



BRUNO DE MENEZES INVENTOR E MESTRE

Benedito Nunes

Toda produção literária que merece o nome de poesia tem a sua ordem própria de desenvolvimento. Ou se desenvolve uniformemente por sucessivos acréscimos ou por linhas quebradas, atalhos e rumos imprevistos. Nesse último caso a obra poética cresce sob diferentes influxos, quer pessoais quer históricos. A de Bruno de Menezes aproveitou essa dupla confluência que a fez multicêntrica. Um de seus centros, sem dúvida o mais denso, é o que nos oferece *Batuque*, o da descoberta modernista. Mas, ao contrário da maneira habitual de concebê-la, não tomo o restante da obra, tanto o que antecedeu como o que sucedeu esse livro de 1931, como sua periferia.

A poesia de Bruno nasceu simbolista, servida por um sólido aparato formal do verso, que lhe assegurou lampejos parnasianos em seus dois primeiros livros, *Crucifixo* (1920) e *Bailado Lunar* (1924). O simbolismo facilitou a posterior mudança qualitativa para o modernismo. Ao contrário da Natureza, a arte faz saltos. Na arte poética de Bruno, o multicentrismo assegurou-lhe um formato poliédrico: suas diversas fases ou faces ajustam-se entre si sem se revogarem. São painéis superpostos como os três seguintes:

- 1 – painel simbolista;
- 2 – painel modernista afro-brasileiro;
- 3 – painel urbano modernista.

Nos três painéis, a poesia em maior ou menor grau, é sempre o resultado de um trabalho de arte, ou seja, algo reflexivo e meditado. Mas não tem o mesmo alcance em todos. No primeiro, deparamos com a paixão amorosa dramatizada, que os versos idealizam ou sublimam num processo de esquiva, de disfarce, como em *Crucifixo* e *Bailado Lunar*. No segundo, consumado em *Batuque* (1931), o trabalho artístico dramatiza as raízes africanas da cultura brasileira, idealizando um modo de ser e de viver, ritual e popularmente apresentado. No terceiro, finalmente, o verso que revolução estética modernista liberou, tematiza, a partir de *Lua Sonâmbula* (1951), a vida urbana e também suburbana.

O crucifixo que intitula o primeiro livro de Bruno é o objeto privilegiado que condensa a idealização, suportando, ao mesmo tempo, a altura a que o amor tende a elevar-se e uma esquiva ou um disfarce a essa sublimação:

Eu, que vivo um Idealismo de Ilusões
indefinidas,
– quase definidas,
sou um noivo espiritual, com exaltações
de amar na vida
muito além da Vida.
[...]
Meu Crucifixo! – em que ânsia tu me pões,
desconhecidas,
só por mim sentidas!
Certa mulher! Um sonhador. Paixões.
Coisas da vida!
– a nossa Cruz, em vida. (p.33)

Portanto, o crucifixo desse poeta é mítico, místico e profano. O drama da paixão que aí se consuma interliga o humano ao divino pelo amor. O amor, que é tanto religioso quanto profano, humaniza o divino e diviniza o humano pelo sofrimento. No madeiro se sofre por amor. O símbolo do sagrado é um lugar de transpasse entre os filhos de Deus que vivem de mortal amor quando são poetas:

O amor do poeta é assim:
renuncia e consente o malogro de um Sonho
por salvar seu Ideal,
– este bíblico amor em que me enfronho –
E os fariseus, os centuriões, o sanhedrin,
Perdoa.
[...]
Pilatos, lava as mãos.
E és tu, certa Mulher, o Madeiro adorado
onde um filho de Deus morre crucificado.
(A Eterna Cruz, p.54)

Mas o clima, a ambiência dessas transfusões, a iluminação de tal cenário ambíguo, entre o religioso e o profano, é lunar. O prestígio do nosso já vulnerado satélite se impôs no simbolismo francês que nos alcançou – principalmente no primeiro e no último hausto criador desse movimento, ao findar o século XIX – como astro de mutação dos sentimentos, da elevação frustrante do ideal e da melancolia, o *spleen* baudelairiano de *Les Fleurs du Mal*.

