

REVISTA DO LIVRO

DA BIBLIOTECA NACIONAL

V. 58 ANO 21 RIO DE JANEIRO OUTUBRO 2023



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

REVISTA DO
LIVRO
DA BIBLIOTECA NACIONAL

.....

V. 58 ANO 21 RIO DE JANEIRO OUTUBRO 2023



ISSN 0035-0605

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidência da República
LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministério da Cultura
MARGARETH MENEZES DA PURIFICAÇÃO COSTA

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidência
MARCO AMÉRICO LUCCHESI

Diretoria Executiva
SUELY DIAS

Centro de Pesquisa e Editoração
NAIRA CHRISTOFOLETTI SILVEIRA

Coordenação de Editoração
CLAUDIO CESAR RAMALHO GIOLITO

Serviço de Produção de Editoração
PAULA ROCHA MACHADO

CONSELHO EDITORIAL

CLEBER RANIERI RIBAS DE ALMEIDA, DANIEL ANDRÉ PACHECO
FERNANDES, DIOGO CHIUSO, EDUARDO DE ALENCAR ABREU MATOS,
ÉRICO NOGUEIRA, FLAVIO DALTRIO LEMOS DE ALENCAR, HUGO LAN-
GONE, LUIZ CARLOS RAMIRO JUNIOR, PEDRO SETTE-CÂMARA

EDITORIAL

Curador e Editor
DIOGO CHIUSO

Editores Adjuntos
DANIEL ANDRÉ PACHECO FERNANDES, ELTON GOMES DOS REIS

Produção Editorial
PAULA ROCHA MACHADO

Preparação de Textos
DIOGO CHIUSO

Revisão e Preparação de Originais
FRANCISCO MADUREIRA, SIMONE MUNIZ

Revisão de Provas
HUDSON RABELO

Pesquisa Iconográfica
DANIEL ANDRÉ PACHECO FERNANDES, DIOGO CHIUSO

Projeto Gráfico Original
ELIANE ALVES

Assistente Editorial
TAIYO JEAN OMURA

REVISTA DO LIVRO – V. 58 – ANO 21 / 2023

COORDENAÇÃO DE EDITORAÇÃO
Av. Rio Branco, 219, 5º ANDAR
RIO DE JANEIRO – RJ | 20040-008
editoracao@bn.gov.br
www.gov.br/bn

copyright© 2021 Fundação
Biblioteca Nacional (FBN)



CONFIRA OUTRAS
PUBLICAÇÕES DA
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista do livro. — Ano 1, n. 1/2 (jun. 1956-). — Rio de Janeiro : Instituto
Nacional do Livro, 1956- .
v. : il.

Periodicidade irregular.
Publicada pelo Instituto Nacional do Livro até n. 43, a partir do n. 44 (2002)
publicada pela Fundação Biblioteca Nacional.
ISSN 0035-0605

1. LIVROS E LEITURA – PERIÓDICOS. 2. INCENTIVO À LEITURA –
PERIÓDICOS. I. Instituto Nacional do Livro (Brasil). II. Biblioteca Nacional (Brasil).

CDD 028.05
22. ed.

Ficha catalográfica elaborada por Naira Silveira – CRB-7 6250



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Sumário

EDITORIAL	5	Entrevista: “A ARTE É UM UM PROCESSO VIVO QUE TRABALHA COM O SENSÍVEL”, COM A GRAVADORA ARLETE SANTAROSA	55
BIBLIOGRAFIA DESTA EDIÇÃO	7		
ARIANO SUASSUNA: VIDA, OBRA E PERMANÊNCIAS <i>Ester Suassuna Simões</i>	11	CENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922	61
Entrevista: “A TRADIÇÃO É A PRÓPRIA MATRIZ DO NOVO”, PROFESSOR CARLOS NEWTON JÚNIOR	21	MÁRIO DE ANDRADE: AS ENFIBRATURAS DO MODERNISMO <i>Benedito Nunes</i>	62
TRADIÇÃO E INVENÇÃO NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA – CERTEZAS E IMPASSES <i>Carlinda Fragale Pate Nuñez</i>	26	A FACE NADA POPULAR DO MODERNISMO <i>Antonio Risério</i>	71
NOTÍCIAS SOBRE O MUNDO CULTURAL POPULAR BRASILEIRO / PALESTRA-RECITAL <i>Antonio Nóbrega</i>	36	NAS SOMBRAS: MÚSICA POPULAR E A CONSTRUÇÃO DA EMOÇÃO EM T.S. ELIOT <i>David E. Chinitz</i>	73
ENTRE MUNDOS: CRIAÇÃO E PEDAGOGIA NOS TERREIROS DA CENA <i>Juliana Pardo e Alício Amaral</i>	44	“A MÁQUINA DO MUNDO” E O LIVRO DE SONETOS: DRUMMOND, LEITOR DE JORGE DE LIMA <i>Cleber Ranieri Ribas</i>	90
		LIVRO E AUTOR: ENTREVISTA COM O IMORTAL ANTÔNIO TORRES	112

Editorial

Para Ariano Suassuna, o Romanceiro Popular constituía – e ainda constitui – uma tradição viva da miscigenação cultural que formou o nosso país. Mais ainda: a universalidade da arte erudita depende das suas raízes populares contidas nesse “material extraordinário, intacto, que, ao mesmo tempo, nos torna fiéis ao nosso Povo”.¹ Ele considerava o Romanceiro Popular do Nordeste fundamental para o entendimento da sua poesia, do seu teatro e de seu romance. Mas, na verdade, a cultura popular é fundamental para todas as formas de expressões artísticas, afinal, o artista nasce, vive e se desenvolve num lugar e numa cultura específica, embora, às vezes, alguns prefiram acreditar numa espécie de existência etérea, num mundo de erudição estética alheio à realidade da vida cotidiana. Porém, Suassuna tem razão quando diz que “é por terem sido tão espanhóis, tão russos, tão ingleses ou tão italianos, que Cervantes e Unamuno, Dostoiévski, Tolstói e Gogol, Shakespeare e Fielding, Boccaccio e Goldoni me tocam tanto a mim, como brasileiro”. E a todos nós...

No entanto, o célebre apelo de Ortega y Gasset sobre a desumanização da arte ganhou maiores dimensões. Para o filósofo espanhol a arte estava se tornando elitista demais, a ponto de ser preciso um curso intensivo e uma pilha de livros teóricos para explicá-la. E ele não viveu para ver a desumanização do artista, perpetrado por uma famosa “casa de arte” nova-iorquina, que arrecadou quase meio milhão de dólares por um borrão que se assemelha a um homem de paletó, criado por um *software*. É o triunfo da *morte do autor*, de Roland Barthes, e da irrelevância da irrelevante *função-autor* de Foucault. Mas é claro que não poderíamos deixar de exaltar ironicamente a vitória da cultura massificada que transforma os seres humanos em robôs que dão respostas-padrão a estímulos eletrônicos. Essa mesma cultura massificada que, impondo atitudes e comportamentos uniformes, esfacela as culturas regionais e suas características populares, que são expressões vivas e vitais da tradição de cada país.

Mas, se a arte é um esforço particularmente humano, uma luta existencial para articular e dar sentido às impressões que temos da nossa existência, ela tem de ser orgânica, não artificial. E também uma experiência comunitária, porque não é por meio de técnicas padronizadas que um escritor terá o que escrever diante da folha em branco. Ele pode partir de uma experiência particular, mas terá de ilustrá-la com as referências culturais e simbólicas dadas numa cultura específica, caso contrário, será ininteligível. No entanto, precisamos lembrar que uma cultura é também uma abertura ao outro, afinal, o que é verdadeiro numa cultura também se expressa verdadeiro em outras. Além disso, as convenções, gêneros e arquétipos não surgem de forma espontânea, mas são desenvolvidos historicamente, baseados, sobretudo, nas experiências literárias anteriores. É isso que permite a Ariano Suassuna observar que

Thomas Mann, lendo tal capítulo do Dom Quixote, teve a impressão de história já conhecida. Ora, era a primeira vez que ele lia o livro de Cervantes. Então, forçando a memória, recordou-se de que essa história já estava na antiquíssima novela de Apuleio, O asno de ouro. O que, aliás – digo agora –, não é de estranhar, uma vez que O asno de ouro e o Satíricon – assim como os contos de

1 “Notas sobre o romanceiro popular nordestino” (depoimento), 2013.

2 *Ibidem*.

*Boccaccio – além de povoados de contos e lendas orais populares do norte da África e das penínsulas mediterrâneas, estão nas vertentes da novela picaresca ibérica, uma das fontes em que bebeu Cervantes para fazer o Dom Quixote.*³

Portanto, nunca é demais distinguir cultura de massa e cultura popular. A primeira é apenas a padronização absorvida por uma multidão amorfa, cujo comportamento é manipulado por meio de respostas condicionadas a estímulos externos – e que está no âmbito da propaganda. Já a cultura popular é um conjunto orgânico de valores que expressam os sentimentos de um povo, e é fundamental para que uma sociedade se estabeleça e se desenvolva.

Enfim, como afirma o professor Carlos Newton Júnior, da UFPE, na sua entrevista para esta edição, a cultura popular tem uma importância enorme porque “é uma espécie de repositório vivo de toda uma parte da nossa tradição que foi desconsiderada, quando não perseguida ou silenciada ao longo do nosso conturbado processo histórico”. Nossa tarefa aqui é considerá-la, propagá-la e dar voz àqueles que estão prontamente comprometidos em mantê-la viva.

Diogo Chiuso

Referências

“NOTAS SOBRE O ROMANCEIRO POPULAR NORDESTINO” (depoimento). *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

³ *Ibidem*.

Bibliografia desta edição

Literatura

Querida cidade

Antônio Torres

Record, 2021

432 p.

ISBN: 978-65-55870-11-4

Querida cidade acompanha a história de um protagonista que, assim como outros personagens do livro, deixou a pequena cidade onde nasceu – para tentar uma vida melhor, para estudar ou mesmo para fugir de algo. Ao conversar com a mãe sobre o pai, que sumiu sem deixar vestígios muitos anos antes, o filho rememora a sua própria trajetória de êxodo, independência, fracasso e eventual retorno às origens. Por meio de lembranças, projeções e referências culturais de um Brasil profundo, a narrativa costura o onírico e o cotidiano, amor e melancolia, desalento e aceitação. Triunfo de um grande autor em sua melhor forma.

O sedutor do sertão

Ariano Suassuna

Nova Fronteira, 2020

248 p.

ISBN: 978-85-20944-77-6

Escrito entre 7 e 30 de março de 1966, *O sedutor do sertão ou o grande golpe da mulher e da Malvada* surgiu de um convite recebido por Ariano Suassuna para levar uma história sua às telas de cinema. O filme, no entanto, acabou não se realizando por falta de verbas e o texto foi parar na gaveta de inéditos, sendo publicado agora pela primeira vez. A narrativa, escrita durante a criação do *Romance d'A pedra do reino* (1958-1970), não à toa apresenta vários pontos de contato com a obra-prima do autor, a começar pelo protagonista, o anti-herói cômico Malaquias Pavão, irmão bastardo de Pedro Dinis Quaderna. A ideia para o mote do enredo é retirada de uma passagem de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a quem o livro é dedicado: um golpe para enriquecer contrabandeando cachaça. À diferença do clássico euclydiano, porém, o texto de Suassuna carrega nas tintas do humor, apresentando o riso como uma forma de escape de nossas recorrentes mazelas políticas.

Pantagruel e Gargântua

François Rabelais

Editora 34, 2021

448 p.

ISBN: 978-65-55250-61-9

Primeiro dos três volumes das *Obras completas*, de Rabelais, organizadas e vertidas ao português pelo premiado tradutor e poeta Guilherme Gontijo Flores, este livro reúne os romances *Pantagruel* (1532) e *Gargântua* (1534), as criações mais conhecidas do genial escritor renascentista francês François Rabelais (1483?-1553), que colocaram o autor, segundo Mikhail Bakhtin, num lugar na história da literatura “ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes”. As aventuras dos gigantes beerrões Gargântua e Pantagruel, pai e filho, e suas peripécias em Paris e outros locais reais e imaginários, são um dos pontos altos da ficção humorística ocidental. Alternando com extrema liberdade os registros popular e erudito, e se utilizando da picardia, do grotesco e do escatológico para satirizar a pompa dos poderosos, Rabelais antecipou recursos estilísticos que só apareceriam séculos depois na prosa moderna. Completam o volume cerca de 120 ilustrações de Gustave Doré, selecionadas a partir das edições de 1854 e 1873 da obra de Rabelais.

Divina comédia

Dante Alighieri

Ateliê Editorial, 2021

560 p.

ISBN: 978-65-55800-33-3

Em comemoração aos 700 anos da morte de Dante Alighieri (1265-1321), a Ateliê Editorial reedita a *Divina comédia*, uma das obras-primas da literatura mundial. E reedita mantendo o texto e o projeto gráfico inovador da edição anterior (leitura descendente nos círculos do Inferno e leitura ascendente no Paraíso). Além de trazer de volta a primorosa tradução do erudito italiano João Trentino Ziller publicada originalmente em Minas Gerais em 1953 – a presente reedição do poema oferece as ilustrações de Sandro Botticelli, perdidas durante séculos e identificadas somente na década de 1980. Tradução e notas: João Trentino Ziller. Apresentação: João Adolfo Hansen.

Filosofia

Iniciação à estética

Ariano Suassuna

Nova Fronteira, 2018

320 p.

ISBN: 978-85-20943-48-9

Escrito no tempo em que Ariano Suassuna lecionava Estética na Universidade Federal de Pernambuco, este livro é uma iniciação à disciplina, aqui entendida como uma Filosofia da Beleza e, conseqüentemente, da Arte. Aqui são apresentadas desde as opções iniciais da Estética e seus métodos mais frequentes de estudo até uma reflexão geral sobre o universo das artes, passando pelas principais teorias sobre a beleza surgidas ao longo do tempo, de Platão aos nossos dias. Com uma linguagem bastante acessível e uma abordagem didática, esta é uma obra fundamental para todos aqueles que pretendem se iniciar no campo da Filosofia da Arte.

Beleza

Roger Scruton

É Realizações, 2013

232 p.

ISBN: 788-58-0331-45-5

Numa obra instigante, Roger Scruton nos convida a refletir a respeito da beleza e do lugar que esta ocupa em nossas vidas. Como deixa bem claro, sua abordagem não é histórica nem psicológica: é filosófica. Assim, nos conduz por questionamentos: a beleza é subjetiva? Existem critérios válidos para julgar uma obra de arte? Há algum fundamento racional para o gosto? Qual a relação entre tradição, técnica e gosto? Pode o belo ser imoral? Frente àqueles que consideram que juízos de beleza são meramente subjetivos, Scruton, com sua verve polêmica, questiona tal relativismo: “por que estudarmos a herança de nossa arte e cultura numa época em que o julgamento de sua beleza não possui nenhum fundamento racional?”. E com sua contundência característica, declara: “Neste livro, [...] defendo que [a beleza] é um valor real e universal ancorado em nossa natureza racional [e que] o senso do belo desempenha papel indispensável na formação do nosso mundo”. Concorde-se ou não com o autor, o fato é que não se pode passar com indiferença por seus argumentos. Se a intenção era fazer o leitor refletir a respeito do assunto, certamente os objetivos se cumpriram.

Cursos de estética

(4 volumes)

G. W. F. Hegel

Edusp, 2014-2015

ISBN (vol. I): 978-85-31404-67-2, 312 p.

ISBN (vol. II): 978-85-31405-73-0, 360 p.

ISBN (vol. III): 978-85-31406-78-2, 352 p.

ISBN (vol. IV): 978-85-31407-60-4, 296 p.

Os *Cursos de estética* podem ser considerados o maior empreendimento de filosofia da arte dos tempos modernos. Neles convivem o fenômeno sensível da arte com o nível elevado da especulação filosófica, num leque amplo que abrange tanto reflexões sobre os fundamentos do belo como a relação entre arte e natureza ou entre a arte e os diferentes momentos históricos. Trazem também juízos concretos sobre obras as mais diversas, assim como digressões teóricas a respeito da estrutura das diferentes modalidades artísticas, desde a arquitetura até a poesia. A tradução, feita a partir do original alemão, toma como base a primeira edição, de 1835, e vem acompanhada de um glossário com os principais conceitos empregados por Hegel.

Ensaaios

A tentativa do impossível

Ricardo Harada

Createspace Publishing, 2018

398 p.

ISBN: 978-17-21188-57-4

Seria possível criar uma nova forma de expressão estética ao se mesclar a arte mágica à teatral? Partindo dessa questão aparentemente singela, seguiram-se mais de 18 anos de pesquisa teórica e artística a respeito das possíveis articulações entre a milenar arte do ilusionismo e a cena teatral. Este livro relata o percurso dessa investigação, levando o leitor a uma incursão pela fascinante história, teoria e prática da arte do ilusionismo, assim como pelas especificidades e diferenças que ela possui em relação à arte teatral. Por meio da exposição dos percalços teóricos e metodológicos – causados pela surpreendente descoberta da incompatibilidade de linguagem entre ambas as artes –, e da análise das obras realizadas durante o processo de pesquisa, o autor nos apresentará a jornada que o levou de uma mera hipótese teórica à consolidação de seu próprio projeto artístico pessoal, marcado pelo rigor, tradição e inventividade, próprios da arte mágica e do teatro.

A beleza salvará o mundo

Gregory Wolfe

Vide Editorial, 2020

356 p.

ISBN: 978-85-95071-18-6

Vivemos numa época extremamente politizada. Guerras culturais e conflitos cada vez mais partidários têm reduzido a discussão pública a meras gritarias em disputas ideológicas. Mas em vez de apenas lamentarmos a vulgaridade das palavras de ordem de nossa época, devemos, segundo Gregory Wolfe, enriquecer a linguagem e elevar os debates por meio de um retorno às raízes mais profundas de nossa cultura, dialogando com grandes artistas e pensadores de outras épocas, mas sem perder a sensibilidade e as características do nosso tempo. Como insiste o próprio Wolfe, “se a arte não pode salvar nossas almas, pode ao menos fazer muito para remir a época, dando uma verdadeira imagem de nós mesmos, tanto no horror e tédio a que estamos sujeitos, quanto na glória que, por raros momentos, podemos ter o privilégio de vislumbrar”.

Almanaque Armorial

Carlos Newton Júnior

José Olympio, 2008

294 p.

ISBN: 978-85-03010-02-3

O grande autor de clássicos de ficção, teatro e poesia brasileiros Ariano Suassuna produziu, há quase seis décadas, ensaios relevantes acerca de diversos temas – arte, religião, filosofia e até mesmo política. *Almanaque Armorial*, com seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior, é a primeira compilação desses textos, que formam um amplo painel do pensamento de Suassuna, expondo de forma única sua maneira de interpretar o mundo. Este é, nas palavras do próprio autor, o “grande logogrifo brasileiro da arte, do real e da beleza, contendo ideias, enigmas, lembranças, informações, comentários e a narração de casos acontecidos ou inventados, escritos em prosa e verso e reunidos, num Livro Negro do Cotidiano, pelo bacharel em filosofia e licenciado em artes Ariano Suassuna”.

Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial

Idelette Muzart Fonseca dos Santos

Unicamp, 2009

384 p.

ISBN: 978-85-26808-33-1

Dos primeiros poemas até o *Romance d'A pedra do reino*, passando por *O auto da compadecida*, hoje clássico do teatro brasileiro, e a *Farsa da boa preguiça*, Ariano Suassuna constrói uma obra multiforme, fundada na recriação permanente da poética popular. Nos anos 1970, artistas e poetas, músicos e escritores acompanham-no nesse percurso: Francisco Brennand, Gilvan Samico, Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Antonio Nóbrega, Zoca Madureira e muitos outros. Com eles, o Movimento Armorial reencontra o universo mágico das histórias de cordel, a música de viola e de rabeca, a voz dos cantadores e dos palhaços, a xilogravura e as imagens das capas de folhetos, o bumba meu boi e o mamulengo, danças dramáticas e teatro de rua, formas privilegiadas do imaginário nordestino. A estética armorial, hoje uma das faces da arte brasileira, continua orientando a criação de artistas, encenadores e cineastas. E Ariano Suassuna, cavaleiro andante da cultura brasileira, com o riso em riste, enfrenta os dragões da globalização, da indiferença e da amnésia cultural.

Pirandello presente – Traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1920

Beti Rabetti

7 Letras, 2021

288 p.

ISBN: 978-65-59051-37-3

Em *Pirandello presente*, Beti Rabetti apresenta algumas discussões importantes para a investigação acerca da tradução teatral no Brasil. Segundo Alberto Tibaji, “as reflexões desenvolvidas por Rabetti apresentam instigantes ‘aproximações perigosas’ entre o erudito e o popular, o sério e o cômico, o cinema e o teatro, Marinetti e Pirandello e o futurismo”. Mediante aproximação entre a empresa de Jayme Costa e a do Teatro d’Arte di Roma, a autora questiona ideias persistentes na história do teatro no Brasil, como a oposição entre teatro moderno e tradição ou a visão de que Pirandello produziria sobretudo um “teatro cerebral” e, assim, distante do teatro de cunho comercial das nossas primeiras décadas do século XX.

Graciliano Ramos na terra de Camões: difusão, recepção e leitura (1930-1950)

Thiago Mio Salla

Ateliê Editorial e Nankin Editorial, 2021

432 p.

