



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

TESINA DE LICENCIATURA EN LETRAS

“TRADUCCIÓN Y CRÍTICA DE LA POESÍA
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:
LA RELEVANCIA DEL CARNAVAL
EN EL MODERNISMO BRASILEÑO ”

ROMINA CELIA ARENA

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2012

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por la Prof. Romina Celia Arena, en la orientación Literaturas Hispánicas, bajo la dirección del Lic. en Letras Omar Chauvié.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Lic. Omar Chauvié y a la Lic. María Elena Torre por posibilitar el desarrollo de este trabajo que, al inicio, parecía imposible no solo por el difícil acceso a los textos literarios y críticos en lengua portuguesa sino también por ser un objeto de estudio poco investigado en nuestro país. Gracias por su acompañamiento y compromiso.

A Alejandro por su amor y comprensión en el transcurso de la carrera. A mi familia, amigos y compañeros que me incentivaron y brindaron su apoyo y cariño.

Gracias a los profesores y poetas que, en este tiempo de formación, me transmitieron saberes, puntos de vista críticos y su pasión por la literatura.

Por último, un especial agradecimiento a mi profesora de portugués Irene Seles porque no solo me enseñó un idioma sino también me dio las claves para empezar a comprender el imaginario brasileño.

Gracias a todos.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
Estado de la cuestión	7
Hipótesis de nuestro trabajo	10
Metodología para la investigación	11
PRIMERA PARTE	
La traducción de la obra poética de Drummond de Andrade	14
SEGUNDA PARTE	
La <i>Semana de Arte Moderna</i> y los inicios del Modernismo brasileño	22
El carnaval en la poesía de los modernistas	26
El carnaval-show y los medios de comunicación	34
Un carnaval, todos los carnavales	41
CONSIDERACIONES FINALES	47
APÉNDICE	
La presente traducción	50
“Un homem e seu carnaval” (1934) de Carlos Drummond de Andrade	52
“A festa” (1969-1970)	52
“Vinhetas de carnaval” (1988)	56
“Legendas para 12 estampas de carnaval” (1988)	58
“Bacanal” (1919) de Manuel Bandeira	60
“O descante de Arlequín” (1919)	61
“brasil” (1920-1930) de Oswald de Andrade	61
Frag. de “Carnaval carioca” (1923) de Mario de Andrade	62
Notas y comentarios de los poemas	64
Obras de Carlos Drummond de Andrade	67
Principales traducciones de la obra poética de Drummond a nuestro idioma	71
Programa de la <i>Semana de Arte Moderna</i> en Brasil	72
<i>Carnaval</i> (1960) de Cândido Portinari	78
TEXTOS LITERARIOS	79
BIBLIOGRAFÍA	80

INTRODUCCIÓN

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue un Carnaval. El indio vestido de senador del Imperio. Fingiéndose Pitt. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses.
Oswald de Andrade, Manifiesto Antropófago.

La obra poética de Carlos Drummond de Andrade¹ representa una de las concreciones más importantes del Modernismo en Brasil, vanguardia que tuvo su origen en la *Semana de Arte Moderna* en São Paulo y que proyectó una nueva forma de hacer poesía desvinculándose de la estética simbolista que dominaba el ambiente cultural. El Modernismo recupera el carnaval de Río de Janeiro por ser uno de los ejes definitorios de su cultura. Sin embargo, esta festividad cambia de forma como consecuencia de los hechos históricos de Brasil. Con respecto al origen de esta celebración, Mónica Rector (1998) en “El código y el mensaje del carnaval: Escolas-de-samba”, afirma que:

El carnaval brasileño se origina en el “entrudo” portugués, que se llevó a cabo en Brasil desde la época colonial hasta la Primera República (1889). Consistía en juegos violentos, en que la gente se aventaba todo tipo de objetos. Era una festividad popular dionisiaca (1998: 51).

A partir de la estructura del baile, el vestuario, los temas a representar, los ritmos y las letras de samba, esta autora estudia los códigos de las “escolas” en el carnaval de Río de Janeiro. En su trabajo, sostiene que el carnaval carioca se fue transformando paulatinamente en el despliegue de las “escolas”, en detrimento de otras formas más populares como los “tríos eléctricos”² y las asociaciones carnavalescas.

¹ Nació en Itabira dentro del Estado de Minas de Gerais, en 1902. Su pueblo natal contiene uno de los más grandes depósitos de hierro en el mundo, el campo es inhóspito y rocoso, y la vida muy dura. Se recibió de farmacéutico. Su carrera profesional incluye la enseñanza y el periodismo. Su primer libro, *Alguna poesía*, apareció en 1930. Tiene numerosos libros de poesía, ensayo y prosa. Fundó y dirigió *A Revista* en Minas de Gerais y colaboró con publicaciones modernistas como *Terra Roxa e Outras terras* y la *Revista de Antropofagia*. En 1934, se trasladó a Río de Janeiro donde ocupó el cargo de jefe de gabinete del Ministerio de Educación y Salud Pública. Murió en 1987.

² En tiempo de carnaval, se adornan colectivos y camiones que transportan equipos de sonidos y cantan diferentes grupos musicales. En la calle, gran cantidad de personas bailan disfrazados mientras siguen a un determinado trío eléctrico. En la actualidad, se puede ver a estos agrupamientos en la *Galo de Madrugada*, se trata de la apertura oficial del Carnaval, considerado el mayor grupo carnavalesco. Esta celebración se lleva a cabo todos los años en Recife, capital de Pernambuco. Espontáneamente, las personas disfrazadas desfilan por las calles de Recife.

Este cambio en la concepción del carnaval está presente en los poemas de Drummond de Andrade desde mediados de siglo XX. Si bien en los primeros textos poéticos de 1930, el carnaval es representado como un acto dionisiaco, luego se transforma en una mercancía consumida por un gran público que sirve para desviar la atención de los hechos de violencia presentes en la época de dictaduras en Brasil. En la poesía póstuma, la imagen del carnaval toma otra perspectiva en la que se retoma, a partir del recuerdo, la estética modernista de principios de siglo pero con una escritura que representa las nuevas condiciones culturales. Pese a estos cambios históricos y estéticos el carnaval sigue formando parte de la identidad brasileña, tal como presenta en “A festa” (“Fiesta”):

<p>O carnaval é sempre o mesmo e sempre novo com turista ou sem turista com dinheiro ou sem dinheiro com máscara proibida e sonho censurado máquina de alegria montada desmontada, sempre o mesmo, sempre novo no infantasiado coração do povo.</p> <p style="text-align: right;">12-2-1970</p>	<p>El carnaval es siempre el mismo y siempre nuevo/ con turista o sin turista con dinero o sin dinero con máscara prohibida y sueño censurado máquina de alegría montada desmontada, siempre el mismo, siempre nuevo en el nunca disfrazado corazón del pueblo.</p> <p style="text-align: right;">12-2-1970</p>
---	---

El sujeto imaginario³ del poema que participa del carnaval muestra las tensiones entre diferentes culturas y entre las clases sociales de Brasil a partir de imágenes ligadas a la antropofagia⁴, la violencia y el influjo de los medios de comunicación masiva. Por último, la relación de Drummond con el carnaval va más allá del ámbito literario. La Escola Mangueira le dedica el samba “O reino das palavras: Carlos Drummond de Andrade” que gana el primer premio de la competencia en 1987. Meses después, el poeta muere. Drummond fue un escritor popular que, sin dejar de lado la vanguardia modernista y los temas nacionales, supo representar al hombre brasileño del siglo XX. Rodolfo Alonso, uno de sus principales traductores en habla hispana, afirma:

³ En “Mirada e imaginario poético” perteneciente a *La poética de la mirada* (2004), Jorge Monteleone afirma: “La mirada imaginaria puede ser atribuida, entonces, al sujeto imaginario de una enunciación lírica. Es una facultad por la cual el sujeto imaginario realiza sus elecciones objetivas y, en consecuencia, su proyección en el espacio. El mirar establece así un vínculo con un objeto mirado o con otro al que se mira y nos mira. Funda tanto una objetividad como una intersubjetividad. Es una facultad a partir de la cual el sujeto imaginario establece todas las fantasías respecto de lo que se halla fuera del campo visible” (2004:30). A partir de esta noción, el sujeto imaginario en el poema construye su experiencia particular del carnaval.

⁴ Oswald de Andrade introduce el término *antropofagia* en el “Manifiesto Antropófago”, según el cual la cultura europea es “devorada” por la cultura brasilera, a partir del gesto de traducción, apropiación y reescritura sobre “lo otro” europeo (Cfr. 1981: 67-69).

...Drummond fue siempre (envidiable privilegio) un poeta no sólo admirado sino querido en su país, un poeta cuyas ediciones se agotaban una tras otra, y que estuvo en contacto con su pueblo casi cotidianamente ejerciendo el poema, el relato, la crítica, la crónica, el comentario periodístico, a través de los medios masivos de difusión. Por eso en 1944 publica su *Búsqueda de la poesía*, una magistral y auténtica arte poética, que vuelve a poner los puntos sobre la íes y reencauza a tanto poeta extraviado en su legítima tarea: el lenguaje. Por eso, también, supo renunciar con discretísima elegancia, en su momento, a un importante premio de carácter nacional, otorgado por el entonces gobierno militar de su país, y al que acompañaba una importante cifra en dólares (1987:5).

▪ Estado de la cuestión

Por ser uno de los poetas más importantes de Brasil, la crítica ha tenido gran desarrollo ya que abarca más de 60 años de producción. En general, se han buscado explicaciones y se han realizado interpretaciones de la obra poética en su totalidad o de algún procedimiento particular que marca el proceso de producción de la poesía. En este trabajo, seleccionamos los principales estudios realizados sobre su obra.

Luiz Costa Lima en *Lira e antilira* (1937) tomó la idea de corrosión como principio generador de la poesía de Drummond. El principio de corrosión fue definido como el modo por el cual el poema socava y asume la percepción de la historia:

Corrosão, como a empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absentismo. Al contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História [...] É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada *ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado*. Em qualquer dos dois casos – ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta – o semblante da História é algo de permanente corroer. O princípio- corrosão é, por conseguinte, a raiz que irradia da percepção do que é contemporâneo⁵ (1995:131).

⁵ La corrosión, como la emplearemos, no debe confundirse con el derrotismo o el ausentismo. Al contrario, en el contexto drummondiano aparece como una forma de asumir la Historia [...] De este modo, la vida no aparece para el poeta minero como un juego fortuito, posibles placeres desligados de la acumulación de otros momentos. Ella tampoco es tierra compacta. En lugar de estas hipótesis, la corrosión, que a cada momento la vida contrae, ha de ser tratada *como excavación o como ciego destino de lo ignorado*. En cualquiera de los dos casos -es decir, ya sea participante o estando ausente – el semblante de la Historia es algo para corroer permanentemente. El principio de la corrosión es, por tanto, la raíz que irradia desde la percepción de lo que es contemporáneo (La traducción me pertenece).

Teniendo en cuenta el principio de corrosión, Costa Lima lee en la obra poética *Claro enigma* (1951) un proceso de anulación de la presencia de la actitud combativa. Este crítico supone que un cambio de posición ideológica actúa en el resultado poético, de modo que en su trabajo refuerza la noción de un Drummond inconformista aunque mantiene un carácter evasivo de la realidad porque en esta obra poética escrita en la pos-guerra, los poemas tienen un tono místico y el sentimiento apocalíptico adquiere un lugar relevante acerca del futuro del hombre⁶.

José Guilherme Merquior en *Verso universo en Drummond* (1975) explica que hasta ese momento los estudios sobre el lirismo drummondiano solo trataban aspectos parciales de su obra y la mayor parte de las visiones en conjunto eran excesivamente sintéticas. Como consecuencia del panorama de la crítica brasileña realiza una interpretación global de la poesía, mediante una lectura analítica de sus textos. En principio, a partir del método estilístico quiere encontrar los contenidos en el nivel de la organización verbal: lo que dice su poesía y cómo lo dice. Luego, busca una explicación socio-ideológica de la obra con el presupuesto de que su poesía no solo se refiere al mundo sociocultural de Brasil y su régimen patriarcal sino que se constituye en una reflexión crítica sobre ese mundo. Finalmente, relaciona la poesía drummondiana con la poética moderna europea:

Como sintetizar a contribuição da poesia de Carlos Drummond de Andrade à literatura brasileira? Poderíamos talvez partir de uma expressão do decano da crítica brasileira, Tristão de Ataíde (...) Nun breve artigo seu, de 1967, Drummond é considerado como “uma espécie de Baudelaire da nossa poesia moderna”. Esta fórmula feliz exige desenvolvimento. Pois Baudelaire é, por um lado, o introdutor da sensibilidade moderna, isto é, da experiência existencial do homem da grande cidade e da sociedade de massa, na alta literatura; e por outro, o fundador de uma escrita poética *moderna*, escrita de ruptura radica ao mesmo tempo com a tradição clássica e com o romanticismo⁷ (1975:234).

⁶ ¿Vale menos, muerto?/ ¿Menos uno que otro/ si el valor del hombre// es medida del hombre?/ (...) ¿Indaga otro hombre?/ ¿Por qué muerte y hombre/ andan de la mano// y son tan joviales/ las horas del hombre? /¿Qué cosa es el hombre? (frag. de “Especulaciones en torno a la palabra hombre”) Traducción de Rodolfo Alonso, en *50 poemas escogidos*, de Carlos Drummond de Andrade, Caracas Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2009.

⁷ ¿Cómo sintetizar la contribución de la poesía de Carlos Drummond de Andrade a la literatura brasileña? Tal vez podríamos partir de una expresión del decano de la crítica brasileña, Tristán de Ataíde (...) En un breve artículo de este crítico, de 1967, Drummond es considerado como “una especie de Baudelaire de nuestra poesía moderna”. Esta fórmula feliz exige una explicación. Pues Baudelaire es, por un lado, el introdutor de la sensibilidad moderna, es decir, de la experiencia existencial del hombre de la gran ciudad y de la sociedad de masas, en la alta literatura; y por otro lado, el fundador de una escritura poética *moderna*, escritura que provoca al mismo tiempo una ruptura con la tradición clásica y con el romanticismo (La traducción me pertenece).

Por otro lado, Affonso Romano Sant`Anna en *Drummond, el poeta del tiempo* (1980), analiza la coordenada temporal porque a partir de ella se pueden reorganizar los tópicos principales de su poesía⁸ y replanteó la obra poética de Drummond considerando como textos básicos sus once libros de poesía y como textos auxiliares todas sus obras en prosa y sus primeros trabajos llamados “poemas de circunstancia”. A partir de diferentes estadísticas del uso del verbo en cada poema, y su posterior análisis de la composición, este autor descubre que el poeta lo usa para defenderse y afirmarse en el texto. En su investigación demuestra que la obra de Drummond tiene una estructura dramática en la que el poeta es la figura central y recorre tres momentos: el yo mayor al mundo, el yo menor al mundo y el yo igual que el mundo. Para este crítico, *Rosa do povo* (1945) es el libro crucial en el conjunto de la obra porque es un verdadero *axis* donde el poeta tiene mayor lucha con la realidad, su perspectiva es sociológica a diferencia de *Claro enigma* (1951), que tendrá un tono metafísico. Como conclusión final de la obra, Sant`Anna sostiene:

Con esta epifanía él completa el ciclo en torno de sí mismo en movimiento abierto. El yo se reintegra, después de haberse apartado procurándose a sí mismo a través del tiempo. La travesía del tiempo por la poesía. Donde no había Nada, sino apariencia, ahora hay una obra, un Ser, una conciencia. El poeta poetizó el tiempo a sí mismo; se salvó de la destrucción y erigió una fundación, porque “la poesía es la fundación del ser por la palabra” (2003:186).

Flora Süssekind en *Vidrieras astilladas* (2003), desde una perspectiva sociológica, estudia al poeta como cronista del *Correio da Manhã*: “Drummond cronista se permitió muchas veces poner en jaque a la propia ideología de la objetividad periodística desde dentro mismo de las páginas de un diario” (2003:176). También explica el modo en que la censura política entra en el campo intelectual de Brasil y las estrategias para seguir ejerciendo su poder. Una de las estrategias de la dictadura brasileña era tomar el espectáculo como una práctica de disuasión. Los medios de comunicación y los espectáculos televisados no solo controlaban cualquier información que estuviera en contra de los intereses políticos sino también presentaban nuevas formas de ver la realidad que desviaban la atención de los ciudadanos con respecto a los hechos de violencia. Flora Süssekind reflexiona sobre esta forma de intervención:

⁸ Este autor considera que tópicos como familia, tierra, provincia y otros tantos que una crítica cuantitativamente apreciable estudiara en más de 500 artículos, solo pueden ser entendidos debidamente cuando son puestos en un juego de correlación.

Tiro certero el de la estrategia autoritaria de los primeros años del gobierno militar. Certero y silencioso: se dejaba vociferar a la izquierda denuncias y protestas, pero sus posibles espectadores habían sido sustraídos por la televisión (2003:21).

Para la autora, el poeta critica los medios estando dentro de los medios, actitud que analizaremos en “A festa” (“Fiesta”), perteneciente a *Versiprosa (Crónica de la vida cotidiana y de algunos espejismos)*, obra que conjuga la construcción de la realidad desde los medios de comunicación con el uso del verso libre, la ironía y el humor presentes en su poesía. En nuestro trabajo tomamos, entre otros, ese poema-crónica “A festa” de Drummond para pensar las relaciones entre la construcción del carnaval-show y la violencia que está implícita en la construcción del poema.

Debemos señalar que encontramos pocos trabajos críticos en nuestro país referidos a la obra de Drummond. En los prólogos de las diversas antologías en español, los traductores con los que trabajamos como Rodolfo Alonso, Francisco Cervantes, Miguel Ángel Flores, Claudio Murilo y Manuel Graña Etcheverry realizan un breve análisis del corpus de poemas y esbozan sus ideas acerca de su poética. No obstante, en los últimos años se nota un interés por la poesía brasileña en la crítica académica argentina a partir de la publicación de *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003) de Gonzalo Aguilar, y el dictado de un seminario en la Universidad Nacional de Rosario a cargo de Martín Prieto, Julio Diniz y Paulo Henríquez Britto en el que estudian la relación entre poesía y política en Argentina y en Brasil⁹.

Luego de analizar los textos críticos referidos a la poesía drummondiana, resulta pertinente destacar que estos estudios no privilegian el análisis en su obra poética de uno de los elementos más relevantes del Modernismo brasileño, postulado en los manifiestos modernistas y que tiene relación con la valorización de la cultura popular brasileña iniciada en la *Semana de Arte Moderna*: la construcción del carnaval.

▪ Hipótesis de nuestro trabajo

Pese a ser considerado por la crítica brasileña como el poeta más importante de Brasil en el siglo XX, Carlos Drummond de Andrade no ha tenido difusión en los países de habla

⁹ Entre los poetas argentinos figuran: Leónidas Lamborghini, César Fernández Moreno y Paco Urondo. Los poetas brasileños son Mario y Oswald de Andrade, y Carlos Drummond de Andrade.

hispana debido no solo a la barrera del idioma y a las escasas traducciones que se realizaron de sus obras, sino también al debilitado contacto cultural entre países latinoamericanos. Los pocos traductores -que a su vez son poetas- tuvieron como modelo determinante para la selección de poemas la *Antología poética* (1962) realizada por Drummond de Andrade en lengua portuguesa, a partir de la cual pudieron acceder a los poemas más famosos sin haberse traducido prácticamente sus volúmenes de poesía completos.

La representación del carnaval de Río de Janeiro en la poesía de Drummond de Andrade como anclaje del Modernismo brasileño, objeto de esta investigación, permitirá vincular al sujeto imaginario construido en el poema con la experiencia poética y la dimensión política de la *Semana de Arte Moderna*¹⁰ en Brasil.

Para abordar este trabajo, realizamos una selección, traducción y estudio de diversos poemas de Drummond teniendo en cuenta las imágenes del carnaval vinculadas con diferentes épocas históricas de Brasil desde la década del `20 hasta la del `80. Pondremos en relación los poemas de Drummond con los textos de otros poetas modernistas como Manuel Bandeira, Mario y Oswald de Andrade que representan la festividad brasileña.

▪ Metodología para abordar esta investigación

Para el análisis del corpus seleccionado pensamos un marco teórico que nos exige investigar dos cuestiones simultáneamente: la traducción de los poemas y la crítica literaria de esos textos.

En cuanto al tema de la traducción haremos un relevamiento de los textos que se tradujeron en lengua española de la obra poética de Drummond, analizaremos las diferentes traducciones y quiénes han sido los traductores más reconocidos. Tendremos en cuenta el estudio de Walter Benjamin (1971) acerca de la traducción. Trabajaremos los siguientes

¹⁰ La relación entre la poética y la política está mediada por las decisiones que toman los poetas en ese encuentro artístico que cambiará el rumbo del arte brasileño, por ejemplo: el uso de la lengua coloquial en sus textos así como también la reforma del portugués que intentaron realizar los modernistas, en especial Mario de Andrade, expresada en su correspondencia y en sus primeros manuscritos. Para más información, ver el artículo "La construcción de una "lengua brasileña" en Amar, verbo intransitivo, de Mario de Andrade" de María Esperanza Gil de la Universidad Nacional de Mar del Plata, publicada en la revista *Anclajes*, XVI, N° 14, diciembre de 2010, pp. 109-126. (<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/v14a07gil.pdf>)

textos desde nuestra propia traducción¹¹: “Un homem e seu carnaval” (“Un hombre y su carnaval”) (1934), “A festa” (1969-1970) (“Fiesta”), “Vinhetas de carnaval” (“Viñetas de carnaval”) y “Legendas para 12 estampas de carnaval” (“Subtítulos para 12 imágenes de carnaval”) (1988) de Drummond de Andrade; “Bacanal” (“Bacanal”) y “O descante de Arlequín” (“El canto de Arlequín”) (1919) de Manuel Bandeira; “brasil” (“brasil”) (1920-1930) de Oswald de Andrade y fragmentos de “Carnaval carioca” (“Carnaval carioca”) (1923) de Mario de Andrade. Seleccionamos estos poemas de diferentes épocas para trazar un recorrido dentro de su obra y pensar cómo se construye la imagen del carnaval en sus diferentes momentos, tan central en los postulados de los manifiestos de Oswald de Andrade y la poética de la *Semana de Arte Moderna*. Para abordar estos temas recurriremos al estudio de Luiz Costa Lima (1995), José Guilherme Merquior (1975), Gonzalo Aguilar (2003) y Miguel Ángel Flores (2004).

Con respecto al concepto de carnaval, nos centraremos en dos perspectivas: una general, el estudio de Mijail Bajtín (1974)¹² sobre la fiesta popular y otra, centrada en las “escolas de samba” de Río de Janeiro abordada por Mónica Rector (1998)¹³. En el análisis de las representaciones del carnaval nos parece relevante la construcción de la subjetividad en el enunciado del poema que articula su experiencia con dicha festividad; para pensar en estas cuestiones serán de utilidad los aportes de Jorge Monteleone (2004).

Para realizar este trabajo es necesario comprender el escenario socio-político cultural donde se construyen estos poemas, tendremos en cuenta la perspectiva de Ciro Cardoso (1992) historiador brasileño que explica los procesos de modernización de Río de Janeiro, tomaremos el concepto de “simulación de la ciudad moderna” del antropólogo Néstor García Canclini (1990) que nos permite analizar los cambios producidos en las ciudades en las que

¹¹ Los poemas seleccionados no tienen traducción publicada a nuestra lengua. Solo contamos con la edición en español de “A festa” realizada por Claudio Murilo, texto que pondremos en tensión con nuestra traducción.

¹² “A lo largo de siglos de evolución, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores, de antigüedad milenaria (en los que incluimos las saturnales) originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo [...] Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (2003:12-13).

