p. 236-264.
- Carvalho, Mayra Moreyra. Intercambios poéticos Brasil-España: Manuel Bandeira y la traducción de un poema de Rafael Alberti. *Diablotexto Digital*, [s.l.], v. 12, p. 187-208, 2022.
- Carvalho, Mayra Moreyra. Versos escritos n'água-: uma aquarela de Rafael Alberti para Manuel Bandeira. *Texto Poético*, [s.l.], v. 19, p. 62-81, 2023.
- Carvalho, Mayra Moreyra. A tradução de um soneto ou o que um soneto pode traduzir: “El toro de la muerte”, de Rafael Alberti, por Manuel Bandeira. *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, [s.l.], v. 17, p. 85-104, 2023.
- Carvalho, Ricardo Souza de. Murilo escreve cartas aos espanhóis. *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira, [s.l.], n. 8, 9, 2008.
- Carvalho, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34/USP/CAPEL, 2011.
- Felipe, León; Paulino, José (ed.). *Ganarás la luz*. Madri: Ediciones Cátedra, 1990.
- Herrera *La Ilusión de las Formas*: Escritos sobre Banchs, Molinari, Mastronardi, Wilcock y Madariaga. Buenos Aires: El Imaginero, 1988.
- Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
- LEITURA — Crítica e Informação bibliográfica, Rio de Janeiro, ano V, n. 42, abril de 1942.

- León, Maria Teresa. El arte de Berta Singerman. In: Nebrera, Gregorio Torres (ed.). *Obras dramáticas*. Escritos sobre teatro. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003. p. 316-317.
- Marco, Valéria de. Carpeaux: mediador entre a literatura das ‘duas Espanhas’ e o Brasil. *Estudos Avançados*, [s.l.], v. 27, o. 77, p. 319-332, 2013.
- Martins, Hércio. *Pedro Salinas (Ensaio sobre sua poesia amorosa)*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura (Departamento de Imprensa Nacional/Serviço de Documentação/Ministério da Educação e Cultura), 1956.
- Mendes, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.
- Merquior, José G. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.
- Merquior, José G. *A Astúcia da Mímese*. Ensaaios sobre Lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- Piazza, Maria de Fátima Fontes. Políticas de amizade: Portinari e o mundo cultural ibero-americano. *TOPOI*, [s.l.], v. 7, n. 12, p. 222-246, 2006.
- Pliego, Benito del. *León Felipe*. Madri: Editorial Eneida, 2014.
- Prieto de Paula, Angel L. Garcilaso, poeta moderno. Cultura. *La Prensa CABA*, 08 abr. 2001.
- Santos, Margareth dos. Un poema tirado al mar: contactos poéticos entre Carlos Drummond de Andrade y José Agustín Goytisolo. *Revista de Filología y Lingüística*, [s.l.], v. 38, n. 2, p. 63, p. 63-74, 2012.
- Sham, Jorge Chen. La responsabilidad humana: el poema ‘Pie para El niño de Vallecas de Velázquez’, *Filología y Lingüística*, [s.l.], XXX, n. 2, p. 17-23, 2004.
- Zonana, Víctor Gustavo. El Hijo Pródigo en la Poesía Argentina del ‘40: Enrique Molina. *Revista de Literaturas Modernas*, [s.l.], n. 31, p. 193-218, 2001.