ISBN: 978-65-55800-18-0

Graciliano na Terra de Camões investiga um momento único na história do intercâmbio artístico entre Portugal e Brasil, em que, ao contrário dos séculos anteriores, a literatura brasileira,

sobretudo o romance de 1930, exerceu ascendência sobre os escritores lusos. No caso específico do paradigmático Graciliano Ramos, se, de modo mais recorrente, investiga-se a influência que Eça de Queiroz teve sobre a perspectiva crítica e a produção romanesca do escritor alagoano, privilegia-se, aqui, o caminho oposto: as ressonâncias do autor de *Vidas secas* e, em chave mais ampla, do livro brasileiro na terra de Camões, entre as décadas de 1930, 1940 e 1950. Para tanto, Thiago Mio Salla recupera e analisa um leque amplo e desconhecido de documentos – artigos de jornais e revistas, cartas, dedicatórias em livros, manuscritos, relatórios de censura, contratos entre editoras etc. –, de modo a reconstituir e a matizar as diferentes facetas de tal contexto complexo em que se pode observar a inversão do vetor cultural entre o Brasil e sua antiga metrópole.

Em busca da nação

Antonio Risério

Topbooks, 2020

481 p.

ISBN: 978-65-58970-00-2

Este ensaio contundente rediscute temas que estão presentes desde a formação do povo brasileiro até a atualidade, com o fim de repensar profundamente a experiência nacional. Para isso, abandona os velhos mitos e mentiras da antiga história oficial e promove a crítica e a superação dos mitos e mentiras da nova história oficial, desafio que somente o antropólogo, historiador, poeta, produtor cultural e polemista baiano Antonio Risério poderia enfrentar “com o suporte de vastíssima erudição, rara coragem intelectual e a força de não se curvar aos modismos”, nas palavras da historiadora Mary Del Priore. Segundo o cientista político Marco Aurélio Nogueira, este livro “é um guia para agirmos reflexivamente na fase complicada em que estamos, dilacerados entre polarizações sectárias e assistindo ao avanço agressivo e desinformado do fragmentarismo multicultural”.

Entre o belo e o útil – manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil

Renato Palumbo Dória

Ed.Unicamp, 2021

184 p.

ISBN: 978-65-86253-77-1

Este livro é um estudo pioneiro e único por tratar conjuntamente da história da arte e da educação, levando em conta não somente aspectos estéticos e pedagógicos, mas, principalmente, a dimensão social das práticas do ensino do desenho no Brasil, podendo servir de referência para diferentes campos de estudo. Em uma narrativa saborosa em detalhes e experiências singulares por meio dos quais vislumbramos as grandes transformações culturais dos últimos séculos, o livro analisa as publicações dedicadas ao ensino do desenho e apresenta ainda imagens originais, localizadas pelo autor em suas pesquisas nos acervos iconográficos brasileiros, em sua maioria nunca antes publicadas.

Ariano Suassuna: vida, obra e permanências

Ester Suassuna Simões



Ariano Suassuna (jovem). Imagem: Arquivo Nacional, sem data.

Ariano Vilar Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927, na capital da Paraíba. Sendo descendente de quatro famílias sertanejas, ter nascido no litoral foi um acidente de percurso, justificado pelo fato de que, à época, o seu pai, João Suassuna, era o presidente do estado. O escritor foi o oitavo dos nove filhos do casal João e Rita de Cássia Suassuna e veio ao mundo no palácio do governo da Paraíba. Daí é que vem a história, que contava com frequência, de uma vez em que, ao ser impedido de entrar em um evento no palácio por não estar de gravata, respondeu algo como: “Você veja como são as coisas: essa é a segunda vez que eu estou entrando neste palácio; na primeira vez, eu entrei nu e ninguém reclamou!”.

Quando o menino tinha três anos, seu pai, que a essa altura exercia um cargo de deputado federal, foi assassinado com um tiro nas costas no Rio de Janeiro. Essa morte, que aconteceu em 9 de outubro de 1930, teve direta relação com os conflitos da chamada Revolução de 30 e da Guerra de Princesa.

Foram três assassinatos entrelaçados, de três homens que partilhavam o mesmo nome. João Dantas, que era primo da esposa de João Suassuna, matou João Pessoa por questões pessoais – Pessoa havia mandado invadir a casa de Dantas,

de onde tirou documentos e cartas íntimas, publicando-os no jornal e em murais da cidade. E, em seguida, Dantas foi assassinado na prisão.

O deputado federal João Suassuna havia ido à capital do país justamente para se defender das acusações que tentavam incriminá-lo por envolvimento na morte de Pessoa, então presidente da Paraíba. Havia a tentativa de dar um cunho político ao crime de Dantas. Os opositores de Suassuna, que perseguiam e hostilizavam, inclusive, sua esposa e filhos, terminaram por ordenar sua morte. Naquela quinta-feira de outubro, foi encontrada uma carta de despedida no bolso de seu paletó, datada da véspera de sua morte. Endereçada a “Ritinha”, sua esposa, a carta é um misto de depoimento de defesa e testamento.

Esse é o cenário da infância de Suassuna. Sua mãe, viúva aos 34 anos e com nove filhos, sofreu perseguição e teve que se mudar diversas vezes, até finalmente pousar na cidade de Taperoá, no sertão paraibano. Se Ariano Vilar Suassuna nasceu na capital da Paraíba, parece certo afirmar que Ariano Suassuna, o grande artista que conhecemos, nasceu mesmo ali, em Taperoá. Foi lá que ele viu pela primeira vez um espetáculo de mamulengo, cantadores fazendo desafios, e também conheceu o circo, expressão artística que sempre admirou. Todos esses elementos da

cultura popular brasileira foram muito importantes mais adiante, quando ele criou a sua arte.

“Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou.” (A. Suassuna)

O trauma da perda precoce do pai marca de maneira definitiva o fazer artístico de Suassuna. Dona Ritinha, sua mãe, aos poucos foi mandando os filhos para longe do sertão, onde a ideia de vingança de disputas familiares era muito forte. A carta deixada pelo pai já pedia que não houvesse mais violência: “Se me tirarem a vida os parentes do Presidente J. Pessoa, saibam todos os nossos que foi clamorosa a injustiça – eu não sou responsável, de qualquer forma, pela sua morte, nem de pessoa alguma neste mundo. Não

alimentem, apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus, para Deus somente. Não se façam criminosos por minha causa!”¹.

Tendo recusado, portanto, o caminho da vingança, Ariano Suassuna termina construindo uma obra dedicada ao pai, um gesto de compensação. Assim disse o escritor em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: “Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou”.

Essas “palavras que o Pai deixou” incluíam uma biblioteca. Ariano, leitor ávido desde criança, procurou o pai nas obras dos autores que ele amava, de Euclides da Cunha e do romancista popular, por exemplo. De leitor, ele passou rapidamente a escritor. Lembrava que seu primeiro conto fora escrito quando ele tinha doze anos. O escritor dizia que era um texto em que, por não saber o que fazer com os personagens, matou todos ao final. Brincadeiras à parte, o trauma da infância o levou a uma melancolia, um sentimento de exílio, e seus primeiros textos eram bastante marcados por uma visão trágica do mundo.

Suassuna atribuíu ao encontro com a sua esposa, Zélia, a perspectiva do riso como possibilidade. Em dedicatória que fez em um livro que deu de presente de aniversário para a esposa, em 19 de julho de 2002, Ariano escreveu assim: “Para minha amada Zélia, que foi quem permitiu a irrupção, em minha vida, do ‘riso-a-cavalo’ e do ‘galope-do-sonho’, devolvendo-me a alegria e a coragem para enfrentar a ‘dura mas fascinante e bela tarefa de viver’”.

O namoro começou em 20 de agosto de 1948 e o casamento se fez em 19 de janeiro de 1957. Quando eram noivos, Ariano adoeceu do pulmão

1 A carta está no livro *Uma estirpe sertaneja*: genealogia da família Suassuna, de Raimundo Suassuna.

e teve que passar uma temporada no sertão para se recuperar. Para receber sua noiva, que vinha de visita, ele escreveu a sua primeira comédia, um entremez intitulado *Torturas de um coração* (1951).

“Dessas idas ao sertão, os filhos lembram sempre de um ritual recorrente: ao se aproximarem da divisa entre Paraíba e Pernambuco, Ariano pedia que se encostasse o carro, se posicionava do lado paraibano e saudava, um a um, os filhos pernambucanos que atravessavam, em fila, a fronteira. Assim estavam todos cientes que adentravam, ali, um solo sagrado que deveria ser sempre reverenciado.”

O casal teve seis filhos: Joaquim, Maria, Manuel, Isabel, Mariana e Ana Rita. Com cada um deles, Ariano estabeleceu uma relação próxima e amorosa, assim como fez também com seus 15 netos, a quem atribuiu títulos de nobreza literária, tais como: *O capitão*; *Príncipe da Cantapedra*; *O cabra velho*; *Príncipe do reino do Cariri*; *Princesa radiosa*; *Princesa sedutora das terras da Jaramataia*; *Princesa deslumbre*; *Princesa mimosa*. Ariano e Zélia têm sete bisnetos, que o escritor, infelizmente, não chegou a conhecer.

Se afirmamos anteriormente que, aos poucos, Dona Ritinha foi mandando os filhos para

estudarem no Recife, longe do sertão, é preciso dizer também que Ariano nunca deixou o sertão ficar muito longe de si. Em sua obra, claro, o universo sertanejo é dominante, mas também em sua vida familiar. Quando os filhos eram pequenos, todos passavam longas férias na Fazenda Carnaúba, de Manelito Dantas, primo de Ariano. Os dois primos empreenderam também uma criação de cabras, de grande valor simbólico para o escritor.

Dessas idas ao sertão, os filhos lembram sempre de um ritual recorrente: ao se aproximarem da divisa entre Paraíba e Pernambuco, Ariano pedia que se encostasse o carro, se posicionava do lado paraibano e saudava, um a um, os filhos pernambucanos que atravessavam, em fila, a fronteira. Assim estavam todos cientes que adentravam, ali, um solo sagrado que deveria ser sempre reverenciado.

Na juventude, Suassuna estudou na Faculdade de Direito do Recife, importante momento para a sua formação artística, sobretudo pelos encontros que a universidade proporcionou. Quando era aluno, retomou, junto com importantes nomes da cultura pernambucana como Hermilo Borba Filho e José Laurenio de Melo, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).

Em 1947, escreveu sua primeira peça de teatro, uma tragédia chamada *Uma mulher vestida de sol*, que foi premiada em primeiro lugar em um concurso do TEP. Foi nessa época, sob a influência de autores como Garcia Lorca, que Suassuna começou a perceber que aquelas manifestações artísticas que havia descoberto na infância no sertão poderiam apontar caminhos para a sua arte. Grande parte da dramaturgia de Suassuna foi escrita em um período de 14 anos, entre 1947 e 1962. Apesar de antecederem o lançamento do Movimento Armonial, essas peças já apresentam características dele.

Mesmo tendo tido grandes experiências como estudante, Suassuna logo percebeu que sua vocação não estava no Direito; depois de formado, exerceu durante pouco tempo a profissão de advogado. Logo assumiu a posição que ocupou por mais de 30 anos: a de professor da

Universidade Federal de Pernambuco. Ensinava Estética e era um professor admirado, suas aulas sempre disputadas pelos alunos.

O lançamento do Movimento Armorial também teve relação com a universidade, pois foi promovido pelo Departamento de Extensão Cultural da UFPE, cujo diretor, à época, era Ariano Suassuna. Em linhas gerais, pode-se dizer que o Armorial, lançado em 18 de outubro de 1970, aproxima artistas que buscam a criação de uma arte erudita brasileira baseada nos elementos da nossa cultura popular. Inicialmente, a grande fonte inspiradora escolhida foi o folheto de cordel, que trazia em si as possibilidades de outra divisa importante para o movimento, a integração entre as artes. A proposta de Suassuna nunca foi restrita ao Nordeste, e sua ideia era de que artistas de outras regiões do Brasil buscassem pensar possibilidades a partir de manifestações artísticas populares de suas comunidades. Mais adiante, outras fontes de inspiração foram buscadas, a exemplo da arte rupestre e dos ferros de marcar, bastante importantes na obra de Suassuna.

“No universo particular de Suassuna, foi a poesia que serviu sempre de fonte e de base para toda a criação artística. Em muitas entrevistas e durante décadas, o escritor se declarou, antes de tudo, poeta, e lamentou o fato de este ser o aspecto de sua obra mais ignorado pelo público e pela crítica.”

Músicos, artistas plásticos, dançarinos e escritores se associaram ao Movimento Armorial. Suassuna foi um grande agregador e, nas modalidades artísticas em que não atuou pessoalmente, apontou caminhos em falas públicas, conversas, aulas e em muitos ensaios, que publicou durante anos em jornais e revistas.

O escritor costumava afirmar que, para ele, arte não era produto de mercado. “Podem me chamar de ingênuo” – repetia nas várias aulas-espetáculo que proferiu ao longo de anos – “mas arte, para mim, é missão, vocação e festa”. Como missão, acreditava ter o papel de divulgar e de defender a arte popular brasileira e fez isso também através de atuação em cargos públicos como o já citado de diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, mas também o de Secretário de Educação e Cultura do Recife e o de Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco.

Além de todas essas atuações institucionais citadas, desde o seu tempo como estudante até seu último dia como secretário do governo de Pernambuco no segundo mandato de Eduardo Campos (2010-2014), Suassuna seguiu com essa missão através da sua literatura, das entrevistas que concedia e das suas muitas aulas-espetáculo.

No universo particular de Suassuna, foi a poesia que serviu sempre de fonte e de base para toda a criação artística. Em muitas entrevistas e durante décadas, o escritor se declarou, antes de tudo, poeta, e lamentou o fato de este ser o aspecto de sua obra mais ignorado pelo público e pela crítica. Mas, a certo ponto, ele mesmo fez a escolha de não publicar mais sua poesia, incluindo-a no livro *Romance de dom Pantero no palco dos pecadores*, que aparecerá mais adiante neste texto.

De sua produção em poesia, destaco aqui o seu livro *Vida-nova brasileira*. Como em *Vida nova*, de Dante Alighieri, o texto de Suassuna é composto por intercalações de poesia e prosa. Os trechos em prosa apresentam os sonetos que os seguem, contextualizando-os a partir de referências a fatos da vida do autor, formando, assim, uma autobiografia poética.

Em *Vida-nova brasileira*, o leitor é convidado a seguir um percurso biográfico que se anuncia como viagem. O trauma da morte rege os primeiros sonetos, com uma infância de dor sem o Pai-Rei-Guia, que “se foi para o Sol, transfigurado”. É interessante perceber como o encontro com o feminino muda a trajetória e aponta um futuro de sonho, de sangue como vida também e não só como morte. É no encontro com a mulher que o poeta pode se alçar pelo sagrado e, no fim da viagem, que será também o fim do exílio, passa a ver a morte como possibilidade de ascensão ao plano divino.

O livro nunca foi publicado isoladamente, mas está em uma coletânea organizada por Carlos Newton Júnior e publicada pela editora da UFPE em 1999. Há também o CD “A Poesia Viva de Ariano Suassuna”, que recentemente foi colocado nas plataformas digitais, em que o escritor lê o seu *Vida-nova brasileira* ao som da música de Antônio Madureira.

Esses sonetos foram posteriormente ilustrados por Suassuna, que aprofundou a experiência da união entre imagem e texto, iniciada com o lançamento do *Romance d’A pedra do reino* (1971), ilustrado por ele em trabalhos que chamou de iluminogravuras. Esse neologismo que criou para nomear essas obras é formado pelas palavras *iluminura* e *gravura*. Essas duas modalidades artísticas têm em comum o fato de trazerem em si indicações de união entre a literatura e as artes plásticas. Nas iluminogravuras não é diferente e os símbolos que compõem o universo artístico de Suassuna são sintetizados na integração entre palavras e imagens. Foram publicados dois álbuns com essa produção, cada um com dez sonetos escritos e ilustrados em matriz pelo próprio poeta em folhas de papel cartão: *Dez sonetos com mote alheio* (1980) e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985).

As iluminogravuras são indícios de que nada na obra de Suassuna existe de maneira completamente isolada. Tudo o que ele produziu faz parte uma grande obra de arte total que gerou um universo simbólico uno, a ser lido em conjunto. Aos poucos, elementos do cotidiano do escritor foram se integrando à sua obra também. A casa

onde morou no Recife com sua família, e onde Zélia Suassuna mora ainda hoje, é um bom exemplo disso. Ela foi pensada como marco de cultura, como uma ilumiar, e tudo nela conversa com o universo simbólico de Suassuna.

Nas paredes e no jardim, estão expostas obras da própria Zélia, de seu filho Dantas, de seu genro Guilherme da Fonte e de vários outros artistas, como Francisco Brennand e Samico, que foram amigos de Suassuna. Mas, nessa casa, a presença da arte não ficou restrita às obras expostas. O compositor Capiba, amigo e compadre do escritor, também era visita frequente; ali ensaiavam os músicos do Quinteto Armorial; inúmeros jovens artistas, estudantes e jornalistas foram recebidos para longas conversas com o sempre professor Ariano.

Qualquer leitor de Ariano Suassuna sabe que sua obra traz elementos autobiográficos, como já citamos neste texto algumas vezes. Mas o tanto de literatura que ele performava na vida cotidiana, esse outro lado da moeda, só a publicação póstuma do *Romance de dom Pantero no palco dos pecadores*, em dezembro de 2017, revelou.

O livro é dividido em dois volumes, cada um formado por quatro cartas. Todas as cartas são assinadas por dom Pantero do Espírito Santo e endereçadas aos nobres cavaleiros e belas damas da Pedra do Reino. Sobre o remetente, podemos dizer que dom Pantero é uma das máscaras usadas por Antero Savedra, um dos muitos heterônimos “A.S.” que compõem esse livro. Ele é sobrinho de Antero Schabino (ensaísta), e irmão de Adriel Soares (dramaturgo), Altino Sotero (poeta) e Auro Schabino (romancista).

A família dos Savedras e Schabinos é marcada por quatro acontecimentos terríveis, entre eles a morte do pai de Antero, o cavaleiro João Canuto, assassinado com um tiro nas costas em 9 de outubro de 1930. A família recusa uma vingança pelo sangue, mas constrói suas obras com o intuito de devolver o trono ao Rei que havia sido destronado. Ariano é Antero, como é também Adriel, Altino e Auro.

Nesse livro, Suassuna revela a que ponto sua vida cotidiana era atravessada por sua literatura.

A fragmentação causada pelo trauma na infância reaparece ressignificada nesses heterônimos A.S., e as máscaras revelam as estratégias que o escritor usou, suas armas para enfrentar a tarefa de existir.

Antero partilha com Ariano o desejo de criar uma obra síntese, mas lamenta a falta de talento que tem para escrever, ele mesmo, a “Grande Obra” que a família deseja. Descobriu, no entanto, que possuía grande talento como encenador. Criou, então “aulas-espetaculosas”, que viraram a solução para o seu projeto.

Se Suassuna se dizia, acima de tudo, poeta, foi sobretudo como contador de histórias que ele se conectou com seu público. Foi na condição de secretário de cultura de Pernambuco no governo de Miguel Arraes, entre os anos de 1995 e 1998, que ele começou a desenvolver um modelo de palestra acompanhada de música e de dança que chamou de aula-espetáculo.

Criou e nomeou três modalidades de aula: a “completa”, na qual aparecia acompanhado por músicos e dançarinos; a “reduzida”, em que se apresentava somente com músicos; e a “reduzidíssima”, em que apenas o escritor subia ao palco. O encantamento das plateias era uma constante em qualquer lugar do Brasil. Suassuna fez aulas completas, reduzidas e reduzidíssimas em teatros, escolas, universidades, praças públicas de todos os estados do país. A recepção do público era sempre calorosa, emocionada e segue acontecendo, através dos vídeos de trechos das aulas-espetáculo, que chegam a ter milhões de visualizações no *YouTube*.

Em alguns momentos, a acolhida do público chegava a se confundir com devoção. Houve episódios extremos que terminaram virando histórias contadas em outras aulas ou em reuniões com familiares e amigos. Por exemplo, pessoas que pediram que Suassuna abençoasse crianças, e um caso, que ele adorava contar, em que uma pessoa pediu uma receita para parar de roer unha – ele dizia: “o pior é que eu tinha mesmo uma receita, e passei”.

A presença no palco garantia a produção de um momento de partilha de tudo o que ele

defendia, de como enxergava os caminhos para a cultura brasileira. Depois da criação literária em si, foi nessas aulas que Suassuna levou com mais empenho aquilo que entendia por “arte como missão”. A obra total de Suassuna compreendia não apenas a produção em prosa, ensaio, teatro, poesia e artes plásticas, que ele buscou sintetizar no *Dom Pantero*, mas também a maneira como se colocava no mundo, como se relacionava com as pessoas e como se manteve sempre coerente com o que acreditava.

“Suassuna se colocava no canto do palco, sentado em uma mesa, de onde falava sobre os temas que sempre o moveram, sobretudo sobre a cultura popular brasileira, suas belezas, fontes, características. Defendia, nos moldes do armorial, as múltiplas possibilidades da união do erudito e do popular. Fazia isso citando, na maior parte das vezes de memória, textos e histórias que exemplificavam seus argumentos.”

Entre 2007 e 2014, durante o governo de Eduardo Campos, Suassuna voltou, naquele momento já com 80 anos, a exercer o cargo de secretário do estado de Pernambuco. Naquele período, as aulas-espetáculo alcançaram o

formato que, de maneira mais completa, promovia a realização dos pressupostos do Armorial. Como assessores da secretaria, Suassuna nomeou artistas populares, músicos, dançarinos (como, aliás, já havia feito durante o governo Arraes) e com eles montou o *Circo da onça malhada*, realizando, segundo dizia em todas as aulas, o sonho antigo, de menino, de ser dono de circo.