¹³ Son asociaciones populares que se originan en Río de Janeiro. Durante todo el año practican danzas y canciones a partir de un samba-enredo. En el tiempo del Carnaval se presentan en el Sambódromo y participan de una competición en la que el jurado tiene en cuenta: la alegoría elegida a representar, la letra, el vestuario, la melodía y armonía, la evolución (baile), la batería, el Mestre- Sala y la Porta-bandera, y el argumento.

entran en contacto culturas diferentes; también serán de utilidad los aportes de Muñiz Sodré (2001) sobre el análisis de la violencia política-económica y la anteriormente mencionada Flora Süssekind (2003). Por último, en cuanto al análisis del texto poético seguiremos a Valentín Voloshinov (1926), Bertolt Brecht (1984) y Theodor Adorno (2003).

PRIMERA PARTE

▪ La traducción de la obra poética de Drummond de Andrade

Su tardía originalidad es, pues, síntoma de una vieja deuda colectiva de magnitud sólo comprensible a la luz de la trágicas contradicciones que envuelven las relaciones entre los pueblos latinoamericanos, desde siempre tan distanciados entre sí, aunque sus territorios se interpenetren y una historia común los emparente.
Santiago Kovadloff, Los poderes del poeta.

La escasa difusión de la poesía de Carlos Drummond de Andrade, escritor brasileño clave del siglo XX¹⁴, en nuestro país y en los demás países latinoamericanos se debe a varias causas, la primera da cuenta de la escasa comunicación¹⁵ general entre países latinoamericanos. Por otro lado, el lenguaje también dificulta el contacto cultural porque como Palermo y Mantovani consideran: “Portugués y castellano son lenguas muy próximas inclusive considerando las distintas lenguas ibéricas. Pero las formas locales de expresión y uso fueron creando diferenciaciones lingüísticas que cambian totalmente el sentido de algunas palabras utilizadas en ambas” (2008:17). El portugués posee ciertas características particulares que exigen su estudio para comprender los poemas: nuevos sonidos respecto del español como la “j” (“murmurejando”) y el diptongo “ão” (“comissão”, “não”, “decoração”), el cambio de género de algunos sustantivos (“arte” es un sustantivo femenino), siempre se colocan los artículos a los sustantivos, las preposiciones se contraen (“de la” se transforma en “da”), el uso del “você” para personas con las que se tiene confianza, tratamiento del “usted” para “a señora” y “o señor”, la existencia de palabras en portugués que tienen un significado muy diferente en nuestro idioma (“fantaseados” es “disfrazados”, “escritorios” es “oficinas”, “oficinas” es “talleres”, “nave” es “carroza”, “brincando” es “bailando”, “desmancham” es “deshacen”).

¹⁴ Ver Apéndice: Obras de Drummond de Andrade, pp. 67.

¹⁵ Rodolfo Alonso señala en *Antología*: “Aunque en medio de la supuesta globalización continúe en Latinoamérica la insostenible balcanización de nuestros pueblos, siempre me pareció especialmente doloroso que esa absurda incomunicación se produzca también con el Brasil, cuya cultura contagiosamente vital, extraordinariamente viva, ha de resultar especialmente fecunda para un continente del cual, por otra parte, constituye prácticamente la mitad” (2005:9).

Debido a las pocas traducciones existentes¹⁶ y la escasa difusión de la enseñanza del portugués, la poesía drummondiana ha quedado relegada. Dentro de las traducciones con que contamos, destacamos las que tienen la particularidad de estar traducidas al español bonaerense como las de Rodolfo Alonso y Manuel Graña Etcheverry. Los traductores son poetas, hecho que intensifica el trabajo con el lenguaje poético, y críticos que han realizado un esfuerzo notable por hacer conocer a este escritor brasileño. Quienes se han encontrado con esta tarea manifiestan una admiración por la obra y por las decisiones poéticas y políticas del autor vinculadas a la construcción de una poesía cuyo material lingüístico se acerca al lenguaje coloquial y sus temas están relacionados con la vida cotidiana del hombre brasileño dentro de un proceso de valorización de la cultura popular desde principios de siglo XX.

En el marco de este trabajo es necesario pensar las consideraciones que hace el Modernismo brasileño del portugués. Los poetas buscaban una “lengua brasileña” que se acercara a la lengua oral mientras que los filósofos y filólogos usaban el portugués tradicional. En el manifiesto de poesía “Palo-del-Brasil” (1924), Oswald de Andrade proclama: “La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución de todos los errores. Como hablamos. Como somos” (1981:4). Manuel Bandeira y Mario de Andrade buscan también transformar el portugués de los colonizadores en una lengua nacional que dé cuenta de la cultura brasileña. Silvio Elia en *El portugués en Brasil. Historia cultural* (1992), explica el proceso de transformación de la lengua y los aportes de los modernistas que lograron aproximarse a la lengua oral popular:

Pero, si no se consumó la ansiada revolución en el lenguaje, por fuerza hemos de reconocer que el Modernismo logró cortar algunas amarras que impedían una expresión más natural a la lengua culta brasileña. El profesor Luís Costa Lessa, en un libro que versa a propósito del influjo modernista en la lengua escrita brasileña, enumera las siguientes “liberaciones” gramaticales: Preposición *em* y no *a* (chegar *em* casa, por chegar *a* casa); *ter* (tener), en vez de *haber* o *existir*; *pedir para* en vez de *pedir que*... Y así algunas cosas más... Serían en suma, reglas a incorporar a una *Gramática* brasileña (1992: 220-221).

Otra cuestión que dificulta conocer en profundidad su vasta producción poética es el hecho de que se hayan editado en español casi exclusivamente antologías de sus poemas¹⁷. Esta

¹⁶ Las traducciones están a cargo de los mexicanos Miguel Ángel Flores y Francisco Cervantes y el brasileño Claudio Murilo que traduce al español. Cada traducción tendrá expresiones propias del contexto cultural particular de cada uno.

¹⁷ Ver Apéndice: Principales traducciones de la obra poética de Drummond a nuestro idioma, pp. 71.

modalidad permite leer una variedad de textos pero, ciertamente, no da la posibilidad de comprender el sentido global de un volumen de poesía con sus particularidades y pensar el sentido que adquieren los poemas en el conjunto de cada libro. Justamente, Affonso Romano Sant' Anna cuando interpreta toda la obra de Drummond toma a *Rosa do Povo*¹⁸ como el punto de mayor tensión que tiene el poeta con el mundo. Luiz Costa Lima distingue en *Claro enigma*¹⁹ la ausencia de la actitud crítica hacia la sociedad brasileña presente en otros volúmenes de poesía.

En nuestra revisión de los textos en portugués notamos importantes cambios estéticos en función de las necesidades del poeta de representar la realidad, así en *Versiprosa*²⁰ se conjuga el verso libre con el estilo de la crónica periodística proveniente de los medios de comunicación masiva de los que él también participa.

También es necesario pensar en la concepción que Drummond tiene del poema en general, que puede leerse junto a otro de otra época y estilo diferente, como señala en el prólogo a *Antología poética (organizada pelo autor)*²¹. Drummond les explica a sus lectores la manera en que ordenó el gran volumen de su poesía:

Ao organizar este volume, o autor não teve em mira, propriamente, seleccionar poemas pela qualidade, nem pelas fases que acaso se observem em sua carreira poética. Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A Antologia lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, expelho mais fiel (1993:5)²².

¹⁸ *Rosa del pueblo* es su quinta obra poética publicada en 1945.

¹⁹ Obra editada en 1951.

²⁰ Obra publicada en 1967, de la que tomamos el poema "A festa". En una nota introductoria a esta obra, Drummond explica: "Versiprosa, palavra não dicionarizada, como tantas outras, acudiu-me para qualificar a matéria deste livro. Nele se reúnem crônicas publicadas no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*; umas poucas, no *Mundo Ilustrado*. Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa. Não me animo a chamá-las de poesia. Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então, versiprosa." ("Versiprosa, palabra que no está en el diccionario, como tantas otras, se me ocurrió para calificar la materia de este libro. En él se reúnen crónicas publicadas en el *Correio da Manhã* y en el *Jornal do Brasil*; unas pocas en el *Mundo Ilustrado*. Crônicas que transcriben en verso comentarios y divagaciones de la prosa. No me animo a llamarlas poesía. Prosa, en rigor, dejaron de ser. Entonces, versiprosa"). La traducción de los textos en portugués me pertenece.

²¹ Contamos con la 30ª edición que incluye una nota del autor cuya fecha es 1962. Se agregan también a partir de la 5ª edición, 15 poemas extraídos de *Boitempo & A Falta Que Ama, Versiprosa e Viola de Bolso – II*.

²² Al organizar este volumen, el autor no tuvo en consideración, propriamente, seleccionar poemas, por la calidad, ni por las etapas que se observan en su carrera poética. Antes cuidó buscar, en la obra publicada, ciertas características, preocupaciones y tendencias que la condicionan o definen, en conjunto. La *Antología* le parece de esta manera, más vertebrada y, por otro lado, el espejo más fiel.

En la presentación de la *Antología*²³, el poeta explica las nueve categorías a partir de las cuales reorganizó sus textos, probablemente también con la intención de que su obra pueda llegar masivamente al público lector brasileño: “individuo”, “tierra natal”, “familia”, “amigos”, “conflicto social”, “conocimiento amoroso”, “concepción de poesía”, “ejercicios lúdicos” y “una visión, una tentativa de la existencia”. Además, en otras ediciones, que el mismo poeta denomina *Poesia reunida*, retoma libros completos anteriores y agrega nuevos poemas, como el caso de *Fazendeiro do ar & poesia até agora* (1954) que presenta ocho libros de poesía, *Reunião* (1969) que cuenta con diez libros y *Nova reunião* (1983) con diecinueve libros.

Al cotejar qué poemas se habían traducido al español, claramente pudimos constatar que la mayoría de esos textos poéticos fueron seleccionados de *Antología poética (organizada pelo autor)*. Nuestra hipótesis es que a la hora de escoger poemas para el público hispanoamericano, se tomó como base esa obra, en especial, como eje de la selección. En las diversas antologías en español encontramos, reiteradamente, los mismos poemas, presentados en la antología de Drummond: “Poemas de siete fases”, “Anécdota búlgara”, “Balada en prosa a Aníbal M. Machado”, “Cabaret minero”, “Consuelo en la playa”, “Laguna”, “Me quiero casar”, “Recuerdo del mundo antiguo”, “Confidencia de Itabirano”, “Carta”, “Manos dadas”, “Congreso internacional del miedo”, “Cuadrilla”, “Amar- Amargo”, “Política literaria”, “Especulaciones en torno a la palabra hombre”, “En medio del camino”, “Elegía”, “Búsqueda de la poesía”, “Canto esponjoso”, “Un buey ve a los hombres”, “Retrato de familia”, “La mesa”, “José”, “Aurora”, entre otros.

Ahora bien, cada antología tiene sus particularidades. Rodolfo Alonso²⁴ es uno de los traductores que más se ha ocupado de la obra poética de Drummond. En *Mundo grande y otros poemas* (1987) realiza una selección de poemas de diversas obras como *Alguna poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo*, *José*, *Novos poemas*, *A vida passada a limpo*, *Liçao*

²³ Otras antologías poéticas son: *50 poemas escolhidos pelo autor* (1956), *Antología poética* (1965), *Seleto em prosa e verso* (1971), *Carmina drummondiana* (1982) y *Boitempo I y II* (1987).

²⁴ Nació en 1934, en Buenos Aires. Fue el miembro más joven del grupo de vanguardia *Poesía Buenos Aires*. Tradujo a numerosos autores de diversos idiomas. Dirigió su propia editorial. Poeta, ensayista y traductor. A partir de *Salud o nada* (1954) publicó más de 25 libros propios, la mayoría de poemas pero también de ensayo, reflexión y narrativa. En 1997 recibió el Premio Nacional de Poesía por su libro *Música concreta* (1994). La Universidad de Carabobo (Venezuela) lo distinguió, en 2002, con la Orden Alejo Zuloaga. Fue Premio Konex de Poesía 2004. Generosamente, Rodolfo Alonso, nos permitió el acceso a todos sus prólogos sobre Drummond.

*de coisas, A bolsa & a vida, Inéditos y João Ternura*²⁵. Los poemas que traduce Alonso y no aparecen en otras antologías tienen que ver con el ambiente provinciano del poeta, del trabajo, la condición del obrero y la violencia. Esta edición de poesía gira en torno al poema “Mundo grande”²⁶, no solo porque así se titula esta antología sino también porque este texto está ubicado en un lugar destacado del libro. Además, incluye un prólogo con la biografía de Drummond, su desempeño como poeta y la importancia de la *Semana de Arte Moderna* en Brasil. Es necesario aclarar que, en esa edición, no encontramos los poemas en lengua original y además presenta una recreación de “El obrero en el mar”²⁷. Luego, publica *Antología* (2005), una obra con gran cantidad de poemas de Drummond ordenados a partir de un criterio alfabético sin un orden cronológico.

En el prólogo señala que “Fue en la rumorosa Feria del Libro, en Buenos Aires, y precisamente en la sala *Jorge Luis Borges*, colmada por cientos de personas ese sábado 27 de abril de 2002. Junto con tres colegas brasileños, invitados todos por su Embajada, conmemoramos el centenario del nacimiento de uno de los poetas más grandes del continente: Carlos Drummond de Andrade” (2005:6). Alonso, en su discurso introductorio acerca del poeta brasileño, explicó su experiencia personal con la poesía drummondiana que comenzó a traducir desde muy joven; su tarea como “devoto impulsor de los indelebles modernistas brasileños” (2005:7); el contacto de Drummond con nuestro país²⁸ cuando estuvo invitado a la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* (1957) en la Universidad Nacional del Litoral; y la generosidad del poeta brasileño para ser traducido y publicado por Alonso.

²⁵ Ver Apéndice: Obras de Carlos Drummond de Andrade, pp.67.

²⁶ Poema perteneciente a *Sentimento do mundo*, obra publicada en 1940.

²⁷ Rodolfo Alonso lo afirma en el prólogo de *Antología*: “Allí publiqué mi versión de *El obrero en el mar*, ese texto magnífico, de honda significación estética y humana” (2005:6).

²⁸ Su única hija se casa con el argentino Manuel Graña Etcheverry y se instala en Buenos Aires donde nacerán sus nietos. Por otro lado, Alonso señala un poema en el que aparece Buenos Aires: “Se trata de *A Luis Mauricio, niño* dedicado a uno de sus tres nietos argentinos, y donde Buenos Aires parece explícitamente aludida. No solo por esa “ventana / que da hacia el Ministerio de Trabajo”, cuya efigie burocrática es engalanada por la primavera, sino también por el “enano de Harrods, hoy viejo, entre niños enormes”, que solo los mayores recordarán ahora, o el ciego sentado “en su movilidad, / en la esquina de Córdoba y Florida”, o algunos habitantes de nuestro Jardín Zoológico, sin duda visitado con los niños (“Fijate que hay terciopelo en los osos. / Incómodos y prisioneros en Palermo”), o también, como todos sabemos que “los chicos y las palomas confraternizan en la Plaza de Mayo” (2005:8-9).

Otro traductor de Drummond de Andrade es Miguel Ángel Flores²⁹, en *Más que carnaval. Antología de poetas brasileños contemporáneos* (1994), traza un panorama de los poetas brasileños más destacados del Modernismo desde Manuel Bandeira hasta Ferreira Gullar. Con respecto al poeta, no se especifica de qué obra proviene cada poema, como dijimos anteriormente, muchos textos se repiten. Las características de esta antología difieren de las anteriores, porque podemos cotejar la versión en lengua original y en español. A partir de la siguiente reflexión de Walter Benjamin sobre la traducción, podemos pensar que el trabajo de Flores reproduce el texto original:

La fidelidad de la traducción de cada palabra aislada casi nunca puede reflejar por completo el sentido que tiene el original, ya que la significación literaria de este sentido, en relación con el original, no se encuentra en lo pensado, sino que es adquirida precisamente en la misma proporción en que lo pensado se halla vinculado con la manera de pensar en la palabra determinada [...] Y hasta podría decirse que la traducción literal, en lo que atañe a la sintaxis, impide por completo la reproducción del sentido y amenaza con desembocar directamente en la incompreensión (1988:16).

Una buena traducción, para Benjamin, no es la copia sino una reproducción del sentido del texto, necesariamente el original se modifica porque “...ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original”. En el trabajo de Flores, encontramos algunos cambios en la estructura sintáctica: “e segunda-feira ninguém sabe / o que será” por “y nadie sabe qué sucederá/ el lunes”, “então vira patriarca” por “en patriarca se convierte”; y expresiones propias de Brasil trasladadas al español usado en el contexto histórico mexicano, como: “pois sim” por “ya lo creo” y “Se me chateio?” por “¿Qué si me fastidio?”.

Claudio Murilo³⁰, escritor brasileño, también ha traducido al español parte de la obra de Drummond en *Antología poética* (1986). A diferencia de los traductores mencionados, amplía la selección de textos, tomando obras que no se habían traducido como *Boitempo & a*

²⁹ Nació en la ciudad de México en 1948. Es profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana-Atzacapozalco. En 1980 fue distinguido con el Premio Nacional de Poesía. Es autor de los siguientes libros de poesía: *Contrasuberna* (1981), *Saldo ardiente* (1987), *Erosiones y desastres* (1987) y *Transcripciones* (1991).

³⁰ Nació en Río de Janeiro, en 1937. Es poeta, Doctor en Letras y tiene una maestría en Literatura Brasileña, por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Es profesor en la Universidad de Essex, Inglaterra, Toulouse-Le-Mirail, Francia; de la Universidad de Brasilia; director del “Colegio Mayor Universitario” Casa de Brasil, en Madrid. Traductor de la *Antología Poética*, Carlos Drummond de Andrade, y organizador de *Toda a Poesia de Machado de Assis* (2008).

*falta que ama, As impurezas do branco, Claro enigma, Versiprosa*³¹ y *Discurso de Primavera e algumas sombras*. La traducción de los poemas, en edición bilingüe, respeta la puntuación y la distribución de los versos.

En nuestra traducción consideramos diferentes expresiones traducidas por Murilo y pensamos en otras alternativas más apropiadas para nuestro contexto cultural, en el caso de: “no treme-treme de bloco frevo rancho” que está traducida como “en el tembleque de comparsas y carrozas”, nosotros preferimos “paso a paso de comparsas y carrozas” para dar una imagen de continuo desfile en la calle; “o pagode” por “juerga”, el significado de esta palabra portuguesa de uso coloquial es similar al uso de la palabra “joda”, entre otras expresiones. Las palabras pertenecientes a otros idiomas en el texto original no están traducidas, como por ejemplo: “à la tour abolie”, “golden-room” y “vison” porque representan el contacto cultural en carnaval. Murilo intenta traducir palabras inventadas por el poeta como “vociferapulando” por “gritasaltando”, en nuestra traducción preferimos “gritadanzando” porque la palabra “pula” está referida al baile; “sambaluando” por “sambarrieland”, nosotros pensamos en “sambalucinando” por la confluencia de samba y el verbo alua-se que significa enloquecer.

Francisco Cervantes³² también se ha ocupado de la obra de Drummond, en *Poemas* (1982), presenta una selección de textos de diversas obras identificadas en el índice. Destacamos la inclusión de textos de *Viola en Bolsa* que no habían estado en otras antologías y que tienen un tono social. La edición no incluye los textos en lengua original. Además, tiene un prólogo del traductor donde explica las relaciones con otros escritores brasileños:

La constante reflexión del oficio del poeta lo mantendrá alerta frente a enemigos imaginarios o ciertos, como en “Búsqueda de la Poesía”, “Consideración del Poema”. Sólo que los modelos propuestos, las prevenciones que señala Drummond, tendrán que ser tomadas en cuenta dentro de sus propios límites, de una actitud específica y momentánea. No pueden ni deben considerarse como fórmulas ni modelos rígidos, pues el poeta no se lo propuso así. La presencia de los amigos del autor en su poesía, entre ellos Mario de Andrade, hace patente la

³¹ Extraemos de esa obra el único poema traducido, “A festa” (“Fiesta”) con el que confrontamos para realizar este trabajo de investigación. Los restantes poemas que conforman el corpus solo se encuentran en versión original.

³² Nació en Querétaro en 1938. Fue un periodista y escritor mexicano. Estudió Derecho en la Universidad de Querétaro. Trabajó como periodista, editó la revista *Ágora*. Recibió una beca de la Fundación Guggenheim y en 1977 vivió en Portugal. Realizó traducciones, de Carlos Drummond de Andrade, de Fernando Pessoa y de otros poetas de lengua lusitana. Recibió varios premios nacionales e internacionales.

actitud consciente de no masificarse, de no volverse materia gris informe (1982:9).

En el mismo prólogo reflexiona sobre la selección de poemas que presenta, discute con otras traducciones³³ y coloca textos que muestran la *humanidad doliente* del brasileño como “Un buey ve a los hombres”, “Destrucción”, “Science fiction”, “La tortuga”. Otro traductor de Drummond es Manuel Graña Etcheverry quien presentó dos poemas amatorios: “Amor y su tiempo” y “Tiempo y olfato” en un número de la Revista PROA (1996) dedicado a *Literatura y erotismo*. Incluimos este artículo porque se traducen poemas de la última etapa, poco conocidos, teniendo en cuenta un eje temático, en este caso el tema del amor analizado no solo por su contenido sino también por el significado que aporta la forma del texto.

Por último, mencionamos el trabajo de Santiago Kovadloff³⁴ quien publica una serie de ensayos sobre distintos poetas brasileños con poemas traducidos por él mismo. Es consciente de la poca difusión de la poesía de Brasil y de la tardía publicación de su libro *Los poderes del poeta. Poesía y conocimiento en el Brasil del siglo XX* (1991). Con respecto a su tarea como traductor manifiesta el riesgo que toma al ser la traducción: “... una experiencia creadora más y una forma de convivencia íntima y gozosa con los poetas estudiados, de cuya intensidad no tenía sentido que me privara en un trabajo de esta naturaleza” (1991:14). Kovadloff pone en escena la subjetividad en su tarea de traducción y no duda en transformar el texto original adecuándolo al contexto histórico- cultural al que pertenece.

³³ Murilo señala que: “Del primer Drummond, no podíamos dejar al margen el fundamental “Poema de siete caras”. **Es cierto que aparece en toda selección**, pero siempre con algunos errores. Por ejemplo, se suele anotar *Cuando nació, un Angel Tuerto*, etc. Siendo el sentido de *torto* aquí es el de *contrahecho*, o sea un *ángel deforme*. Como se verá el contenido es más amplio. Al final del mismo poema, se acostumbraba traducir: *pero esa luna/ ese coñac/mandan a la gente conmovida como el diablo*. En realidad dice: *pero esa luna/ ese coñac/ nos mandan conmovidos al diablo*. *Gente* en coloquial portugués es eso, *nosotros*. Por ejemplo, para decir que una persona y yo vamos a conversar se dice: *a gente fala depois*” (1982:9). La letra negrita es nuestra para marcar la repetición de los poemas en las antologías como habíamos señalado.

³⁴ Santiago Kovadloff nació en Buenos Aires el 14 de diciembre de 1942. Se graduó en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Es ensayista, poeta, traductor y antólogo de literatura de lengua portuguesa. Es profesor honorario de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha traducido, entre otros escritores de Brasil y Portugal, a Vinicius de Moraes, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Mario de Sá-Carneiro y Fernando Pessoa. Algunos de sus ensayos han sido traducidos al alemán, al italiano y al francés y otros se han difundido en España. En 1998 fue incorporado, como miembro de número, a la Academia Argentina de Letras.

SEGUNDA PARTE

▪ *La Semana de Arte Moderna y los inicios del Modernismo brasileño*³⁵

Los críticos brasileños coinciden en que el acta de la fundación de la modernidad estética de la poesía en Brasil fue la *Semana de Arte Moderna* en 1922, celebrada durante la conmemoración del centenario del país en São Paulo, capital de la modernización brasileña. Para 1920, esta ciudad se había convertido en un gran centro industrial a causa del aumento del precio del café, uno de los primeros productos de exportación. La expansión urbana pasó de 65.000 habitantes en 1890 a 350.000 en 1905³⁶. Este crecimiento demográfico, producido por la llegada de diversos contingentes de inmigrantes, trajo consigo cambios en la estructura de la ciudad como grandes edificios, alumbrado eléctrico, instituciones financieras, educativas y culturales. Como consecuencia de esta transformación, era necesario un arte que pudiera dar cuenta de los ajustes y desajustes de esos cambios.