Sob o signo lunar surgem o sonho, o amor e a poesia no Mallarmé de *Apparition*:

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archêt aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes (tiravam das morrentes violas)
De blancs sanglots glissant (grissandos) sur l'azur des corolles. (p.30)

Singra *Le Bateau Ivre* de Rimbaud sob o mesmo signo, qualificado de atroz

Toute lune est a troce et tout soleil amer. (p.128)

Bancando amoroso Pierrot lunar é o poeta Jules Laforgue que escreve:

Je ne suis qu'un viveur lunaire
Qui fait des rondes dans les bassins (p.247)
[...]
E que ainda reitera em *Jeux*:

Ah la lune, la lune m'obsede... (p. 270)

De Bruno, autor de *O Bailado Lunar* e *Lua Sonâmbula*, também se poderá dizer que é um vivente lunar, que a lua o obseda. Nos dois livros, o luar lhe dá entrada num vaporoso campo de metáforas entre os quais, enluado, lunático, ele transita. Cruz e Sousa chamara a Lua de monja. Bruno chamara de “bailarina imemorial dos ares” (p.72). Não é dama de estilo ocidental. É uma “levantina”, “toda coberta de arabescos e recamos”, (p.72) musical, rítmica, em seu crescente, Salomé lunar, “haste de um grande lírio” (p.73). A obsessão lunar, que não cessará depois do intervalo modernista ocupado por *Batuque*, persiste em *Poesia* (1931) e retorna em *Lua Sonâmbula* (1953), onde depois de luas vários, já o astro noturno é igualado a “freira piedosa”, (p.328) consoladora da melancolia dos poetas.

Como trabalho de arte, a poesia de Bruno, no primeiro painel, alentado por “neurose lunar” de que a sua visão dos quadros de Ismael Nery participa, é auto-alusiva. Refere suas fontes originais – poetas como Albert Samain, Poe, Cesário Verde e Antonio Nobre e aponta as personagens shakespearianas, Otelo, Desdemona, Lady Macbeth, Rei Lear que lhe instigam o lirismo. E sabe ainda, para dizê-lo à entrada de *Bailado Lunar*, que a poesia de sua

época, de vez enlouquecida “é mais sugestão que impressão. Sugerir é o inverso de dizer tudo abertamente”.

O primeiro painel abrange também a fruição do amor sensual, como se lê em Canção do ritualismo de teu corpo, de que o luar forma o halo alegórico.

Rolam perfumes de serralhos, que envolvem o teu corpo luarente [...] O luar é o teu rajah, que tem no turbante um crescente [...] (p.141)

A flor extra-sensível do Azul, de Pazur de Mallarmé, que veio dos românticos alemães, desce, por força desse segundo “eu” contrário que o poeta em si descobre, – seu encontro com o inconsciente – do Ideal alevantado às zonas eróticas do corpo feminino, a “púberes seios nus, agressivos e erectos” (Seios, p.174).

Outro tema significativo desse mesmo painel é a associação entre inverno e tédio.

Carpem árvores sob o céu plúvio e sombrio...
Inverno...Chuva e *spleen*... (Quando o inverno é uma lágrima p. 124).
[...]

Fumo e cismo. Envelheço.
A platina do luar empoalha o meu cabelo. (p.125)

[...]
Rufa o banjo da chuva a canção das goteiras! (p.127)

Finalmente, um terceiro e último aspecto a considerar desse painel: a citação musical em muitos versos e a musicalidade intrínseca de todos eles. Citados são um Noturno de Chopin, Paganini ao violino, Schuman, Beethoven, a música sensual de Cezar Franck.

A musicalidade intrínseca dos versos é variável no metro, apoiada nas rimas, como se constata em *Bailado Lunar*. Ocorrem alexandrinos, heptassílabos e outros, combinados ou não, e também versos brancos. Mas esses ritmos pertencem à clássica escala dos manuais de versificação. A principal diferença que separa o segundo painel, modernista afro, desse primeiro, é a ascensão nele de um canto outro, senão o canto do outro, do negro africano escravo que ingressa na poesia de Bruno sob o influxo do fator pessoal de sua origem, favorecido pela história, quando ascende o modernismo com a sua propensão ao redimensionamento étnico da cultura brasileira.

O índio e o caboclo já tinham retomado, no cenário modernista, o lugar que ocupavam desde o romantismo. São eles que se mitificam na grande suíte da mistura das raças que colocou a Macunaíma em 28, como Estrela luzindo no céu do Brasil. Do mesmo ano data o grande poema afro-brasileiro, de Jorge de Lima, Essa Nega Fulô, quase um paradigma da nossa poesia negra que Gilberto Freyre e Roger Bastide foram os primeiros a interpretar.