O *Circo da onça malhada* passou por 98 cidades do estado de Pernambuco, nas quais foram executadas 165 aulas-espetáculo. O público total estimado foi de 160 mil pessoas, com média de 970 pessoas por apresentação. Eram aulas do tipo “completo”, com músicos, cantores e bailarinos. O circo possuía cenário e figurinos pintados por Manuel Dantas Vilar Suassuna, filho do escritor.

Suassuna se colocava no canto do palco, sentado em uma mesa, de onde falava sobre os temas que sempre o moveram, sobretudo a cultura popular brasileira, suas belezas, fontes e características. Defendia, nos moldes do Armorial, as múltiplas possibilidades da união do erudito e do popular. Fazia isso citando, na maior parte das vezes de memória, textos e histórias que exemplificavam seus argumentos.

Além da união do erudito e do popular, uma grande divisa do Movimento Armorial é a integração entre as diversas modalidades artísticas. No *Circo da onça malhada*, esse princípio era chave central. Enquanto falava, Suassuna ia convidando bailarinos e músicos a exemplificarem o que defendia, tudo isso com cenários e figurinos que também aludiam às bases do Armorial: as gravuras dos folhetos de cordel, os ferros de marcar bois, o barroco brasileiro, a arte rupestre brasileira.

As cartas do *Romance de dom Pantero no palco dos pecadores* são imensos diálogos em que, como em suas aulas-espetáculo, Suassuna evoca mestres, amigos, estudiosos e críticos de sua obra para dançarem em um palco imaginário, um grande castelo literário.

Entende-se, portanto, que as aulas-espetáculo de Ariano foram virando laboratório para os personagens do livro, e as margens entre autor e personagens aos poucos foram desaparecendo.

Por exemplo, já sabíamos que Suassuna escolhia suas roupas por questões políticas, pois lera um texto de Gandhi em que ele defendia que os indianos não deveriam se vestir com as roupas dos colonizadores. O livro revela, no entanto, detalhes mais secretos: cada cor de roupa que ele usava estava associada a um personagem do romance. Quando o escritor estava usando vermelho e negro, ali estava como Antero Saveria; ao portar também um medalhão no pescoço, não era mais Antero que ali estava, e sim dom Pantero, essa máscara performática usada tanto pelo personagem Antero quanto pelo escritor Ariano.

O livro é cheio de pistas biográficas, de referências à obra de Suassuna, acessíveis em maior ou menor grau a depender do conhecimento prévio do leitor. Em certo ponto do livro, um poema revela as duas feridas espelhadas que pairam sobre a escrita suassuniana: além da perda do pai, marco doloroso que, como já dissemos, impulsionava o seu fazer artístico, já nos últimos anos de vida houve a avassaladora perda de seu filho mais velho, Joaquim de Andrade Lima Suassuna, em 6 de outubro de 2010. O poema diz assim: “A sagração do Sol na dor antiga: sou filho e pai do Sangue derramado. Quem se adentrar no fogo deste Pasto há de encontrar, nas águas do Riacho, o Tiro esquerdo e o Punhal ferido: meu Sangue é minha Fonte-do-Cavalo”.

A arte permite o sonho da compensação da dor, uma possível superação da morte, mas uma compensação que se anuncia desde o início como precária e insuficiente. Toda a obra de Suassuna parece se construir a partir dessa angústia entre a obrigação de reparação da perda do pai – e, posteriormente, do filho – apesar da aguda consciência da inutilidade dos esforços: nada poderia trazê-los de volta. É como diz o grande poema da “Visagem da Moça Caetana”, que está na base do *Romance d’A pedra do reino* e que aparece reescrito no *Romance de dom Pantero*: “Procure cumprir tudo, mas sabendo, desde já, que a Missão é inútil: ela é cifrada e o emissário é cego”.

A criação das máscaras – a de dom Pantero, a do Imperador da Pedra do Reino e outras mais

– parece ter ajudado Suassuna a existir a partir das tais armas que usava para enfrentar a tarefa de viver: o riso a cavalo e o galope do sonho. Os hemisférios Rei e Palhaço se alternavam nelas também, e garantiam a existência nesse mundo de desigualdade, de injustiça, nesse mundo do qual seu pai e seu filho puderam ser, repentinamente, arrancados.

Ao final de sua jornada, no livro, Antero Savedra escolhe morar no teatro, para nunca sair do palco. Entende o caminho da arte como um desafio à mortalidade: usando a máscara de dom Pantero, a Moça Caetana jamais poderia encontrá-lo. Performando sua arte, Ariano fez

o mesmo. A última aula-espetáculo do *Circo da onça malhada* foi “Tributo a Capiba” e aconteceu no dia 18 de julho de 2014, no 24º Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), no agreste de Pernambuco.

Cinco dias depois, no dia 23, Caetana ousou um bote, mas já era tarde e, tendo unido sua vida à sua arte, Suassuna conseguiu o impossível e teve o pedido atendido: não morreu, se encantou. Ele sonhou um mundo de justiça e liberdade e suas permanências se afirmam no êxito de uma obra que permanece atual, relevante e apon-tando para um futuro sonhado com realismo esperançoso.

Entrevista

“A tradição é a própria matriz do novo”, com o professor Carlos Newton Júnior

Por Diogo Chiuso



Gravura Armorial. Imagem: Arquivo Nacional, sem data.

A Revista do Livro foi conversar com o organizador das obras completas de Ariano Suassuna para saber como o escritor pernambucano harmonizava a cultura popular com a cultura erudita. A conversa se estendeu para a história do Movimento Armorial e mais algumas outras curiosidades da vida e obra de um dos nossos grandes escritores brasileiros.

Nascido no Recife, em 1966, Carlos Newton Júnior é formado em Arquitetura e História, com especialização em Teoria da Arte. Também é mestre em Literatura Comparada, pela UFRN, e doutor em Letras pela UFPE. Fez seu Pós-Doutoramento na UFRJ (2015-2016), trabalhando com a crítica de arte de Walmir Ayala. Atualmente é professor titular da Universidade Federal de Pernambuco e autor de mais de 15 livros nos campos da poesia, do romance e do ensaio, entre os quais *A ilha baratária e a ilha Brasil* (UFRN, 1996), *Canudos: poema dos*

quinhentos (UFC, 1999), *O quinto naipe do baralho* (Artelivro, 2002), *Nóstos* (Bagaço, 2002), *Vida de Quaderna e Simão* (UFPE e Artelivro, 2003), *Poeta em Londres* (Bagaço, 2005), *De mãos dadas aos caboclos* (Bagaço, 2008), *Ofício de sapateiro* (7Letras, 2011), *Ressurreição* (Nova Fronteira, 2019) e *Memento Mori: os sonetos da morte* (Nova Fronteira, 2020).

É autor de ensaios sobre cultura brasileira, literatura e artes plásticas para importantes publicações, a exemplo dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, e da edição comemorativa dos 50 anos do *Auto da compadecida* (Agir, 2004). Atuou como consultor em vários projetos relacionados à obra de Ariano Suassuna e ao Movimento Armorial, a exemplo de exposições, montagens teatrais, filmes e documentários em vídeo. Recentemente, organizou o *Teatro completo de Ariano Suassuna* (2018), em quatro volumes, para a Editora Nova Fronteira,

e assinou o volume sobre Ariano Suassuna para a “Série Essencial”, da Academia Brasileira de Letras (São Paulo: ABL/Imprensa Oficial, 2018).

“O seu sonho, segundo as suas próprias palavras, seria ver artistas das mais diversas regiões do país fazerem, em relação à cultura popular da sua região, aquilo que os artistas armoriais estavam fazendo em relação à cultura do Nordeste.”

RL – Professor, como Ariano Suassuna conceituava a cultura popular e sua diferenciação da cultura de massas?

CNJ – Na visão de Ariano, cultura popular seria a cultura feita pelo povo, que ele identificava, baseando-se em termos da Revolução Francesa, com o “quarto estado”, isto é, com a grande maioria de despossuídos, analfabetos ou semialfabetizados que compõem a população do país. Ele também costumava identificar o povo com o “Brasil real”, valendo-se, agora, de termos usados por Machado de Assis, que falava na divisão do Brasil em dois países, o “país oficial” e o “país real”. Para Machado de Assis, o país real seria bom, pois revelaria “os melhores instintos”, enquanto o país oficial seria “caricato e burlesco”. Ariano também chamava a atenção para o fato de que o problema da cultura e da arte popular era típico de países formados por culturas que terminaram se sobrepondo a outras, não porque fossem superiores, mas pela imposição de valores resultante do

processo de dominação civilizacional. Teríamos assim no Brasil, visivelmente, uma cultura erudita, letrada, vinculada às academias e ao ensino formal, em todos os seus níveis, e uma cultura popular, transmitida pela tradição oral e pelo saber empírico. Para Ariano, portanto, a chamada MPB, a “Música Popular Brasileira”, pertenceria ao universo da cultura erudita, e não da popular. A música popular, para ele, seria, por exemplo, a cantoria de viola, a música de um tocador de rabeca como o Cego Oliveira, a música das bandas de pífano, a música presente nos autos e espetáculos populares e assim por diante. Um artista popular poderia assim, em tese, transformar-se em erudito, até mesmo de forma autodidata, mas nunca o contrário. Importante frisar que Suassuna não estabelecia diferença de grau, em termos hierárquicos, entre a cultura popular e a cultura erudita. Ele costumava dizer, por exemplo, que um xilogravador popular como J. Borges é tão importante, para a cultura brasileira, como um xilogravador erudito, como Gilvan Samico, cuja obra, aliás, se baseava na cultura popular. Samico fazia, no campo da xilogravura, o que Ariano fazia no campo do teatro, partindo das histórias da literatura de cordel para criar as suas peças. Já a cultura de massas, como o próprio nome indica, seria a cultura *popularizada* pelos meios de comunicação de massa – rádio, televisão e hoje em dia, claro, a internet. De um modo geral, a cultura de massas se identifica com um discutível “gosto médio”; é algo ligado à moda, ao sucesso fácil e por conseguinte ao efêmero. A expressão, muito em voga nas décadas de 1960 e 1970 (lembremos que o célebre ensaio de Edgar Morin sobre o tema, *O espírito do tempo*, é do início da década de 1960) perdeu força, ao que parece. Mas ainda acho atual a reflexão de Sergio Paulo Rouanet, em seu livro *As razões do Iluminismo*, de 1987, quando ele afirma que o modo mais competente de liquidar a cultura popular é confundi-la com a cultura de massas.

“O artista reconhece que não está só no mundo, que muitos pensaram e realizaram antes dele, e que uma busca radical do novo (o novo pelo novo), como bem demonstrou Ferreira Gullar, é não apenas “fútil e suicida”, mas incompatível com a linguagem artística e com a própria condição humana, pois tanto a linguagem quanto o autor preexistem à obra que este deseja realizar.”

RL – Qual seria, então, a importância da cultura popular como material para a composição erudita? A cultura popular pode dar subsídios para compreendermos melhor o nosso país?

CNJ – A importância é enorme, porque a cultura popular é uma espécie de repositório vivo de toda uma parte da nossa tradição que foi desconsiderada, quando não perseguida ou silenciada ao longo do nosso conturbado processo histórico. Bastaria lembrar que o romance popular *A donzela guerreira* encontra-se na base do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e que a música de Villa-Lobos fundamenta-se, em parte, nas raízes populares da nossa música. Isto para não falar do *Auto da compadecida* e de todo o teatro de Ariano, do *Romanço d'A pedra do reino* etc. Ariano defendia uma arte brasileira, e esta brasilidade estaria na arte popular ou na arte erudita que se baseasse

na arte popular. Este é o cerne da poética do Movimento Armorial, que ele lançou oficialmente no Recife, a 18 de outubro de 1970. É preciso ressaltar que Ariano não falava em arte popular “nordestina”, e sim “brasileira”. Ele tinha plena consciência das dimensões continentais do nosso país e da diversidade da nossa cultura popular. O seu sonho, segundo as suas próprias palavras, seria ver artistas das mais diversas regiões do país fazerem, em relação à cultura popular da sua região, aquilo que os artistas armoriais estavam fazendo em relação à cultura do Nordeste. Nesse sentido, a cultura popular poderia, sim, nos trazer subsídios para uma compreensão mais profunda, abrangente, inclusiva e generosa do país.

RL – Há na obra de Suassuna uma harmonização do antigo com o moderno?

CNJ – Sem dúvida. É difícil imaginar uma grande obra de arte que não esteja inserida em uma tradição, e é por aí que vejo essa “harmonização do antigo com o moderno”. Não se pode confundir tradição com *passadismo*, isto é, tradição não significa cópia do passado, adoção de velhas fórmulas ou mera repetição de formas e soluções artísticas consagradas ao longo do tempo. A verdadeira tradição não representa uma oposição ao novo, ela é a própria matriz do novo. A tradição constitui o manancial vivo e inesgotável de todas as respostas dadas por nossos antepassados àqueles enigmas fundamentais, que tanto os perturbaram e ainda hoje nos perturbam, e que podem ser sintetizados nas célebres perguntas que compõem o título do famoso quadro de Paul Gauguin: “Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?”. Ao se vincular a uma tradição, seja de viés erudito ou de viés popular, o grande artista não pretende cultuar as cinzas dos seus antepassados, mas a chama que os animava, fazendo, dela, o lume que usará para iluminar o seu próprio caminho. O artista reconhece que não está só no mundo, que muitos pensaram e realizaram antes dele, e que uma busca radical do novo (o novo pelo novo), como bem

demonstrou Ferreira Gullar, é não apenas “fútil e suicida”, mas incompatível com a linguagem artística e com a própria condição humana, pois tanto a linguagem quanto o autor preexistem à obra que este deseja realizar. O artista, assim, cria o novo a partir do diálogo com os seus mortos, inserindo a sua obra no universo formado pelas grandes obras de arte que o precederam, percebendo, numa via de mão dupla, a presença viva do passado em sua contemporaneidade e a da sua contemporaneidade no passado. Esse conceito de tradição, defendido por Ariano, foi também defendido e realçado por pensadores, artistas e poetas das mais diversas tendências e linhagens culturais. Foi o caso, por exemplo, do poeta e ensaísta de língua inglesa T. S. Eliot, em seu célebre ensaio “Tradição e talento individual”, surgido, salvo engano, na década de 1920; ou o de Fernando Pessoa, talvez o maior poeta de língua portuguesa desde Camões, que escreveu, provavelmente pela mesma época: “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero”. Não existe vanguarda sem tradição. A verdadeira vanguarda não é uma condição transitória da obra de arte, como muitos parecem acreditar. Como a grande obra de arte não envelhece (se envelheceu, é porque já era velha no seu tempo e ninguém se deu conta disso, logo, nunca foi, de fato, grande), a condição de vanguarda é algo permanente; liga-se à essência da obra e à sua natureza supratemporal. É o caso, para ficarmos em um único exemplo, do *Dom Quixote*, que, escrito há mais de quatrocentos anos, ainda continua essencialmente novo. O *Auto da compadecida*, para voltarmos à obra de Ariano, é de 1955; a gente assiste à peça ou lê o texto em livro e parece que tudo aquilo foi escrito ontem. Nada, ali, envelheceu. E o mesmo se pode dizer do *Romance d’A Pedra do Reino*, que está completando cinquenta anos de sua primeira edição agora, em 2021.

“O território da Beleza, em que o artista se move, é formado por um terreno acidentado, áspero e pedregoso, por onde se espria uma vegetação fechada e espinhenta, e os princípios que conformam uma determinada poética são como um sol a apontar para uma determinada direção.”


RL – Quais os objetivos do Movimento Armorial? Ele continua vivo e atuante ou é algo do passado?

CNJ – O objetivo fundamental do Movimento Armorial foi o de criar uma arte erudita brasileira a partir da nossa cultura popular e, por conseguinte, da tradição mediterrânica da qual essa mesma cultura popular, em parte, também descende, como um episódio peculiar, rico e vigoroso da cultura ocidental; a partir, ainda, do diálogo que podemos estabelecer com a cultura popular dos países do chamado “Terceiro Mundo”, países também formados a partir da dominação de uma cultura sobre outras. Fazendo isso, o Movimento pretendia combater o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira, por um lado, e, por outro, valorizar a arte dos nossos artistas populares, fincados em nossas raízes indígenas, africanas e ibéricas. Nesse sentido, vejo a poética armorial como uma poética legítima e ainda hoje viável, mas não a única possível. Por outro lado, os artistas armoriais não tiraram patente de nada, não se consideravam os donos da verdade nem os primeiros e únicos a realizar uma

arte erudita fundamentada na cultura popular. A literatura armorial, como sabemos, procura ligar-se ao romanceiro popular nordestino, extraindo dos “romances” desse rico universo as tramas de suas histórias e a ambiência mágica e poética que as reveste. Como eu disse há pouco, para escrever o *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa bebeu da água dessa mesma fonte, misturando-a com a de muitas outras que encontrou ao longo do seu caminho. Diadorim é uma das muitas “donzelas guerreiras” do nosso romanceiro popular e do romanceiro ibérico, enquanto Riobaldo é uma espécie de Fausto ou de “estudante que vendeu a alma ao diabo”. Ao mesmo tempo, o monólogo de Riobaldo lembra-nos o do almocreve Antônio Malhadinhas, do romance *O malhadinhas*, do grande escritor português Aquilino Ribeiro, cuja influência foi por Rosa negada certamente num momento de vaidade, pois Rosa era, por mais incrível que possa parecer, humano. No romance *As pelejas de Ojuara*, escrito no início da década de 1980, Nei Leandro de Castro também percorreu a trilha aberta pelo romanceiro popular nordestino, baseando-se em vários folhetos da literatura de cordel do ciclo cômico, satírico e picaresco para compor a travessia do seu personagem por terras do Rio Grande do Norte. Mas ninguém irá, por isso, cobrar-lhe qualquer vinculação à poética armorial, cujos princípios ele pode ter seguido inconscientemente ou mesmo nem ter seguido, levado à mesma trilha palmilhada pelos artistas armoriais por uma simples concordância de visão de mundo, algo bastante comum no campo da arte, diga-se de passagem.

Quanto à segunda parte da pergunta, a resposta dependerá do entendimento que se possa ter acerca do significado da palavra “movimento”. Se imaginarmos um movimento como produto de um grupo de artistas que criam regularmente em conjunto e a partir de um

“manifesto”, por sua vez elaborado após ampla discussão dos seus membros e lançado publicamente, como uma tomada de posição do grupo em relação ao papel que cabe ao artista e à arte na sociedade, ou mesmo em relação a uma determinada poética, aí, talvez, nem mesmo o Armorial possa ser considerado, de fato, um “movimento”. Por outro lado, se encontramos, hoje, diversos artistas, em todo o Brasil, nos mais diversos campos da arte, assumindo-se abertamente como “armoriais” e criando suas obras a partir dos princípios defendidos pelo Movimento Armorial, não vejo por que não se falar que este se encontra em plena atuação, pois foi exatamente para isso que ele foi deflagrado, interessando-se, desde o início, mais pela criação do que propriamente pela teorização, mais pela proposição de uma poética de caráter geral, que pudesse ser seguida pelos artistas individualmente, do que pela exortação ao trabalho coletivo. Não há, portanto, contradição essencial, e sim aparente, entre aqueles que afirmam que o Movimento Armorial se encontra vivo e os que apontam a sua extinção, desde que admitindo a existência de artistas que criam, ainda hoje, a partir de sua poética. Ressalte-se que não estou falando, aqui, em influência, algo mais diluído no cadinho em que se realiza a mistura dos ingredientes que compõem a fórmula pessoal, enigmática e indecifrável da criação artística. O território da Beleza, em que o artista se move, é formado por um terreno acidentado, áspero e pedregoso, por onde se espraia uma vegetação fechada e espinhenta, e os princípios que conformam uma determinada poética são como um sol a apontar para uma determinada direção. Para esta direção, cada artista deverá seguir por uma vereda própria, por ele aberta com maior ou menor esforço, a depender do seu talento individual e do domínio que cada um possui do seu ofício.



Tradição e invenção na cultura popular brasileira – certezas e impasses

Carlinda Fragale Pate Nuñez

A cultura popular é hoje consensualmente entendida como um domínio que abrange formas de manifestação material e simbólica em que se sedimentam e renovam saberes, habilidades, crenças e traços da coletividade que a produz, em regime de mútuo fortalecimento da memória. Além disso, é neste lugar simultaneamente arquivístico e inefável, real e imaginário, presente e oculto, objetivo e mágico, que sobrevivem heranças remotas de ancestrais e elementos identitários – alguns, notórios; outros, insuspeitáveis – constituindo, por assim dizer, o mapa antropológico e o pecúlio espiritual de grupos humanos.

Em obras de extração popular, encontram-se tanto as raízes quanto o desenvolvimento de hábitos e costumes, gestos verbais e axiologias que asseguram a coesão e a familiaridade de comunidades imaginadas,¹ ciosas do seu patrimônio comum. Um entendimento contraditório,

ora positivo, ora negativo, no entanto, se agregou ao “popular”, ao longo do relativo pouco tempo de existência histórica do conceito. Fato é que, hoje, o popular constitui um terreno pelo qual se transita com reservas, o mais das vezes como um “outro” da cultura letrada, erudita, ignorando as vinculações entre elas.