Si bien la *Semana de Arte Moderna* solo ocupó tres días, su programa³⁷ estaba compuesto por discursos de poetas, exposiciones de cuadros, sesiones de música. En el segundo día Menotti del Picchia tuvo problemas al leer el discurso³⁸ en el que exponía los objetivos del Modernismo, también Mario de Andrade escuchaba gritos, abucheos y burlas cuando presentaba versos de “Paulicéia Desvariada”. En el Teatro Municipal, la jornada había terminado con un público lleno de ira como consecuencia de las nuevas ideas acerca del arte brasileño. Pese a los detractores, este encuentro dejó huellas en la cultura brasileña como explica Miguel Ángel Flores:

A partir de esa semana quedó claro que la poesía iba adquirir una nueva voz. Con sus poemas y proclamas hicieron que el simbolismo y el parnasianismo pasaran a la categoría de historia y su envejecimiento fue instantáneo. (...) Con Bandeira entraron las voces de la calle a los versos y todo fue susceptible de convertirse en

³⁵ Con respecto al término, no se usa para nombrar el movimiento que inició Rubén Darío en nuestro país. El Modernismo en Argentina equivale al Simbolismo brasileño. En Brasil llaman Modernismo, al movimiento iniciado después de la primera guerra mundial.

³⁶ Cfr. Tulio Halperin Donghi (1997:300).

³⁷ Ver Apéndice: Programa de la *Semana de Arte Moderna* en Brasil, pp. 72.

³⁸ Miguel Ángel Flores cita en *Más que carnaval* parte del discurso del poeta brasileño Menotti del Picchia: “Queremos en nuestro Arte luz, aire, ventiladores, aeroplanos, reivindicaciones obreras, idealismos, motores, chimeneas de fábricas, sangre y velocidad. ¡Y que el redoble rugidor de un automóvil, avanzando por el camino del verso, espante la poesía hasta el último dios homérico que se vaya quedando anacrónicamente dormido, soñando, en plena era del *jazz-band* y del cinema, con la flauta de los pastores de Arcadia y los divinos senos de Helena!” (1994:12).

poesía, aun las cosas y los hechos más deleznable. Toda una revolución que tuvo a su alumno más aventajado y brillante en Carlos Drummond de Andrade, un joven que tenía veinte años cuando los Andrade, Mario y Oswald, iniciaron su revolución estética que tuvo repercusiones en todo el país (2004)³⁹.

Este crítico explica las etapas que conformaron el Modernismo brasileño. En la primera, a la que denomina “fase heroica”, revisa los antecedentes y destaca una serie de hechos artísticos que confluyeron en la Semana de Arte como la exposición pictórica de obras de Anita Malfatti, en 1917 -entre las que aparece el primer desnudo cubista de Brasil- y el retorno de Europa de Oswald de Andrade, imbuido de novedades estéticas como el manifiesto Futurista de Marinetti y el verso libre de Paul Fort, una de las técnicas con que empieza a experimentar en esos años. Miguel Ángel Flores concluye:

En suma la exposición de Anita Malfatti, la reacción que provocó, más la existencia en São Paulo de algunas figuras literarias muy informadas respecto de los movimientos europeos de vanguardia, hicieron posible el agrupamiento de los nuevos escritores deseosos de sacudirse la estrechez provinciana (1994:17).

En este marco surgió el conjunto de Mario y Oswald de Andrade. El primero escribió “Paulicéia Desvairada”, poema pionero del Modernismo brasileño leído en la *Semana de Arte Moderna*, que buscaba sacudir la sensibilidad de sus lectores y presentar imágenes de la tecnología como impulsora de esa nueva sociedad.

Cuando aparece el manifiesto de Oswald de Andrade, se cierra esa fase heroica para pasar a la segunda fase: al “Pau-Brasil” (Palo-Brasil), en que se toma lo regional, el exotismo y las raíces africanas. Esta revalorización de las formas propias de la cultura brasileña incluyó la consideración de sus variedades de lenguaje y dio lugar a “...poemas tan plagados de palabras nordestinas que difícilmente eran legibles, en una primera lectura, para las personas del sur del país; lo mismo sucedió con ciertos poemas que se escribieron en Río Grande do Sud” (Flores, 1994:24). El Modernismo empezó a redescubrir un Brasil diferente y a pensar un lenguaje nacional. Más tarde, Oswald de Andrade postulará en su “Manifiesto Antropófago”⁴⁰ (1928) que la cultura europea será devorada por la cultura brasileña, en un gesto de apropiación y traducción de lo “otro”; se trata de una reivindicación de la cultura

³⁹ En: <<http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2004/maflores.html>>

⁴⁰ Miguel Ángel Flores señala que: “Oswald puso como fecha de su manifiesto el año 374, ese era el tiempo que había transcurrido desde el devoramiento del Obispo Sardhina (sardina) por los indios Caétes (es decir que tal acontecimiento sucedió en 1554)” (1994:26).

popular y de la conquista utópica de los pueblos originarios, ahora será el indio quien domine al portugués:

Erro de Português

Quando o Português chegou
debaixo duma brut chuva
vestiu o índio

Que pena!
Fosse uma manhã do sol
o índio tinha despido
o Português.

Error del Portugués⁴¹

Cuando llegó el Portugués
bajo una fuerte tormenta
vistió al indio

¡Qué pena!
Fue una mañana de sol
cuando el indio desvistió
al Portugués.

Los miembros del grupo de São Paulo se trasladaron a Río de Janeiro para seguir contactándose con poetas y músicos que se hallaban abocados a una búsqueda semejante en torno al lenguaje y a los temas nacionales. Es allí donde se vincularon con Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Heitor Villa Lobos y Sergio Buarque de Holanda. En esta etapa se ubica Drummond de Andrade quien se inicia con el movimiento modernista cuando ya no tenía un espíritu combativo con respecto al simbolismo.

La tercera fase del Modernismo comienza a partir de la publicación de la *Revista A festa* integrada por Tasso da Silveira, Murilo Araujo, Adelino Magalhães, Cecilia Meireles. Estos poetas buscaban una renovación basada en un pensamiento político, filosófico y religioso. Jorge de Lima y Murilo Mendes buscan una dimensión más espiritual, en cambio Drummond de Andrade expresa la complejidad del hombre brasileño. Ahora bien, a partir de la crisis mundial de 1929 y sus consecuencias negativas en la economía brasileña, el tono festivo del Modernismo fue extinguiéndose.

Una generación de escritores de mediados de los '40, cuyos representantes fueron Lêdo Ivo y João Cabral de Melo Neto, integró la *Revista Brasileira de Poesía* que comenzó la cuarta fase del Modernismo. Los poetas realizaron un balance negativo de los aportes del Modernismo y criticaron los excesos de este nuevo arte. Pese a las críticas, diez años antes José Guilherme Merquior afirmaba que a partir de la *Semana de Arte Moderna*, la literatura

⁴¹ Poema de Oswald de Andrade traducido por Miguel Ángel Flores (1994:27).

iba a poner en escena el lenguaje y los temas nacionales que formaban parte de la identidad brasileña:

La poesía de hoy se librará de lo mediocre, de lo poético vacío, cuando reencuentre para sí misma la urgente precisión de nacionalidad tan bien sentida por Mario; cuando recomience el camino de la intimidad con lo social; cuando finalmente comprenda que la herencia del 22 impone orientar a la poesía brasileña en la dirección de los grandes temas objetivos, sociales y filosóficos que la preparación del lenguaje de los maestros del Modernismo volvió posible e imperiosa. No porque la literatura se mejore por las simples modificaciones de los asuntos, sino porque ninguna lengua poética, ningún instrumento de alta expresión jamás se renovó por el solo experimentalismo sino por su raíz en la existencia y en el mundo –y siempre se expandió, siempre elevó su tino y construyó su símbolo, en aquel exacto momento en el que el lenguaje se abrió para la nerviosa y compleja comprensión de la vida social; de la gran vida colectiva sobre la cual, en la literatura como en lo demás, el país funda ahora su más viva conciencia- y del auténtico brasileñismo que los poetas del 22 tuvieron la fuerza y la gloria de instaurar (1965:32).

Los rasgos del Modernismo fueron la construcción de un lenguaje que diera cuenta de la oralidad brasileña y los temas que preocupaban al hombre contemporáneo, esta renovación en la poesía no fue producto del experimentalismo sino que cumplió con lo que anteriormente sugiere Merquior. En la poesía modernista se puede apreciar el verso libre como en “Um homem e seu carnaval” (1934) de Drummond de Andrade: “Deus me abandonou/ no meio do rio./ Estou me afogando/ peixes sulfúreos/ ondas de éter/ curvas curvas curvas/ bandeiras de préstamo/ pneus silenciosos/ grandes abraços largos espaços/ eternamente”⁴². El lenguaje oral reemplaza a las formas literarias tradicionales como en “Carnaval Carioca” (1923) de Mario de Andrade: “Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!/ Levou a breca o destino do poeta” (“¡Eh Libertad! ¡Qué joda! ¡Es para gozar! ¡Maldita la suerte del poeta!”). Es destacable la inclusión de diferentes estilos como el periodístico, publicitario, de la literatura popular y del cine con un tono humorístico; de esta manera, los modernistas incorporan la cotidianidad brasileña, la convivencia de los hombres comunes en las ciudades. Los poetas escribieron sobre temas nacionales como el *carnaval de Río de Janeiro*, festividad que tomamos como eje de esta investigación a partir de poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mario y Oswald de Andrade.

⁴² Dios me abandonó/ en medio del río./ Me estoy ahogando/ peces sulfúreos/ olas de éter/ curvas curvas curvas/ banderas de procesión/ ruedas silenciosas/ grandes abrazos largos espacios/ eternamente. (La traducción me pertenece).

- **El carnaval en la poesía de los modernistas**

El Carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Palo del Brasil. Wagner sucumbe ante las Escuelas de Samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro. La formación ética rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocinada del vatapá. El oro y la danza.

Oswald de Andrade, Manifiesto de Poesía "Palo-del-Brasil".

Los modernistas comienzan a valorizar la cultura popular, lo primitivo y lo africano que se había dejado de lado en el simbolismo. Oswald de Andrade, en su manifiesto "Palo del Brasil" (1924), coloca en primer lugar el carnaval de Río de Janeiro como escenario de lo popular, donde se ponen en juego una perspectiva "sentimental, intelectual, irónica, ingenua" (1981:5) con un lenguaje proveniente de la oralidad brasileña opuesta a un arte académico que tiene como referencia la literatura europea. En el manifiesto "Palo del Brasil", Oswald de Andrade proclama la idea de "Ver con ojos libres" y luego "todo digerir"⁴³ como aspectos de una manera radicalmente distinta de vivir y hacer arte.

En este trabajo analizaremos las diferentes imágenes del carnaval⁴⁴ que construyen Drummond y poetas como Manuel Bandeira y Mario y Oswald de Andrade a partir de la propia subjetividad y las decisiones poéticas y políticas del Modernismo.

Para pensar la concepción de carnaval recurrimos al estudio de Mijail Bajtin sobre *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* porque nos ofrece una perspectiva general de esta celebración que luego iremos especificando al estudiar el carnaval en Río de Janeiro. El carnaval brasileño se origina en el "entrudo" portugués desde la época colonial aunque tendrá características propias debido a la incorporación de elementos de la cultura africana y guaraní. Se trata de una festividad que tiene sus inicios en la cultura europea y que termina

⁴³ "No más brasileños de nuestra época. Lo necesario de química, de mecánica, de economía, de balística. Todo digerido. Sin mitin cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología" (1981:7).

⁴⁴ El origen del carnaval es un tema polémico, aun no se ha determinado una fecha exacta. Los griegos lo celebraban en el 1100 a.C., es decir, se trata de una de las fiestas paganas más antiguas como señala Mónica Rector: "Las Bacanalia eran las festividades que griegos y romanos celebraban para rendir homenaje a Baco y a Dionisos. Llegaron a ligarse con el libertinismo, fiestas, banquetes y orgías" (1998: 50).

siendo parte de uno de los aspectos más importantes de la cultura brasileña. Esta fiesta mantiene, como en los orígenes del carnaval, el aspecto fundamental de la risa:

El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva*. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media. Todas esas formas presentaban un lazo exterior con las fiestas religiosas. Incluso el carnaval, que no coincidía con ningún hecho de la vida sacra, con ninguna fiesta santa, se desarrollaba durante los últimos días que precedían la gran cuaresma (de allí los nombre franceses de *Mardi gras* o *Carême-prenant* y, en los países germánicos, de *Fastnacht*). La línea genética que une estas formas a las festividades agrícolas paganas de la Antigüedad, y que incluyen en su ritual el elemento cómico, es más esencial aun (1998:14).

Oswald de Andrade, en el poema “brasil” (1920-1930) presenta una versión cómica del origen del país, como una conjunción de distintas culturas (portugueses, guaraníes y africanos), en el que hay un conflicto cultural pero que se resuelve festejando el carnaval:

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
_ Sois cristão?
_ Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da
Morte./
Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fomalha
Tomou a palavra e respondeu
_ Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval

José Pereira⁴⁵ llegó en una carabela
Y preguntó a un guaraní de la selva virgen
- ¿Sois cristiano?
- No. Soy valiente, fuerte, hijo de la
Muerte./
¡Tetere tete Quizá Quizá Quece!
A lo lejos el yaguar refunfuñaba Uu!;Ua!Uu!
El negro mareado pasado de cocción
Tomó la palabra y respondió
- Sí, por la gracia de Dios
¡Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
E hicieron el Carnaval

La polifonía⁴⁶ tiene que ver con esta identidad brasileña a la que se suma la voz del sujeto imaginario que participa como testigo de ese momento de unión. Todos tienen voz, en el poema también aparece el rugido del yaguar. Esto se puede interpretar como una concepción de la cultura brasileña que tiene en cuenta no solo la naturaleza, sino los rituales de los guaraníes y los africanos. Se trata de un nuevo arte, alejado de las concepciones simbolistas de la poesía que marcaban el rumbo literario en ese momento, donde no tenían lugar las

⁴⁵ El lunes de carnaval de 1846, en Río de Janeiro, el zapatero José Nogueira de Azevedo Paredes, reunió a sus amigos e hicieron un paseo escandaloso, los participantes cambiaron el nombre de José Nogueira por José Pereira. En Itaberáí, desde inicios de siglo XX, este bloque desfila los días anteriores al carnaval. Sus integrantes disfrazados bailan en las esquinas y todos pueden participar de esa manifestación que significaba la llegada del rey Momo. Esta celebración se conoce como “entrudo” y es original de Portugal.

⁴⁶ Elsa Drucaroff da por descontado que la polifonía es una característica del carnaval: “¿Es necesario agregar que el carnaval es el reino del dialogismo, que los actos de habla que allí se generan son profundamente plurivocales y que toda producción artística que nace de él debe por definición ser polifónica?” (1996:137).

voces de los pueblos originarios. Este diálogo entre diferentes culturas está mediado por el absurdo; cada uno define su identidad mientras que los demás parecen no entender de qué hablan pero finalmente resuelven las diferencias festejando el carnaval. En el poema, el encuentro entre culturas respeta las diferentes identidades y tiene tono festivo como contrapartida de la violencia de la conquista europea. La risa carnalesca coloca a todos los sujetos en un mismo plano en el que todos ríen. Bajtin realiza algunas consideraciones sobre la risa que nos aportan nuevos elementos para pensar el carnaval:

No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho “singular” aislado. La risa carnalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso los que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso (1974:17).

Todos están involucrados en la fiesta organizada espontáneamente. En el breve texto poético referido, la relación entre poesía y vida cotidiana es fundamental para comprender lo que sucede en ese momento. Para considerar algunos pasajes como “Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!” y “Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!” recurrimos al concepto de *entonación* de Valentín Voloshinov quien lo: “...sitúa siempre en la frontera de lo verbal y de lo no verbal, entre lo dicho y lo no dicho” (1926:9); estos versos hacen referencia al sonido de los tambores sordos y cajas musicales que anticipan el carnaval. A partir de la forma del texto, pensamos que esta festividad tiene un carácter permanente representado a partir de la ausencia de puntuación final que se puede interpretar como un carnaval que tiene un principio definido pero no tiene fin y es popular, conforme a la poética modernista, porque construye una imagen de país sin mayúscula señalado a partir del título *brasil*, es decir, sin jerarquías como acontece en la celebración.

Al igual que el poema anterior, los textos de Manuel Bandeira, pertenecientes a *Carnaval* (1919), subrayan la unión entre la literatura nacional y la literatura europea: las serpentinas del carnaval y Baco, versos obscenos y Venus. En este ambiente carnalesco, a partir del vino, el poeta se libera de los límites impuestos en la vida cotidiana, como afirma Mijail Bajtin: “El vino libera de la piedad y del temor. «La verdad en el vino» es una verdad libre y sin temor” (2003: 234):

Quero beber! Cantar asneiras
no esto brutal das bebedeiras

| ¡Quiero tomar! Cantar obscenidades
en lo brutal de la borrachera

que tudo emborca e faz em caco...
Evoé Baco!
(...)

Lacem-na toda, multicores,
as serpentinhas dos amores,
cobras de lívidos venenos...
Evoé Vênus!
(...)

Se perguntarem: Que mais queres,
além de versos e mulheres?
- Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!
(...)

A Lira etérea, a grande Lira!...
Por que eu extático desfira
em seu louvor versos obscenos,
Evoé Vênus!

que todo vuelva y se haga pedazos...
¡Evohé Baco!
(...)

Todas enredadas, multicolores,
las serpentinhas de los amores,
cobras de pálidos venenos
¡Evohé Venus!
(...)

Si me preguntaran: ¿qué más queres
más allá de versos y mujeres?
- ¡Vinos!... ¡El vino que es mi costado flaco!
¡Evohé Baco!
(...)

¡La Lira etérea, la gran Lira!...
porque extasiado concedía
en su alabanza versos obscenos
¡Evohé Venus!

En este poema aparece el tema del amor carnal también desarrollado en “O descante de Arlequín” (“El canto de Arlequín”) producto de la unión del vino y la libertad que propicia el carnaval. En los dos poemas el tópico del disfraz es sumamente importante porque el sujeto adquiere otra identidad. El disfraz de Arlequín, como se menciona en el título del poema, está relacionado con la búsqueda de compañía femenina, tal como se inscribe en la *commedia dell'arte*. Bajtin le da un sentido más amplio al uso de la máscara ligado a las transformaciones por las que pasa un sujeto en tiempo de carnaval:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos (2003:36).

Carlos Drummond de Andrade y Mario de Andrade no van a recurrir al tópico de las máscaras, sino al espacio que representa el poema, toman el Canto V⁴⁷ del “Infierno” de *La*

⁴⁷ “En lugar de luz mudo me vi luego,/ que mugía cual mar tempestuosa/ a la que un viento adverso embiste ciego./ La borrasca infernal, que no reposa,/ rapazmente a las almas encamina/ volviendo y golpeando las acosa./ Cuando llegan delante de la ruina,/ son los gritos el llanto y el lamento;/ allí maldicen la virtud divina./ Entendí que merecen tal tormento/ aquellos pecadores que, carnales,/ someten razón al sentimiento” (Alighieri, 2001:25-26, versos 28-39)

<p style="text-align: right;">conscientes/ glorifico a verdade das coisas existentes fixando os ecos e as miragens. Sou um tupi tangendo um alaúde</p> <p style="text-align: center;">(...)</p> <p>Lentamente se acalma no país da lembranças a invasão furiosa das sensações. O poeta sente-se mais seu. E puro agora pelo contacto de si mesmo descansa o rosto sobre a mão que escreverá.</p> <p style="text-align: center;">(...)</p> <p>O poeta dorme sem necessidade de sonhar.</p>	<p>glorifico la verdad de las cosas existentes señalando los ecos y los espejismos.</p> <p>Soy un tupí tañendo un laúd</p> <p style="text-align: center;">(...)</p> <p>Lentamente se calma el país de los recuerdos la invasión furiosa de las sensaciones. El poeta se siente más sí mismo. Y ahora puro por estar consigo mismo descansa el rostro sobre la mano con la que escribirá./</p> <p style="text-align: center;">(...)</p> <p>El poeta duerme sin necesidad de soñar</p>
---	--

En cambio, en “Um homem e seu carnaval” (1934) (“Un hombre y su carnaval”) de Drummond de Andrade el cuerpo se transforma hasta lograr un aspecto cadavérico, si en el poema anterior rejuvenece, en el texto de Drummond agoniza. En este poema el sujeto imaginario, quien evoca el mundo y vuelve presente lo vivido, aparece como un hombre común ya marcado en el título del texto por el artículo indefinido “um”, representa su experiencia del carnaval. El sujeto va reconociendo la transformación que sufre: “Estou perdido. / Sem olhos, sem bôca/ sem dimensões” (“Estoy perdido. / Sin ojos, sin boca/ sin dimensiones”), se siente abandonado en medio del *Infierno* brasileño donde el carnaval (“las cintas”, “banderas de procesión”), la naturaleza (“en medio del río”, que también hace referencia a Río de Janeiro) y la ciudad (“ruedas silenciosas”) no le dejan encontrar otro camino. Hacia la mitad del poema, el sujeto imaginario pierde el control de sus sentidos: “Estou lívido, gago.” (“Estoy pálido, tartamudo”), la palabra “lividus” (del latín: “azulado, morado”) en el contexto del poema, hace referencia a su aspecto casi cadavérico. En la última estrofa, el sujeto está inmerso en el carnaval y pareciera no poder retornar a la vida cotidiana: “Estou me afogando” (“Me estoy ahogando”). Las palabras “curvas”, “pneus” (“ruedas”) y “abraços” (“abrazos”) generan un campo semántico donde lo circular adquiere mayor fuerza y muestran a un sujeto que permanecerá allí “eternamente”.

Podemos pensar que el centro del poema está constituido por “o pandeiro” (“la pandereta”), metáfora del corazón y del poeta brasileño, unión del carnaval y de la euforia. Comprendemos la musicalidad del poema vinculada al ritmo de la pandereta/corazón porque existe una organización rítmica lograda al usar la misma medida de los primeros versos de

cada estrofa. Por otra parte, los versos: “Dios me abandonó/ en medio de la orgía” y “Dios me abandonó/ en medio del río” establecen una analogía entre el carnaval y Río de Janeiro. En esta poética modernista, el carnaval es Río de Janeiro. En cuanto al lenguaje, como lo hacían sus contemporáneos, Drummond mezcla el léxico de la “cultura letrada” y el lenguaje coloquial como: “Estou lívido, gago”, es decir una palabra proveniente del latín y otro de origen coloquial. También la sintaxis vehicula el cambio del sujeto, no hay puntuación, las palabras están en completa libertad: “curvas curvas curvas”, “grandes abraços largos espaços/ eternamente” (“grandes abrazos largos espacios/ eternamente”). Estos dos versos finales tienen una métrica particular que antes no había aparecido en el poema, el primero duplica la extensión del segundo; representan la imposibilidad del sujeto de escapar de ese estado de permanente caos incrementado por el verso final que dificulta la culminación de la lectura.

Ahora bien, no solo nos interesa la construcción de la subjetividad para comprender la experiencia de ese carnaval, sino también cómo se vincula esa mirada con la poética modernista que aportará nuevos significados a la representación de la festividad brasileña.

En los textos de Manuel Bandeira, el sujeto imaginario se presenta como “bohemio”, sin dinero y contra los códigos y la moral, participa en tiempo presente en el carnaval y canta temas relacionados con el amor carnal. Si bien escribe contra “la gran Lira”⁵¹, la forma de los poemas da cuenta de que se siguen usando estructuras de estéticas anteriores, como el uso del verso eneasílabo rimado. Significa que, para 1919, se estaban dando los primeros pasos de ese proceso de modernización de la poesía que, con Mario de Andrade, tendrá su apogeo.