Para Gilberto Freyre trata-se, em Jorge de Lima, de uma poesia mestiça, miscigenada, que une culturas em vez de separá-las. Jorge de Lima, como Bruno de Menezes também o faz, e dá a palavra ao negro. “Seu verbo se faz carne: carne mestiça”. O negro já aparecera com o naturalismo de Aluisio de Azevedo no romance *O Mulato*. Faltava para que ele aparecesse na poesia, simplesmente como homem, independentemente de sua condição de escravo contra a qual Castro Alves se batera, o recuo do culto da forma dominante com o parnasianismo. Esse recuo foi propiciado pelo simbolismo, que facilitou a aparição do verso livre. E o verso livre deixou passar os ritmos africanos. Essa franquia deu-se ao mesmo tempo em que estudos antropológicos e sociológicos destacaram o papel das etnias na formação do povo brasileiro. Escrevia Roger Bastide, nos anos 40, em *A Incorporação da poesia africana à brasileira*: “Os poetas brasileiros se serviram de modo análogo, de estudos científicos, e ainda atualmente procuram neles elementos poéticos. Mas é nisso mesmo que o lirismo africano do Brasil encontra a sua maior originalidade. Pois é evidente, diz ele, que os fenômenos afro-brasileiros diferem dos fenômenos afro-norte-americanos e dos fenômenos puramente africanos. Por isso, três poesias mais ou menos na mesma época vão seguir vias diversas: a da Europa cantando o negro puro, a da América cantando o negro ocidentalizado, a do Brasil cantando o momento saboroso do sincretismo e das metamorfoses” (op. cit., os. 40/41).

Os ritmos africanos, mostrou-o Bastide, nada têm a ver com “o ritmo clássico dos antigos poemas”. Acrescente-se que o que caracteriza o “estilo da África é a força do ritmo; até se pode dizer que a sua arte é apenas ritmo”. Vingando o verso livre por força da revolução modernista “nada mais impedia que o lirismo apreendesse e incorporasse em sua arte as batidas do tambor, as pulsações do sangue negro e novas músicas”.

Em *Batuque* de Bruno de Menezes e nos *Poemas Negros* (os propriamente ditos e outros) de Jorge de Lima, com os quais os do nosso poeta tem afinidades, rufam as batidas do tambor e pulsa o sangue negro. Xangô, de Jorge de Lima, põe-nos, como a primeira das vinte composições que formam o livro *Batuque*, no espaço de um terreiro de candomblé. Num e noutro texto, dá-se o ajuntamento de raças. Em Xangô são quimbundos, cafuzo, cabindas mazombos. Em *Batuque* são cheiros vegetais, gaforinhas, pichains que rodopiam no terreiro.

“Rufa batuque na cadência alucinante (p. 215)

Cessam as sublimações e o regime do alevantado ideal em Bruno e no adestrado sonetista Jorge de Lima o alexandrino deixa, por um momento, de vingar. Num e noutro, o mesmo sentimento de irrevogável mágoa – não piedade – pela desumanização do negro escravo – e de orgânica e intemporal solidariedade com os sofrimentos dele. De Jorge de Lima em Olá! Negro:

Os netos de teus mulatos e de teus cafuzos
e a quarta e quinta gerações de teu sangue sofredor
tentarão apagar a tua cor!

[...]

Negro, ó antigo proletário sem perdão,
proletário bom
proletário bom (pp. 315, 316, 317).

Em que se distingue, pois, o afro-brasileirismo desses dois poetas, que dramatizam a situação do negro? Em Jorge, o raconto prepondera sobre o drama; em Bruno o drama que fica à frente, é em parte ritualístico. Nesse último, o descendente do escravo negro é um protagonista atuante, que fala, canta e dança. Em geral, partituras musicais acompanham cada entreccho dramático. A fala ou canto dançável recebe também o enxerto de toadas de cunho popular ou de extração folclórica, como:

E o rebolo bolinante dos quartos roliços da Chica Cheirosa... (p.19)
O mastro vem vindo na ginga vadia

Da velha toada. [...] (p.27)
E a caboclada ginga e pula na frente dói "Boi de Fama!"
[...] (p.35).