Mesmo pretendendo ser breves, iniciamos pelos conceitos, para discerni-los e demonstrar que, em constelação, eles se iluminam mutuamente e pelo que nos interessa – a dialética da tradição e da invenção na cultura popular brasileira e, mais especificamente, no âmbito nordestino. Com Theodor Adorno (2009), pensamos que “...conceitos entram em uma constelação. Essa constelação ilumina o que há de específico no objeto...[...] O objeto abre-se a uma insistência monadológica que é a consciência da constelação na qual ele (o objeto) se encontra: a possibilidade de uma imersão

¹ O termo cunhado por Benedict Anderson (2008) refere-se a sociedades identificadas por crenças, gostos, formas de criar e de se representar. É o caso de regionalismos no Brasil e no mundo.

no interior necessita desse exterior” (Adorno, 2009, p. 140-141).

O Nordeste, celeiro do mais antigo e fecundo lugar produtor de bens culturais no Brasil, é o *habitat* desta mônada, substância simples (indivisa) que se encontra em todas as suas partes; a unidade espiritual que confere caráter regional às manifestações criativas, materiais e imateriais. Uma de suas peculiaridades é ser uma região insubmissa a cronologias. As épocas ali se sucedem, mas não desaparecem – superpõem-se e interagem produtivamente. Misturando-se e se atualizando sempre, a memória, o eco de vozes longevas, a repetição de histórias dão testemunho tanto do que é “cultura” quanto do “popular”. Este dinamismo é explícito nos cordéis, cuja popularidade se encontra ainda em franca (e midiática) expansão, e na obra de consagrados escritores nordestinos, dentre os quais destacamos Ariano Suassuna (1927-2014).

Embora nascido num palácio (do governo paraibano), Suassuna se gabava de ter passado a infância no sertão, em Taperoá, onde se encantou com mamulengos, cantorias de violeiros, folhetos de heróis e donzelas, santidades e fantasmagorias, em suma, o picadeiro e a ribalta que fizeram da sua, uma vida literária. A manufatura popular-erudita tornou-se paradigmática nesta obra em que o comércio das formas simbólicas e a entelêquia de um projeto estético comparecem até o fim – nos livros póstumos,² no Movimento Armorial e nas aulas-espetáculos.

Como diria João Grilo: “Começamos pelo princípio...”.

1. Sobre CULTURA já se produziram notáveis discussões e uma consistente documentação. Mesmo emulando algumas dessas fontes, adotamos aqui o método etimológico, que fornece

uma compreensão discursiva e interdisciplinar do conceito. Numa conferência memorável do professor Flávio Di Giorgi (1990, p. 127), ouvimos uma frase que nos rendeu muitos desdobramentos: “A linguagem conserva mapas que não correspondem mais a nenhum território...”. De fato, as palavras conduzem o pensamento social a territórios que as redefinem, promovem diferentes discursos, deliberando o que é ou não pertinente para os falantes e sua visão de mundo.

O verbete “cultura” é um desses casos de flutuação semântica, no tempo e no espaço, que ilustra o ser da cultura mesma. A forma nominal, surgida na era clássica romana, é um derivado do verbo latino *cōlo*, *-ēre* cujo espectro polissêmico remete tanto a “habitar”, no sentido de cuidar, proteger, curar (daí “colono” e “inquilino” – ambos habitam, sem serem proprietários), quanto a “cultivar”, significando frutificar, beneficiar, instruir, honrar com veneração, cultivar. Tais significados se conectam estreitamente, por remeterem tanto à sociedade rural da Roma antiga quanto ao modelo colonial vigente por 322 anos no Brasil.³ O amplo arco semântico da ação verbal tem a hierarquia dos significados invertida, na fixação da forma nominal “cultura”: de cuidado dispensado ao campo ou ao gado, a palavra passa a expressar “uma faculdade, isto é, o fato de trabalhar para desenvolvê-la” (Cuche, 1999, p. 19). Com o aperfeiçoamento técnico e material dos romanos, a palavra fixa a interrelação dos campos do cultivo (da natureza) e do culto (espiritual/mental). Este movimento é produzido pelo sufixo *-ura*, que designa longa duração e estabilidade.⁴ Ao substantivo *cultura*, *-ae* corresponde uma ação em plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém.

Philippe Bénéton (1975) descreve a evolução histórica do conceito que ressurgiu ao final do

² Trata-se do *Romance de dom Pantero no palco dos pecadores* (2017).

³ Alfredo Bosi (1996, p. 11-15) demonstra, em minúcias, que “As palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*”. Estas são, indubitavelmente, das páginas mais cultas da crítica histórico-literária produzida no Brasil.

⁴ Outras palavras em que fica claro o sentido de durabilidade deste sufixo: partitura – registro musical definitivo; literatura – texto escrito com arte, poético, que não pode ser alterado; escritura – texto a ser respeitado e cumprido segundo as leis (divinas ou consensuais) etc.

século XIII francês, com a noção mais antiga de “terra cultivada”. Como as idas e vindas dos movimentos culturais acontecem em ritmos bem diferentes, a palavra conserva o sentido rural até o início do século XVI, mas, em 50 anos, recupera o sentido figurado de “faculdade” que predominou no latim clássico (“cultivo do saber”), ainda que modestamente divulgado até meados do XVII.

O século XVIII iluminista se apropriou do conceito, dicionarizou-o e, a partir de então, os âmbitos culturais são especificados: cultura artística, literária, filosófica, científica, religiosa... Por estranho que pareça, a “cultura das terras” é tema de um artigo da Enciclopédia, entretanto a cultura em sentido figurado, aquela a que os iluministas amiúde se referem, não! Uma outra dicotomia – civilização e cultura – catalisa as discussões que determinarão as nações hegemônicas do continente e do planeta. Nos anos 1800, entende-se cultura como “formação” individual, “educação do espírito”, enquanto a civilização evidencia progressos coletivos. A esta altura, as diferenças entre França e Alemanha (que renderam confrontos militares ardorosos) evidenciaram divergências no campo cultural: a primeira nação, vitoriosa em campo de batalha, ficou com a *culture* (fr.) e os maneirismos medievo-cortesãos como espólio; a segunda, derrotada, aclamou a *Kultur* germânica como emblema nacionalista e da herança clássica. Do ponto de vista das nações conflitadas, se a cultura capacita os homens, a civilização os livra da ignorância e da irracionalidade.

Jamais um binômio epistemológico causara tanta discórdia. Denys Cuche (id., p. 22) considera que “o debate franco-alemão, do século XVIII ao XX, é arquetípico das duas concepções de cultura, uma particularista, a outra universalista” que engessam o conceito nas ciências sociais e no trato das práticas culturais contemporâneas.

No calor desse debate, entram em cena os termos que nos interessam: cultura popular e... o seu contrário (alta cultura, cultura erudita, hegemônica, de elite, elevada *et cetera*). Continua-se, como se vê, a “lutar com palavras”.⁵

2. Quando se fala em CULTURA POPULAR, o mais comum é associá-la a bens culturais produzidos espontaneamente pelo povo, o mais das vezes, por populares⁶ (pessoas rudes e anônimas). Quanto à arte popular, prevalecem nela um consumo mais voltado às funções utilitárias e rituais dos objetos criados, o autodidatismo e o descompromisso em relação a preceitos estéticos e paradigmas. O anonimato lhe confere certo *élan*, que assume tanto certa rusticidade quanto a observância de um requisito: a inspiração eficiente, expressa numa fórmula consabida e que agrada aos receptores. De fato, a cultura popular não cabe em parâmetros teóricos exatos. Mas esse retrato também não lhe é totalmente fiel. Fiquemos no nicho que nos interessa – a literatura popular.

O primeiro equívoco a assinalar é a inobservância da distância que existe entre uma arte feita pelo povo (identificada na sua origem oitocentista, romântica e etnográfica, como *folklore*), em relação à que é feita para o povo, nele inspirada e por ele avalizada. A liberdade quanto à remanufatura de temas e o arbítrio sobre as formas colocam a cultura popular num lugar, se não infenso, apenas condescendente a empréstimos ao jargão acadêmico e às litâneas teóricas. Porque, como já se disse, esta não é a mediação que importa ao popular, mais emocional e nada programático. O elemento surpresa e a perícia no improviso são chaves no processo criativo e interpretativo do popular. Embora tudo pareça espontâneo, há ali convenções “extraoficiais”, um catálogo de procedimentos guardados na memória popular e na lírica tecida por cantadores imemoriais.

5 Primeiro verso do poema de Carlos Drummond de Andrade, “O elefante” (Andrade, 1945).

6 O *Dicionário Caldas Aulete* (1958, v. 4, p. 4001) cita “bando de populares” (Herculano), em que, por contaminação semântica, “populares” adquire o sentido negativo de “grupo desordeiro”.

O segundo equívoco diz respeito à falsa homologia entre os termos dos binômios “erudito/complexo” e “popular/simples, rudimentar”. O campo da erudição, pelo alto grau de normatividade, multitude de conhecimentos e apreço pelo colecionismo, conhece complexidades distintas das que se verificam no campo popular. Neste, os insumos transculturais que abastecem o imaginário dos artistas populares desde os primórdios coloniais insemnam um patrimônio inesgotável, nutrido pelas ações “promíscuas” de convergência, assimilação e troca, em que sempre houve divergências, interdição e preconceito.

Embora “promíscuo” e “promiscuidade” – derivados do verbo *misc re* (“mesclar, misturar”) enfatizado pelo prefixo *pro-* (“para adiante”) – se referissem às inapropriadas relações entre plebeus e nobres, na antiga Roma,⁷ ambos conheceram uma significativa mudança semântica. A preconceituosa conotação social de “misturado”, “mesclado”, “confuso”, no contexto romano, foi suplantada pelo sentido moralista, na virada do séc. XIX, quando as pulsões humanas conquistavam prestígio⁸ através das teorias freudianas, que desmontavam o controle social da vida sexual alheia. Daí resultou uma compreensão quase exclusivamente sexológica do “promíscuo”.

As ciências sociais, mais recentemente, entretanto, resgataram o sentido forte (originário) de *promiscuus* e, por extensão, de “promiscuidade”, com a conotação sociológica de “mistura”, “(des) organização” (que pressupõe uma ordem sendo desfeita em vista de outra), “miscelânea”, notadamente em análises sociolinguísticas, histórias de mentalidades e estudos inter- e transculturais.

Este artigo adota ambos os termos na perspectiva produtiva de “mistura”, apontada por Silvano Peloso, lusitanista e brasilianista da Universidade “La Sapienza” de Roma, ao analisar a cultura popular nordestina. O filólogo italiano demonstra que as manifestações

culturais insipientes da região se consagraram e tornaram-se emblemáticas do patrimônio popular graças à eficiente combinação de temas e formas locais e alógenas. É essa liberdade irrestrita no manejo de materiais heterogêneos que evidencia o traço promíscuo, primeiramente, na perspectiva dos conteúdos; já na perspectiva da produção e da recepção de textos, evidencia-se o cruzamento de técnicas da oralidade e da escritura. Assim exposto o mecanismo, não custa reconhecer a promiscuidade como uma “característica do popular em si” (Peloso, 1996, p. 7).

A “poética” popular do Nordeste dispara quanto à variedade temática, ao volume do acervo e à qualidade da produção – em termos de inventividade, elaboração textual e virtuosismo na performance – grandemente calcados na fenomenologia da voz (isto é, em função das propriedades físicas e dos efeitos psíquicos da voz). Paul Zumthor foi pioneiro ao detectar a riqueza e atualizar a abordagem dos cordéis nordestinos. Em 1980, a literatura popular do nordeste brasileiro foi tema de um artigo do medievalista francês, “L’écriture et la voix (d’une littérature populaire brésilienne)”, publicado na Revista *Critique* n° 394, dedicada às *Littératures populaires: du dit au écrit*.

Deve-se a Zumthor a nomeação das poéticas da voz, diferenciadas das poéticas da escritura (tradicionais e consagradas), e mesmo da literatura oral, transmitida pelos signos da fala e enunciada pela boca, canal de emissão da voz, portanto, de oralidade. Restrita à produção física, a oralidade se distingue da vocalidade, característica específica da voz, que transcende a fala, porque não está constrangida à condição sônica, tem materialidade (tom, timbre, altura, registro, andamento), além da “tactibilidade do sopro” (espessura vocal, entonação, versatilidade), o “colorido” (apogiaturas, glissandos, trinados, ornamentos...) e a “ritmicidade” (cadências,

7 O registro mais antigo do vocábulo é de finais do século I a.C., na obra do historiador Tito Lívio, que o citou numerosas vezes (o que demonstra que era um termo conhecido).

8 No *Dicionário de Etnologia e Sociologia* Baldus e Willens, (1939), consta, referente a “promiscuidade”, a lacônica definição: “restrito às relações sexuais desregradas”. Já no verbete “sexo”, a explicação é alentada, adotando o sentido moralista de promiscuidade. Sintomático...

acelerações, síncope etc.), que dão personalidade à enunciação vocal. Se a oralidade implica tudo o que em nós se endereça ao outro (Zumthor, 2010, p. 203), a vocalidade, porque conjuga voz e corpo no fabrico da comunicação, é uma espécie de teatralidade: através dela amalgamam-se canto, jogos de voz, gesto, mímica, dança, além do calor da voz (Zumthor, 1988, p. 145).

O impulso nos estudos sobre as poéticas da oralidade/vocalidade repercutiu na abordagem que Peloso faz dos cordéis nordestinos: neles, o *scholar* exalta a qualidade, exatamente porque concebidos e executados em “regime de oralidade”, associados a uma performance, num “lugar de ressonância da voz” – o sertão (Zumthor, 1993, p. 17). Os ventos sopravam para o ponto de convergência entre a erudição filológica e o território onde a cultura europeia e sua tradição literária vicejaram.

Do ponto de vista histórico, esta investigação nasceu com o historiador Robert Mandrou (1921-1984), que denominou os milhares de livrinhos reunidos na biblioteca de Troyes, muitos deles de capa azul e destinados à “venda ambulante”, como *littérature de colportage* (um título que é a tradução de sua finalidade). Essas brochuras que integram a *Bibliothèque Bleue*⁹ constituem a primeira produção impressa concebida para o grande público. Inicialmente, o objetivo era popularizar, “recontados” e a baixo custo, textos destinados a acadêmicos. O empreendimento interessou a mestres-impressores de outras cidades, fazendo com que ele se expandisse pela região. Com esta biblioteca, inaugurou-se a produção inédita de livros de baixa qualidade, com conteúdo simplificado e repertório limitado de títulos.

Roger Chartier, em continuidade à investigação de Mandrou sobre esta primeira experiência de literatura massiva, demonstrou que, sob a aparente “iconoclastia” do projeto (afinal, grandes obras se sujeitavam à vulgarização) havia

uma esmerada rede de relações subjacentes – da elaboração à edição, impressão e difusão até a recepção pelo público ouvinte e leitor da França rural. Além disso, apontou que as criações populares recebiam influências das cantigas, dos romanceiros, manuais práticos e contos de fada, da *Commedia dell'arte* e do teatro vicentino até os clássicos e escritos religiosos. Os enredos passavam por adaptações e filtrações; os textos, por modificações discursivas, além de incluírem ilustrações e recursos gráficos (xilografuras) que tornavam o produto ainda mais atraente.

Dois outros pesquisadores fundamentais do popular são Mikhail Bakhtin (1895-1975) e Carlo Ginzburg. O primeiro revoga imperativos que consagravam o monopólio cultural aos clássicos, e promulga a valorização da cultura popular em bases conceituais (polifonia, carnavalização, heteroglossia etc.) que alteram o papel das classes subalternas quanto à circulação, assimilação e interpretação de textos. O segundo é pioneiro da micro-história e da história cultural: seus livros esmiúçam a cultura das “classes subalternas”, para demonstrar que a circularidade de insumos culturais entre os dois níveis sociais (o “subalterno” e o “dominante”) é constante. Sagaz, Ginzburg embute numa pergunta retórica a resposta que custa à visão hegemônica admitir:

Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontráveis na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar? (Ginzburg, 1987, p. 18).

Todos esses dados indicam que a literatura popular, desde seu nascimento na Europa, tem sua complexidade, só que não na direção das classificações e hierarquias poetológicas, mas

9 As brochuras alcançaram enorme procura entre 1600 e 1830. O adjetivo *bleu* indica menos a cor da capa que o tipo de leitura oferecida: versão leve, sintética, em linguagem popular, de textos canônicos. Não se exclui, porém, que pessoas cultas e urbanas os lessem também.

na da miscigenação de fontes e da invenção de uma poética e de uma retórica premidas por ditames socioculturais. Não há rebaixamento, nem adulteração de temas, mas obras e autores consagrados, em virtude da movência¹⁰ textual (sem hierarquização) e mudança de esfera de produção. Trata-se de uma nova linguagem, com dimensão palimpséstica e em diálogo intertextual com a tradição a que pertence, para receptores que privilegiam o que lhes é familiar e próprio.

Em solo nordestino, a remanufatura dos folhetos¹¹ ibéricos associada à poética performática violeira torna-se, além do mais, a pedra de toque de um filão investigativo que mudou a percepção crítica sobre a produção cordelista “d’além-mar”.

3. No contexto da cultura popular brasileira, as narrativas represam conteúdos oriundos de tradições muito diferentes (europeia, indígena e africana) e imaginários fabulosos, combinando visões de mundo heteróclitas. Por outro lado, elas não se dissolvem, seja porque se originam de materiais tradicionais, seja pela ágil propagação que as distingue. Nelas cabem todos os tipos de expressão artística e cultural, fomentando novos enredos e recolhendo imagens e textualidades extralinguísticas que as promovem ao patamar da Literatura Popular. Não à toa, a cultura popular no Brasil tem sua origem nos *pliegos sueltos* ou “folhetos volantes” que aqui chegaram com as caravelas, miscigenaram-se por todo o período colonial com narrativas indígenas e africanas, e adentraram, já mestiçadas, pelo período republicano, metamorfoseadas nos cordéis, já famosos em fins do século XIX.

A peculiaridade da literatura de cordel nordestina está em se construir pela vocalidade. Seu maior trunfo é a identificação imediata com o público, o que decorre da enunciação descontraída. Na verdade, os cordelistas realizam pelepas memoráveis, improvisando com garbo e *expertise*. Mas uma das razões pelas

quais os cordéis fazem sucesso é a constância de protagonistas típicos, diferentes das personagens teatrais (complexas, em busca do “ser ou não ser” que os leva à ribalta). O cantador não veste a máscara das personagens; as tipificações oferecem imediato reconhecimento do papel, que é investido de fora para dentro, nas figuras do cordel. Textos relativamente simples, com alta receptividade, baseados em temas de ampla circulação, veiculados através de convenções e de uma dicção própria, atravessam gerações e mantêm seu público fiel. Sabemos, porém, que é nas simplicidades que se insinuam as complexidades do popular.

Nos cordéis, as matrizes da literatura popular são claras: enredos descontínuos; reincidência da paródia em versões respeitadas ou satíricas de fontes elevadas; fórmulas expressivas e gestos nitidamente convencionados (traços *warburguianos* já mencionados); mistura de gêneros; manejo do distanciamento, pelo cantador, em relação a um público participante, simulando uma quarta parede para mostrar (quase *brechtianamente*) o que lhe interessa; técnicas vocais e virtuosismos, sem prejudicar o ritmo do texto ou a força das palavras; recorrentes intertextualizações... Tudo isto junto e misturado, dando provas do talento dos poetas violeiros.

Acrescente-se a isso – o mais importante: a participação do ouvinte/leitor no evento. Este, com maior ou menor consciência, é membro da uma comunidade culturalmente determinada, cujo suporte predominante é oral. Ele dialoga com a tradição, seleciona tópicos (lendas proverbiais, sagas fabulosas, fatos da atualidade, histórias de santos ou aventuras do diabo etc.) e elege seus temas preferenciais. Neste pacto cultural com o autor oculto que compartilha com ele a oitiva encantada, o ouvinte reatualiza o gesto primordial da tradição – *tra-di-tio* – cuja raiz (indoeuropeia) *do-*, gera o *dare* latino, que significa, evidentemente, “dar”, mas ação (suf. *-tio*) de dar como determina a tradição, através

¹⁰ Outro termo da armadura conceitual de Zumthor (1981).

¹¹ Forma escrita, não necessariamente impressa, difundida por cantadores e recitadores ambulantes na Península.

(pref. *trans-*) da mão. Constitui-se a partir desse gesto verbal a corrente que ritualiza a sobrevivência daquilo que se recebe com o calor das mãos ancestrais, a tradição mesma.

Stricto sensu, a palavra *traditio* já nasce conceitual, comprometida com o campo da transmissão de um texto literário, doutrina, costumes, crenças etc., que sobrevivem de geração em geração. Os valores simbólicos aqui envolvidos ultrapassam esse breve comentário. Vale a pena, todavia, mencionar certa particularidade do transporte desta herança cultural por via acústica, verbal e musical, concretizável pela voz que atinge seu carisma máximo cantada. São as faculdades do *akoúein* grego (“ouvir”) que acolhem os sons vocais e instrumentais lançados, como flechas sonoras e agudas (lt. *acutae*), acusticamente, aos ouvidos. Estes, buscados, acolhem os sons.

Todo esse dinamismo de *traditio* só se realiza, entretanto, dialetizado com *inventio* (a invenção) que consagra a perpetuidade a que aspira toda tradição histórica e antropológicamente constituída. A rigor, *inventio* só se realiza como reinvenção, versão renovada; às vezes, o avesso ou averso da primeira.

“Invenção”, pelo étimo, é “ação e efeito de vir” de uma ideia, criação, descoberta, inovação, algo que tem o selo do engenho e da interioridade (cf. pref. *in-*). A forma do supino *ventum* (“para chegar”) é que atribui este valor de algo que vem e é homônimo do próprio “vento”, o sopro criativo que chega. O latim resolveu as ambiguidades contidas no vocábulo inventando o substantivo *inventum*, -i, um neutro, do qual saem “invento” e a própria “invenção”, termos eruditos criados no século XVI, ilustrando também a própria capacidade de inventar que parece ter sido insuflada pelo advento de nossa existência como terra miraculosa, sonhada, à espera do descobrimento.