En el poema de Mario de Andrade, el sujeto imaginario participa en el carnaval a partir de la danza: “Sou dançarino brasileiro!/ Sou dançarino e danço!” (“¡Soy bailarín brasileño!/ ¡Soy bailarín y bailo!”) y, a diferencia de Bandeira, da cuenta de las verdades del mundo a partir de su poesía: “Ânsia heróica dos meus sentidos/ pra acordar o segredo de seres e coisas” (“Afán heroico de mis sentidos/ para evocar el secreto de los seres y las cosas”), “E nos meus passos conscientes/ glorifico a verdade das coisas existentes/ fixando os ecos e as miragens” (“Y en mis pasos conscientes/ glorifico la verdad de las cosas existentes/ señalando los ecos y los espejismos”). Puede revelar misterios sobrenaturales imposibles a cualquier otro mortal tal como se lo proponía el poeta romántico. Sin embargo, transforma

⁵¹ El poeta hace referencia a la ruptura con la literatura europea tradicional, centralizada en el yo y sus sentimientos.

esta imagen proveniente del romanticismo y la hace brasileña, ahora será un guaraní cantando las tragedias de los hombres. Esta actitud se encuentra postulada en el “Manifiesto Antropófago”, Oswald de Andrade escribe:

Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. Tupí, or not tupí that is the question (...)
Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago (1981:67).

En este sentido, interpretamos el verso: “Sou um tupi tangendo um alaúde” (“Soy un tupí tañendo un laúd”) como un procedimiento antropofágico porque el instrumento musical tiene su origen en Europa y es imposible que un tupi, perteneciente a un pueblo originario que se hallaba en las costas de Brasil hasta la llegada de los portugueses, pudiera tener conocimiento del laúd.

La subjetividad poética vinculada a la estética modernista que construye Drummond de Andrade es diferente de la de los poetas anteriores porque se trata de la experiencia de un hombre común que no consigue construir exitosamente su poema. La pasión que ese sujeto experimenta también afecta la imagen del poema que construye, la primera estrofa termina con “pobre poesía” o también “poesía pobre”, las dos son válidas, una es un lamento y otra es una referencia a la estrofa misma a la que le falta un verso para ser simétrica con las dos estrofas restantes como consecuencia de la participación en esa celebración dantesca. Se hace referencia a la experiencia de un hombre religioso de Minas de Gerais, proveniente de un municipio, que se traslada a la gran ciudad y da cuenta de lo que le ocurre a su cuerpo y a su mente mientras participa en el carnaval.

Si bien hay diferencias en la construcción de la subjetividad poética que presenta cada poema, en esta etapa los modernistas coinciden en representar el carnaval como festividad dionisiaca, tal como lo sugiere Mónica Rector cuando interpreta los textos de arte del Modernismo del 1922:

En primer lugar se subraya el significado de “pau- brasil”. En esta poesía, el carnaval significa “festividad de raza”, y esta raza significa una mezcla de “selva” y “escuela”. Este significado de “pau-brasil” (una especie de madera de donde viene el nombre del país) lleva a significado antropofágico. Aquí la “selva” se

traga a la “escola” (...). Si la selva blanca (cf. Oswald de Andrade) niega a Dionisos, es porque “samba” es una festividad de raza e implica la presencia tanto de la selva negra como de la india (1998:55).

En el carnaval dionisiaco, lo primitivo se impone a la “escola de samba”. Luego, en el transcurso de la historia brasileña, estas “escolas” serán el eje central del carnaval show para el turista extranjero, en detrimento de los “cordões” formados por personas que invadían las calles de Río de Janeiro. Necesariamente, en ese nuevo contexto social, en los poemas de Drummond de Andrade se construye otra subjetividad poética que da cuenta de este cambio en la representación del carnaval vinculado a la historia política-económica de Brasil.

▪ El carnaval-show y los medios de comunicación

El historiador Ciro Cardoso en su obra *Río de Janeiro* (1992) explica que el carnaval muestra dos situaciones. Por un lado, se trata de la vuelta de la cultura africana. La ciudad de Río de Janeiro había recibido grandes contingentes de africanos desde la abolición de la esclavitud de 1888 y las migraciones en el siglo XX. Por otra parte, el carnaval se fue convirtiendo en un espectáculo turístico: la importancia de que podía convertirse en sátira social y un modo de protesta fue sustituida por los bailes en lugares cerrados⁵². Es decir, el carnaval de Río de Janeiro se fue convirtiendo únicamente en el desfile de las “escolas de samba”, Mónica Rector las define como:

...manifestación del folklore urbano, que consta de un grupo de gente que usa la música y el baile para contar una historia. La palabra *escola* es un síntoma de transformación ideológica: la *rancho-escola* abandonó las raíces negras de los *cordões* a favor de los significados que están integrados a la sociedad blanca (1998:55).

A partir de este nuevo contexto cultural, analizamos el poema extenso “A festa” de Drummond de Andrade compuesto por dos partes: “Carnaval 1969” y “Carnaval 1970”. Percibimos que existe una fuerte tensión entre lo que representa la fiesta y lo que muestra el carnaval en esos años debido a los cambios socio-económicos producidos en el país, así como también por el influjo de la globalización y los medios masivos de comunicación. Sin embargo, frente a esta polarización de la representación del carnaval, entra en escena un sujeto imaginario que postula una tercera posición.

⁵² Cfr. Ciro Cardoso, (1992:234).

En el texto se presenta una clara actitud antropofágica con respecto a otras culturas porque aparecen elementos y personajes que son “devorados” por el carnaval. No se trata solo de apropiarse de lo “otro” europeo, sino de transformarlo y acercarlo a la idiosincrasia brasileña. En este procedimiento entra en juego el humor⁵³ como consecuencia del contraste absurdo de personajes de diferentes culturas formando una unidad. Es por esto que podemos encontrar en las carrozas que desfilan en “Carnaval 1969” a Wilza Carla, Tasón, Eleonora de Aquitania, Helena, Dante Alighieri, Machado de Assis y Nana Caymmi. Estos personajes cuentan una historia en la carroza, forman los *temas* elegidos por las “escolas”. Primeramente, estos temas tenían que ver con la historia nacional de Brasil pero, luego, se fueron incorporando personajes de otras culturas. Todos están igualados gracias a la música y a las lentejuelas de las carrozas.

En “Carnaval 1970” entran en escena las tradiciones de los pueblos indígenas de Brasil. Junto a la *fiesta del yaguar onza*, uno de los rituales más antiguos de los Waiapi (una de las tribus en la bacia del Amazonas) en la que este animal es admirado por su sabiduría y por su destreza; aparece también Pan, dios de la Antigüedad de la sexualidad y la fertilidad masculina, representando la naturaleza salvaje y también la confluencia de creencias religiosas. En ese poema lo que se muestra es la realización de la “escola” en detrimento del samba. Si lo que caracterizaba al carnaval era el desenfreno, la espontaneidad, lo no medible ni cuantificable, después, será lo espectacular, la coreografía, la discriminación de la festividad por los años en que se realiza tal como aparece en el poema: 1969 y 1970.

Este carnaval siempre está cuestionado por el sujeto imaginario cronista que relata dicha festividad a partir del montaje de escenas, el recuento cronológico de las carrozas, la descripción de los personajes que desfilan, incluyendo diálogos de otros integrantes del carnaval, y apelando al lector/público: “caros ouvintes,” (“queridos oyentes”). Justamente, este poema pertenece al libro *Versiprosa (Crónica de la vida cotidiana y de algunos espejismos)*, se trata de una crónica poética del carnaval. El sujeto imaginario pone en escena la artificialidad de la fiesta, sus contradicciones, sus saldos y la transformación de la ciudad.

⁵³ Mónica Bernabé piensa el humor como estrategia: “Oswald es el descubridor de la risa como antídoto contra la seriedad insoportable de los doctores. Su perspicacia reside en articular un discurso que no anula la oposición entre civilización y barbarie, ni tampoco celebra la barbarie americana en contraposición a la civilización europea a la manera del racionalismo patrioter. Lejos de ser lo negado, lo europeo es atrapado, transfigurado, barbarizado. El radicalismo de Oswald comienza cuando la dimensión trágica de la conquista se procesa como un chiste porque comprende que la risa es una de las formas de liberación” (2007:102).

El sujeto no solo observa sino que también participa, en “Carnaval 1969” está: “solivagante. Eu sozinho a carregar/ todo o peso da graca antiga na Avenida” (“Soloerrante. Cargo solitario/ todo el peso de la gracia antigua en la Avenida”), y en “Carnaval 1970” manifiesta: “Quem quiser que sofra em meu lugar” (“Quien quiera que sufra por mí”). Tiene la mirada y el estilo de un cronista que va recopilando una serie de datos exactos que nos remontan al campo periodístico pero con el humor que postula la poesía modernista: “400 musicas gravadas/ 6 ou 7 cantadas/ 52 mortos en desastre/ 17 homicidios/ 2 fetos/ 355 menores aprendidos/ 400 garis a postos/ para varrer o lixo de alegria” (“400 músicas grabadas/ 6 o 7 cantadas/ 52 muertos en accidente/ 17 homicidios/ 2 bebés/ 355 menores detenidos/ 400 barrenderos listos/ para barrer la basura de la alegría”) y “A moça no pula-pula do salão/ perdeu o umbigo./ Quem encontrar favor telefonar,/ será gratificado” (“La chica zarandeándose en el salón/ perdió el ombligo/ Quien lo encuentre por favor llame,/ será recompensado”).

En la segunda parte del poema aparece: “Cuatrocentas mil pessoas fogem do Rio/ duzentas mil pessoas correm para o Rio/ inclusive travestis, que um vale por dois” (“Cuatrocientas mil personas huyen de Río/ doscientas mil personas corren hacia Rio/ incluso los travestis, que uno vale por dos”), “Oh, quase nada: todos os enfeites/ nao chegam a um milhao e meio de cruzeiros” (“Oh, casi nada, todos los adornos/ no llegan a un millón y medio de cruzeiros”). En este punto, es necesario pensar en los aportes de Theodor Adorno sobre el conocimiento que nos proporciona un poema:

Más bien tiene que precisar cómo el todo de una sociedad, en cuanto una unidad en sí llena de contradicciones, aparece en la obra de arte; en qué la obra de arte se somete a su voluntad y en qué la trasciende. Usando el lenguaje de la filosofía, el procedimiento debe ser inmanente. Los conceptos sociales no deben agregarse desde fuera de las obras, sino ser extraídas del preciso examen de éstas (2003: 50-51).

A partir de la reflexión de Theodor Adorno, podemos interpretar los datos exactos que se mencionan en el poema pensando en dos cuestiones. Por un lado, hay un conocimiento instantáneo de todo lo que va ocurriendo a través de los medios de comunicación con esta información, hay otro carnaval que se construye desde la televisión. Y por el otro lado, todo debe ser contabilizado, mensurable, actitud de una conciencia de nuestros días, de las condiciones de un sistema capitalista que el poema representa, como la inclusión de una publicidad en las plateas del Sambódromo: “Ford e Verushka, o Poder e a Glória” (Ford y

Verushka, el Poder y la Glória). Sin embargo, frente a este contexto económico- social, donde la representación del carnaval está vinculada a la cuantificación de los elementos que la componen, existen intersticios donde se presenta la irracionalidad y la espontaneidad de la festividad a partir del canto y de la danza. Es por eso que, el sujeto imaginario, necesita nuevas palabras que den cuenta de esta relación íntima entre lenguaje y danza como: “pula-pula” (“zarandeándose”), “cantasambando”, “sambatucando”, “vociferanpulando” (“gritadanzando”), “sambaluando” (“sambalucinando”). Esta desmesura del carnaval, que dura tres días y cuatro noches, provoca la imposibilidad de separar racionalmente lo diurno de lo nocturno, por esto el sujeto dirá: “noitidias” (“nochedías”).

También se presenta la música, no solo por la inclusión de un samba, sino por repeticiones léxicas que van construyendo el ritmo del poema: “Pode nao, pode nao, cavalo nao é paiete” (“No puede, no puede ser, un caballo no es una lentejuela”.); “sem corpo, un e só, o, o, o, o” (“Sin cuerpo, desnudo y solo, oh, oh, oh, oh”); “ou o último carnaval, adeus, adeus” (“O el último carnaval, adiós, adiós”); “é o bom, é o bom, é o bom” (“es bueno, es bueno, es bueno”), entre otras expresiones que presentan una alternancia entre la perspectiva crítica del sujeto y el dejarse llevar por la música y danza carnavalesca.

En esta fiesta participan figuras de distinto tipo: actores que encarnan escritores y personajes de diferentes épocas y lugares, sambistas, el cronista-relator, jurados, turistas, policías. Luego, en la segunda parte, desfilan más turistas, miles de personas y “Río de Janeiro” como uno de los integrantes más importantes del carnaval: “E meu Rio bordado de palhaco” (“Y mi Río vestido de payaso”). El cronista-relator a la vez que comunica lo que ve, critica a la sociedad en general y en particular a los organizadores del carnaval.

A decoração desta cidade
eram mares, montanhas e palmeiras
convivendo com gente.
Acharam pouco. Há muitos anos
acrescentam-se bonecos de plástico, sarrafos
em fila processional sobre as cabeças,
brindando no lugar dos que não brincam
ou mandando brincar, ordem turística.

La decoración de esta ciudad
eran mares, montañas y palmeras
conviviendo con nosotros.
Lo consideraron poco. Desde hace años
se añaden muñecos de plástico, palos
en fila procesional sobre las cabezas,
bailando en el lugar por los que no bailan
u ordenando bailar, por orden turística.

Río de Janeiro, ciudad que deja de ser ella misma para satisfacer los deseos del consumidor turista⁵⁴, simula ser otro lugar. Esta transformación podemos relacionarla con el concepto de *simulación de la ciudad* que plantea Néstor García Canclini:

Donde las fronteras se mueven, pueden estar rígidas o caídas, donde los edificios evocados en otro lugar que el que representan, todos los días se renueva y amplía la invención espectacular de la propia ciudad. El simulacro pasa a ser una categoría central de la cultura (1990:11).

Esta nueva construcción del poema se vincula con la construcción de la ciudad; las estéticas vanguardistas utilizan diferentes procedimientos para dar cuenta de una renovada mirada sobre la realidad presente en el texto poético. Gonzalo Aguilar en *Poesía concreta brasileña*, se refiere a este tema:

La ciudad en los textos de vanguardia es percibida a través de una organización determinada de los materiales lingüísticos. El montaje, la superposición de diferentes jergas, la acumulación de diversos puntos de vista, el *collage*, las transcripciones de rumores, titulares de periódicos y carteles publicitarios, la relación entre escritura y recorrido son algunos de los procedimientos que utilizaron los artistas de vanguardia para atrapar algo de las ciudades mutantes (2003:291).

En “A festa” no solo disponemos del montaje de imágenes de las “escolas”, sino también de lo que el sujeto observa en el recorrido del carnaval, por ejemplo: la inclusión de un cartel: “embaixo o letreiro: SOL E ALEGRIA” (“debajo el letrero: SOL Y ALEGRIA”), quienes observan el espectáculo “70 PMs, 40 detetives especializados/ engrossam o *golden-room* do Copa.” (“70 PMs, 40 detectives especialistas/ engalanan el *golden-room* del Copa”). También se incluyen los comentarios sobre el carnaval de Nana Caymmi, “Carnaval/ me dá falta de ar” (“el Carnaval/ me deja sin aire”); el jurado del carnaval, “Não foi bem assim./ A bateria deixou a desejar” (“No estuvo bien así./ la batería dejó que desear”). De esta manera no solo está presente la polifonía que caracteriza al carnaval, sino también entran en escena los diversos puntos de vista que busca plasmar la estética vanguardista.

⁵⁴ Esta mercantilización del carnaval también se produce en otras fiestas populares en Río de Janeiro. Rachel Soihet ha investigado sobre la festividad de Nuestra Señora de la Peña, que también aparece mencionada en el poema, ésta “...transforma la iglesia de esa santa, situada en la cumbre de un cerro del barrio de Penha, en la zona norte de Río, en un centro de romería y diversiones todos los años, en octubre” (Citado por Mónica Rector, 1998:234).

Si bien el texto representa el desfile de las “escolas”, ¿por qué, de todas maneras, el poeta llama a su poema “A festa”? De los componentes de la fiesta quedan muy pocos o casi ninguno, pero es visible que hay lugares por donde se puede interpretar que está presente ese sentimiento: “A festa asusta e atrai, a festa é a festa/ ou um raio caindo na cidade?” (“La fiesta asusta y fascina, la fiesta es la fiesta/ o ¿quizás un rayo cayendo sobre la ciudad?”). El cambio social que está íntimamente ligado al carnaval también reaparece: “e sambaluando exala en quatro noitidias/ queixumen recalcados o ano anterior” (“Y sambalucinando exhala en cuatro nochedías/ reclamos reprimidos de todo el año”). Además de la protesta, en el poema se hace referencia a los costos del carnaval, irónicamente se plantea que los adornos no llegan al millón y medio de cruzeiros cuando Río de Janeiro estaba atravesando una situación económica muy difícil como señala Ciro Cardoso:

Ya antes de la fusión⁵⁵, sin embargo, la administración de la ciudad–estado conoció un período de quiebra financiera. El gobernador Carlos Lacerda endeudó mucho a Guanabara con su ambicioso programa de obras (túneles, escuelas, viviendas populares, la urbanización del parque de Flamengo, etc.), y el nuevo gobernador, Negrao de Lima, se tuvo que enfrentar a una situación financiera difícil, con los sueldos de los funcionarios municipales sin pagar desde hacía tres meses –situación agravada aun más por los efectos catastróficos de las destrucciones provocadas por fuertes lluvias en 1966 y 1967 (1992:214).

Además de la situación económica, se puede leer en el poema la violencia política ejercida por la dictadura brasileña. Existen zonas en el texto que pueden ser pensadas como fisuras, en las que entra en juego lo político como la presencia de policías militares, “festa depois da festa, enfrenta o gás/ e o cassetete” (“fiesta después de la fiesta, enfrenta el gas/ y la porra”). Policías militares (PMs) y detectives perseguían y torturaban a quienes se aliaban a obreros, campesinos, marineros y soldados.

Una de las estrategias de la dictadura brasileña era tomar el espectáculo como táctica disuasiva. Con la expansión de los medios de comunicación y los espectáculos televisados, los ciudadanos desatendían los hechos de violencia a cargo del poder dictatorial. Otra zona del texto donde se puede leer el contexto político es aquella donde parece hacer referencia a los cambios que produce el carnaval carioca, la nueva situación que se vive es extremadamente violenta, una peste que silencia la alegría del carnaval. Es decir, la ausencia

⁵⁵ El 15 de marzo de 1975 se acordó la fusión de los estados de Guanabara y Río de Janeiro, y se estableció en la ciudad de Río de Janeiro la capital del estado del mismo nombre.

de movimiento se debe a la protesta o a la sumisión, quizás dos posibles caminos ante la dictadura militar:

Que peste passou no ar e foi matando
formas simples de vida costumeira?
A cidade morreu nos escritórios,
nas indústrias, nas lojas. Bairros inteiros
petrificados em mutismo. Janelas
trancadas em protesto ou submissão.

¿Qué peste atravesó el aire y fue matando
formas sencillas de la vida cotidiana?
La ciudad murió en las oficinas,
en las industrias, en los comercios. Barrios
enteros/
inmóviles en silencio. Ventanas
cerradas en señal de protesta o sumisión.

Muñiz Sodré (2001) piensa esta instancia como *estado de violencia*, silencioso, invisible, burocrático, resultado de un modelo social fijado por la hipertrofia centralista del poder. El *estado de violencia* también está representado en el poema, cuando aparece el monto gastado para la decoración de la ciudad dejando de lado los problemas urbanísticos y sociales: “na distancia, no ermo e profundeza/ de buracos de estrada por tapar” (“en la distancia, en el yermo y en la profundidad/ de los baches de la carretera sin arreglar”). El poema presenta una brecha cada vez más grande entre las necesidades de la gente y el lujo que muestra Río de Janeiro a los turistas. Además, Ciro Cardoso destaca en esa época un hecho determinante para la ciudad:

En 1960, después de casi doscientos años como capital de Brasil (desde 1763), Río de Janeiro perdió tal posición ante Brasilia, en un momento en que también dejó de ser la ciudad más grande del país: desde entonces lo fue São Paulo, urbe que ya había antes superado su dinámica industrial y –a través de su puerto Santos- el movimiento de exportaciones de Río. Y en 1975, por decisión arbitraria del gobierno militar de Brasil, la ciudad-estado de Guanabara en que se había transformado en 1960 el municipio de Río de Janeiro, volviéndose la capital del nuevo estado del mismo nombre –lo que significó una disminución del 50 por cien de los ingresos fiscales en la ciudad (1992:264).

Este cambio hizo que Río de Janeiro tuviera menos recursos para administrar la ciudad y “una división de tareas y responsabilidades del Estado y municipales en la ciudad misma que es una invitación al caos” (1992:239) porque las dos administraciones eran políticamente opuestas. El poema representa, subrepticamente, ese estado de violencia que Sodré piensa como silencioso y burocrático. La desigualdad de condiciones económicas de los distintos sectores sociales también muestra una violencia económica y social, mientras algunas personas están en las gradas observando el desfile, otros se quedan en los suburbios festejando a su manera el carnaval en los “pubs” y en las calles: “E quem fez os coretos do

subúrbio?/ Foi o subúrbio mesmo, na pobreza sem paitê, que finge de brincar” (“¿Y quién hizo los puestos de música de los suburbios?/ Fue el mismo suburbio, en la pobreza/ sin lentejuelas, que finge bailar”).

El poema también presenta el festejo de la clase popular marcada por la violencia estatal. Se trata de la asociación *Llave de oro*⁵⁶ duramente reprimida, hasta 1978, en el contexto histórico en el que se inscribe el texto poético. El barrio se hizo popular en la década del 50 porque la asociación carnavalesca *¿Qué es lo que voy a decir en casa?* salía el jueves de cenizas después del carnaval. El grupo estaba formado por personas detenidas durante la festividad que al ser liberadas, danzaban y cantaban haciendo su propio carnaval. Como esto se consideraba impropio eran nuevamente perseguidas por los policías que les impartían bastonazos, con el tiempo fue cada vez más violenta la represión.

É cedo, espera um pouco; Chave de Ouro,
festa depois da festa, enfrenta o gás
e o cassetete.

(...)

Que é que eu vou, que é que eu vou dizer
em casa./

Levanta a cabeça,
já não precisas dizer nada.
A moça no pula-pula do salão
perdeu o umbigo.

Es temprano, esperá un poco; Llave de oro,
fiesta después de la fiesta, enfrenta el gas
y los bastones.

(...)

¿Qué es lo que voy, qué es que lo que
voy a decir en casa? /

Levantá la cabeza,
ya no tenés que decir nada.
La chica zarandeándose en el salón
perdió el ombligo.

▪ Un carnaval, todos los carnavales

En su último libro, *Poesía errante* (1988), encontramos dos poemas referidos a esta celebración brasileña: “Vinhetas de carnaval” (“Viñetas de carnaval”) y “Legendas para 12 estampas de carnaval” (“Subtítulos para 12 imágenes de carnaval”). Drummond recurre a distintos formatos para representar el carnaval extendiendo así los límites de su escritura. El primer texto está constituido por nueve poemas breves con título propio referidos al carnaval pero desde diferentes ángulos (Pierrot, Lamartine, escola Estación Primera de Mangueira,

⁵⁶ *Llave de oro*, hasta 1998, era un barrio no oficial de Río de Janeiro, luego la administración pública lo reconoció por su valor histórico. Una palabra clave de este fragmento es “o cassetete”, Claudio Murilo traduce esta palabra por “porra”. Nos pareció que “bastones” no solo hacía referencia a la Dictadura en Brasil sino también a la de nuestro país. La frase “Que é que eu vou, que é que eu vou dizer em casa” (¿Qué es lo que voy, qué es que lo que voy a decir en casa?) alude a esta asociación carnavalesca que salía del Barrio Llave de oro.

etc), mientras que el segundo, está formado por trece⁵⁷ poemas breves sin título, separados por marcas gráficas como la viñeta. En este último poema se presenta una constelación de imágenes, experiencias del sujeto imaginario en tiempo pasado y presente, proyecciones para el futuro, y un espacio: el cuerpo, Recife, Bahía, el pueblo entero, un cuadro de Cândido Portinari⁵⁸, Río de Janeiro. Si bien las formas de los textos difieren de las primeras producciones poéticas, existe un intento por recuperar las ideas modernistas y la valorización de la cultura popular como cuando se nombra al dios de la guerra ogun naruê, proveniente de la religión yorubana de África.