Mas a face ou fase modernista na obra poliédrica de Bruno não gerou apenas uma poesia de ressonância afro-brasileira. Quero crer que o painel a ela correspondente abrigou – e penso que o poeta sabia disso e o cultivou – um dos mais autênticos projetos por parte de um poeta de formação erudita, praticamente do metro e cultor da rima, de uma poética verdadeiramente popular, alimentada por uma tradição sedimentada que chamamos de folclore, com suas dança de roda, folguedos juaninos, fórmulas mágicas, adivinhações, toadas. Desse ponto de vista, Bruno é, como poeta um inventor, um Orfeu Negro; e como inventor, único em seu gênero.

O urbano-modernista, como terceiro e último painel, que resta a examinar, já conquistado o verso livre, cultivado juntamente com o tradicional, a invenção poética popular, de órbita coletiva, abrange a experiência citadina do poeta – tanto do urbano quanto do suburbano – dos arredores pitorescos, crioulos, proletarizados de Belém, de seus improvisados arrebaldes como a Vila da Barca entre os anos quarenta e sessenta. É experiência por convivência peripatética ou ambulatória da cidade, pelo muito que nela andou e dela se impregnou, num empenho de conhecimento e de justiça social. Rememorativa, mas não saudosista, a cidade torna-se matéria de lembrança ou de esquecimento do real, que depuraram as ilusões de quem escreve na Solidão da Noite tropical:

Esquecer ou recordar,
Bem amadas como a lua romântica,
Inspiradoras e incompreendidas.
[...]
O poeta também desperta
Dos remotos sonhos adolescentes...
A Cidade amanhece,
Na trepidação dos ruídos nevrosantes... (p.388)

Da justiça social, que terá sido um desses “remotos sonhos adolescentes” o poeta ainda não conseguira despertar:

[...] E em passos pensativos
procura os subir proletários,
onde as humildes palhoças
têm apenas o pão da Lua Cheia...
quando regressa,
traz a Mensagem conformada... (p. 386)

O sonho adolescente fora uma idéia comum, compartilhada por outros jovens de sua geração. A memória que o abriga é o velho sótão onde se reuniam e onde fermentava o “inconsciente socialista”:

[...]
Ó lirismo proselitismo,
Seguindo Tolstoi, Gorki, Engels,
Lenine, Karl Max, – que preparavam,
que prometiam a Grande Aurora!
Onde a felicidade coletiva,
que realmente anunciavam?... (p. 392)

A idéia de justiça social, de felicidade coletiva, de novo renasce à vista da Vila da Barca, e nela se transforma em grito de protesto e luta:

[...]
E tu, como outras “Vilas”, onde tudo é pobreza,
que dormem sem ter ar respirável e humano,
levantarás teu grito, entrarás para a luta,
para reivindicares toda a grande tragédia,
que vieram no Mar os homens da Velha Barca!... (p. 403)

Mas nos anos 40, Belém já era para Bruno uma cidade evanescente, real só na memória dos que recordavam e que renascia, fantasiada, nas noites de luar. Ou rescendendo a banho de cheiro nas festas de São João.

Hoje, minha Cidade na hora do banho tradicional,
lembra-te de mim também e das amadas que não brincam
mais o São João nos terreiros, nem tiram sorte para saberem das coisas... (p. 494).

O ideal simbolista, de ascensão e subida a uma realidade superior, que assinala o início da poesia de Bruno, converte-se, afinal, num signo de nostalgia, que o fazia amar, por uma lei da memória reminiscente, o findo e o perdido, tal como o disse Carlos Drummond de Andrade:

As coisas tangíveis
Tornam-se insensíveis
À palma da mão
Mas as coisas findas,
Muito mais que lindas,
Essas ficarão. (p.168)

Também em nossa memória literária ficará Bruno de Menezes. Ficarão não apenas como escritor de sua geração, a da revista Belém Nova dos anos 20, mas como um dos melhores poetas do Brasil setentrional, inventor e mestre na arte da palavra.

Belém, março 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTIDE, Roger. Revista Brasileira de Ciências Sociais. S.Paulo, 1993.
- DRUMMOND, Carlos de. *Reunião*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1969.
- LAFORGUE, Jules. *Oeuvres complètes*. Paris, Mercvire de France, 1951. v.1
- LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- MENEZES, Bruno. *Batuque*. Falângola, Belém, 1967. Edição especial comemorativa dos festejos dos 350º aniversário da Fundação da Cidade de Belém.
-*Obras completas*. Secretaria Estadual de Cultura. Belém-Pará, 1993. 3. v.
- MALLARMÉ. *Oeuvres complètes*. Paris, Galimard, 1945.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. Paris, Fernand Havan, 1956.