4. O fluxo contínuo de caravelas portuguesas e de outras embarcações estrangeiras que se lançavam à travessia marítima *vers le Sud* a

um só tempo assegurava a ocupação do território exuberante e atraía aventureiros desejosos de enriquecimento, na linha das experiências evanescentes que circulavam a respeito das terras transatlânticas.

A convergência de imaginários diametralmente diferentes – o europeu e o nativo, o humanista e o primígeno, o culto e o ignaro – gerou o modo popular de criar e recriar, afirmando e/ou vulgarizando temas, enredos, personagens e paradigmas do conjunto de substratos que integram o painel cultural do Brasil colônia. A manufatura popular destes materiais reedita as condições de produção que lhe são próprias no nordeste brasileiro: aqui também comparecem traços promíscuos, tais como a mescla de técnicas orais e escriturais; a adoção de um registro formular espúrio; o embaralhamento das fases de produção e recepção em textos que se constituem como espetáculos. Mas, inédita e irrepetivelmente, o surgimento da cultura popular no Brasil vai além, no quadro comparativo das culturas populares em ambientes coloniais: no nordeste brasileiro, a Idade Média europeia e, em especial, dos ibéricos *in totum* sobreviveu nos trópicos, quando já se esgarçava na Europa.

Não é exagero dizer que o Brasil constituiu o mais contundente caso de transferência cultural ocorrido na aurora da modernidade. “Contundente” pela extensão territorial imensurável alcançada, a partir das poucas negociações com as populações nativas e da implantação inopinada do modelo colonial europeu, mas sobretudo pela longa duração do processo, que premiou a todos os que imaginaram a conquista da mais fantástica das “ilhas” atlânticas antes mesmo de sua descoberta. Mesmo depois de descobertas e sabendo-se que não eram exatamente “ilhas”, elas continuaram a sê-lo (Cachey, 1995). Haja vista o Brasil ter sido imediatamente batizado como Ilha de Vera Cruz, antes mesmo do reconhecimento do território.¹²

Desde a Antiguidade, sonhava-se com paisagens guardadas além do mirífico Jardim das

12 Está claro que já se conheciam as dimensões continentais da costa brasileira. Mas esta é uma outra história.

Hespérides, situado às bordas das Colunas de Hércules, pântano aberto às primícias do ocidente renomeado Estreito de Gibraltar no medievo islâmico. A imaginação fabulosa dos antigos e a culpa original dos medievais cristãos flutuam neste oceano inclemente onde a Atlântida submergiu, monstros conspiravam, e terras incógnitas, pervertidas pela abundância de delícias, se ofereciam a quem atravessasse aquele Rubicão moderno. Às escondidas de espanhóis e flamengos, fidalgos, navegantes e degredados desembarcaram na *terra papagallorum* dispostos a conquistar o paraíso terreal concebido séculos antes.

Pois é... Um lugar chamado Brasil existia no imaginário europeu bem antes do início das grandes navegações... Mesmo nos mapas mais rudimentares que antecederam às ambicionadas cartas dos nautas de Sagres ou de Flandres, já constavam registros sobre certa ilha *O’Braçir*, pertencente ao arquipélago de São Brandão. Ela aparece num mapa catalão de 1325-1330 como uma das Ilhas *Benaventuras*, a sudoeste da Irlanda. Ali, poemas narrando as navegações de São Brandão, um monge irlandês, sofreram a aderência da mitologia céltica (Holanda, 2010, p. 256-259). A ilha fantástica do Brasil, estreitamente vinculada à mitologia do Santo, pertence à antiga tradição céltica preservada até hoje. O nome, por conseguinte, não tem a ver com as plantas que contêm um pigmento cor de púrpura, conhecidas como “brasil” e “verzino”, ainda que elas também florescessem na costa brasileira.

Como se vê, o Brasil é um caso de todo peculiar. Nasceu de uma lenda que se materializou em 1500. Foi o “paraíso perdido” que precisava ser reencontrado. O nome que navegantes anônimos lhe atribuíam tornou-se o topônimo que se consagrou; prevaleceu sobre os nomes cristãos propostos – dos quais ninguém mais lembrava, ao fim do primeiro século de colonização. Já aí

se vê que a cultura popular intervém no sistema da cultura hegemônica por ações micrológicas, porém eficientes e duradouras.

A transplantação da tradição europeia da praça pública desborda da vida cultural nortadina, que assegurou a preservação de repertórios, fórmulas poéticas e da história cultural da própria literatura europeia. Embora este modelo tenha aportado no Brasil de forma intransitiva (sem a garantia da receptividade que conquistou em povoações minguaadas, mas com muitos analfabetos), rapidamente ele transitou pela via popular e não excludente, partilhada por colonizadores e subalternos, como na Europa. Folhetos volantes, romances de cegos¹³ e cantorias animaram a vida cultural da colônia, principalmente onde ela foi mais danificada, em solo açucareiro e de pecuária extensiva.¹⁴

5. Um dos testemunhos mais veementes de transferência da cultura popular da Península Ibérica para o Nordeste brasileiro é a obra de Ariano Suassuna. Como um dos maiores e mais completos escritores da literatura brasileira, com farta bibliografia crítica e obras-primas em seu repertório, vamo-nos valer dele para unir as pontas teóricas desta explanação, articulando nosso triunfo literário com o que mais contemporaneamente se vem discutindo em torno da cultura popular.

Suassuna, bem a seu estilo, surpreendeu a todos com uma obra póstuma – *Dom Pantero no palco dos pecadores* (2017) – que reúne dois livros, *O jumento sedutor* (Livro I) e *O palhaço tetrafônico* (Livro II). O conjunto é caudaloso, mais de mil páginas, ainda que o texto venha entremeado por figuras ao estilo xilográfico, grafismos, desenhos, em diagramação esmerada e afável. A epígrafe é fiel ao método do autor – “Autobiografia musical, dançarina, poética, teatral e vídeo-cinematográfica”: ilustrada e espalhafatosa. Não há linha reta, no modo popular.

13 Originalmente chamados *coplas de ciegos* (“dísticos de cegos”), eram narrativas truculentas, cheias de peripécias, orais ou impressas, recitadas por mendigos cegos que os vendiam ou recitavam por esmolas.

14 As aporias do sertão estão muito bem descritas em dois autores: Castro (2001) e Moraes (2003).

Os voltejos, acumulações e suspensões, assim como os cultismos, simplismos e contradições, banalidades e iluminações sublimes fazem parte da retórica barroquista, brincalhona e dramática. Põe promiscuidade nisso!

O efeito “vendaval” da leitura deriva das instâncias narrativas, a começar pela superposição de protagonistas, com Dom Pantero, pseudônimo do personagem Antero Savedra, por sua vez um dos heterônimos represados na sigla A.S., também usada por seus três irmãos – o dramaturgo Adriel Soares, o poeta Altino Sotero e o romancista Auro Schabino. Todos foram educados pelo tio ensaísta, Antero Schabino, obviamente remissivo ao próprio Ariano Suassuna. As muitas vozes de A.S. repercutem no romance polifônico e se materializam na “Ilumiara” – grande projeto cultural de Suassuna: o anfiteatro de ancestrais representados em monolitos esculpidos que se torna um *ômphalos* (“umbigo do mundo”, como o foi Delfos para os gregos antigos), para a celebração da memória e da cultura popular (a exemplo da praça pública, das feiras e do circo europeus). A Pedra do Reino, inaugurada, em 1995, em São José de Belmonte (sertão de Pernambuco); nasceu antes de *Dom Pantero...*, a ilumiara poética, obra testamento-testemunho, gestada por 33 anos. Estão a serviço da memória popular.

Ariano Suassuna, com suas aulas-espetáculos, e Antero Savedra, com suas cartas, são mestres da vocalidade e da performance, atos de comunicação sem filtro – presença concreta no gesto alegórico da leitura; tactibilidade do sopro e eco de presença na escrita; materialização da voz e onirismo do/no texto poético.

Não é fortuito pensar que o conjunto da obra de Suassuna evoca as “tradições inventadas” descritas por Hobsbawm (1997), estabelecidas por regras tácitas, porém abertamente aceitas, respeitadas e inseridas nas dinâmicas do contexto em que elas sobrevivem. As medidas de preservação e implementação dos discursos populares, como Kenneth White (1987) o demonstrou, trazem a reboque um campo cultural que reconhece o nomadismo intelectual ocorrido em

outros tempos, capaz de restaurar as viagens da imaginação de outrora e fomentar as de hoje.

6. Encerramos com um adágio: “Uma cultura é sempre mais do que uma cultura”. A abertura ao outro já é uma das dinâmicas culturais, abertura intra- e intercultural, no âmbito de uma mesma cultura e entre culturas diferentes. Prova é que o íntimo de uma cultura se exprime também em outras culturas. Nos embates entre o que é próprio e o que se trocou com outras culturas, é que ela se afirma, se fortalece e se enriquece.

Os parâmetros conceituais relativos à cultura popular e à materialidade que eles assumem na obra de Suassuna – brasileira porque essencialmente nordestina, e mundial porque refrata pensamentos e sentimentos universais – endossam a voz de Flávio Di Giorgi que escutamos há décadas. O popular e o erudito, distanciados pelas teorias, são “farinha do mesmo saco”: aquela, ao dele sair, logo o reabastece. De forma aguda e contínua, no ambiente nordestino, esse circuito se inicia graças à centelha popular que, genuína, brilha, no corpo da cultura brasileira.

Referências

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução: Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O elefante. In: *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

AULETE, Caldas. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Delta, 1958. v. 4, p. 4001.

BALDUS e WILLEMS. *Dicionário de Etnologia e Sociologia*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1939.

BÉNÉTON, Philippe. *Histoire de mots: culture et civilisation*. Paris: FNSP, 1975.

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CACHEY, T. J. *Le Isole Fortunate*. Appunti di storia letteraria italiana. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1995.
- CASTRO, Iná Elias de. Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. In: ROSENDHAL, Zeny e CORRÊA, Roberto (org.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 103-133.
- CHARTIER, Roger. Leituras e leitores populares: a *Bibliothèque bleue* e a literatura de colportage. *Revista Desenredo*, v. 1, n. 1, 12 ago. 2009.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EdUSC, 1999.
- DI GIORGI, Flávio. Os caminhos do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ERNOUT, A. et MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Histoire des Mots. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HOBBSAWN, Eric. Introdução. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Tradução: Celina C. Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. Os motivos edênicos do descobrimento e da colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JUNIOR, Carlos Newton (org.). *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro geográfico”. In: *Terra Brasilis* [online], 4-5, 2003, posto online em nov. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- PELOSO, Silvano. *O canto e a memória*. História e utopia no imaginário popular brasileiro. Tradução: Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.
- SIMÕES, Ester Suassuna. *O palco e a estrada*: o lugar da performance no “Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores”, de Ariano Suassuna. *Revista Criação & Crítica*, n. 28, 2020, p. 379-397, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p379-397>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- WHITE, Kenneth. *L'esprit nomade*. Paris: Grasset, 1987.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a “literatura” medieval. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. Intertextualité et mouvance. *Littérature* – Intertextualité et roman en France au moyen Âge, Paris, n. 41, p. 8-16, 1981.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa P. Ferreira, Maria Lúcia Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Notícias sobre o mundo cultural popular brasileiro – palestra-recital

Antonio Nóbrega

Aula inaugural da Fiocruz, São Paulo, 20 de agosto de 2021

*Sou Pataxó,
sou Xavante e Cariri
Ianomâmi, sou Tupi,
Guarani, sou Carajás.
Pancararu,
Carijó, Tupinajé,
Potiguar, sou Caeté,
Fulniô, Tupinambá.*

Depois que os mares
dividiram os continentes
quis ver terras diferentes,
aí pensei: “vou procurar
um mundo novo,
lá depois do horizonte,
levo a rede balançante
pra no sol me espreguiçar”.

Eu atraquei
num porto muito seguro,
céu azul, paz e ar puro,
botei as pernas pro ar.
Logo sonhei
que estava no paraíso
onde nem era preciso
dormir para se sonhar.

*Sou Pataxó,
sou Xavante e Cariri,
Ianomâmi, sou Tupi,
Guarani, sou Carajás.
Sou Pancararu,
Carijó, Tupinajé,
Potiguar, sou Caeté,
Fulniô, Tupinambá.*

Mas de repente
me acordei com a surpresa:
uma esquadra portuguesa
veio na praia atracar.
Da grande nau,
um branco de barba escura,
vestindo uma armadura
me apontou pra me pegar.
Assustado,
dei um pulo lá da rede,
pressenti a fome, a sede,
eu pensei: “vão me acabar”!
Me levantei
de borduna já na mão,
ai, senti no coração:
o Brasil vai começar!

Sou Pataxó...¹

1 Trecho da canção *Chegança*. Autores: Antonio Nóbrega e Wilson Freire.

Cantar e tocar canções é algo que sempre me agrada fazer. Conversar sobre os estudos e reflexões que ando fazendo sobre a cultura brasileira – sobretudo a sua vertente popular – também é algo que muito me motiva. O desafio estaria em acomodar os dois programas em um só. Quais as canções que glosariam os temas que eu escolheria? Ou melhor, quem irrigaria quem?

Resolvi pensar de outro jeito e decidi: as faixas – fala e canção – correrão de modo independente embora mantendo laços de consanguinidade cultural. A das canções terá como referência o universo das modalidades poéticas praticadas na arte da cantoria nordestina. Sextilhas, martelos agalopados, décimas de sete, carretilhas etc. compostas por mim com os parceiros Wilson Freire e Bráulio Tavares trarão algo de nossas visões sobre o atual momento brasileiro. Na faixa das falas apresentarei algumas reflexões que ando fazendo sobre as manifestações cênicas do mundo cultural popular brasileiro.

FALA 1

Acredito que muitos de nós já lemos ou escutamos que o Brasil é um país de vasta “diversidade cultural”. Esse conceito tem a tendência de arrastar consigo mais dois outros: o de que o Brasil é igualmente um país multicultural, e que nele coexistem vários Brasis. Tenho para mim que essas afirmações merecem alguns ajustes.

Selecionei a seguinte lista de produções e atividades culturais que fazem parte da agenda regular do país: Festival de Bois em Parintins, Pará. Concerto da Orquestra Sinfônica Heliópolis, periferia da cidade de São Paulo. Roda de samba na quadra da Mangueira, Rio de Janeiro. Festival de Bumba meu boi em São Luís, Maranhão. Apresentação de companhia de dança contemporânea no Teatro José de Alencar de Fortaleza, Ceará. São João na cidade de Campina Grande, Paraíba. Roda de capoeira no alto da Sé de Olinda, Pernambuco. Sessão de Batuque em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Curso sobre Nietzsche na casa do Saber, São Paulo. Torneio de Slam em Brasília. Orquestra de frevo no Teatro Santa Izabel, Recife. Festival

operístico em Manaus, Amazonas. Cantoria pé-de-parede em São José do Egito, Pernambuco. *Jam session* em Gravatá, cidade do interior pernambucano. Quinteto de cordas dedilhadas em Recife, Pernambuco. Axé-music em São Paulo no aniversário de São Paulo. Apresentação de Choro na Basílica de Garanhuns em Pernambuco etc. e etc.

Se examinarmos a origem de cada uma das manifestações dessa lista, constataremos que elas provêm unicamente de duas fontes: da *corrente cultural popular brasileira* e da *ocidental ou europeia*. Conceituo a locução *corrente cultural* como uma faixa de cultura de significativo tempo de existência, marcada pela presença de um determinado conjunto de valores, constituída de um expressivo plantel de representações simbólicas de características próprias e intercomunicantes.

A *corrente cultural popular brasileira* é jovem e autóctone. Seus conteúdos são em sua quase totalidade resultantes dos encontros ocorridos aqui nessa parte do planeta, entre matrizes e formas simbólicas – ou fragmentos delas – oriundas dos estoques culturais de indígenas, africanos e portugueses, os grupos étnicos constituintes dos nossos “Troncos Formadores”. Na listagem acima, Roda de Samba, Festival de Bois em Parintins, Cantoria pé-de-parede, Roda de choro, entre outras, são alguns dos eventos que caracterizam essa corrente de cultura.

A *corrente cultural ocidental ou europeia*, diferentemente, tem nas narrativas, crenças, valores, modos de agir e pensar de origem greco-latino-judaico-bárbaro-árabe-cristã, os contributos que a marcam. No catálogo acima, são representantes dessa corrente de cultura o Balé, a dança contemporânea, o gênero literário romance, a orquestra sinfônica, o *jazz*, *rock*, *slam*, *hip-hop*, entre vários outros.

MINHA NAU

(Antonio Nóbrega e Wilson Freire)

*A minha nau
não navega no oceano.
A minha nau*

*não navega nesse mar.
A minha nau
só navega noutro plano.
Oh! Marinheira,
me ensina a navegar.*

À deriva pelo cosmos
numa Nau Catarineta,
vejo os bilhões de marujos
desta nossa Nau Planeta.
São passageiros piratas,
levam o verde, ouro e prata,
tripulantes pernetas.

Terra, terra, terra, terra,
nave-mãe que me pariu.
Que me deu o fogo e o ar,
água do mar e dos rios.
Ancoramos em teu porto,
ainda usamos teu corpo,
como quem te invadiu.

Meu planeta solitário
na imensidão perdida,
como um Quixote dos céus
sonho tua reconquista.
Dessa Nau celeste e alta,
eu, um errante argonauta,
volto a gritar: terra à vista!

*Oh! Marinheira,
me ensina a navegar.*

Na fala anterior apresentei as duas grandes correntes de cultura que frequentam o país. Entre ambas, a ocidental é a dominante na quase totalidade dos aspectos. É a cultura das classes sociais de maior poder aquisitivo e de maior escolaridade. No tocante às atividades culturais do país, as suas realizações habitualmente contam com subsídio ou incentivo institucional, seja privado ou oficial. A corrente popular, de modo diferente, raramente conta com apoio institucional. Trata-se de uma cultura que foi, e continua, se desenvolvendo por meio dos indivíduos das

classes pobres e socioeconomicamente subalternas do país. É uma cultura que se constrói pelas bordas, margens e, muitas vezes, clandestinamente. Apesar disso, trata-se de uma cultura de muita riqueza simbólica e de extensa presença no país. Razão que vem corroborar com o falso entendimento de que o Brasil é um país multicultural, como várias vezes ouvi em relação ao carnaval de Recife.

Nesse evento, quem acompanha a passagem de um grupo de Caboclinho, seguida pela de um Maracatu que, por sua vez, antecede a de uma orquestra de frevo com passistas à frente etc., provavelmente endossará essa ideia. Não perceberá com facilidade que essa diversidade de gênero de manifestações está conformada dentro de uma grande unidade: Caboclinho, Maracatu, Frevo, Carimbó, Tambor de crioula, Escola de samba, Afoxé, Capoeira, Martelo agalopado etc. e etc. são manifestações cujas artérias se comunicam entre si. Em sua quase totalidade nasceram do encontro de matrizes e representações simbólicas oriundas dos estoques dos grupos do tronco tupi-guarani, os indígenas que ocupavam a maior parte da costa brasileira durante os séculos iniciais da colonização, com as dos africanos, gente majoritariamente integrante da grande família etnolinguística banto da África Central, com as dos lusos das classes sociais pobres egressas, predominantemente, da região Norte de Portugal. Manifestações índio-africano-lusopopulares. Mestiças.

Para que essas manifestações se formassem, foram necessários, todavia, que alguns eventos, práticas e procedimentos, a que denominei de “Mitos Fundadores”, ocorressem. São eles:

- As comitivas festivas e as manifestações teatrais de ascendência portuguesa ligadas ao ciclo da natividade;
- As reuniões de procedência africana diversionais, de cura, adivinhação e devocionais, denominadas de batuques, calundus e candomblés, entre outras denominações;
- O procedimento de coroação de Reis de Congo consorciado às festas e ritos das Irmandades Católicas negras;

- A atividade catequética dos jesuítas;
- As festas anuais – Carnaval, Natal (os doze dias), São João e as locais e regionais dedicadas aos santos católicos.

MINHA VOZ NÃO SILENCIA PORQUE POETA NÃO CALA

(Antonio Nóbrega-Wilson Freire)

Nem na faca, nem no grito,
nem na tapa, nem na bala,
nem na força, nem na força,
nem na dor que a tudo estala.

*Minha voz não silencia
porque poeta não cala.*

Nem no açoite, nem no tiro,
nem na lança que empala,
na angústia, na tortura,
nem na morte que avassala.

*Minha voz não silencia
porque poeta não cala.*

Minha voz vem do peito e da garganta
de Homero, de Lorca e Lourival,
Bob Dylan, Leminski e João Cabral,
de Camões, de Cecília que encanta.
É a voz que exalta, grita e espanta
a amargura, a tristeza, e a tudo embala.
É o grito do mundo, da senzala,
de Drummond, Vilanova e Neruda.
Da beleza e do sonho não desgruda...
É que a voz de um poeta nunca cala.

Nem no fogo, afogado,
nem no ódio que embala,
nem no berro, nem no ferro,
nem na cela, sem a fala.

*Minha voz não silencia
porque poeta não cala.*

Nem na tranca, nem no tranco,
nem no tronco da senzala.
Nem na trama, nem no golpe,
na mentira que entala!

*Minha voz não silencia
porque poeta não cala.*

O racismo, a mentira e a opressão
são doenças dos tempos, são as cáries
que alimentam terrores e barbáries,
abrem portas para a destruição.