MEMÓRIA NO CHÃO

Vinhetas de carnaval

O confete de quarta-feira no asfalto
cisma de continuar o carnaval.
Pisado, repisado, tema
em sembrar a batalha que não houve.
O confete- fantasma
liga-se à amarrotada serpentina,
junto à página da *Revista da Semana* de 1921
que voou de uma janela nostálgica.

Legendas para 12 estampas de carnaval

O som da Escola, um som acasalado
de couro, de garganta, de batida,
esperança, raízes, luz e sombra,
volúpia, nostalgia, ogun naruê,
é um som diferente dos demais.

MEMORIA EN EL SUELO

Viñetas de carnaval

El papel picado del miércoles en el asfalto
insiste continuar el carnaval.
Pisado, repisado, insistente
en recordar la batalla que no hubo.
El papel picado-fantasma
se mezcló a la arrugada serpentina
junto a la página de la *Revista de la
Semana* de 1921/
que voló de una ventana nostálgica.

Subtítulos para 12 imágenes de carnaval

El sonido de la Escola, un sonido acoplado
de cuero, de garganta, de golpe,
esperanza, raíces, luz y sombra,
placer, nostalgia, ogun naruê,
un sonido diferente de los demás.

Podemos pensar que en su poesía póstuma hay una crítica al arte y a la literatura brasileña. El poeta recuerda y resignifica el movimiento modernista con una actitud pesimista acerca de los alcances de la poética de 1922. Pareciera que el contexto literario, a fines de siglo XX, no recuerda el aporte del Modernismo no solo para el arte sino también para el lenguaje brasileño: “Há palabras que restam, sem substância./ Que foi feito do conteúdo de folia?/

⁵⁷ Si bien el título del poema hace referencia a 12 poemas, encontramos uno más. En la mitad del texto poético, Drummond coloca un breve samba.

⁵⁸ Ver Apéndice: *Carnaval* (1960) de Cândido Portinari, pp. 78.

Quem mais se declara folião?” (“Hay palabras que sobran, sin sustancia./ ¿Qué pasó con el contenido de fiesta?/ ¿Quién más se declara fiestero?”).

En los dos poemas aparece con frecuencia el tópico del disfraz que consideramos una estrategia usada en dos sentidos. Por un lado, en el caso de “Legendas para 12 estampas de carnaval”, el poema está “disfrazado” con subtítulos que el sujeto construye de las imágenes de los carnavales vividos. Por otro lado, el disfraz está en relación con lo que significa el carnaval: el sujeto se disfraza de *papa-puré* y pasa tan inadvertido que termina siendo uno más en el carnaval. Luego, piensa otro disfraz: el del Príncipe de São Saruê, “amante das artes do sexo, da lavoura e da paz” (“amante de las artes del sexo, la agricultura y la paz”). São Saruê es un lugar inventado por Camilo dos Santos en el poema “Viagem ao País de São Saruê”⁵⁹ (1956), se trata de la representación de un lugar ideal que se constituiría en una edad de oro brasileña donde los alimentos crecen sin la necesidad del trabajo del hombre, no existen las enfermedades y los únicos sentimientos son de amor y felicidad:

Avistei uma cidade
como nunca vi igual
toda coberta de ouro
e forrada de cristal
ali não existe pobre
é tudo rico em geral.

(...)

Quando avistei o povo
fiquei de tudo abismado
uma gente alegre e forte
um povo civilizado
bom, tratável e benfazejo
por todos fui abraçado.

(...)

Lá eu vi rios de leite
barreiras de carne assada
lagoas de mel de abelha
atoleiros de coalhada
açudes de vinho do porto
montes de carne guisada.

(...)

Vi a lo lejos una ciudad
como nunca vi igual
toda cubierta de oro
y revestida de cristal
allí no existe pobre
es todo riqueza en general.

(...)

Cuando vi el pueblo
quedé abrumado
gente alegre y fuerte
un pueblo civilizado
bueno, amigable y solidario
por todos fui abrazado.

(...)

Allá vi ríos de leche
barreras de carne asada
lagunas de miel de abeja
atolladero de leche cuajada
acequia de vino del puerto
montes de carne guisada.

(...)

⁵⁹ La traducción me pertenece; cuando fue posible, respetamos la rima original del poema.

Lá quando nasce menino
 não dar [sic] trabalho a criar
 já é falando e já sabe
 ler, escrever e contar
 salta, corre, canta e faz
 tudo quanto se mandar.

(...)

Tudo lá é festa e harmonia
 amor, paz, benquerer, felicidade
 descanso, sossego e amizade
 prazer, tranquilidade e alegria;
 na véspera de eu sair naquele dia
 um discurso poético, lá eu fiz,
 me deram a mandado de um juiz
 um anel de brilhante e de “rubim”
 no qual um letreiro diz assim:
 - é feliz quem visita este país.

Allá cuando nace un bebé
 no da trabajo criarlo
 ya está hablando y ya sabe
 leer, escribir y contar
 salta, corre, canta y hace
 todo cuanto se le dice.

(...)

Todo allá es fiesta y armonía
 amor, paz, bondad, felicidad
 descanso, sosiego y amistad
 placer, tranquilidad y alegría;
 en la víspera de mi salida aquel día
 un poema, allá hice,
 me dieron por mandado del juez
 un anillo de brillante y de “rubí”
 que tenía grabado:
 - es feliz quien visita este país.

El sujeto imaginario, a partir de su disfraz, presenta la nostalgia por un mundo que existe utópicamente pero quiere recuperar: “Lutamos em prol/ da nossa utopia./ Queremos o sol pura joalheria./ Queremos a terra/ taça de alegria,/ sem medo, sem guerra/ nem que seja um dia...” (“Luchamos en pos/ de nuestra utopía./ Queremos el sol/ pura joyería./ Queremos la tierra/ copa de alegría,/ sin miedo, sin guerra/ aunque sea por un día...”). Podemos interpretar, entonces, la construcción de la imagen de un carnaval que ya no puede ser el de principios de siglo: “Ai, 1925 .../ Pela Avenida lentamente desfilavam os carros” (“¡Ah, 1925.../ Por la Avenida lentamente desfilaban los carros”). También en “Vinhetas de carnaval” aparece el tema del disfraz bajo la forma de Pierrot, Rey Momo, Arlequín. Drummond elige como representante del carnaval al Rey Momo por su alegría:

Em Momo quem acredita nestes hojes?
 Pierrot é forma arcaica de sofrer.
 Mas o umbigo subsiste e resiste
 as nádegas também. O carnaval
 agarra-se a redondas redundancias para
 sobreviver./

¿En Momo hay que creer en estos días?
 Pierrot es la forma arcaica de sufrir.
 Pero el ombligo subsiste y resiste
 las caderas también. El carnaval
 se agarra de las redondas redundancias
 para sobrevivir./

En “Legendas para 12 estampas de carnaval”, vive esa fiesta a partir del cuadro *Carnaval* (1960) de Cândido Portinari. En ese gesto está el sentimiento del gozo que la memoria le provee, actitud que antes no había aparecido en sus poemas. La técnica que emplea el poeta es establecer un diálogo con la pintura brasileña. En esta descripción del cuadro por parte del

poeta hay subjetividad, en la pintura se puede ver a un grupo que va desfilando, cantando y tocando instrumentos, pero la consideración de esa alegría que toma forma de torre es drummondiana. Aquí reside el diálogo entre artistas antes mencionado, hay una nueva construcción del cuadro en el que el samba eleva al cielo su “quente caricia” (“caricia caliente”), es decir, escribe poesía a partir de la representación del cuadro de Portinari. Este continuo recordar deja de lado el contexto histórico de producción del poema. Según Ciro Cardoso, el panorama político-económico cambia drásticamente en Brasil como consecuencia del aumento poblacional:

Brasil que tenía en 1950 sólo un 35 por cien de su población en las ciudades, en 1980 tenía ya un 65 por cien viviendo en ellas. Un informe reciente del Banco Mundial muestra que, entre 1981 y 1987, años de grandes dificultades económicas para el país, el número de pobres en Brasil pasó de 23 a 33 millones: ¡un aumento del 43 por cien en poquísimos años! La ciudad de Río y su área metropolitana tienen alrededor de 3 millones de pobres en 11 millones de habitantes, y la miseria absoluta alcanza a 1,3 millones de personas (1992: 238).

En estos textos, Drummond de Andrade piensa el carnaval más allá del contexto histórico, y realiza una abstracción de la esencia de esa festividad. Retoma el motivo del carnaval como un acontecimiento subjetivo, como lo hacía en “Un homem e seu carnaval”, y cotidiano del hombre brasileño pero con un tono alegre. También lo toma como un hecho religioso y fundante de su país (este postulado se encuentra en los manifiestos de Oswald de Andrade), el carnaval es parte del sentir brasileño:

O OUTRO CARNAVAL

Vinhetas de carnaval

Fantasia,
que é fantasia, por favor?
Roupa- estardalhaço, maquilagem, loucura?
Ou antes, e principalmente,
brinquedo sigiloso, tão íntimo,
tão do meu sangue e nervos e eu oculto em
min,/
que ninguém percebe, e todos dos dias
exhibo na passarela sem espectadores?

Legendas para 12 estampas de carnaval

O carnaval, se alguém lo sabe ver,
muito mais que intervalo de prazer,

EL OTRO CARNAVAL

Viñetas de carnaval

Fantasia,
¿Qué es fantasía, por favor?
¿Ropa- ostentosa? ¿Maquillaje, locura?
¿O antes, y principalmente,
jugueteo sigiloso, tan íntimo,
tan de mi sangre y nervios, y que oculto,
que nadie percibe, y todos los días
exhibo en la pasarela sin espectadores?

Subtítulos para 12 imágenes de carnaval

El carnaval, si alguien lo sabe ver,
mucho más que intervalo de placer,

é rito, é liturgia, é coração
em frenesí de rítmica paixão.

es rito, es liturgia⁶⁰, es corazón
en el frenesí de pasión rítmica.

Los textos poéticos antes mencionados, formas breves que representan diferentes carnavales, responden a una sociedad moderna tardía donde *el proceso de fragmentación de sentido*⁶¹, siguiendo a Esther Díaz en “El conocimiento como tecnología de poder” (2000:50-51), se debe a la: “caída de los ideales de conocimiento de la modernidad”, se rechaza la idea de verdad universal adoptando el concepto de verdades provisorias desde una determinada perspectiva que se hace más notoria al poner en juego variedad de voces en el poema; “algunos cuestionamientos a la ciencia y al cientificismo” donde se cuestiona la objetividad y una “esencial bondad” de la ciencia para la sociedad; y “crítica y rechazo de los ideales éticos y del progreso social inherentes a la modernidad”, es decir el fin de las ideologías y estéticas como puede ser la del Modernismo brasileño con cierta nostalgia para Drummond. En los poemas, desde el presente, ese sujeto imaginario resignifica el pasado continuamente. La imagen del papel picado del carnaval que se mezcla con la página de la *Revista de la Semana* de 1921 que voló de una ventana, relaciona el carnaval con el Modernismo en el que se unifican los modelos de vanguardia junto a una temática y estilos brasileños. Los poemas representan el sentimiento de nostalgia ante un movimiento que quiso renovar el arte y, en la actualidad, pareciera que se ha olvidado.

⁶⁰ En el manifiesto de poesía “Palo del Brasil”, Oswald de Andrade proclama: “El carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza” (1981:03).

⁶¹ También podemos pensar que la fragmentación del sentido se deba, en parte, al influjo de la construcción de la realidad por parte de los medios de comunicación. Esther Díaz en “La ciencia y el imaginario social”, cuando reflexiona sobre la televisión concluye que: “La multiplicidad y el vértigo ocupan el lugar que antes ocupaba la razón lógica-científica” (2000:27).

CONSIDERACIONES FINALES

Poeta de la permanencia y de la problematización de la memoria de ese Brasil ya desaparecido, Drummond también lo es de la transformación profunda y radical en este siglo del individuo y de la sociedad brasileña.

Horacio Costa.

Pese a ser considerado su legado como uno de los más importantes del siglo XX para Brasil y Latinoamérica en general, Drummond de Andrade no ha sido lo suficientemente conocido debido al idioma y a la escasa comunicación cultural entre países latinoamericanos a lo largo del siglo XX. Podemos acceder a su poesía en lengua española gracias a antologías que permiten leer diferentes textos pero no logran mostrar una obra en su totalidad con características propias.

Para comprender la poesía de Drummond, así como la de otros poetas analizados en este trabajo, es indispensable remontarnos a la *Semana de Arte Moderna*, acta fundacional del Modernismo brasileño que marca el rumbo de la literatura y cultura brasileña de principios de siglo. Mario y Oswald de Andrade, seguidos por Manuel Bandeira y Drummond de Andrade, piensan las bases de un nuevo arte que represente a la sociedad brasileña teniendo en cuenta sus orígenes, religiones, conflictos, sentimientos. A partir de sus ideas modernistas, los poetas redescubren un Brasil multicolor donde el carnaval de Río de Janeiro es definitorio de la cultura brasileña, frente a la mirada europea importada en el arte y la cultura.

Ahora bien, en los primeros poemas modernistas observamos que existe una tensión entre el nuevo arte y las formas anteriores. En los poemas de Bandeira la temática y el lenguaje son populares pero a partir de estructuras formales que contraponen esas nuevas tendencias, como el uso del verso eneasílabo rimado. A partir de la experiencia del carnaval, el sujeto imaginario en los poemas de Bandeira presenta una mirada que se aproxima a las características de la bohemia, en contra de toda moral establecida, sin dinero y dispuesto a vivir de sus versos. En los textos de Mario de Andrade encontramos la ruptura con esas estructuras anteriores cuando usa el metro libre, sin embargo, aparece una subjetividad propia del genio romántico. Podemos plantearnos que se trata de una actitud antropofágica porque

nos permite pensar la reapropiación de la cultura europea. Ya en Drummond, el sujeto imaginario es un hombre común, enloquecido por la experiencia de carnaval que no puede escribir su poema. Las diversas subjetividades poéticas construyen la imagen de un determinado carnaval de Río de Janeiro. Se trata de un carnaval dionisiaco, infernal como el “Canto V” de *La Divina comedia* de Dante Alighieri, cuyas características son el desenfreno sexual, la transformación del cuerpo, el exceso del vino y la euforia que dura tan solo cuatro “noitidias”. Drummond se diferencia de los otros poetas modernistas en la construcción del sujeto imaginario, ya que se va apartando de la tradición europea y busca plasmar un hombre común brasileño que escribe el poema.

A partir del poema “A festa” de Carlos Drummond de Andrade podemos interpretar, no solo a través de su contenido sino también de su forma, las contradicciones y transformaciones de una festividad popular convertida en un espectáculo industrializado. Frente a ese cambio, la fiesta, necesaria para toda comunidad, no se clausura, los suburbios encuentran los espacios alternativos para festejar esa fecha. Aunque la festividad está representada como espectáculo, el carnaval de 1969 y 1970 termina siendo: “sempre o mesmo e sempre novo/ no infantasiado coração do povo” (“siempre el mismo, siempre nuevo/ en el nunca disfrazado corazón del pueblo”). “A festa” está construido a partir de la confluencia de la poesía y la prosa, el sujeto imaginario toma el rol de relator-cronista del carnaval.

Nuestra pregunta inicial fue por qué el poeta construyó el poema con esa forma, por qué necesitó recurrir a un nuevo formato⁶². El texto representa una crónica del carnaval con imágenes visuales, datos objetivos y humor que informa al lector y permite la pregunta acerca de la inserción cada vez más acelerada de los medios de comunicación en la construcción de subjetividades. La estrategia de Drummond es poner en tensión cifras precisas provenientes de la redacción de un diario en contraposición con la inconmensurable experiencia de estar en el carnaval. El poema también presenta fisuras por donde podemos leer la violencia política y económica.

⁶² Para pensar estos cambios en el texto, recurrimos a los aportes de Bertolt Brecht: “Los métodos se gastan, los encantos se desvanecen. Surgen nuevos problemas y requieren nuevos métodos. La realidad se modifica; para representarla, debe cambiar el modo de descripción. De la nada sale nada, lo nuevo procede de lo viejo, pero por esto es nuevo” (1984: 238).

En “A festa”, las “escolas de samba” tienen un papel fundamental, habían atravesado tres etapas de desarrollo, la última, desde 1960 hasta nuestros días, se sitúa en un nuevo contexto histórico porque la participación de la clase media cambió el estilo de acuerdo con sus gustos. Con la transformación del desfile en espectáculo Mónica Rector concluye: “...las ES se transformaron de folklore a un arte de masas” (1998: 71).

En la actualidad, las “escolas” representan el carnaval carioca. A diferencia de lo que pretendía el movimiento modernista brasileño, en ese momento la “escola” devora la selva, produce cambios que modifican la estructura histórica de esa festividad: el punto de vista es el del consumidor ya no el del sambista; las normas están basadas en los modelos de lujo y de la riqueza, se exaltan las cualidades individuales más que las de la comunidad, hay exceso de elementos, los movimientos son estereotipados y la participación es de artistas profesionales.

Los últimos poemas seleccionados, de *Poesía errante* (1988), representan un carnaval idealizado, vivido a través de la memoria. El sujeto imaginario reivindica la utopía, el mundo de São Saruê, la *Semana de Arte Moderna*. En esta idealización, no hay marcas del contexto histórico de Brasil a finales de los ´80. Ese silencio del poeta se produce en momentos en que se instaló una política neoliberal en el ambiente político y económico de Brasil y en América Latina. Por un lado, el poeta retoma las ideas del Modernismo pero la forma de sus textos nos remiten a una concepción de la modernidad tardía donde se presenta la fragmentación del discurso, el diálogo entre el presente y el pasado, la brevedad de los textos evocando diversas imágenes.

Drummond de Andrade y sus contemporáneos supieron revalorizar la cultura brasileña a partir de la construcción de una poética modernista, problematizaron la lengua nacional y pusieron en escena el *carnaval de Río de Janeiro* como definitorio para la identidad brasileña. Sin embargo, las subjetividades poéticas y, consecuentemente, las imágenes del carnaval se van modificando por los cambios sociales y las necesidades de representar la realidad por parte de los poetas. Drummond recurrirá, en cada etapa, a diferentes técnicas y procedimientos para construir sus poemas. En su poesía final podemos advertir una contradicción entre la revalorización del Modernismo y la nueva forma de sus poemas.

APÉNDICE

▪ La presente traducción

Una cultura atenta a la traducción como la argentina no siente nada de inauténtico, falso o carnavalesco en esa actitud; por el contrario, como en el *Fausto criollo* o en aquellos próceres que se consolaban traduciendo, la tarea está ligada a las cualidades del placer, la alegría y la curiosidad.

Jorge Panesi, Críticas.

Para abordar la tarea de traducción, hemos buscado en nuestra lengua y contexto histórico expresiones coloquiales propias de Brasil por eso, como ya mencionamos en este trabajo, la versión de los poemas que presentamos a continuación busca aproximarse al español bonaerense actual a partir del uso del voseo y del empleo de palabras y expresiones como: “zarandeándose”, “papel picado”, “baches”, “fiestero”, “joda”, “se haga pedazos”, “harapos”, “bastones”. No traducimos palabras que el mismo poeta colocó en otra lengua como términos en francés e inglés porque nos parece que mantienen en escena la polifonía de lenguas.

Con respecto a otras traducciones de los poemas seleccionados solo pudimos confrontar nuestro trabajo con “Fiesta” de Claudio Murilo, poeta brasileño que traduce al español. Al no hallar la versión en nuestra lengua de los textos restantes, fue imperiosa su traducción para el desarrollo de esta tesina.

Cuando fue necesario, modificamos la estructura interna del verso para que pudiera representarse su sentido. Con respecto al ritmo, buscamos palabras que representaran los mismos sonidos como por ejemplo “fraco” (“flaco”), “barulhada” (“barullo”). En esta tarea ardua, decidimos colocar el texto original junto a nuestra traducción. Sin embargo, somos conscientes de lo que afirma Walter Benjamin:

En todas las lenguas y en sus formas, además de lo transmisible, queda algo imposible de transmitir, algo que, según el contexto en que se encuentra, es simbolizante o simbolizado (1988:16).

Debido a que la poesía de Drummond y los poetas contemporáneos modernistas tienen numerosas referencias al contexto histórico y cultural brasileño, colocamos intencionalmente notas y comentarios hacia el final de las traducciones.

Por último, nuestra experiencia en el momento de traducir, coincidiendo con Kovadloff y Panesi, fue un proceso ligado al gozo, la curiosidad y la sorpresa. A continuación presentamos nuestras traducciones, revisadas por la Prof. Irene Seles.

“Un homem e seu carnaval”/ “Un hombre y su carnaval”ⁱ (1934) de Carlos Drummond de Andrade

Deus me bandonou
no meio da orgia
entre uma baiana e uma egípcia.
Estou perdido.
Sem olhos, sem bôca
sem dimensões.
As fitas, as côres, os barulhos
passan por mim de raspão.
Pobre poesia.

O pandeiro bate
é dentro do peito,
mas ninguém percebe.
Estou lívido, gago.
Eternas namoradas
riem para mim
demostrando os corpos,
os dentes.
Imposible perdoá-las,
sequer esquecê-las.

Deus me abandonou
no meio do rio.
Estou me afogando
peixes sulfúreos
ondas de éter
curvas curvas curvas
bandeiras de préstito
pneus silenciosos
grandes abraços largos espaços
eternamente.

“A festa”/ “Fiesta”^{iv} (1969-1970)

I/ Carnaval 1969

A festa acaba impreterivelmente às 4 da matina
mas se houver vaia
continuará até às 5.
Wilza Carla de ovos de ouro distribui pintos
de prata/
à distinta comissão julgadora
indecisa entre Tason, o Ídolo de Marfim
e Eleonora de Aquitânia *à la tour abolie*.
Helena entra a cavalo.
Pode não, pode não, cavalo não é paietê.

Dios me abandonó
en medio de la orgía
entre una bahiana y una egipcia.
Estoy perdido.
Sin ojos, sin boca
sin dimensiones.
Las cintas, los colores, los ruidos
pasan raspándome.
Pobre poesíaⁱⁱ.

La pandereta golpea
dentro del pecho
pero nadie la percibe.
Estoy pálidoⁱⁱⁱ, tartamudo.
Eternas enamoradas
ríen para mí
mostrando los cuerpos,
los dientes.
Imposibles perdonarlas,
ni siquiera olvidarlas.

Dios me abandonó
en medio del río.
Me estoy ahogando
peces sulfúreos
olas de éter
curvas curvas curvas
banderas de procesión
ruedas silenciosas
grandes abrazos largos espacios
eternamente.

I/ Carnaval 1969

La fiesta termina rigurosamente a las 4 de la
mañana/
pero si hay abucheo
continuará hasta las 5.
Wilza Carla^v vestida de huevo de oro reparte
pollitos de plata/
al jurado distinguido
indeciso entre Tason, el Ídolo de Marfil
y Eleonora de Aquitania^{vi} *à la tour abolie*.
Helena^{vii} entra a caballo.
No puede, No puede, un caballo no es una
lentejuela./

Prego! pregou na hora a vez de desfilar.
Minuto de silêncio corta o samba

em duas fatias doloridas de nunca-mais.
Naval navega onde que não vejo?
70 PMs, 40 detetives especializados
engrossam o *golden-room* do Copa.
Ford e Verushka, o Poder e a Glória,
dividem entre si o terceiro mundo
mas resta sempre um quarto, um quinto, um
solivagante. Eu sozinho a carregar
todo o peso da graça antiga na Avenida.
Boneco gigante prende o passarinho na gaiola,
embaixo do letreiro: SOL E ALEGRIA .
Salgueiro ao sol
abafa no atabaque e na harmonia.
A gata de *vison* arranha a bela
acordada nos bosques da Portela.
Dante já não escreve; assiste
à divina comédia de Bornay.
Machado de Assis segue no encaço
de Capitu metida num enredo
mano a mano com Gabriela amor-amado.
Turistas fantasiados de
turista
em vão tentam galgar o olimpo das bancadas.
Pau comeu
400 músicas gravadas,
6 ou 7 cantadas,
52 mortos em desastre,
17 homicídios,
2 fetos,
355 menores apreendidos,
400 garis a postos
para varrer o lixo da alegria.
É cedo, espera um pouco; Chave de Ouro,
festa depois da festa, enfrenta o gás
e o cassetete.
Júri soberano,
os grandes derrotados te saúdam.
Júri safado,
premiou fantasia do baile de 1920.
Pobre júri de escolas,
20 horas, 20 anos indormidos.
A noite cobre a noite do desfile
interminável qual fio de navalha
e deixa cair a peteca.
Que é que eu vou, que é que eu vou dizer em
casa./
Levanta a cabeça,
já não precisas dizer nada.
A moça no pula-pula do salão
perdeu o umbigo.