A poesia é uma arma, é munição,
um antídoto, o fortim, o sentimento
libertário e liberto como o vento,
que na paz se encerra e principia.
A poesia é escudo e armamento
contra o ódio que cega e silencia.

Aquelas práticas, costumes, eventos – os
“Mitos Fundadores” – se fixaram primeiramente
nas regiões de maior movimentação econômica
do país, as capitanias da Bahia e de Pernam-
buco, áreas onde, como se sabe, se desenvolveu
a extração canavieira.

Nas principais vilas e povoações dessas capi-
tanias, em senzalas, terreiros, quintais, roças,
villas, ruas, praças, barracões, largos e pátios de
igrejas, semana após semana, mês após mês, ano
após ano, século atrás de século, por meio daque-
les procedimentos e práticas que identifiquei
como “Mitos Fundadores” – repito – um *conti-
nuum* de trocas simbólicas foi dando nascimento
a cortejos, batuques, danças, formas teatrais,
cantorias etc., instituindo, fundando, instaurando,
portanto, uma corrente de cultura particular.

Uma segunda etapa de fusões de bens
simbólicos do mundo cultural popular se deu por
conta das características e processos econômicos
em que o país se forjou. A natureza cíclica das
atividades econômicas brasileiras foi um fator
determinante na constituição da diversidade
dentro da unidade cultural do país. Como os
ciclos – cana de açúcar, mineração, algodão,
borracha e café, entre os principais –, ocorre-
ram em áreas e momentos distintos do país, e
como a cada enfraquecimento de um ciclo um
expressivo contingente de mão de obra escrava
se tornava inativo, era, então, esse contingente
logo deslocado para a região onde a nova ativi-
dade econômica despontava. A alternância dos

ciclos econômicos, portanto, obrigava essas migrações se tornarem compulsórias e regulares. Num vai e vem que foi intermitente no país, o escravo carregava no corpo tanto as cruéis e quase sempre visíveis marcas da escravidão, quanto a memória de um imaginário afro-índio-lusopopular em fazimento.

A MINHA ARMA

Fui insultado
só por defender a paz,
mas por ela eu sou capaz
de até mesmo guerrear.
Eu sou bem manso,
eu não gosto de intriga,
mas também sou bom de briga
minha arma eu vou mostrar.

A minha arma
corta mais que diamante,
mais ligeira que o instante
de um corisco a pipocar.
Ela é bonita
tem mais cheiro que a rosa,
mas também é venenosa
perfuma e pode matar.

A minha arma
não fere, nem mata humano,
mas eu digo, sem engano,
sabe bem como lutar.
É um escudo,
um fortim, uma muralha,
vai à luta e à batalha
e não gosta de apanhar.

A minha arma:
ela não sangra, nem esfola,
não é garrucha, nem pistola,
canivete de furar.
É destemida,
afiada, tem dois gumes,
não corta carne ou legumes,
nem na pedra é de amolar.

A minha arma
foi forjada na peleja;
no repente bate e beija,
no jogo do improvisar.
É disparada
no gatilho do gogó.
Amarga que nem jiló,
e é doce de amargar!

A minha arma
canta o velho e canta o novo.
Vive na boca do povo,
faz o riso e o chorar.
Faz trocadilho
com a mátria lusitana,
favelada, suburbana,
sertaneja e beira-mar.

A minha arma,
Mama África, Pacha Mama
pelo mundo se esparrama,
minha arma é o falar
É trava língua
de coquista na embolada;
na ideia é amolada,
nunca vai se acabar.

A minha arma
não é faca ou escopeta,
nem canhão, nem baioneta,
nem bazuca ou nuclear.
É minha língua,
meu poema é a minha palavra,
o meu chão, a minha lavra,
o meu sonho, o meu cantar.

Dentro do contexto de *uma linha de tempo cultural popular*, pode-se dizer que dos primeiros encontros entre indígenas, africanos e lusos até os começos do século XIX, se formou um imaginário basilar, fulcral brasileiro.

A partir, todavia, da nova realidade sociopolítica e cultural do país que se descorria com a transferência da família real portuguesa, em 1808, para o Rio de Janeiro,

capital federal do país, um novo ator entra em cena: a cultura de fora, externa, dita estrangeira ou *importada*.

Esse novo período será marcado tanto pela decantação das formas e expressões – melodias, ritmos, formas poéticas, danças etc. – populares cênicas dentro das feições com as quais conhecemos, quanto pelo encontro dessas formas e expressões com as da corrente cultural europeia, cujo imaginário começa a circular com mais volume e maior intensidade pelos principais centros urbanos do país: Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Será desse conluio que nascerão e se formatarão gêneros musicais como o Choro, o Frevo, o Baião e o Samba.

QUEM MANDOU MATAR MARIELLE? (Antonio Nóbrega-Wilson Freire)

Brasil,
pátria que te pariu,
foi o Rio de Janeiro
quem te balançou primeiro.
Teu corpo,
nascido na Maré,
mina, mana, mulher,
floresceu nesse terreiro.

Contrariando o seu destino
cantou o seu próprio hino
e mudou a sua sina.
Com a resistência
dos gays, pardos, pretos e índios
escreveu a sua história.

Brasil,
pátria que te pariu,
pergunta
à flor da pele:
quem mandou matar Marielle?

Numa emboscada os seus algozes
cumpriram os seus planos
de calar a sua voz.
Os tiros roubaram-lhe a vida

mas não os seu sonhos,
que ecoam em outras vozes...

Brasil,
pátria que te pariu,
pergunta
já à flor da pele:
quem mandou matar Marielle?

Aqueles gêneros musicais representarão os marcos do nascimento de uma zona de confluência, de encontro entre as duas correntes de cultura. Se desenha uma *corrente cultural* propriamente *brasileira* onde estarão ainda obras de poetas como João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles – especialmente *Morte e vida severina* e o *Romanceiro da Inconfidência*, respectivamente –, de músicos e compositores como Pixinguinha, Villa-Lobos, Noel Rosa, Chico Buarque de Holanda, entre vários outros, de ficcionistas como João Guimarães Rosa e Ariano Suassuna. O fato novo é que o encontro dessas duas correntes se dará tanto no plano formal como no temático.

Embora já nos começos do século XX o debate entre o nacional e o estrangeiro – ou entre o local e o chamado universal – já ter surgido, principalmente através da Semana de 22 e do Congresso do Nordeste, realizado em 1926, em Recife, liderado por Gilberto Freyre, será a partir dos anos 1960 que a questão irá se acender ainda mais. Se o “outro”, o “de fora”, o “estrangeiro”, o “universal” era representado principalmente pela cultura “erudita”, começa a surgir no horizonte um “outro” que, embora integrante da mesma corrente ocidental de cultura, surge em forma de contracultura, numa espécie de revelação do seu *alter ego*, um outro eu da cultura ocidental. Esse outro guarda características tanto complementares quanto antagônicas às da vertente erudita dessa corrente. Refiro-me à vertente popular da cultura ocidental, conhecida na atualidade pelo termo Pop, promovida, sobretudo, pela indústria cultural. É dentro do contexto dessa nova geografia cultural que se inserem

movimentos como o Tropicalismo, Manguebeat, entre outros.

Sou egresso de um movimento que tinha como pressuposto *a criação de uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares*. Já que uma análise aprofundada desse conceito não concerne ao teor do presente texto, posso dizer que, no campo da minha atividade musical, a tradução desse conceito se dá através de canções como as que estou apresentando nesse nosso encontro aqui, onde as *raízes populares* estão representadas pelas modalidades poéticas populares utilizadas no cancionário do presente recital. Modalidades que se caracterizam pelos parâmetros estruturais em que se movimentam e que transcendem o conceito de regional ou folclórico. Quais seriam esses parâmetros estruturais?

Os poetas populares afirmam que poesia, seja improvisada ou escrita – tirada no repente ou elaborada no gabinete –, tem que ter rima, métrica e oração. Rima e métrica dizem respeito aos aspetos formais e estruturais da criação poética que são fixos. “Um galope à beira-mar”, por exemplo, tem a seguinte estrutura: uma estrofe de dez versos, cada verso com onze sílabas poéticas, cada verso com acentuação prosódica na melodia que anima os versos ocorrendo na segunda, na quinta e na décima-primeira sílabas.

As rimas, consoantes, se combinam da seguinte maneira: o primeiro verso rima com quarto e o quinto, o segundo com o terceiro; o sexto rima com o sétimo e o décimo e o oitavo com o nono. Se eu quero compor um galope à beira-mar eu não posso abrir mão dessa estrutura; caso contrário, não estarei compondo um galope à beira-mar. Como falei, esses são os elementos fixos, estruturais. A ossatura da construção poética. O terceiro elemento, a oração, ou seja, o assunto, a mensagem, a ideia, tem características diferentes: é absolutamente pessoal. Portanto, posso concluir que em muitas das manifestações do mundo cultural popular duas forças internas se tensionam, se antagonizam e, ao mesmo tempo, se complementam. Essa lição que tiro da minha vivência e estudo do mundo cultural popular brasileiro faz-me

pensar que trata-se de manifestações não binárias e sim confraternizadoras. Como quando, no jogo da Capoeira, alterno movimentos aguerridos e brincalhões, angulosos e ondulados, secos e maleáveis...

Dizendo de outro jeito, o coração e cérebro do mundo cultural popular está quase sempre dentro da intuitiva e inconsciente interação entre as formas com que exercitamos a vida e o mundo: tensão e emoção, coletividade e individualidade, razão e sensibilidade, austeridade e transbordamento, prosa e poesia etc. Se bem observarem, foi por meio da interação dessas duas instâncias que tentei me comunicar com os que me assistem. Se por via delas consegui transmitir algumas ideias e algum prazer estético, me sinto mais do que gratificado por ter aceito o gentil convite da participar dessa noite de festa, reflexão e confraternização.

NINGUÉM SOLTA MÃO, NINGUÉM

*Uma onda diz vai, vai...
Outra onda diz vem, vem...
De mãos dadas vão e voltam,
ninguém solta a mão, ninguém.*

Nossa ciranda
da maré é o movimento.
Em tempos de isolamento
a ciranda vai rodar.
Demos as mãos
nesta roda virtual;
a ciranda contra o mal,
ela não pode parar

E vai fazer
entre nós mais uma ponte,
alargando o horizonte
dos sertões até o mar.
Pois de mãos dadas
a corrente não se parte.
Contra o ódio, viva a arte,
nossa voz não vão calar.

Uma onda diz vai, vai...

Nossa ciranda
une os republicanos
contra todos os tiranos
que estão a governar.
É uma aliança
entre as forças progressistas
contra os nazi fascistas
que voltaram a se agrupar.
E faz trincheira
com os povos da floresta,
defendendo o que resta
de fauna, flora e de ar.
Contra o garimpo,
que faz mata virar pasto,
agronegócio nefasto
que só pensa em lucrar.

Uma onda diz vai, vai...

Nossa ciranda
quer congresso funcionando,
STF julgando,
cada qual no seu lugar.
Sem ditadores,
cala a boca, sem censura,
calabouço, sem tortura,
sem exílio no além-mar

Ela é maior


que as muralhas lá da China
Do Uauá à Cochinchina
ela vai se alastrar.
Como um arrastão,
desses de tarrafa ou rede,
arrastando a fome e a sede para além do
lá-de-lá.

Uma onda diz vai, vai...

Nossa ciranda
faz a onda, faz um laço,
e no mundo dá um abraço
e abraçada vai lutar.
Contra o racismo,
flagelo da humanidade;
pela luz, fraternidade,
pelo mundo vai rodar.

Dança no passo
da ciência pro futuro.
Não dá mãos ao obscuro,
aos que negam o Bem-virá.

E esta dança,
que nasceu em uma praia,
ganhou mundo, se espraia,
está em todo lugar.



Entre mundos: criação e pedagogia nos terreiros da cena

Juliana Pardo e Alício Amaral¹

O som oco da pisada no terreiro no cair da boca da noite. Toada de rojão, tome tombo, catombo, e o suor escorrendo. A poeira sobe nos ares, avoa, e encontra morada dentro da venta do vivente. Pelos cantos dos olhos que se cruzam – cumplicidade. A força carregando o brinquedo e acolhendo quem se vê nele. Tome tombo, tome figura, tome loa. O Boi que morre e brinca, para coroar o renascimento da vida. Chega as toadas de despedida, anunciando um fim que não acaba ali. Uma breve sensação de silêncio vagando na brisa geladinha – e lá vem o Sol quebrando a barra do dia. O corpo, pleno, não cede, queima em brasa, aceso como nunca. Mestre Inácio Lucindo de Camutanga, nosso mestre de vida e arte, nos chama de canto e fala no cochicho: “o cavalo marinho, pra quem se faz nele, durante o tempo todo, com a história seguida, ele é piedoso. Ele é piedoso, ele é amoroso. Grava no coração da gente”.

Antes que tudo e primeiro que nada, pedimos licença. Licença aos mestres e mestras, que nos guiam por essas veredas da vida, das artes, da festa e da guerra. Para os que já se encantaram, e continuam nos guiando de outros terreiros. Para os que pisaram antes de nós nessas chãs.

Licença, para pisarmos no terreiro da escrita e compartilharmos nesse papel, de modo sensível e reflexivo, nossas experiências vividas e envividas ao longo dos anos em parceria com grupos e fazedores do cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Licença também para buscar aproximar o leitor do universo poético da brincadeira, botando som por som, as palavras empregadas no “fazer do brinquedo” e no dia a dia dos brincadores.

Para inaugurar essa primeira roda e abrir os caminhos, um pouco sobre nossa chã, nosso brinquedo: a Cia. Mundu Rodá.

Nosso brinquedo

A Mundu Rodá, como o próprio nome diz, nasceu da inquietude de experienciar outras visões de mundo, divergentes daquelas que nos são oficialmente impostas. Nestes anos de giros pelos Brasis afora, aprendemos com nossos mestres e mestras que o aprendizado e a criação artística não são instâncias isoladas. Ali, as brincadeiras, as festas e os ritos são manifestações estéticas, religiosas, sociais e políticas porque refletem o modo como a comunidade entende

¹ Cia. Mundu Rodá – SP

as relações de convivência de seus indivíduos em várias esferas da vida. Do mesmo modo, buscamos este caminho na criação e na pedagogia que desenvolvemos, onde vida e arte ecoam juntas para expressar as possíveis e diferentes visões de mundo.

“Nos ambientes comunitários tradicionais, os contextos artísticos de criação e ensino não se separam. Além disso, nesses contextos de tradição não há fronteiras entre as tecnologias adotadas pelos artistas e as demais instâncias cotidianas da vida, o que faz com que técnica e poética jamais se separem.”

Para nós, olhar para as matrizes teatrais e performativas essencialmente nacionais sempre foi um modo de propor alternativas aos processos de exotização folclórica que, apoiadas nos sectarismos entre povos e classes, entre a arte dita erudita e popular, legitimam perspectivas totalitárias que, como observamos, emergem com força nos últimos tempos. Há mais de vinte anos nosso esforço tem caminhado no sentido oposto a essa tendência, pelo esforço de romper com as estruturas de um imaginário artístico colonial que, por séculos, legitimou a manutenção do *status quo* vigente, a partir do abafamento das formas simbólicas populares. No contato íntimo com as brincadeiras e formas cênicas dos ritos festivos e religiosos brasileiros, em

diversos núcleos culturais do território, criamos um diálogo com os estratos mais profundos que constituem nossa cultura. Isso se dá pelo respeito às diferenças, pelo cuidado de jamais ocupar o lugar de legitimidade do outro. Ao contrário, tentamos estar atentos à escuta de um imaginário que, ao refletir sobretudo a luta pela sobrevivência e contra a exclusão, ensina-nos a partir de poéticas radiantes de resistência, trazendo à luz histórias e personagens que ficaram e continuam à margem da história, da sociedade, da mídia e da justiça brasileira.

Nos ambientes comunitários tradicionais, os contextos artísticos de criação e ensino não se separam. Além disso, nesses contextos de tradição não há fronteiras entre as tecnologias adotadas pelos artistas e as demais instâncias cotidianas da vida, o que faz com que técnica e poética jamais se separem. Esses são os princípios que sempre regeram o trabalho teatral e pedagógico da Mundu Rodá. Assim como nas brincadeiras tradicionais, o teatro é nosso brinquedo mais poderoso, é o reflexo mais profundo da expressão humana. É o nosso grito de alevante, de função social e política, que cria pontes entre mundos.

De onde pra onde?

Muito antes de a Cia. Mundu Rodá existir, já dávamos os primeiros passos rumo ao encontro com o universo do cavalo marinho, cada qual com sua pesquisa individual. Entre 1994 e 1998, Juliana trilhava um caminho para o trabalho de investigação corporal, buscando conexões entre as técnicas utilizadas para a preparação e criação do trabalho de atores e bailarinos e o “brincar” vivenciado nas manifestações cênicas tradicionais brasileiras. O cavalo marinho, aos poucos, despertava um grande interesse na jovem atriz que buscava cruzar informações vivenciadas com seu Arlequino nas aulas de Comédia Dell’Arte, entre a técnica Klauss Vianna, o Teatro Físico, e as ainda desconhecidas figuras (personagens) do cavalo marinho. Igualmente, Alcício dava seus primeiros passos, desenvolvendo uma primeira

pesquisa musical sobre os diferentes sotaques da rabeca – instrumento popular de arco bastante comum nas manifestações tradicionais e fundamental no cavalo marinho –, ao mesmo tempo que estudava viola erudita na Universidade Livre de Música, em São Paulo, teatro e danças brasileiras.

“O cavalo marinho é antes de tudo um manifesto, um ato cênico-musical de terreiro brincado na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco e na Paraíba, onde predomina a cultura açucareira. Nos meados do século XVI, durante a colonização do Brasil, esta região foi tomada pelo sistema de monocultura de cana-de-açúcar, movido pela mão de obra escrava de povos africanos e povos indígenas.”

Em 1998, o Teatro Escola Brincante (SP), junto ao Sesc-SP, proporcionou uma série de eventos que reuniam grande número de mestres, brincadores e artistas ligados à cultura popular pernambucana. Iniciou-se então, em São Paulo, uma série de oficinas de frevo, caboclinho, coco, ciranda, maracatu, e as primeiras pisadas de cavalo marinho. Na ocasião quem ministrou a oficina de cavalo marinho foi Helder Vasconcelos, na época integrante da Banda Mestre Ambrósio.

Em 1999, a arte-educadora Vera Cristina de Athayde coordenava um projeto contemplado pela Bolsa Vitae de Artes na OCA – Associação da Aldeia de Carapicuíba. O projeto de arte-educação era desenvolvido na comunidade, onde jovens e crianças aprendiam sobre a brincadeira do cavalo marinho, orientados pelo brincador Edielson, do cavalo marinho de Mestre Salustiano – Cidade Tabajara (Olinda-PE). Ali, como convidados do projeto, onde contribuíamos com a dança e a música nas oficinas, ouvimos os primeiros chamados dessa manifestação.

O período entre 1997 e 1999 foi o marco da chegada do cavalo marinho em São Paulo. A brincadeira, até então pouquíssimo conhecida, começou lentamente a ganhar corpo e espaço na cidade. Porém, as informações eram bastante superficiais, não se sabia muito sobre o brinquedo; o foco principal estava no estudo dos passos da brincadeira, chamados de trupés, no jogo do magúio, e nas manobras com arcos realizados junto à galantaria. Mas tudo isso era só a pontinha da grande árvore que é o cavalo marinho. Suas raízes são extremamente profundas e os galhos ramificam-se para todos os lados. E ainda, os tantos mistérios e encantarias que o brinquedo carrega. Quanto mais sabíamos sobre o cavalo marinho, menos sabíamos sobre o cavalo marinho. Como assim? Quando você passa a adentrar em outros aspectos da brincadeira, percebe que há uma infinidade de detalhes, elementos e segredos contidos no brinquedo que não estão lá para serem desvendados, e sim para serem vividos. O cavalo marinho como manifesto de terreiro ecoa ensinamentos “valorizozos”, ancestrais, de resistência e luta de povos silenciados ao longo da história. Para criar qualquer ponte com o trabalho das artes cênicas contemporâneas, primeiro teríamos que viver o brinquedo no seu local de origem, para podermos reconhecer em nossos corpos os princípios que fundamentam a brincadeira – ou melhor, o que de fato ela ecoa em nós. Qual é o sentido desse manifesto rural para dois viventes da grande cidade de pedra que é São Paulo? Entender no corpo – visível

e invisível – uma brincadeira de tradição rural pernambucana, seria uma longa, árdua e gratificante missão.

Pisando em terra de reis e rainhas

O Cavalo Marinho? O Cavalo Marinho é uma cultura.

É uma estrela. O Cavalo Marinho é uma estrela muito iluminada, nossa divina luz.

É o Cavalo Marinho! O Cavalo Marinho é de cruz, o Cavalo Marinho é benzido, Cavalo Marinho é abençoado. É uma estrela que nunca pode se acabar, o Cavalo Marinho. Mestre Inácio Lucindo (Acervo Mundu Rodá, 2000)

Final de 1999, tempo de decisões. Neste ano, deixamos de ser apenas parceiros de trabalho e nos tornamos parceiros de vida. Parêias! Deste casamento nasceu a Cia. Mundu Rodá. Juntamos os sonhos, algumas economias – o suficiente para um início, e partimos de São Paulo para Pernambuco, sem projetos, sem teorias, sem pesquisas formalizadas, apenas guiados pelo desejo da ação. Ao todo, esta primeira experiência duraria quatro anos (2000-2004), vividos nas cidades da Zona da Mata Norte e Recife.

De 2000 a 2002, residimos em Chã de Esconso – a Chã da Jaca – município de Aliança, e iniciamos a primeira fase de imersão junto aos mestres e brincadores de seis grupos de Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Os grupos que nos acolheram neste período foram: Cavalo Marinho Boi do Oriente de Camutanga, Mestre Inácio Lucindo; Cavalo Marinho Boi Brasileiro de Chã de Esconso, Mestre Biu Roque; Cavalo Marinho Boi Pintado de Aliança, Mestre Grimário; Cavalo Marinho Boi de Ouro de Itambé, Mestre Duda Bilau e Araújo; Cavalo Marinho Mestre Batista de Chã de Camará, Mestre Mariano Teles; e Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado, Mestre Biu Alexandre.

Nestes primeiros anos, criou-se um forte laço afetivo entre nós e os mestres e brincadores dos grupos, permitindo uma relação profunda, que ia muito além da pesquisa artística que nascia ali. Além de amigos, os mestres e brincadores tornaram-se parceiros de trabalho, adentrando numa investigação sobre o brinquedo e o teatro em que acreditamos, trilhando lado a lado caminhos ainda desconhecidos por ambas as partes. Seguimos juntos, empareados nessa nova “empeleitada”.

Além de lantejoulas e fitas coloridas

O cavalo marinho é, antes de tudo, um manifesto, um ato cênico-musical de terreiro brincado na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco e na Paraíba, onde predomina a cultura açucareira. Nos meados do século XVI, durante a colonização do Brasil, esta região foi tomada pelo sistema de monocultura de cana-de-açúcar, movido pela mão de obra escrava de povos africanos e povos indígenas. Surgem então os engenhos de cana-de-açúcar. Ali, nesses engenhos, é onde nasce o cavalo marinho, como necessidade de expressão em que se apresenta, principalmente, a perspectiva da história destes povos escravizados. É uma manifestação de resistência em todos os sentidos – histórica e fisicamente –, de denúncia do abuso do trabalho escravo, explícito no enredo da brincadeira na relação patrão-empregado, e que transcende a tênue relação entre vida e arte, reverberando a libertação e o renascimento.

O homem não foi cativo, de cativero? A gente não foi cativo, e agora é liberto? Então, um cavalo, que também é cativo, que serve para ser amontado e o patrão furar o sovaco dele de espora, também não pode ser liberto? Um boi, com a canga no pescoço, puxano um arado, junto comigo, olhando no meu olho, suor com suor, não tem direito de ser liberto? Esse boi, feito uma estátua de boi, dançando

num terreiro, num dá fantasia? Por isso o boi brinca. Por isso o cavalo brinca. Nós era cativo, agora como liberto e podemos brincar. O boi e o cavalo também têm esse direito... Antes, a gente tinha só sofrimento. Agora a gente tem fantasia. Mestre Inácio Lucindo (Acervo Mundu Rodá, 2002)

Após a abolição da escravatura, no século XIX, o cavalo marinho continuou sendo brincado nos engenhos e comunidades, realizado na sua grande parte por ex-escravos, descendentes desses povos escravizados, pardos, caboclos e brancos.

Na sua estrutura, a dança, a música e as figuras mascaradas constroem suas narrativas e ecoam histórias e memórias desta região canavieira. No fazer do brinquedo, são evidentes as heranças das culturas africana, indígena e ibérica.

Hoje, o cavalo marinho segue com toda sua potência, alcança visibilidade e reconhecimento mundial, e continua como uma manifestação que mantém sua tradição e se atualiza ao mesmo tempo com os acontecimentos do mundo e do momento. Não está congelado no tempo. Em dezembro de 2014, o cavalo marinho foi reconhecido pelo Iphan como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro.

Tombo, pisada e rojão

O cavalo marinho vibra numa energia intensa e vigorosa. É um brinquedo de quentura, fogo. De tradição oral, aprende-se através do “fazer-fazendo”, com muito esforço e persistência. Para fazer parte dessa brincadeira, foi preciso identificar um caminho em nossos corpos que nos abrisse as portas para vibrar na mesma frequência do brinquedo. As pisadas, os trupés são ligeiros, precisos e afirmativos. As pernas e os pés falam o tempo todo e narram as histórias silenciadas ao longo dos tempos. Cada tombo de trupé no chão é uma palavra dita no terreiro. Nenhum movimento é gratuito e tudo está intrinsecamente ligado ao contexto da região onde o brinquedo está inserido. Cercada por

grandes usinas e engenhos de cana-de-açúcar, a brincadeira é realizada, na grande maioria, trabalhadores rurais, é tradicionalmente brincada por homens. Celebrada durante o ciclo natalino e dia de Reis, retrata ao longo do seu enredo, principalmente, as relações patrão-empregado, abordando as diversas figuras humanas do cotidiano e as figuras do imaginário da região (bichos, encantados etc.).

A pergunta que nos guiava era: como acionar essas energias em nossos corpos?

Simultaneamente às experiências na Mata Norte, iniciávamos em Recife a pesquisa e experimentos práticos em sala, que consistiam em reconhecer nos nossos corpos os princípios físicos e energéticos operantes no cavalo marinho. Generosamente, o Teatro Hermilo Borba Filho nos recebeu de portas abertas e cedeu-nos uma sala para treinamento. Este treinamento se dava ora em sala de teatro, ora no terreiro da nossa casa na Chã.

O aquecimento inicial era realizado a partir da simples repetição, em que o foco era reconhecer e gravar no corpo as qualidades geradas pelos diferentes elementos da brincadeira, como as corporeidades das figuras, trupés, sonoridades, pulso do brinquedo e ritmos. Regularmente, o treino era acompanhado de um brincador de Cavalo Marinho. Entre eles: Mestre Inácio Lucindo, Mestre Biu Alexandre, Biu Roque, Mestre Martelo, Mestre Aguinaldo Roberto, o figureiro Luiz Rodinha e Mestre Grimário. Além das qualidades do brinquedo, estudávamos a biomecânica do corpo-brincador e a organicidade deste corpo em ação, buscando destacar os diferentes “sotaques” corporais de cada grupo de Cavalo Marinho. Como se diz no brinquedo, cada brincado ou grupo tem seu “pantim”, seu jeito de fazer a coisa.

A investigação se dava a partir dos elementos da brincadeira tradicional do cavalo marinho, apoiados e interrelacionados em técnicas de representação e criação já codificadas sobre o trabalho de atores. Um dos trabalhos utilizados como base para o desenvolvimento da nossa pesquisa prática foi a técnica de preparação de atores desenvolvida

pelos artistas do Lume Teatro (Unicamp), grupo com o qual Juliana já buscava aprimorar seus estudos desde o ano de 1995.

Com este trabalho, começamos a criar uma série de estudos, jogos e treinamentos a partir de elementos do cavalo marinho. Por exemplo, os treinamentos desenvolvidos a partir do magúio, ou mergulhão. O magúio é um jogo dançado em círculo no início da brincadeira, onde cada pessoa é desafiada a entrar na roda obedecendo a regra de não sair do ritmo ditado pelo trupé. O tombo do magúio é dado por uma pisada forte, que levanta a poeira do chão. Não se faz o passo, se bate o magúio. O olhar comanda, e deve-se ter as pernas prontas para falar e responder numa fração de segundo, buscando encurtar o caminho entre o pensamento, ação e reação. Um jogo-dança que por si só exige uma grande percepção rítmica, resistência física, agilidade, reflexo, prontidão e concentração – é a tal “presença” escancarada no jogo. Ao mesmo tempo em que são trabalhados estes diferentes níveis de atenção, não deixa de ser uma brincadeira entre os participantes. Ao reconhecer estes princípios técnicos e ressaltá-los no trabalho em sala, o magúio, na sua forma tradicional, pode ser usado como um jogo de treinamento físico, rítmico e energético para artistas da cena. A partir do magúio tradicional, desenvolvemos uma série de variações como: o mergulhão em deslocamento pela sala (explorando a relação com os níveis alto, médio e baixo); mergulhão com nomes; mergulhão com trabalho vocal (ação vocal, textos e canções durante o jogo); mergulhão com vários focos de chamada (dois ou três mergulhões simultaneamente na roda ou no espaço); jogo da escuta (quando um bate o mergulhão, todos batem juntos); mergulhão com manipulação de objetos (usando no jogo bastões ou tecidos); mergulhão tocando instrumentos (bage, mineiro, rabeca e pandeiro); impulsos do mergulhão (trabalho com os impulsos gerados pelo mergulhão em diferentes partes do corpo); e tantos outros.

Outro aspecto importante para a organização do trabalho sobre as corporeidades presentes

na brincadeira foi a relação observada entre o corpo do brincador e o corpo do trabalhador rural. Certa vez, perguntamos ao mestre Inácio Lucindo: o que tem na física do corpo do trabalhador que tem na física do corpo do brincador? Ele respondeu:

A física do coipo do trabalhado é a mesma física do coipo do brincado. Óia, a física do coipo da brincadeira é essa aqui que eu disse a vocês, o cabra que tá cortano cana, o coipo dele vai aqui, ele corta aqui, arreia aqui, arreia ali, num instante ele vem pá'qui, pá esse lado, ele corta pá todo lado, o coipo dele é molinho, é um coipo doce, é um coipo mole, um coipo recaído. É a mesma coisa quando um cabra tá brincando com o outro, a gente brinca. É a física do coipo. A física do coipo do trabalhador é a física do brincador. O trabalhador tem a física do coipo pá todo canto... quando ele vem com a enxada cobrindo a cana, óia, ele já vem com o coipo no manejo, cobrindo aqui, cobrindo ali. Óia, pro cara que brinca, esse é o tombo. É a mesma coisa de samba.

A comparação entre o brincador e o trabalhador se dá no aspecto físico e energético, uma vez que a qualidade de energia empenhada pela musculatura na dança se assemelha à qualidade das ações realizadas durante o trabalho com a cana-de-açúcar. Também se dá na semelhança da postura corporal do brincador e do trabalhador. A base baixa, os joelhos flexionados, o agrupamento de energia no centro do corpo, a “mola” do corpo entendido como contra impulso e impulso, a precisão das ações no corte da cana e nos trupés, o corpo aterrado e, ao mesmo tempo, leve e ágil, o trabalho de vetores de direção que organizam os corpos e a disponibilidade para a ação são alguns dos princípios comuns.

Durante este período de pesquisa, iniciamos um trabalho colaborativo com Jesser de Souza, ator-pesquisador do Lume Teatro, na investigação dos elementos do cavalo marinho e o treinamento de atores. Foi o início de uma grande parceria, e mais tarde Jesser dirigiria a

primeira montagem cênica da Cia. Mundu Rodá, fundamentada nos treinamentos criados pela Cia. e na dança tradicional do cavalo marinho e maracatu rural.

“Mestre Inácio nos disse: ‘Minha fia, meu fio... não foi vocês que escolheram o cavalo marinho não, foi ele que escolheu vocês. Tá amarrado e encruzado, na paz e na guia, com luz e devoção’.”

Depois de dois anos estudando os diferentes elementos da brincadeira e sistematizando exercícios e jogos criados por nós, começamos a construir uma metodologia de trabalho para artistas-intérpretes a partir do cavalo marinho. Mas o trabalho ainda estava só começando.

Grito de alevante

Mestre Inácio nos disse: “Minha fia, meu fio... não foi vocês que escolheram o cavalo marinho não, foi ele que escolheu vocês. Tá amarrado e encruzado, na paz e na guia, com luz e devoção.”

No ano de 2002, percebemos que muitos mestres e brincadores da Mata Norte sofriam com dificuldades para manter suas brincadeiras ativas. Alguns grupos estavam desativados e outros se encontravam em estado precário. Falavam desde brincadores até recursos materiais para a construção das vestimentas e indumentárias dos brinquedos.

Com a ajuda do pesquisador André Bueno, elaboramos um projeto para revitalização e pesquisa histórica de alguns grupos de cavalo

marinho intitulado “Resgate e Fortalecimento do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco”. Felizmente, o projeto foi contemplado pelo programa Bolsa Vitae de Artes 2003 na categoria de pesquisa histórica teatral. Consistia no registro histórico de seis grupos tradicionais da região, em áudio, vídeo, textos e partituras musicais, além da realização de oficinas de cavalo marinho em cidades e comunidades da Zona da Mata, ministradas pelos próprios mestres e brincadores, com os objetivos de fortalecimento e restabelecimento de partes das brincadeiras e figuras não mais representadas. A parte do projeto que contou com suporte da Vitae foi realizada nos anos de 2003 e 2004.

Seis grupos fizeram parte do registro histórico: o cavalo marinho de Mestre Inácio Lucindo, de Mestre Biu Roque, de Mestre Grimário, de Mestre Duda Bilau e Araújo, de Mestre Mariano Teles e de Mestre Biu Alexandre. Mestre Antônio Teles também colaborou com o trabalho de forma muito especial; na ocasião ainda não tinha fundado seu grupo e atuava como rabequeiro no cavalo marinho de Biu Alexandre. Muitos brincadores experientes foram fundamentais para os registros, como Martelo, Luiz Rodinha, João Alexandre, Arlindo, Fia, Zé Borba, Aguinaldo, Risoaldo, Luiz Paixão, Mané Roque, Mocó, João Pimenta, Ginga, Inácio Nobreza, Doca Maurício, entre tantos e tantos outros. Quatro grupos participaram do programa de reforma e restabelecimento de figuras e partes da brincadeira não mais encenadas: o grupo de Biu Alexandre – que estava desativado na época –, e os grupos de Biu Roque, Mariano Teles e Inácio Lucindo, que enfrentavam muitas dificuldades para se manter. Outros mestres, como Grimário, Duda Bilau e Araújo, foram convidados para trabalhar como colaboradores no projeto, participando nas oficinas e nas apresentações dos grupos.

Cada grupo realizava uma oficina aberta à comunidade em uma escola municipal da sua cidade, ministrada pelo mestre e por brincadores do seu grupo. Paralelamente à oficina, eram realizados os trabalhos de construção e reforma

da indumentária de figuras como Boi, Cavalo, Babau, Onça, Ema, Mané Pequenino e Margarida. Também era feita a reforma completa da farda da galantaria (calça, camisa, chapéu, coroa, peitoral etc.). Uma das ações mais importantes do projeto foi a de restabelecimento de figuras e partes da brincadeira que não estavam mais sendo representadas. Isto se dava ou por falta de material para construção, como no caso das figuras citadas, ou simplesmente por falta de estímulo – quando, por exemplo, uma pessoa detinha o conhecimento de uma figura, mas não havia uma outra pessoa para contracenar ou “responder” à figura. Ou, ainda, quando o mestre conhecia evoluções coreográficas e partes da dança com a galantaria, mas, por falta de treino ou iniciativa, não as realizava.

Uma das perguntas que fazíamos para os mestres era: “o que você acha que falta no seu brinquedo, e o que você gostaria de colocar de volta, dos tempos antigos?”. Assim, cada grupo decidia livremente qual figura e qual parte da brincadeira gostaria de restabelecer em seu brinquedo. É importante ressaltar que o foco estava em manter os aspectos tradicionais da brincadeira e tentar, junto com os mestres, revitalizar e fortalecer o Cavalo Marinho, que passava por um momento de fragilidade.

No final da ação com cada grupo, apresentava-se uma brincadeira formada pelos alunos da oficina e outra com o grupo tradicional “estreando” o brinquedo, com os novos trajes, partes e figuras reinseridas. Integrantes de outros grupos de cavalo marinho também acompanhavam as ações.

Ao todo, durante o projeto, foram registradas 85 figuras entre os seis grupos de cavalo marinho, sendo que 15 foram restabelecidas nos brinquedos e 75 figuras ainda podem ser vistas, hoje, em repertório. Mesmo os grupos que não participaram das reformas ou das oficinas recolocaram por conta própria figuras e partes da brincadeira que não estavam mais sendo realizadas por eles.

O projeto terminou com a “Sambada de Mestres”, realizada na cidade de Condado, onde

foram reunidos, numa mesma brincadeira, todos os mestres e os brincadores mais experientes dos cavalos marinhos da Zona da Mata. Foi uma sambada muito especial, com Duda Bilau mestrando o brinquedo, e com o maior número de figuras já visto. Mesmo com quase nove horas de duração, foi impossível brincar com todas as figuras.

Foi uma grande satisfação poder retribuir de forma mínima o que nos foi proporcionado pelos nossos mestres e amigos. Apesar de breve, acreditamos que o projeto Vitae refletiu positivamente na trajetória dos grupos do interior, contribuindo de fato com o seu fortalecimento e sendo referenciado até os dias atuais pelos brincadores.

Durante estes anos, continuávamos trabalhando na elaboração de treinamentos para artistas-intérpretes e construímos nosso primeiro estudo cênico-musical, um catálogo corporal e vocal denominado “Dança das Figuras”. Com duração de 40 minutos, esse estudo continha as ações, corporeidades e musicalidades de algumas figuras do cavalo marinho, assim como seus princípios organizados nos corpos e partiturizados no tempo e no espaço. Este foi um primeiro passo para a criação da nossa primeira obra artística, o espetáculo *Donzela Guerreira*, fruto das experiências individuais e coletivas que expressam de forma poética nosso encontro com o cavalo marinho e a Mata Norte.

Samba continuado

Depois de anos vividos nas brincadeiras da Mata Norte pernambucana, e muito aprendizado, voltamos para São Paulo e inauguramos uma nova fase para Cia. Mundu Rodá – a fase da “jiboia”. Foi preciso tempo e sabedoria para digerir todas essas forças que nos atravessaram durante esses anos. Na brincadeira séria, a gente fica amoroso, amante e servidor. Gravou no coração da gente. Nas nossas buscas, o mais intenso respeito e admiração. Nos demoramos, para escutar os possíveis rumos a serem tomados, seguimos no sentido das confluências dos novos

ensinamentos com nossos desejos e projetos de vida e arte. Nossa família espiritual está lá, nos terreiros, nos ares, e nas amizades construídas para toda vida. Nossa missão foi seguir construindo e cuidando dessas pontes estabelecidas. Criamos nossos brinquedos em São Paulo, a Mundu Rodá cresceu e dela nasceu o Grupo Manjarra, batizado por Mestre Inácio Lucindo e Aguinaldo Roberto. Mantivemos a prática de brincar nos grupos de cavalo marinho, caboclinho e maracatu rural, e de trazer anualmente artistas e mestres das manifestações para realizar, orientar e desenvolver trabalhos junto a Mundu Rodá e Grupo Manjarra em São Paulo e em cidades do interior do estado. Essa ação levou mestres e brincadores de cavalo marinho, pela primeira vez, para dentro das universidades e espaços culturais de São Paulo. E essa rede só faz crescer ao passar dos anos.

A partir de 2005, os estudos da Cia. Mundu Rodá sobre os treinamentos técnicos para artistas-intérpretes-criadores a partir do cavalo marinho intensificaram-se e começaram a ser compartilhados através de *workshops* e oficinas regulares, cursos ministrados em universidades de São Paulo (Unesp, USP e Unicamp), Escolas de Teatro e Institutos de Arte, para o processo de criação e preparação de grupos artísticos.

Em 2007, nasce o espetáculo *Donzela Guerreira*, a primeira obra da Cia, fruto do intercâmbio de pesquisa entre a Mundu Rodá e o Lume Teatro, através do ator/pesquisador Jesser de Souza, também diretor do espetáculo. O espetáculo percorre a fronteira entre a dança, o teatro, a música e tradições orais brasileiras, tendo como base de investigação física, vocal e poética as tradições do Cavalo Marinho e do Maracatu Rural. A pesquisa dramatúrgica, desenvolvida coletivamente e sob orientação de Suzi Frank Sperber, foi criada a partir de textos tradicionais do Cavalo Marinho; de depoimentos de mestres e brincadores; do romance tradicional *A donzela que vai à guerra*; e inspirada em diversos mitos recorrentes em diversas culturas sobre a Donzela Guerreira, além do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

O espetáculo é uma reflexão sobre o amor impossível, a revelação tardia e a saudade incomensurável. Através da apresentação de fragmentos (como é comum na transmissão de tradição oral), aborda a história da donzela que vai à guerra, recorrente em muitas culturas e nos romances do Brasil. Adota um tratamento que convida o espectador a participar ativamente na construção da narrativa, preenchendo as lacunas e criando sua própria interpretação. A obra também dimensiona uma questão de gênero e reflete sobre o poder patriarcal – o cavalo marinho tradicionalmente é realizado por homens e se origina de um sistema patriarcal da região que perdura ainda por esses tempos, onde mulheres, ainda na sua grande maioria, estão destinadas aos afazeres domésticos. No processo de feitura desta obra, inclusive, contamos com a própria memória da atriz Juliana Pardo, que guerreou com limites bastante rígidos para poder participar ativamente das brincadeiras.

É importante pontuar que a representatividade feminina vem ganhando força na Mata Norte e no brinquedo. Hoje encontramos duas brincadeiras liderada por mulheres: o Cavalo Marinho Estrela Brilhante, da cidade de Condado-PE, de Mestra Nice Teles; e o Cavalo Marinho Flor de Manjerona, liderado por Imaculada Salustiano – filha de Mestre Salustiano –, da Cidade Tabajara (Olinda-PE). Flor de Manjerona é o primeiro cavalo marinho do Brasil brincado apenas por mulheres.