¡Mentira! Se armó a la hora de desfilar.
Minuto de silencio corta el samba
en dos ramas lastimadas de nunca-más ^{viii}.
¿Dónde navega Naval que no lo veo?
70 PMs^{ix}, 40 detectives especialistas
engalanan el *golden-room* del Copa.
Ford y Verushka^x, el Poder y la Gloria,
se dividen el tercer mundo
pero queda siempre un cuarto, un quinto, un
soloerrante^{xi}. Cargo solitario
todo el peso de la gracia antigua en la
Avenida./
Muñeco gigante mete al pajarito en su jaula,
debajo del letrero: SOL Y ALEGRIA .
Salgueiro^{xii} al sol
se luce en el tambor y en la armonía.
La gata de *vison* rasguña a la bella
despertada en los bosques de Portela ^{xiii}.
Dante ya no escribe; asiste
a la divina comedia de Bornay ^{xiv}.
Machado de Assis^{xv} sigue en la pista
de Capitu^{xvi} entrometida en un enredo ^{xvii}
mano a mano con Gabriela ^{xviii} amor-amado.
Turistas disfrazados de
turista
en vano intentan subir al olimpo de las
plateas./
Paliza^{xix}
400 músicas grabadas,
6 o 7 cantadas,
52 muertos en accidente,
17 homicidios,
2 bebés,
355 menores detenidos,
400 barrenderos dispuestos
para barrer la basura de la alegría.
Es temprano, esperá un poco; Llave de oro ^{xx},
fiesta después de la fiesta, enfrenta el gas
y los bastones ^{xxi}.
Jurado soberano,
los grandes derrotados te saludan.
Jurado sinvergüenza,
premió un disfraz del baile de 1920.
Pobre jurado de escuelas de samba,
20 horas, 20 años sin dormir.
La noche cubre la noche del desfile
interminable como el filo de la navaja
y sin vacilación.
¿Qué es lo que voy, qué es que lo que
voy a decir en casa? ^{xxii}/
Levánta la cabeza,
ya no tenés que decir nada.
La chica zarandeándose en el salón
perdió el ombligo.

Quem encontrar favor telefonar,
será gratificado.

Bem disse Nana Caymmi: Carnaval
me dá falta de ar.
E resta um bafo da onça na calçada
junto a um confete roxo e um pareô
sem corpo, nu e só, ô, ô, ô, ô.

23-2-1969

II / Carnaval 1970

Quatrocentas mil pessoas fogem do Rio
duzentas mil pessoas correm para o Rio
inclusive travestis, que um vale por dois.
A festa assusta e atrai, a festa é festa
ou um raio caindo na cidade?

Que peste passou no ar e foi matando
formas simples de vida costumeira?
A cidade morreu nos escritórios,
nas indústrias, nas lojas. Bairros inteiros
petrificados em mutismo. Janelas
trancadas em protesto ou submissão.
A cidade explode nos clubes
cantasambando
sambatucando
vociferapulando.
Estoura no asfalto em flores furta-cores
girandólias/
entre florestas metálicas batendo palmas e
vaiando/
entre postes fantasiados e vinte mil policiais.
Explode meu Rio e sobe,
até a Lua vai a nave da rua
e sambaluando exala em quatro noitidas
queixumes recalcados o ano inteiro.

A decoração desta cidade
eram mares, montanhas e palmeiras
convivendo com gente.
Acharam pouco. Há muitos anos
acrescentam-se bonecos de plástico, sarrafos
em fila processional sobre as cabeças,
brincando no lugar dos que não brincam
ou mandando brincar, ordem turística.
E meu Rio bordado de palhaço
brincou na pauta, brincou fora da pauta.
Brincar é seu destino, ainda quando
há desrazões de ser feliz,

Quien lo encuentre por favor llame,
será recompensado.

Bien dijo Nana Caymmi ^{xxiii}: el Carnaval
me deja sin aire.
Y queda un vaho en las veredas
junto al papel picado rojo y un pareo
sin cuerpo, desnudo y solo, oh, oh, oh, oh.

23-2-1969

II / Carnaval 1970

Cuatrocientas mil personas huyen de Río
doscientas mil corren hacia Río
incluso las travestis, que una vale por dos.
La fiesta aterra y fascina, la fiesta es la fiesta
O ¿un rayo cayendo en la ciudad?

¿Qué peste atravesó el aire y fue matando
formas sencillas de la vida cotidiana?
La ciudad murió en las oficinas,
en las industrias, en los comercios. Barrios
enteros/
inmóviles en silencio. Ventanas
cerradas en señal de protesta o sumisión.
La ciudad explota en los pubs
cantasambando
sambatucando
gritadanzando.
Estalla el asfalto de flores tornasoladas
entre florestas metálicas aplaudiendo y
gritando/
entre postes disfrazados y veinte mil policías.
Explota mi Río y sube,
hasta la Luna va la carroza de la calle
y sambalucinando ^{xxiv} exhala en cuatro
nochedías/
reclamos reprimidos de todo el año.

La decoración de esta ciudad
eran mares, montañas y palmeras
conviviendo con nosotros.
Lo consideraron poco. Desde hace años
se añaden muñecos de plástico, palos
en fila procesional sobre las cabezas,
bailando en el lugar por los que no bailan
u ordenando bailar, por orden turística.
Y mi Río vestido de payaso
jugó siguiendo la pauta, jugó al margen de la
pauta./
Jugar es su destino, incluso cuando
no haya razones para ser feliz,

ou por isso mesmo, quem entende?
(Quem quiser que sofra em meu lugar.)

E repetiu os gestos, renovando-os
um após o outro, como se este fosse
o carnaval primeiro sobre a Terra
ou o último carnaval, adeus adeus.

E foram todos
ao primo baile
do Municipal
e os ouropéis
das fantasias
monumentais
ninguém sonhara
tão divinais
e as escolas
de samba autêntico
(menos ou mais)
nunca estiveram,
caros ouvintes,
tão geniais.
Meu Deus, acode,
este samba é demais.

Na tribuna computadores críticos
analistas, objetivos: “Não foi bem assim.
A bateria deixou a desejar.
Aquele prêmio? Plágio de plágio
de 58 (veja nos arquivos).
Faltou isso & aquilo, faltou garra,
faltou carnaval ao carnaval.”
Ah, deixa falar, deixa pra lá.
Deixa o cavo coveiro resmungar
que há longo tempo o grande Pan morreu.
No bafo da festa da onça
na vibração da pluma do cacique
no rebolado de Dodô Crioulo
no treme-treme de bloco frevo rancho
na bandeira branca da paz e mais amor,
todo carnaval
é o bom é o bom é o bom.

E ficou barato o pagode, meu compadre?
Oh, quase nada: todos os enfeites
não chegam a um milhão e meio de cruzeiros
novos: contas radiantes de colar
no colo da cidade à beira-mar.
E quem fez os coretos do subúrbio?
Foi o subúrbio mesmo, na pobreza
sem paieté, que finge de brincar

o por eso mismo, ¿quién entiende?
(Quienquiera que sufra por mí.)

Y repitió los gestos, renovándolos
uno tras otro, como si éste fuera
el primer carnaval sobre la Tierra
o el último carnaval, chau chau.

Y todos fueron
al primer baile
Municipal
y los oropeles
de los disfraces
monumentales
ninguno soñó
tan maravillosos
y las escuelas
de samba auténtico
(más o menos)
nunca estuvieron,
queridos oyentes,
tan geniales.
Dios mío, ayudame,
este samba es demasiado.

En la tribuna computadoras críticas
analistas, objetivas: “No estuvo bien así.
la batería dejó que desear.
¿Aquel premio? Plagio de plagio
del 58 (mirá los archivos).
Faltó esto & aquello, faltó garra,
faltó carnaval al carnaval.”
Ah, dejá que hablen, ¡dejalos!
Dejá refunfuñar al sepultero
que hace mucho que el gran Pan^{xxv} murió.
En el vaho de la fiesta del jaguar^{xxvi}
en la vibración de la pluma del cacique
en el balanceo de Dodo Crioulo^{xxvii}
en el paso a paso de comparsas y carrozas
en la bandera blanca de paz y más amor
todo carnaval
es bueno es bueno es bueno.

¿Y salió barata la fiesta, mi amigo?
Oh, casi nada: todos los adornos
no llegan a un millón y medio de cruzeiros
nuevos: piedras brillantes de collar
en el cuello de la ciudad a orillas del mar.
¿Y quién hizo los puestos de música de los
suburbios?/
Fue el mismo suburbio, en la pobreza
sin lentejuelas, que finge bailar

na distância, no ermo e profundeza
de buracos de estrada por tapar.

Mas deixa pra lá, deixa falar
a voz da Penha, de Madureira e Jacarepaguá.
O carnaval é sempre o mesmo e sempre novo
com turista ou sem turista
com dinheiro ou sem dinheiro
com máscara proibida e sonho censurado
máquina de alegria montada desmontada,
sempre o mesmo, sempre novo
no infantasiado coração do povo.

12-2-1970

en la distancia, en el baldío y en la
profundidad/
de los baches de la calle sin arreglar.

Pero dejalos, dejá que hablen
la voz de Penha, de Madureira y
Jacarepaguá^{xxviii} ./
El carnaval es siempre el mismo y siempre
nuevo/
con turista o sin turista
con dinero o sin dinero
con máscara prohibida y sueño censurado
máquina de alegría montada desmontada,
siempre el mismo, siempre nuevo
en el nunca disfrazado corazón del pueblo.

12-2-1970

“*Vinhetas de carnaval*”/”*Viñetas de carnaval*”^{xxix} (1988)

O LUGAR ERRADO

Pierrot, Pierrot, que fazes neste baile
apocalíptico
onde o samba retumba
e os corpos desnudos se desmancham,
se tua tristeza é toda particular
e num bar em penumbra é que ela se diverte?

PAIXÃO

Não amei Colombina.
Amei, de amor baiano, uma porta-estandarte
que nem sequer me olhava, tão violenta
era a sua paixão pelo estandarte.
A ele se entregava, com ele dormia,
e quando um fósforo consumiu o objeto de/
seu amor,
também a consumiu, papoula ardente.

ERA UMA VEZ

O velho mascarado
contempla-se no espelho
e não se reconhece.
A máscara do tempo recubriu
os gloriosos disfarces dos Tenentes do Dialo.

EL LUGAR EQUIVOCADO

Pierrot^{xxx}, Pierrot, ¿qué hacés en este baile
apocalíptico
donde el samba retumba
y los cuerpos desnudos se deshacen,
si tu tristeza es particular
y en un bar en penumbra ella se divierte?

PASIÓN

No amé a Colombina^{xxxi}.
Amé, con amor bahiano, a una porta- bandera
que ni siquiera me miraba, tan violenta
era su pasión por el estandarte.
A él se entregaba, con él dormía,
y cuando un fósforo consumió el objeto de
su amor,/
también la consumió, amapola ardiente^{xxxii}.

ERASE UNA VEZ

El viejo enmascarado
se contempla en el espejo
y no se reconoce.
La máscara del tiempo recubrió
los gloriosos disfraces de los Tenientes del
Diablo^{xxxiii} ./

SEMPRE LAMARTINE

O bom Lalá sorri no espaço indefinido.
Sua canção abafa o inexpressivo ruído
que faz do carnaval uma festa enfandonha.
O povo, a recordá-lo, canta, ri e sonha

SAMBA- SAUDADE

Nace dos pés o pé de samba
e pela quadra florecendo
vai Mangueira se tornando
sambal em flor
jardim moverte, múltipla corola
esparça no ar;
exalado a saudade de Cartola.

O QUE PASSOU

Há palavras que restam, sem substância.
Que foi feito do conteúdo de folia?
Quem mais se declara folião?
Em Momo quem acredita nestes hojes?
Pierrot é forma arcaica de sofrer.
Mas o umbigo subsiste e resiste.
As nádegas também. O carnaval
agarra-se a redondas redundancias para
sobreviver./

MEMÓRIA NO CHÃO

O confete de quarta-feira no asfalto
cisma de continuar o carnaval.
Pisado, repisado, tema
em sembrar a batalha que não houve.
O confete- fantasma
liga-se à amarrotada serpentina,
junto à página da *Revista da Semana* de 1921
que voou de uma janela nostálgica.

O OUTRO CARNAVAL

Fantasia,
que é fantasia, por favor?
Roupa- estardalhaço, maquilagem, loucura?
Ou antes, e principalmente,
brinquedo sigiloso, tão íntimo,
tão do meu sangue e nervos e eu oculto em min,
que ninguém percebe, e todos dos dias
exibo na passarela sem espectadores?

SIEMPRE LAMARTINE ^{xxxiv}

El buen Lalá sonrío en el espacio indefinido.
Su canción apaga el inexpressivo ruido
que hace del carnaval una fiesta desanimada.
El pueblo, al recordarlo, canta, ríe y sueña

SAMBA- MELANCOLÍA

Surge de los pies el pie de samba
y por la quadra floreciendo
Mangueira ^{xxxv} se va tornando
sambal en flor,
jardín en movimiento, múltiple corola
esparcida en el aire;
exhalando la melancolía de Cartola ^{xxxvi}.

LO QUE PASÓ

Hay palabras que sobran, sin sustancia.
¿Qué pasó con el contenido de fiesta?
¿Quién más se declara fiestero?
¿En Momo ^{xxxvii} hay que creer en estos días?
Pierrot es la forma arcaica de sufrir.
Pero el ombligo subsiste y resiste
las caderas también. El carnaval
se agarra de las redondas redundancias para
sobrevivir./

MEMORIA EN EL SUELO

El papel picado del miércoles en el asfalto
insiste continuar el carnaval.
Pisado, repisado, insistente
en recordar la batalla que no hubo.
El papel picado-fantasma
se mezcló a la arrugada serpentina
junto a la página de la *Revista de la
Semana* ^{xxxviii} de 1921/
que voló de una ventana nostálgica.

EL OTRO CARNAVAL

Fantasia,
¿Qué es fantasía, por favor?
¿Ropa- ostentosa, maquillaje, locura?
¿O antes, y principalmente,
jugueteo sigiloso, tan íntimo,
tan de mi sangre y nervios, y que yo oculto,
que nadie percibe, y todos los días
exibo en la passarela sin espectadores?

NOVO ARLEQUIN

Um Arlequim de alma em losangos
já não sabe como traír
suas damas, em seu destino
de multicolor enganador.
Em plena crise existencial,
dedica-se ao vício tóxico
da fidelidade.

NUEVO ARLEQUIN

Un Arlequín de alma en rombos
ya no sabe cómo engañar
a sus damas, en su destino
de amante multicolor.
En plena crisis existencial
se dedica al vicio tóxico
de la fidelidad.

“*Legendas para 12 estampas de carnaval*”/ “*Subtítulos para 12 imágenes de carnaval*”^{xxxix}
(1988)

A festa se derrama pelo corpo
enteiro. Cada nervo, cada músculo
retine, musical, e no alvoroço
a eternidade frui o seu minuto.



Este ano vou a sair de papa-angu.
Vais rir de mim? Rirei de ti também.
Mais me disfarço, mais me sinto nu
e tão igual a todos ... tão Ninguém.



Ai, 1925 ...
Pela Avenida lentamente desfilavam os
carros,
as formaturas estelares, os inatingíveis
amores,
no entreluzir de serpentina, confetes e
desprezo,
sorrindo para quem? perante a multidão
extasiada.



O carnaval, se alguém lo sabe ver,
muito mais que intervalo de prazer,
é rito, é liturgia, é coração
em frenesí de rítmica paixão.



Três dias y quatro noites serei a minha fábula,
o ser escondido em mim, o Príncipe de São Saruê,

La fiesta se derrama en el cuerpo
entero. Cada nervio, cada músculo
tintinea, musical, y en el alboroto
la eternidad disfruta su minuto.



Este año voy a salir de papa-puré^{xl}.
¿Te vas a reír de mí? Me voy a reír de vos
también./
Más me disfrazo, más me siento uno más
y tan igual a todos ... tan Nadie



¡Ah, 1925^{xli} ...
Por la Avenida lentamente desfilaban los
carros,
las bellezas celestiales, los amores
inalcanzables,
en el brillo de la serpentina, papel picado y
risa,
¿sonriendo para quién? Delante la multitud
extasiada./



El carnaval, si alguien lo sabe ver,
mucho más que intervalo de placer,
es rito, es liturgia, es corazón
en el frenesí de rítmica pasión.



Tres días y cuatro noches serán mi fábula,
el ser escondido en mí, el Príncipe de São
Saruê^{xlii}./

amante das artes do sexo, da lavoura e da paz,
ostentado o esplendor da minha farda de sonho.



Como baila, como vibra
esta morena de fogo
em sua íntima fibra!
Cómo passa no seu jogo
a melodia ancestral
ligada ao sangue, ao destino
de brincar o carnaval
como decreto divino!



Em qualquer parte
Recife, ou Bahía
de lança e estandarte,
vamos à porfia.
Lutamos em prol
da nossa utopia.
Queremos o sol
pura joalheria.
Queremos a terra
taça de alegria,
sem medo, sem guerra
nem que seja um dia...



O som da Escola, um som acasalado
de couro, de garganta, de batida,
esperança, raízes, luz e sombra,
volúpia, nostalgia, ogun naruê,
é um som diferente dos demais.



Comove, ao perpassar, o povo inteiro,
nas mais diversas almas estrangeiras
pingando o sentimento do Brasil.



Assim, Portinari vê o carnaval.
E vejo Portinari nesta cena.
As formas se interdigam, e da aliança
brota o gozo de viver em plenitude
o plástico milagre da existencia.

amante de las artes del sexo, la agricultura y la
paz,
ostentando el esplendor del uniforme de mis
sueños./



¡Cómo baila, cómo vibra
esta morena de fuego
en su fibra íntima!
¡Cómo circula en su juego
la melodía ancestral
ligada a la sangre, al destino
para jugar el carnaval
como decreto divino!



En cualquier parte
Recife, o Bahía
de lanza y estandarte,
vamos al combate.
Luchamos en pos
de nuestra utopía.
Queremos el sol
pura joyería.
Queremos la tierra
copa de alegría,
sin miedo, sin guerra
aunque sea por un día ...



El sonido de la Escola, un sonido acoplado
de cuero, de garganta, de golpe,
esperanza, raíces, luz y sombra,
placer, nostalgia, ogun naruê^{xliii},
es un sonido diferente de los demás.



Connmueve, al impregnar, el pueblo entero,
en las más diversas almas extranjeras
derramando el sentimiento de Brasil.



Así, Portinari^{xliiv} ve el carnaval.
Y veo a Portinari en esta escena.
Las formas se entrelazan, y de la alianza
brota el gozo de vivir en plenitud
el milagro plástico de la existencia.



Nossa alegria toma a forma de uma torre
e sobe, colorida em bandeiras risos.
Canta melhor então a alma ardente do morro,
e o samba leva ao céu sua quente carícia.



O abre alas que eu quero pasar,
a minha escola não pode parar.
Venho na raça, na graça, no lance
meio adoidado do enredo-romance
e meus passistas semejan no asfalto
a rosa encarnada do partido-alto.



O cortejo pomposo se avizinha
tendo à frente Gugu porta- bandera.
Versailles chega ao Rio. Uma rainha
é recebida na Estação Primeira.



Nuestra alegría toma la forma de una torre
y sube, colorida en banderas y risas.
Así canta mejor el alma ardiente del morro,
y el samba eleva al cielo su caricia caliente.



Carro abre alas^{xlv} que yo quiero pasar^{xlvi},
mi *escuela* no puede parar.
Vengo con energía, con gracia, con arrojo
medio loco del enredo-amoroso
y mis sambistas se parecen en el asfalto
a la rosa representada del partido- alto^{xlvii}.



El cortejo pomposo se acerca
encabezado por el porta- bandera Gugu.
Versailles^{xlvi} llega a Río. Una reina
es recibida en la Estación Primera.

“Bacanal”/ “Bacanal”^{xliv} (1919) de Manuel Bandeira

Quero beber! Cantar asneiras
no esto brutal das bebedeiras
que tudo emborça e faz em caco...
Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada
no torvelim da mascarada,
a gargalhar em douro assomo...
Evoé Momo!

Lacem-na toda, multicores,
as serpentinas dos amores,
cobras de lívidos venenos...
Evoé Vênus!

Se perguntarem: Que mais queres,
além de versos e mulheres?
- Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!

O alfange rútilo da lua,
por degolar a nuca nua
que me alucina e que não domo!...
Evoé Momo!

¡Quiero tomar! Cantar obscenidades
en lo brutal de la borrachera
que todo vuelva y se haga pedazos...
¡Evohé¹ Baco!

Allá se va mi alma fiestera
en el torbellino de las máscaras
a reír en dorado estallido
¡Evohé Momo!

Todas enredadas, multicolores,
las serpentinas de los amores,
cobras de pálidos venenos
¡Evohé Venus!

Si me preguntaran: ¿qué más queres
más allá de versos y mujeres?
- ¡Vinos!... ¡El vino que es mi costado flaco!
¡Evohé Baco!

¡El sable^{li} dorado de la luna,
está por degollar la nuca desnuda
que me alucina y que no domino!...
¡Evohé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!...
 Por que eu extático desfira
 em seu louvor versos obscenos,
 Evoé Vênus!

¡La Lira etérea, la gran Lira!...
 porque extasiado concedía
 en su alabanza versos obscenos
 ¡Evohé Venus!

“O descante de Arlequín”/ “El canto de Arlequín” (1919)

A lua ainda não nasceu.
 A escuridão propícia aos furtos,
 propícia aos furtos, como o meu,
 de amores frívolos e curtos,

La luna todavía no nació.
 La oscuridad propicia los robos,
 propicia los robos, como el mío,
 de amores pasajeros y breves.

Estende o manto alcoviteiro
 à cuja sombra, se quiseres,
 a mais ardente das mulheres
 terá o seu único parceiro.

Extiende el acolchado
 a cuya sombra, si quisieras,
 la más ardiente de la mujeres
 tendrá su único compañero.

Ei-lo. Sem glória e sem vintém,
 amando os vinhos e os baralhos,
 eu, nesta veste de retalhos,
 sou tudo quanto te convém.

Ahí está^{lii}. Sin gloria y sin veinte,
 amando los vinos y las cartas,
 yo, en estos harapos,
 soy todo lo que te conviene.

Não se me dá do teu recato.
 Antes, pulido pelo vício,
 sou fácil, acomodaticio,
 agora beijo, agora bato.

No seas recatada.
 Porque, pulido por el vicio,
 soy fácil, complaciente,
 ahora beso, ahora toco.

Que importa? Ao menos o teu ser
 ao meu anélito corruto
 esquecerá por um minuto
 o pesadelo de viver.

¿Qué importa? Al menos de tu ser
 a mi deseo corrupto
 olvidarás por un minuto
 la pesadilla de vivir.

E eu, vagabundo sem idade,
 contra a moral e contra os códigos,
 dar-te-ei entre os meus braços pródigos
 um momento de eternidade...

Y yo, vagabundo sin edad,
 contra la moral y contra los códigos,
 te doy entre mis brazos pródigos
 un momento de eternidad.

“brasil”/ “brasil”^{liii} (1920-1930) de Oswald de Andrade

O Zé Pereira chegou de caravela
 E perguntou pro guarani da mata virgem
 _ Sois cristão?
 _ Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
 Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu
 _ Sim pela graça de Deus
 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval

Zé Pereira^{liv} llegó en una carabela
 Y preguntó a un guaraní de la selva virgen
 - ¿Sois cristiano?
 - No. Soy valiente, fuerte, hijo de la Muerte.
 ¡Tetere tete Quizá Quizá Quece!
 A lo lejos el yaguar refunfuñaba ¡Uu!;Ua!Uu!
 El negro mareado pasado de cocción
 Tomó la palabra y respondió
 - Sí, por la gracia de Dios
 ¡Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
 E hicieron el Carnaval

fazendo relar pelo corpo da gente
Semiramis Marília Helena Cleópatra e
Francesca./

Milhares de Julietas!
Domitilas fantasiadas de cow-girls,
Isoldas de pijama bem francesas,
Alzacias portuguesas holandesas...
Geografia!

Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
Levou a breca o destino do poeta

(...)

Lentamente se acalma no país da lembranças
a invasão furiosa das sensações.
O poeta sente-se mais seu.
E puro agora pelo contacto de si mesmo
descansa o rosto sobre a mão que escreverá.

Lhe embala o sono
a barulhada matinal de Guanabara...
Sinos bozinas clacsons campainhas
apitos de oficinas
motores bondes prêgões no ar;
Carroças na rua, tranzatlanticos no mar ...
È a cantiga-de-berço.
E o poeta dorme.

O poeta dorme sem necessidade de sonhar.

enloqueciendo nuestro cuerpo
Semíramis Marília Helena Cleopatra y
Francesca^{lix}./

¡Miles de Julietas!
Domitilas vestidas de cow girls,
Isoldas en pijama bien francesas,
Alzacias portuguesas holandesas...
¡Geografía!

¡Eh libertad! ¡Qué joda! ¡Es para gozar!
Maldita la suerte del poeta

(...)

Lentamente se calma en el país de los recuerdos
la invasión furiosa de las sensaciones.
El poeta se siente más sí mismo.
Y ahora puro por estar consigo mismo
descansa el rostro sobre la mano con la que
escribirá./

Se embarca en el sueño
el barullo de la mañana de Guanabara^{lx}...
Campanas bocinas clacsons campanitas
silbatos de talleres
motores tranvías gritos en el aire,
carrozas en la calle, trasatlánticos en el mar ...
Es la canción de la infancia.
Y el poeta duerme.

El poeta duerme sin necesidad de soñar.

Notas y comentarios de los poemas

ⁱ Se trata de su segunda obra publicada en Belo Horizonte en 1934. *Brejo das almas* (*Pantano de las almas*) es el nombre de un municipio del estado de Maranhão. En 1930 era un próspero distrito que exportaba productos agrícolas a la capital. Con el progreso del municipio, surgió el deseo de cambiarle el nombre, que parecía insignificante. El poeta resuelve preservarlo. Esta anécdota traduce la actitud drummondiana en relación con las tendencias “progresistas”, ciegas de todo valor estético (Cfr. José Guilherme Merquior (1975), pp. 27). Anteriormente, este poema no tuvo traducción al español.

ⁱⁱ También puede leerse “poesía pobre”, que nos da otro significado posible.

ⁱⁱⁱ Del latín *lividus*, “azulado, morado”. En el contexto del poema, hace referencia al aspecto casi cadavérico del poeta.

^{iv} Poema perteneciente a *Versiprosa* (*Crónicas en verso*), publicado en 1967, en Río de Janeiro. Solo disponemos de una traducción de Claudio Murilo con la cual vamos a confrontar en algunos puntos.

^v Wilza Carla (1935) es una actriz, vedette y humorista popular brasileña.

^{vi} Leonor de Aquitania (1122-1204), fue duquesa de Aquitania y reina de Francia e Inglaterra.

^{vii} Debido a que se nombran personajes históricos, podemos pensar que se trata de Helena de Troya.

^{viii} Alude, en esa época de dictadura militar, a “tortura nunca más”.

^{ix} Policía militar.

^x Modelo y actriz alemana muy popular durante los ‘60.

^{xi} Claudio Murilo traduce como “solovijante”.

^{xii} La escola de samba G.R.E.S. Académicos do Salgueiro sale campeón del Carnaval 1969.

^{xiii} G.R.E.S. Portela es otra escola de samba.

^{xiv} Clóvis Bornay (1916-2005) fue un museólogo brasileño, creador del Baile de Gala del Teatro Municipal de Río de Janeiro en 1937. Fue carnavalesco de Portela en 1970, cuando gana el campeonato con el enredo “Leyendas y misterios del Amazonas”. Introdujo la figura del *destaque*, una persona disfrazada ubicada en lo alto de la carroza. Luego, todas las escolas imitan este baile.

^{xv} Joaquín María Machado de Assís (1839- 1908) fue uno de los narradores más importantes del siglo XIX de Brasil. Escribió poesía y fue uno de los creadores de la crónica en su país. Fundó la Academia Brasileña de Letras.

^{xvi} Personajes de *Dom Casmurro* (1889), obra que trata los amores de Bentinho y Capitu. Después de un largo enamoramiento, iniciado en la infancia, y de un casamiento apasionado, ellos se separan porque Bentinho sospecha que ella lo traicionó con Escobar, su mejor amigo.

^{xvii} Se trata de un samba de enredo, cuyo objetivo es mostrar el argumento con el canto representado por parte de sus participantes.

^{xviii} Personaje famoso de la novela *Gabriela, clavo y canela* (1958) de Jorge Amado (1912- 2001), probablemente el escritor brasileño más conocido.

^{xix} Tomamos esta expresión de Claudio Murilo.

^{xx} *Llave de oro* hasta 1998 era un barrio no oficial de Río de Janeiro, luego la administración pública lo reconoce por su valor histórico. A partir de 1943, esta región se hizo famosa por la asociación carnavalesca *Llave de oro*, que salía el miércoles de cenizas, siendo duramente reprimido por la policía. La represión duró hasta 1978. El barrio se hizo popular en la década del ‘50 porque la asociación carnavalesca *¿Qué es lo que voy a decir en Casa?* salía el jueves de cenizas, después del carnaval. El grupo estaba formado por personas que estaban

detenidas durante la festividad, al ser liberadas danzaban y cantaban haciendo su propio carnaval, como era considerado impropio eran nuevamente perseguidas por los policías que impartían bastonazos, con el tiempo fue cada vez más violenta la represión.

^{xxi} Claudio Murilo traduce esta palabra por “porra”. Nos pareció que “bastones” no solo hacía referencia a la Dictadura en Brasil sino también a la de nuestro país.

^{xxii} Alude a la asociación que salía del Barrio *Llave de oro*.

^{xxiii} Nombre artístico de Dinair Tostes Caymmi, cantante brasileña (1941).

^{xxiv} Claudio Murilo traduce esta palabra por “sambarrielandando”. Podemos pensar que es una palabra nueva formada por “samba” y el verbo “alua-se” (enloquecer).

^{xxv} Dios de los pastores y rebaños, se lo representa como un ser mitad hombre y mitad animal. Se dedicaba a perseguir a las ninfas por los bosques (Cfr. Grimal, 1998:402)

^{xxvi} Ritual del pueblo *Mariru*, la fiesta para el espíritu de jaguar Onza evoca el espíritu de este animal admirado por su sabiduría y por su destreza.

^{xxvii} Samba compuesto en 1970 por Nilton Paz e Ivone Rabelo interpretado por *Marlene*, famosa cantante y actriz brasileña.

^{xxviii} Se trata de diferentes escuelas de samba pertenecientes a tres barrios de Río de Janeiro.

^{xxix} Drummond muere en 1987, dos semanas después que fallece su hija María Julieta, dejando varias obras inéditas, entre ellas este volumen *Poesía errante*, publicado al año siguiente en Río de Janeiro. Anteriormente, este poema no tuvo traducción al español.

^{xxx} En los siglos XVII y XVIII, ya se empieza a debilitar la cultura festiva popular. Como afirma Bajtin “La cosmovisión carnavalesca y el sistema de imágenes grotescas siguen viviendo y transmitiéndose únicamente en la tradición literaria, sobre todo en la tradición literaria del Renacimiento” (2003:32). En la *commedia dell'arte*, que conserva su relación con el carnaval de donde proviene, se encuentran los personajes que serán utilizados por las escuelas de samba como: Pierrot (el sirviente torpe, el hombre simple del teatro español), Arlequín (bufón vestido con un traje con rombos de colores brillantes y una máscara con nariz chata, siempre está en búsqueda de comida y compañía femenina), Colombina (Sirvienta o mujer de uno de los hombres viejos, demostraba ingenio y encanto en un mundo lleno de egoísmo), el Capitán, el Doctor, entre otros.

^{xxxi} En la *commedia dell'arte*, generalmente Pierrot era engañado por los amores de Colombina. Estos personajes son símbolo del fracaso y del amor no correspondido.

^{xxxii} La metáfora de Colombina no es casual. La flor de la amapola consta de pétalos rojos, color de la pasión, y tradicionalmente se la ha utilizado para atraer fertilidad y amor. Por su poder sedante también se asocia a la adivinación en los sueños.

^{xxxiii} En el siglo XIX, se consolidaron grandes agrupaciones como “Los Fenianos” y “Los Tenientes del Diablo” que, por muchos años, fueron la principal atracción del carnaval de calle. Actualmente, aquellas sociedades dieron paso a las escuelas de samba en Río de Janeiro.

^{xxxiv} Larmartine Lalá (1904-1963) fue uno de los compositores más famosos de la música popular. Se consolidó como el Rey del Carnaval con sus *marchinhas carnavalescas* (marchas populares portuguesas). En sus canciones predominaba el humor y la frescura. Algunos de sus temas son: “Tu cabello no niega”, “Grado 10”, “Linda morena”, entre otros.

^{xxxv} Una de las escuelas de samba más grande de Río de Janeiro, su nombre completo es Estación Primera de Mangueira. En 1987, Drummond es homenajeado con un samba-enredo “El reino de las palabras”, ese año gana el concurso.

^{xxxvi} Cartola Angenor de Oliveira (1908-1980) es considerado como uno de los mejores sambistas de la historia de la música brasileira. Junto con un grupo de amigos sambistas fundó la Estación Primera de Mangueira en 1928.

^{xxxvii} Momo (*Μωμος*), es la personificación del sarcasmo. Es hija de la Noche y hermana de las Hespérides en la *Teogonía* de Hesíodo. (Cfr. Grimal, 1979:365). También representa el reproche, la mancha, la vergüenza, la infamia.

^{xxxviii} Hace referencia a la *Semana de Arte Moderna* en São Paulo en 1922, hito fundador del modernismo brasileño, celebrada durante los festejos del centenario de la independencia de Brasil.

^{xxxix} Pertenece también a *Poesía errante*. Anteriormente, este poema no tuvo traducción al español.

^{xl} A principios de siglo pasado, en época de carnaval, la gente llevaba sus máscaras y salía de casa en casa pidiendo algún regalo. Como la gente era muy pobre y, a veces, no podía regalar nada, el carnaval ofrecía un plato de puré de papa. Desde entonces, las personas que usan máscaras de papel maché dicen que se disfrazan de papa-puré.

^{xli} Año especial para el poeta, se casa a los 23 años con Dolores Dutra de Moraes y funda junto a Martins de Almeida, Emilio Moura y Gregoriano Canedo, *A Revista*, órgano modernista del que salen tres números.

^{xlii} Alude al poema “Viagem ao País de São Saruê” (1956) de Manuel Camilo dos Santos (1905-1987), poeta popular de Río de Janeiro. El sujeto poético viaja a un lugar que tiene las características de un paraíso donde el

alimento crece abundantemente sin el trabajo del hombre, no hay enfermedades, y simplemente es feliz quien visita aquel lugar.

^{xliii} Dios de la guerra, proveniente de la religión yorubana de África. Estas creencias se hicieron muy populares en Brasil porque las traían los esclavos provenientes de Narié.

^{xliv} Cândido Portinari (1903-1962) nació en São Paulo. Fue un artista interesado por la temática social, por la condición de los inmigrantes. Ha pintado más de 5000 cuadros y ha realizado murales en diferentes países. En 1957 obtiene el Primer Premio Nacional John Simon Guggenheim. En el poema, Drummond alude a su cuadro *Carnaval* (1960). Ver: http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/535.

^{xlv} La escola está dividida en “alas”, son agrupamientos o batallones de personas (hasta 200 integrantes) que toman un motivo y se disfrazan de acuerdo con ese tema en concordancia con la música y la danza.

^{xlvi} Este verso pertenece al Samba-Enredo (1985) de la escola Mangureira.

^{xlvii} Se refiere a un tipo de samba que se caracteriza por el alto ritmo de percusión de la pandereta. El partido-alto es comúnmente dividido en dos partes, un coro y versos. Los músicos normalmente improvisan en los versos.

^{xlviii} El “Maestro de Sala” está disfrazado a la usanza de Versailles, con su abanico de plumas hace reverencias a la Reina de la Escola y al público, no baila como el sabista o pasista ya que va saludando con un estilo entre el samba y el minué.

^{xlix} Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho nació en Recife, en 1886. En 1903 se mudó a São Paulo para estudiar arquitectura, pero su enfermedad le impidió continuar con sus estudios. Durante ese tiempo, se dedicó a la lectura y experimentó con el verso libre. Su primer libro *A cinza das horas* (1917) tuvo gran repercusión en el movimiento modernista. Publicó varios libros que lo consagraron como poeta brasileño a lo largo de 50 años de escritura. Murió en 1968. Todos los poemas traducidos pertenecen a *Carnaval*, publicado en 1919. No hemos encontrado las traducciones al español de los poemas de Bandeira. El poema *Bacanal*, hace referencia a la fiesta en honor a Baco. También llamado Dionisio, dios de la viña, del vino y del delirio místico (Cfr. Grimal, 2003:139).

¹ Se trata de la interjección “evohé”, grito de las bacantes para invocar a Baco durante las orgías. Mantenemos esta palabra por el sonido que provoca en el verso buscado intencionalmente por el poeta.

ⁱⁱ Sable curvo con filo solamente de un lado. Se trata de una imagen de la luna que representa la noche peligrosa del carnaval.

ⁱⁱⁱ “Ei-lo” es la contracción del adverbio “eis” y el pronombre o, significa “helo”.

ⁱⁱⁱⁱ José Oswald de Souza Andrade nació en São Paulo, en 1890. De uno de sus viajes por Europa entró en contacto con el “Manifiesto Futurista” de Marinetti. Fue el miembro más activo del modernismo. Escribió: *Pau-Brasil* (1925), *Primero Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) y *Poesias reunidas de Oswald de Andrade* (1945). Murió en 1953.

^{lv} El lunes de carnaval de 1846, en Río de Janeiro, José Nogueira de Azevedo Paredes, reunió a sus amigos e hicieron un paseo escandaloso, los participantes cambiaron el nombre de José Nogueira por José Pereira. En Itaberaí, desde inicios de siglo XX, este bloque desfila los días anteriores al carnaval. Sus integrantes bailan en las esquinas disfrazados y todos podían participar de esa manifestación que significaba la llegada del rey Momo. Esta celebración se conoce como *entrudo* y es original de Portugal.

^{lv} Mario Raul de Moraes Andrade nació en São Paulo, en 1893. Fue la figura más importante de la primera fase del modernismo. Estudió en el Conservatorio de Música y Teatro. Fue Director del Departamento Municipal de Cultura de su ciudad. Estuvo a cargo de la cátedra de Filosofía e Historia del Arte en la Universidad Federal Estatal. Publicó varias obras. Murió en 1945. “Carnaval” pertenece a *Poesias completas*, publicado en Belo Horizonte en 1980. No hemos encontrado la traducción al español de este poema.

^{lvi} El cerro del Corcovado se encuentra en Río de Janeiro. En él se puede ver el famoso “Cristo Redentor”, que contempla la ciudad.

^{lvii} Pueblo originario que dominaba las costas de Brasil hasta la llegada de los portugueses.

^{lviii} Instrumento musical que tiene su origen en Europa. ¿El verso representa el contacto de culturas o un procedimiento antropófago?

^{lix} Ver: Círculo II (Canto V) del “Infierno” de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.

^{lx} Bahía del océano Atlántico localizada en la costa brasileña, considerada la más importante del país.

▪ **Obras de Carlos Drummond de Andrade¹**

I — POESIA

- 1930 **Alguma poesia** — Belo Horizonte, Edições Pindorama.
- 1934 **Brejo das almas** — Belo Horizonte, Os Amigos do Livro.
- 1940 **Sentimento do mundo** — Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti.
- 1942 **José** — Publicado em *Poesias* (1942) e em *José & outros* (1967); Record, 1993.
- 1945 **A rosa do povo** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. Record, 1984.
- 1948 **Novos poemas** — Publicado em *Poesia até agora* e em *José & outros*; Record, 1993.
- 1951 **A mesa** — Niterói, Edições Hipocampo (incluído em *Claro enigma*).
- 1951 **Claro enigma** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. Record, 1991.
- 1952 **Viola de bolso** — Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do MEC, 2ª ed., *Viola de bolso novamente encordoadada* — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1955.
- 1954 **Fazendeiro do ar** — Publicado em *Fazendeiro do ar & poesia até agora* (e demais volumes de Poesia Reunida) e em *José & outros*; Record, 1993.
- 1955 **Soneto da buquinagem** — Rio de Janeiro, Philobiblion (incluído em *Viola de bolso novamente encordoadada*).
- 1957 **Ciclo** — Recife, O Gráfico Amador (incluído em *A vida passada a limpo* e em *José & outros*).
- 1959 **A vida passada a limpo** — Publicado em *Poemas* (e demais volumes de Poesia Reunida e em *José & outros*).
- 1962 **Lição de coisas** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. Record, 1993, In *A Paixão Medida*
- 1964 **Viola de bolso II** — Publicado em *Obra completa* (1964, com suplemento inédito) e em *José & outros*, 1967.
- 1967 **Versíprosa** (Crônicas em verso) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. (incluído, em seleção, em *Nova reunião*).
- 1967 **José & outros** (Contendo: *José, Novos poemas, Fazendeiro do ar, A vida passada a limpo, 4 poemas, Viola de bolso II*) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, Record, 1993, contendo *Fazendeiro do Ar e Novos Poemas*.
- 1968 **Boitempo & A falta que ama** — Rio de Janeiro, Sabiá.
- 1968 **Nudez** — Recife, Escola de Belas-Artes.
- 1969 **Reunião** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- 1973 **As impurezas do branco** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. Record, 1990.
- 1973 **Menino antigo (Boitempo II)** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 3ª ed., 1978.
- 1977 **A visita** (Fotos de Maureen Bisilliat) — São Paulo, ed. José E. Mindlín (incluído em *A paixão medida*).
- 1977 **Discurso de primavera e algumas sombras** — Rio de Janeiro, Record, 2ª ed. aumentada, 1978 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 3ª ed., 1979. Record, 1992.
- 1978 **O marginal Clorindo Gato** — Rio de Janeiro, Avenir (incluído em *A paixão medida*).
- 1979 **Esquecer para lembrar (Boitempo III)** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 2ª ed. 1980.
- 1980 **A paixão medida** (Desenhos de Emeric Marcier, edição de 643 exs. para bibliófilos)

¹ En: Drummond de Andrade, Carlos (1988), *Poesía errante*, Río de Janeiro, Editora Record.

— Rio de Janeiro, edições Alubrimento. Nova edição aumentada, 1980 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 3ª ed., desenhos de Luiz Trimano, 1981 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora; Record, 1993.

- 1983 **Nova reunião** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
 1984 **Corpo** — Rio de Janeiro, Record.
 1985 **Amar se aprende amando** — Rio de Janeiro, Record.
 1988 **Poesia errante** — Rio de Janeiro, Record.
 1992 **O amor natural** — Rio de Janeiro, Record.

Antologias Poéticas

- 1956 **50 poemas escolhidos pelo autor** — Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do MEC.
 1962 **Antologia poética** — Rio de Janeiro, Editora do Autor. 15ª ed., 1982 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. Record, 1989.
 1965 **Antologia poética** (Seleção e prefácio de Massaud Moisés) — Lisboa, Portugália Editora.
 1971 **Seleção em prosa e verso** (Textos de CDA escolhidos por ele mesmo, com notas do Prof. Gilberto Mendonça Teles) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 5ª ed., 1978, Record, 1985.
 1975 **Amor, amores** (Desenhos de Carlos Leão) — Rio de Janeiro, Editora Alubrimento.
 1982 **Carmina drummondiana**. Tradução para o latim de Silva Bélkior — Rio de Janeiro, Salamandra.
 1987 **Boitempo I e Boitempo II** — Rio de Janeiro, Record.

Infantis

- 1983 **O elefante** (Coleção Abre-te Sésamo) — Rio de Janeiro, Record.
 1985 **História de dois amores** — Rio de Janeiro, Record.

Edições de Poesia Reunida

- 1942 **Poesias** (Contendo: *Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José*).
 1948 **Poesia até agora** (Contendo: *Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José, A rosa do povo, Novos poemas*).
 1954 **Fazendeiro do ar & poesia até agora** (Contendo: *Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José, A rosa do povo, Novos poemas, Claro enigma, Fazendeiro do ar*). 2ª ed., 1955.
 1959 **Poemas** (Contendo: *Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José, A rosa do povo, Novos poemas, Claro enigma, Fazendeiro do ar, A vida passada a limpo*).
 1969 **Reunião** (10 livros de poesia). Introdução de Antônio Houaiss (Contendo: *Alguma Poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José, A rosa do povo, Novos poemas, Claro enigma, Fazendeiro do ar, A vida passada a limpo, Lição de coisas*). 10ª ed., 1981.
 1983 **Nova reunião** (19 livros de poesia) (Contendo: *Alguma poesia, Brejo das almas, Sentimento do mundo, José, A rosa do povo, Novos poemas, Claro enigma, Fazendeiro do ar, A vida passada a limpo, Lição de coisas, A falta que ama, As impurezas do branco, Boitempo I, Boitempo II, Boitempo III, A paixão medida, Seleção de Viola de bolso, Versiprosa, Discurso de primavera, Algumas sombras*) — co-edição com o INL-MEC.
 1985 **Nova reunião** — 2ª ed.

II — PROSA

- 1944 **Confissões de Minas** (Artigos e crônicas) — Rio de Janeiro, Americ-Edit.
 1945 **O gerente** (Conto) — Rio de Janeiro, Edições Horizonte (incluído em *Contos de aprendiz*).

- 1951 **Contos de aprendiz** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 2ª ed. aumentada, 1958. 19ª ed., 1982 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. Record, 1984.
- 1952 **Passeios na ilha** (Artigos e crônicas) — Rio de Janeiro, Organização Simões. 2ª ed. revista, 1975 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- 1957 **Fala, amendoeira** (Crônicas) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 8ª ed., 1978. Record, 1985.
- 1962 **A bolsa & a vida** (Crônicas em prosa e verso) — Rio de Janeiro, Editora do Autor. 8ª ed., 1982 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. Record, 1986.
- 1966 **Cadeira de balanço** (Crônicas) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 13ª ed., com estudo da Profª Angela Vaz Leão, 1981. Record, 1992.
- 1970 **Caminhos de João Brandão** (Crônicas em prosa e verso) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 2ª ed., 1976. Record, 1985.
- 1972 **O poder ultrajovem e mais 79 textos em prosa e verso** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 6ª ed., 1978. Record, 1985.
- 1974 **De notícias & não-notícias faz-se a crônica** (Crônicas) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 4ª ed., 1979. Record, 1987.
- 1977 **Os dias lindos** (Crônicas) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 2ª ed., 1978. Record, 1987.
- 1978 **70 historinhas** — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 2ª ed., 1979. Record, 1992.
- 1981 **Contos plausíveis** (Ilustrações de Irene Peixoto e Marcia Cabral) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. Editora JB. Record, 1992.
- 1984 **Boca de luar** — Rio de Janeiro, Record.
- 1985 **O observador no escritório** (Diário) — Rio de Janeiro, Record.
- 1986 **Tempo vida poesia** — Rio de Janeiro, Record.
- 1987 **Moça deitada na grama** (Crônicas) — Rio de Janeiro, Record.
- 1988 **O avesso das coisas** (Aforismos) — Rio de Janeiro, Record.
- 1989 **Auto-retrato e outras crônicas** (Crônicas) — Rio de Janeiro, Record.

III — CONJUNTO DE OBRA

- 1964 **Obra completa** (com estudo de Emanuel de Moraes) — Rio de Janeiro, Aguilar. 5ª ed., 1979 — Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

IV — ANTOLOGIAS DIVERSAS

- 1965 **Rio de Janeiro em prosa & verso** (Em colaboração com Manuel Bandeira) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- 1966 **Andorinha, andorinha** (prosa), de Manuel Bandeira (Seleção e coordenação de textos por CDA) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- 1967 **Uma pedra no meio do caminho** (Biografia de um poema. Com estudo de Arnaldo Saraiva) — Rio de Janeiro, Editora do Autor.
- 1967 **Minas Gerais** — Rio de Janeiro, Editora do Autor.

V — OBRAS EM COLABORAÇÃO

- 1962 **Quadrante** (Crônicas — com Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga) — Rio de Janeiro, Editora do Autor.
- 1963 **Quadrante II** (Crônicas — com os mesmos autores) — Rio de Janeiro, Editora do Autor.
- 1965 **Vozes da cidade** (Crônicas — com Cecília Meireles, Genolino Amado, Henrique

- Pongetti, Maluh de Ouro Preto, Manuel Bandeira e Rachel de Queiroz) — Rio de Janeiro, Distribuidora Record.
- 1971 **Elenco de cronistas modernos** (com Clarice Lispector, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Rachel de Queiroz e Rubem Braga) — Rio de Janeiro, Editora Sabiá, 7ª ed., 1979 — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- 1972 **Don Quixote** (Poemas-glosas a 21 desenhos de Cândido Portinari) — Rio de Janeiro, Diagraphis, 4ª ed., 1978 — Rio de Janeiro, Fontana.
- 1977 **Para gostar de ler** (com Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga — Vol. 1), vols. 2, 3 e 4, 1978-1979 — São Paulo, Editora Ática.
- 1979 **O melhor da poesia brasileira I** (com João Cabral de Mello Neto, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- 1981 **O pipoqueiro da esquina** (Texto de CDA, desenhos de Ziraldo) — Rio de Janeiro, Codecri.
- 1982 **A lição do amigo** (Cartas de Mário de Andrade a CDA, anotadas pelo destinatário) — Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora; 1989, Record.
- 1984 **Quatro vozes** (com Rachel de Queiroz, Cecília Meireles e Manuel Bandeira) — Rio de Janeiro, Record.
- Mata Atlântica** (Poesia de CDA, fotos de Luis Claudio Marigo) — Rio de Janeiro, A & M.

▪ **Principales traducciones de la obra poética de Drummond a nuestro idioma**

- 1951 Santos Torroella, Rafael, *Poemas*, col. Adonais, Madrid, Ediciones Rialp.
- 1957 Casabellas, Ramiro de, *Drummond de Andrade*, col. Poetas del Siglo XX, Buenos Aires, Poesía Buenos Aires.
- 1963 Uribe Arce, Armando, Mello, Thiago de, y Alencar, Fernando de, *Poesías*, Santiago de Chile.
- 1967 Graña Etcheverry, Manuel, *Mundo, vasto mundo*, antología, Buenos Aires, Losada.
- 1970 Muñoz Unsain, Adolfo, *Poesías*, antología, La Habana.
- 1976 Rodríguez, Gabriel, *Poesías*, antología, col. Breves, Caracas, Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal.
- 1977 Alonso, Rodolfo, “Dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”, en: *Revista Nacional de Cultura*, n° 233, septiembre-diciembre, págs., 103-113, Caracas.
- 1982 Cervantes, Francisco, *Poemas*, México, Premia Editora de libros.
- 1983 Terán, Maricela, *Carlos Drummond de Andrade. Poesía Moderna*, Universidad Autónoma de México.
- 1986 Murilo, Claudio, *Antología poética*, Madrid, Cultura Hispánica.
- 1987 Alonso, Rodolfo, *Mundo grande y otros poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- 1991 Kovadloff, Santiago, *Los poderes del poeta*, selección, traducción y análisis de sus poemas, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 1994 Flores, Miguel Ángel: *Más que carnaval, antología de poetas brasileños contemporáneos*, México, Aldus.
- 1996 Graña Etcheverry, Manuel, “Dos poemas amorios, Carlos Drummond de Andrade”, en PROA, *Literatura y erotismo*, n ° 25, sep./ oct., Buenos Aires.
- 2004 Graña Etcheverry, Manuel, *El amor natural*, Madrid, Hiparión.
- 2005 Graña Etcheverry, Manuel, *Sentimiento del mundo*, Madrid, Hiparión.
- 2005 Alonso, Rodolfo, *Antología*, Colombia, Arquitrave.

- Programa de la *Semana de Arte Moderna* en Brasil²



² En: Paredes, Alberto (2000), *La poesía de cada día. Un viaje al modernismo brasileño*, Universidad Nacional Autónoma de México.

TEATRO MUNICIPAL
SEMANA DE ARTE MODERNA

PROGRAMA DO PRIMEIRO FESTIVAL
2ª-FEIRA, 13 DE FEVEREIRO

1ª PARTE

Conferência de Graça Aranha:

A emoção estética na arte moderna, ilustrada com música executada por Ernani Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.

Música de câmara:

Villa-Lobos

1. *Sonata II* de violoncelo e piano — (1916)

- a) Allegro moderato;
- b) Andante;
- c) Scherzo;
- d) Allegro Vivace sostenuto e finale.

Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos

2. *Trio Seguido*: violino, violoncelo e piano — (1916)

- a) Allegro moderato;
- b) Andantino câlmo (Berceuse-Barcarola);
- c) Scherzo-Spiitoso;
- d) Molto allegro e finale.

Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Fructuoso de Lima Vianna.

2ª PARTE

Conferência de Ronald de Carvalho:

A pintura e a estrutura moderna no Brasil

3. Solos de piano: Ernani Braga:

- a) (1917): "Valsa mística" (da *Simplex Coleção*);

- b) (1919): Rodante (da *Simplex Coleção*);

- c) (1921): *A fiandeira*.

4. Orquestra — (*Três danças africanas*):

- a) "Parrapos" — ("Danças dos moços") — 1914;
- b) "Kankukus" — ("Danças dos velhos") — 1915;
- c) "Kankikis" — ("Danças dos meninos") — 1916.

Violinos: Paulina d'Ambrósio, George Marinuzzi.

Alto: Orlando Frederico.

Violoncelos: Alfredo Gomes, Basso, Alfredo Carazza.

Fraute: Pedro Vieira; Clarino: Antônio Soares.

Piano: Fructuoso de Lima Vianna.

PROGRAMA DO SEGUNDO FESTIVAL

4ª-FEIRA, 15 DE FEVEREIRO

1ª PARTE

1. Palestra de Menotti del Picchia

Ilustrada com poesias e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Laiz Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Pinóbio Salgado, Agenor Barbosa e dança pela senhoriinha Yvonne Daumerie.

2. Solos de piano: Celomar Neves:

- a) E. R. Blanchet: *Au jardin du vieux Serail* (Andrinopie);
- b) H. Villa-Lobos: *O Ginete do Pierrozinho*.
- c) C. Debussy: *La soirée dans granade*.
- d) C. Debussy: *Minstrels*.

INTERVALO

Palestra de Mário de Andrade no saguão do Teatro.

2ª PARTE

1. Renato Almeida

Perennis Poesia

2. Canto e piano

Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos

2ª PARTE

Villa-Lobos:

4. Solos de piano: Ernani Braga:

- a) "Campanha Cantadôira" — (da *Suite Floral*) — 1916.
- b) "Num berço encantado" — (da *Simples Coletânea*) — 1919.
- c) *Dança Infernal* — 1920.

5. *Quarteto Simbólico* — (Impressões da vida mundana) — flauta, saxofônico, celesta e harpa ou piano.
Com vozes femininas em coro oculto — (1921)

- a) Allegro non troppo.
 - b) Andantino.
 - c) Allegro, finale.
- Pedro Vieira, Antônio Soares, Ernani Braga e Frutuoso de Lima Vianna.

1919 — a) Festim Pagão.
1920 — b) Solidão.
1917 — c) Casacavel.

3. *Quarteto Terceiro* (cordas 1916)

- a) Allegro giusto.
- b) Scherzo satírico (pipocas e patócas).
- c) Adagio.
- d) Allegro con fuoco e finale.

Violino: Paulina d'Ambrosio — George Marinuzzi.

Alto: Orlando Frederico.

Violoncelo: Alfredo Gomes.

PROGRAMA DO TERCEIRO FESTIVAL

SABEIRA, 17 DE FEVEREIRO

1ª PARTE

Villa-Lobos:

1. *Uno Terceiro* — violino, violoncelo e piano — (1918)

- a) Allegro con moto;
- b) Moderato;
- c) Allegretto spiritoso;
- d) Allegro animato.

Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes e Lucélia Villa-Lobos.

2. Canto e piano: Mario Emma e Lucélia Villa-Lobos
Historietas de Ronald de Carvalho (1920)

- a) "Lune d'octobre";
- b) "Voula la vie";
- c) "Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie".

3. *Sonata Segunda* — violino e piano — (1914)

- a) Allegro non troppo;
- b) Largo;
- c) Allegro rondó — Prestissimo finale.

Paulina d'Ambrosio e Frutuoso Vianna



SEMANA DE ARTE •
MODERNA - CATANLO
DA EXPOSIÇÃO S. PAULO
1922

ARCHITECTURA

ANTONIO MOYA

- 1 — Entrada de Templo
- 2 — Templo.
- 3 — "
- 4 — Monumento.
- 5 — Pantheon.
- 6 — Templo.
- 7 — Casa do poeta.
- 8 — Residencia (planta e fachada).
- 9 — "
- 10 — "
- 11 — "
- 12 — "
- 13 — Volume architectonico.
- 14 — Entrada.
- 15 — Caryatide.
- 16 — Foye.
- 17 — Tomulo.
- 18 — Tumulo.

GEORG PRSIREMBEL,

- 19 — Taperinha na praia grande (Maquete e plantas).

ESCULPTURA

VICTORIO BRECHERET

- 1 — Genio.
- 2 — Angelus.
- 3 — Sacerdoteza.

- 4 — Idolo.
- 5 — O regresso.
- 6 — Pietá.
- 7 — Cabeça de mulher.
- 8 — Cabeça de Christo.
- 9 — Sapho.
- 10 — Torso.
- 11 — Baixo relevo.
- 12 — Victoria.

W. HAERBERG

- 13 — Nossa Senhora (madeira).
- 14 — Mãe e filho (madeira).
- 15 — " " (").
- 16 — Grupo (madeira).
- 17 — Pequenas esculpturas decorativas.

PINTURA

ANNITA MALFATTI

- 1 — A Estudante russa.
- 2 — O Homem amarello.
- 3 — O Fauno.
- 4 — O japonnez.
- 5 — A mulher de cabellos verdes.
- 6 — A onda.
- 7 — A ventania.
- 8 — Rochedas.
- 9 — Casa de chá.
- 10 — Pedras preciosas.
- 11 — Penhascos.
- 12 — Flores amarellas.

MARTINS RIBEIRO

- 41 — Tédio.
42 — "
43 — Desenho.
44 — "

ZINA AITA

- 45 — A sombra.
46 — Estudo de cabeça.
47 — Paisagem decorativa
48 — Mascaras Sianezas.
49 — Aquarium.
50 — Figura.
51 — Painel decorativo.
52 — 25 impressões.

J. F. DE ALMEIDA PRADO

- 53 — Dois desenhos.

FERRIGNAC

- 54 — Natureza cadaista.

VICENTE REGO MONTEIRO

Retrato

- 55 — Retrato de Ronald de Carvalho.
56 — Retrato.
57 — Retrato.
58 — Cabeças de Negras.
59 — Cabeça Verde.
60 — Baile no Asyric.
61 — Lenda Brasileira.
62 — Lenda Brasileira.
63 — Cubismo.
64 — Cubismo.

Retrato

- 13 — Impressão dividiuista.
14 — O Homem das sete cores.
15 — Arvores japonezas.
16 — Bahianas.
17 — Capa de livro.
18 — Christo.
19 — S. Sebastião.
20 — Moimas.

DI CAVALCANTI

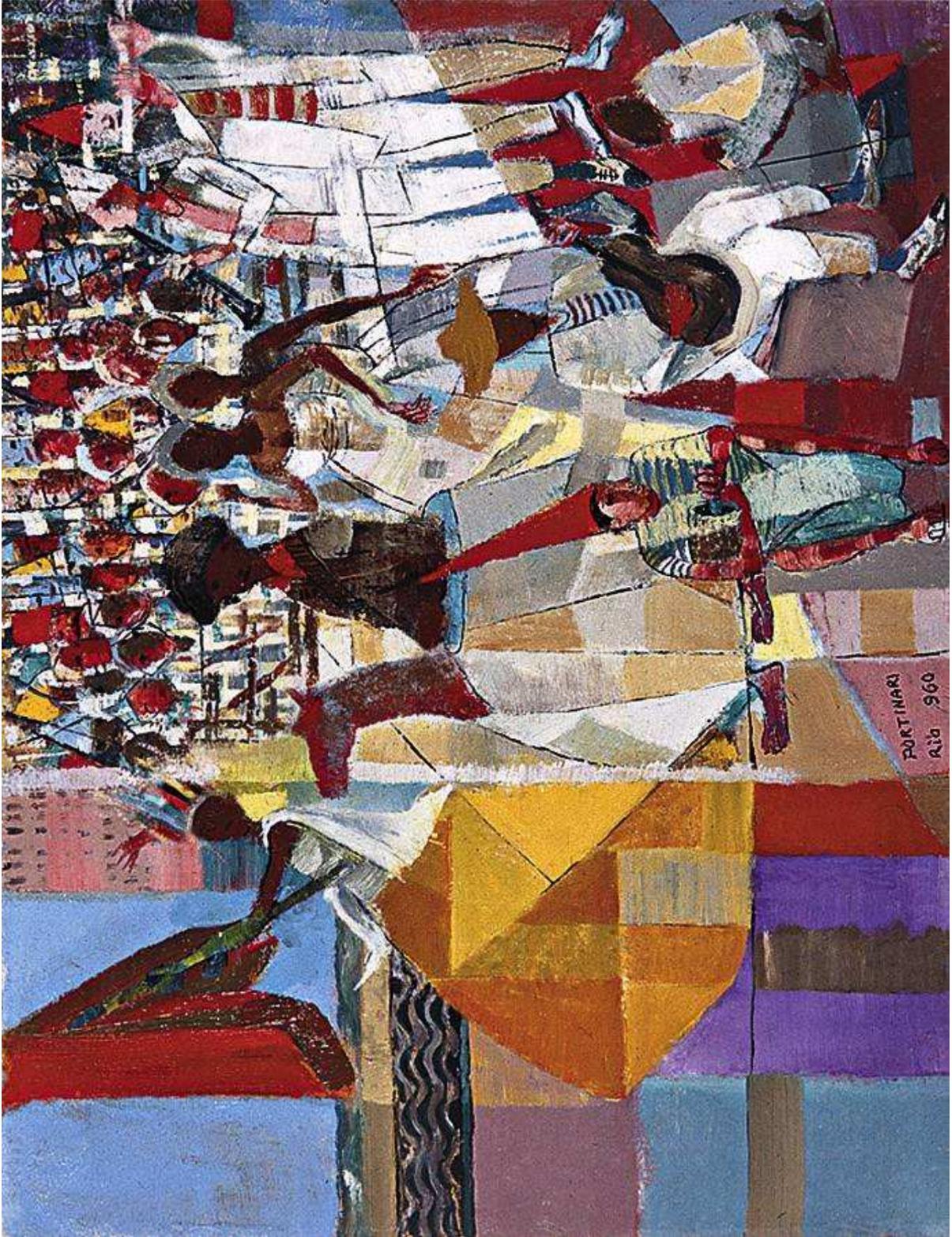
- 21 — Ao pé da cruz — painel para capella.
22 — O Homem do Mar — 1920.
23 — Café turco — 1917.
24 — " " — 1921.

- 25 — Retrato.
26 — A Divida.
27 — Intimidade.
28 — "
29 — Ilustração para um livro.
30 — Coquetaria.
31 — Bobemias.
32 — A piedade da morte.

J. GRAZ

- 33 — Missa no túmulo.
34 — S. Francisco fallado no passero.
35 — Retrato do Ministro G.
36 — Natureza morta.
37 — "
38 — Paisagem Suiza.
39 — Paisagem de Espanha.
40 — "

- *Carnaval* (1960) de Cândido Portinari



TEXTOS LITERARIOS TRABAJADOS

- Andrade, Mario de (1955) [1923], “Carnaval carioca”, en *Poesías completas*, São Paulo, Livraria Martins.
- Andrade, Oswald de (1978) [1920- 1930], “brasil”, en *Poesias Reunidas*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Drummond de Andrade, Carlos (1955) [1934], “Um homem e seu carnaval”, en: *Fazendeiro do ar & poesia até agora*, Río de Janeiro, Livraria José Olympio.
 (1967), “A festa”, en: *Versiprosa (Crônicas em verso)*, Río de Janeiro, Livraria José Olympio.
 (1970), “A festa/ Fiesta”, en: *Antología poética*, traducción, prólogo, cronología y bibliografía por Claudio Murilo, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
 (1988), “Legendas para 12 estampas de carnaval”, en: *Poesía errante*, Río de Janeiro, Editora Record.
 (1988), “Vinhetas de carnaval”, en: *Poesía errante*, Río de Janeiro, Editora Record.

TEXTOS LITERARIOS EN INTERNET

- Bandeira, Manuel (1919), “Bacanal”, “O descante de arlequim”, “Epílogo”, en: *Carnaval*, <<http://poemasdebandeira.blogspot.com/search/label/CARNAVAL>>

TEXTOS LITERARIOS REFERIDOS

- Alighieri, Dante (2001), *Divina Comedia*, Trad. Ángel Crespo, Madrid, Planeta.
- Santos, Manoel Camilo dos (2005) [1956], “Viagem ao País de São Saruê”, en: *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre Utopía*, nº 4.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (2003), *Notas sobre literatura. Obra completa II*, Madrid, Akal.
- Aguilar, Gonzalo (2003), *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Alonso, Rodolfo (1987), “Carlos Drummond de Andrade”, en: Drummond de Andrade, Carlos, *Mundo grande y otros poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
..... (2005), “Carlos Drummond de Andrade”, en: Drummond de Andrade, Carlos, *Antología*, Colombia, Arquitrave.
- Andrade, Oswald de (1981), “Manifiesto antropófago”, en: *Obra escogida*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho.
..... (1981) [1924], “Manifiesto de poesía Palo-del-Brasil”, en: *Obra escogida*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho.
- Bernabé, Mónica (2007), “Topologías: las fronteras críticas de la literatura latinoamericana” en *Katatay*, año III, n° 5, septiembre.
- Bajtín, Mijail (2003), *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- Benjamin, Walter (1988), “La tarea del traductor” (Trad. H. A. Murena) en: *Diario de Poesía*, N° 10, Rosario.
- Brecht, Bertolt (1984), *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Ediciones Península.
- Campos, Augusto de (2006), *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*, Buenos Aires, Vestales.
- Cardoso, Ciro (1992), *Río de Janeiro*, Madrid, MAPFRE.
- Cervantes, Francisco (1982), “Una conciencia a la busca de la vida pasada en limpio” en: Drummond de Andrade, Carlos, *Poemas*, México, Premia Editora de libros.
- Costa Lima, Luiz (1995), *Lira & Antilira*, Río de Janeiro, Topbooks.
- Díaz, Esther (1998), “La ciencia y el imaginario social”, en: *La ciencia y el imaginario social*, Buenos Aires, Biblos.
..... (2000), “El conocimiento como tecnología de poder”, en: *La posciencia. El conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad*, Buenos Aires, Biblos.

- Drucaroff, Elsa (1996), *Mijail Bajtin. La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Perfiles.
- Elia, Silvio (1992), *El portugués en Brasil. Historia cultural.*, Madrid, MAPFRE.
- Flores, Miguel Ángel (1994), “Presentación”, en: *Más que carnaval, antología de poetas brasileños contemporáneos*, México, Aldus.
- García Canclini, Néstor (1990), “Escenas sin territorio”, en *Revista de Crítica Cultural*, n°1, p.9-12.
- Gramuglio, María Teresa (1992), “La construcción de la imagen” en: *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral.
- Graña Etcheverry, Manuel (1996), “Dos poemas amorios, Carlos Drummond de Andrade”, en PROA, *Literatura y erotismo*, sep./ oct., n ° 25, Buenos Aires.
- Halperin Donghi, Tulio (1977), *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial.
- Iriarte, Fabián (1997), “T. S. Eliot en la Argentina: 1930- 1990” en: *Traducción como cultura*, Bradford (comp.), Rosario, Beatriz Viterbo.
- Kovadloff, Santiago (1986), “Manuel Bandeira: el poeta de los alumbramientos” en: Bandeira, Manuel, *Momento en un café y otros poemas*, Buenos Aires, Plus Ultra.
..... (1991), “Drummond de Andrade: el salto hacia la luz”, en: *Los poderes del poeta*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Martínez Almoyna, Julio (1983), *Diccionario de espanhol- portugues*, Lisboa, Porto.
- Merquior, José Guilherme (1975), *Verso universo em Drummond*, Río de Janeiro, Livraria José Olympio.
- Monteleone, Jorge y Burque de Hollanda, Heloisa (2003), *Puentes/ Pontes. Poesía argentina y brasileña*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
..... (2004), “Mirada e imaginario poético”, en: Sánchez, Yvette y Roland Spiller, *La poética de la mirada*, Madrid, Visor.
- Murilo, Claudio (1986), “Prólogo”, en: Andrade, Carlos Drummond de, *Antología poética*, Madrid, Cultura Hispánica.
- Osorio, Nelson (1990), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Palermo, Vicente y Rafael Mantovoni (2008), *O caminho das pedras. Manuel de gíria brasileira*, Buenos Aires, Capital intelectual.

- Panesi, Jorge (2000), “La traducción en Argentina”, en: *Críticas*, Buenos Aires, Grupo Editor Norma.
- Rector, Mónica (1998), “El código y el mensaje del carnaval: “Escolas-de-samba”, en: Eco, H. e Ivanov, V, ¡*Carnaval!*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sant` Anna, Affonso Romano (2003), *Drummond el poeta en el tiempo*, Universidad de Salamanca.
- Schwartz, Jorge, (1991), *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra.
..... (1993) *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girando y Oswald de Andrade*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Sodré, Muniz (2001), *Sociedad, cultura y violencia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Süsskind, Flora (2003), *Vidrieras astilladas*, Buenos Aires, Corregidos.

ARTÍCULOS EN INTERNET

- Costa, Horacio (1988), “Presencia de Carlos Drummond de Andrade” en: Revista *Vuelta*, marzo, nº 136, <<http://letraslibres.com/pdf/2369.pdf>>
- Díaz Cavalcanti, Luciano (2010), “O carnaval na poética de Manuel Bandeira” en: *Darandina*, revisteletrónica,
<<http://www.ufjf/darandina7anteriores/v2n1/files/2010/01/artigo17.pdf>>
- Flores, Miguel Ángel (2004), “Carlos Drummond entre la vanguardia y la política”, en:
<<http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2004/maflores.html>>
- Paredes, Alberto (2000), *La poesía de cada día: un viaje al modernismo brasileño*, Universidad Autónoma de México.
<http://books.google.com.ar/books?id=AVOWIKtiNMIC&printsec=frontcover&dq=paredes+alberto&hl=es&ei=c2JsTI6jEoL6lwe82eCpAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDsQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false>
- Vázquez, M. Ángeles (2007), “Las vanguardias en nuestras revistas. La Revista *Klaxon Mensário de Arte Moderno*. Brasil” en:
<http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_07/08012007:02.htm>