E assim seguimos nessa pisada, sem desviar do caminho que nos encantou no início disso tudo. Cada novo projeto, cada novo trabalho realizado, inaugura a possibilidade de nos enveredarmos por novos mundos, criando novas conexões entre vida e arte. E a Mundu Rodá rodou mundo afora, atuando em cursos de formação e orientações cênicas em todo o Brasil e no exterior, em países como China, Dinamarca, República Tcheca, França, Portugal, Espanha e Itália, voltados a artistas e estudantes de teatro, dança e música interessados nos fundamentos técnicos para o trabalho de intérprete a partir das tradições brasileiras. No nosso matulão,

atualmente, brincamos com nove obras em repertório: Donzela Guerreira (2007); Sambada de Reis (2005); Estrada (2010); Memórias da Rabeca (2017); Show Rabeca Primeira Sonora (2018); Figuras Inesperadas (2018); Vida de Cão, Coração de Herói (2019); Arigós – Bandeira, Espinha-de-Peixe, Cara-de-Gato (2020); e o Show Musical Ecos das Margens (2021).

Foram muitas chãs vividas nesses 21 anos. Aos nossos mestres e mestras, o mais intenso respeito e admiração. E, como é pra ser, nos despedimos desse terreiro da escrita com uma loa dizida de boca e de coração para ecoar nos sete cantos e subir pro céu que nem reza. Sustenta esse rojão!

Quem Brinca em Mim?

Me chamaro pra brincá
Pensando que eu não sabia
Ai ai Tostão, Seu Mané, Ô Lília
O saber que me talhou
Quem foi que me deixou?
Não se fez da noite pro dia.

Foi malunguinho da cana
Que pintou minha fantasia
De dores e alegria
Do jeito que tinha que ser
Fez tudo reacender
Quando a barra do dia rompia.

Brinco porque peguei gosto
De fazer ponte entre mundos
De evocar saberes profundos
De quando nem era vivente
Para germinar as sementes
Nos terreiros infecundos.

Brinca em mim mestres e mestras
Que me ensinaram a arte de ser poeira
E se espalhar-me de monte a monte,
Rompendo barreira a barreira.

Você entende? Não é brincadeira.

Brinca em mim meus ancestrais
E força que me comanda
A natureza que tudo guia
E o fogo que me abranda.

Eu disse o fogo.

O fogo que brinca em mim
Arreia em cada pancada
Em cada tremor de pisada
Ecoa palavra proibida
Não de boca dizida
Mas do samba que é minha morada.

Brinca em mim Mestre Inácio Lucindo,
Que encruzou meu coração
Deu no Céu e deu na guia
E fez toda amarração.

Brinca Mestre Biu Alexandre
Que ensinou os pantim
Os segredo confiado
E me apontou os camim.

Brinca a Chã e Dona do Ó
Biu Roque e Dona Maria
As tardes de cantoria
O cheiro da jaca e o catimbó

Brinca Duda Bilau e Risonete
E tardes de dominó
A quentura de Aguinaldo
A bicharada do bozó.

Brinca Jasmim e Cravo Branco
Doca Maurício e Martelo
As histórias de Trancoso
Até o menino que torou o chinelo

Brinca Arlindo com seu corpo de mola
Mané Deodato e Mocó
Zé de Nininha e Luis Paixão
Com sua sonora de rojão.

Mariano na janela,
A brecha da tramela

O Boi Jucá, Mestre Araújo
E seu cavalo cor de canela.

Mané Roque e Sidraque
Com gogó fino de ataque
Grimário e Luiz Rodinha
Antonio Teles e Nicinha.

Brinca Guita, Aline e Vinha
Bemilo, Mamau e Jaminho
Jaline, Jaclécia e Toinho
João Alexandre e Fabinho.

Brinca Loro e João Pimenta
Risoaldo, Fabrício e Maica
Lurdinha e Dona Didi
Todo mundo brinca aqui.

Biaca, Ginga e Numa
Zé Carlos sempre Catita
Buchada e Bebe Agua
Salu enfeitado de fita.

Oxente!? Pesou de tanta gente?
Nada! Quanto mais agente evoca mais leve
fica.

Dizem que carregar um brinquedo é um fardo
pesado. E é mesmo.

Mas eu não ando só!
Brinco com Divino Espirito Santo
Com Mãe Dom Dom desatando nó
Com Exu criando ponte
E São Gonçalo tocando forró

Nossa Senhora Santana,
Jurema Sagrada e Catimbó
As Encantaria toda
E Nossa Senhora do Ó.

Brinco com minha mãe
luz de todas as guias
Me conduz de outros terreiro
Com seu amor verdadeiro
Encarnada maravia.

E não vai ter a despedida
Da vida que foi envidada
O saber é água corrente
Não cessa, segue em frente.

Por que eu brinco?
Peguei gosto dessa pancada.
Agora sustenta, essa é minha morada.

Entrevista

“A Arte é um processo vivo que trabalha com o sensível”, com a gravadora Arlete Santarosa

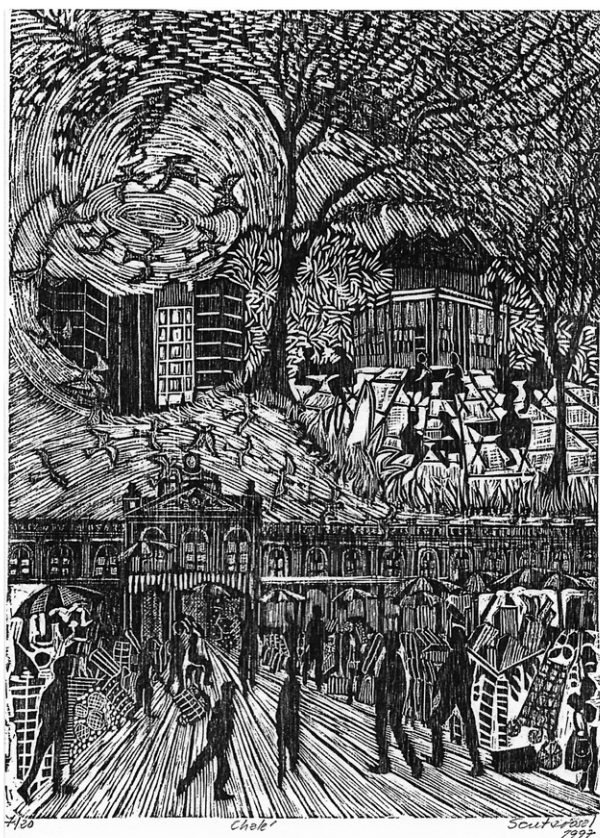


Arlete Santarosa (foto: divulgação da autora)

Daniel André Pacheco Fernandes

Arlete Cousandier Santarosa é gravadora, com formação em Artes Visuais pela Universidade de Caxias do Sul (RS-Brasil, 1969). Participa de exposições individuais, coletivas, salões e bienais de gravura desde os anos 1980. Suas obras constam de vários acervos institucionais e particulares do Brasil e do exterior. Destacam-se exposições individuais, em 2018, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul; em 1999, na Galeria Domplein em Utrecht/Holanda; e, em 1995, no Museu de Arte de Santa Maria-RS; coletivas na II Bienal Internacional Ceará de Gravura, como artista convidada; Coleção 20 Anos do Centro Cultural Inah Emil Martensen de Rio Grande-RS; e no 50º Salão Paranaense de Curitiba.

Recebeu cinco prêmios, como o I Prêmio em Gravura no V Salão Latino-Americano de Artes Plásticas, no ano de 1992. Tem ainda presença marcante em atividades ligadas à cultura do seu estado, tendo integrado por várias vezes a direção do Núcleo de Gravura do RS, onde criou e editou o boletim Gravura em Notícia. Participou da diretoria da Associação Chico Lisboa e coordenou dois grandes eventos interativos com o público: “Arte nos Trilhos”, patrocinado pelo Ministério dos Transportes, e oficinas de gravura junto à “Mostra Impressões” do Santander Cultural. Integrou o Conselho Estadual da Cultura e foi conselheira do MAC-RS. Vive e trabalha em Porto Alegre.



“Chalé”, Arlete Santarosa (imagem: divulgação da autora).

Daniel Pacheco – Arlete, quando ocorreu seu contato inicial com a arte da xilogravura? Queria que você falasse de sua inserção na história da gravura, de sua trajetória.

Arlete Santarosa – Meu primeiro contato com a xilogravura foi no final dos anos 1960, quando cursei o Belas Artes da Universidade de Caxias do Sul. Lá, conheci uma professora que havia estado em São Paulo e falava com entusiasmo de Maria Bonomi.¹ Mais tarde, já na década de 1980, tive excelentes professores no Centro de Desenvolvimento da Expressão e Atelier Livre de Porto Alegre. A partir daí, além da atividade artística, me dediquei a incentivar e difundir a xilogravura. Reativamos, juntamente com outros entusiastas, o Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul. Na direção da

entidade, editei o Boletim Gravura em Notícias e tive oportunidade de conhecer muitos artistas de diferentes lugares do país e do exterior, me envolvendo em exposições, cursos, viagens, palestras e entrevistas, oportunizando novos conhecimentos e relacionamentos.

D.P. – Quais são suas influências nessa arte? Você identifica influências específicas na sua obra?

A.S. – Não só influências, mas também estudos de composição nas obras de Livio Abramo, Zorávia Bettiol, Dürer e Escher, que me ajudaram na observação dos claros, escuros e texturas e na colocação da cor. A percepção do ato de criar, entretanto, veio do convívio com alunos de diferentes personalidades durante trinta anos como professora de Arte, desde a escolinha de arte com ensinamentos de Augusto Rodrigues até o ensino adulto. Percebi neste período como se processa e evolui a criatividade. Importante também é o empenho pessoal em superar desafios no exercício do ofício e na troca de experiências com outros artistas.

D.P. – Quais artistas você destacaria na arte da xilogravura? Quais são os gravadores brasileiros que você mais aprecia?

A.S. – O grande Dürer, o maior de todos. Entre muitos excelentes xilógrafos brasileiros, destaco Goeldi, Lívio Abramo, o pernambucano Gilvan Samico e, na atualidade, o paulista Fabrício Lopez, o cearense Francisco de Almeida e o gaúcho Cavalcanti.

D.P. – Os alemães dos séculos XV e XVI não prescindiam das imagens góticas reveladas por artistas do calibre de Dürer e Holbein e as consideravam tão importantes como a palavra impressa. Imagens também podem iluminar o pensamento?

¹ Naturalizada brasileira, a italiana Maria Bonomi (1935-) formou-se na Universidade de Columbia, Nova Iorque. Artista versátil, sua obra é composta por xilogravuras, litografias, esculturas e também por cenários e figurinos no teatro, em parceria com o diretor Antunes Filho.

A.S. – Certamente. O pioneirismo de Dürer, Holbein e outros ilustradores teve o dom de popularizar através da impressão no papel imagens que antes estavam fixas nas igrejas. Ao gravar numa matriz figuras a serem reproduzidas, permitiu-se que as pessoas comuns desfrutassem de arte ao mesmo tempo em que exerciam sua religiosidade.

D.P. – A gravura foi e continua sendo meio fundamental de comunicação e instrução para muitas pessoas. Em que sentido ela pode ser vista como linguagem e não apenas como técnica?

A.S. – No Nordeste, ainda continua a difusão da xilogravura aliada à literatura de cordel, importante fonte de difusão da cultura da região, mas elas se comunicam porque a técnica é o meio que se usa para desenvolver a linguagem. O pioneiro foi Oswald Goeldi que, no início do século XX, elevou a xilogravura a altíssimo nível estético.



“Cavaleiro”, Oswald Goeldi. Fundo BN.

D.P. – A disciplina é uma prisão ou a liberdade de criação deve estar associada ao domínio técnico, que se apoia, evidentemente, numa disciplina?

A.S. – Alcançar o domínio técnico da gravura exige disciplina. No entanto, o método, a precisão técnica, a razão e o pensar antes da execução de uma gravura não devem impedir a fluidez da imagem, o encantamento e a espontaneidade. Muitos acreditam que basta saber dominar a matéria para se fazer um trabalho artístico. Neste aspecto, ela pode aprisionar o artista pelas suas limitações. Mas a elaboração e construção de uma obra de arte vai muito além: implica um processo intelectual e liberdade de criação associado a um conjunto de materiais apenas para produzir caminhos para a manifestação integral do pensamento solto e da linguagem poética. É um processo vivo que trabalha com o sensível, com a memória, referências da natureza, reflexões, anseios e conceito.

D.P. – Por que você diz que a gravura é uma verdadeira construção física e mental?

A.S. – Por não ser uma técnica direta, há toda uma exigência para se construir uma gravura. Há equipamentos e atividades manuais que necessitam de um espaço único que costumamos chamar de “cozinha” e que exige um comprometimento físico bastante intenso. Tem também um complicador muito grande que é o pensar antes da execução e a falta de um resultado imediato. A gravura precisa passar por inúmeros processos até o seu resultado, que só é conhecido na sua impressão. Esta característica técnica requer uma grande exigência intelectual e sensível que trabalha com probabilidades e não com certezas. Na xilogravura, esta condição é acentuada pelo fato de não se admitir erros no corte da madeira.

D.P. – Nietzsche escreveu que “a cultura não é necessariamente uma cultura intelectual, mas antes de tudo uma formação do olhar”. Você acredita que a arte da xilogravura é

uma espécie de educação do olhar também e que ela tem história de ser veículo de abertura, de aperfeiçoamento das pessoas?

A.S. – Não estou dizendo nada de novo ao ligar a valorização da arte com educação. Instigar o olhar especificamente para a xilogravura, se torna uma grande fonte de reflexão e conhecimento, atributos essenciais para a apreciação de uma obra gráfica. Na minha última individual no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 2018, tive esta certeza ao ver os bons resultados de ter exposto, à parte das obras, matriz e instrumentos próprios e esclarecer pessoalmente ao visitante a maneira de se fazer uma xilogravura.

D.P. – Por décadas, a arte da xilogravura foi considerada um saber marginal. Isso mudou ou ainda é preciso questionar e visitar o lugar social da xilogravura?

A.S. – A gravura é um deslumbrante meio de expressão com vocabulário próprio. Muitas gravuras da atualidade têm tiragens únicas e ainda recebem aplicações de tintas, colagens, desenhos, como na obra de minha autoria de um friso de 15m de comprimento e 80cm de largura, de título “Paisagem Ignorada” que desenvolvi em 2010 e que se encontra no acervo da Pinacoteca Ruben Berta da Prefeitura de Porto Alegre.

A xilogravura não tem o destaque da pintura, mas não dá para dizer que seja marginalizada, no Brasil. A maioria das galerias, isto sim, poderiam lhe dar um espaço maior, mas não o fazem, talvez porque o valor de venda é menor. Mesmo assim, aos poucos, ela amplia seu papel na evolução da arte como um todo.

D.P. – No passado, os gravadores populares apareciam com frequência entre os próprios poetas, que escreviam textos e ilustravam. Como você vê a relação entre a xilogravura e a poesia?

A.S. – A literatura de cordel consagrou a simbiose entre poesia e gravura aqui no Brasil. O desenvolvimento da expressão poética foi



“Bric de Redenção”, Arlete Santarosa
(imagem: divulgação da autora).

enriquecido com as ilustrações em xilogravura. Executada toscamente, quase sempre com canivete comum, em técnica primitiva e improvisada, a gravura nordestina seguia os temas populares: milagres, visões, brigas de cangaceiros e aventuras. Saindo do Nordeste e do cordel, há uma tendência por parte de poetas e gravadores em agregar as duas formas de expressão pela característica única da xilogravura e pelo vigor em expressar o sonho poético.

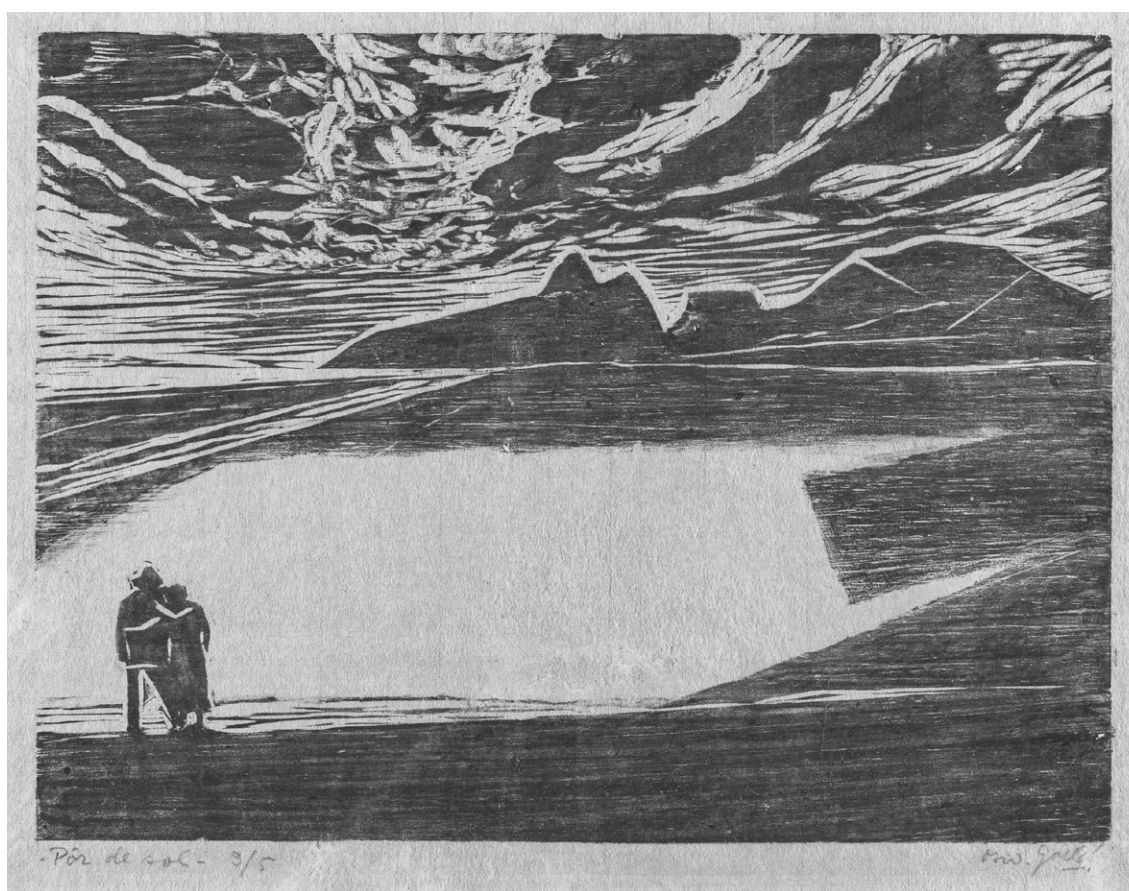
D.P. – Um dos mais importantes e atuantes críticos de arte do Brasil na década de 1970, Francisco Bittencourt (1933-1997), afirmou que, dentro da história das artes visuais latino-americanas, a gravura se situa como a ponta de lança da consciência social dos povos que habitam a região.

A gravura, principalmente a xilogravura, segundo o crítico, tem, dentro das artes plásticas, a mesma posição de conscientizadora da literatura e do cinema. Você acha que ele tem razão?

A.S. – A xilogravura por ser a primeira das técnicas de gravura, tem papel relevante nas artes visuais. O crítico foi preciso em sua análise ao perceber a grande possibilidade do trabalho direto sobre a madeira, os cortes ferindo a sua superfície e no contraste único entre as áreas pretas e as áreas brancas possibilitando efeitos dramáticos de composição. Grandes artistas como os do Grupo de Bagé, no Rio Grande do Sul, e tantos outros em diferentes regiões, denunciaram através da xilogravura as precárias condições da sociedade brasileira.

D.P. – Júlio César dizia, ao narrar ele próprio no *De Bello Gallico*, suas proezas de soldado, que “a pena é mais poderosa que a espada”. Alguns afirmam, entretanto, que o buril é, algumas vezes, mais poderoso que a pena do escritor. Você concorda com tal afirmação? Quando as duas se aliam, a pena e o buril, à prensa de imprimir, é possível forjar-se uma formidável arma?

A.S. – As influências culturais são bem mais poderosas atualmente que qualquer poder militar. E nisto se encaixa não apenas o buril, mas a palavra oral ou escrita e a imagem estática ou móvel. Entre as formas poderosas de expressão está a Arte, que molda nossos gostos e cria tendências universais que se refletem em cada um de nós.



Oswaldo Goeldi. Fundo BN.

Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922

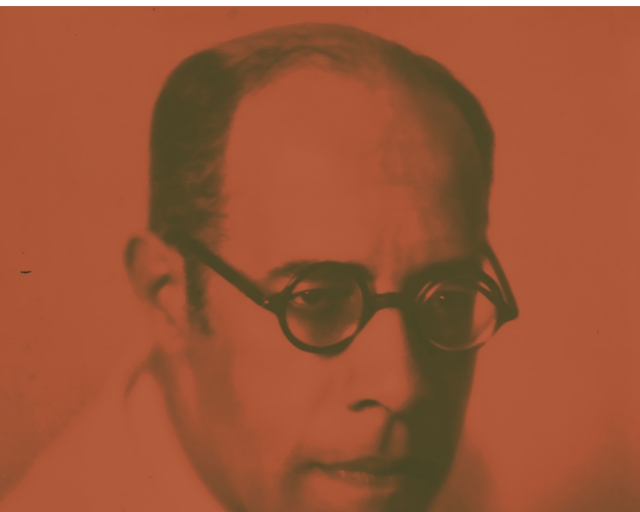
Por ocasião do centenário da Independência do Brasil, em 1922, um grupo de intelectuais e artistas de São Paulo organizaram a Semana de Arte Moderna, que propunha a independência das artes brasileiras dos movimentos culturais anteriores e, sobretudo, das vanguardas europeias. Defendia-se uma renovação estética, visando algo estritamente nacional. Participaram da Semana de Arte de 1922 Heitor Villa-Lobos, Mário e Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Victor Brecheret, Anita Malfatti e Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Menotti del Picchia e muitos outros.



Cartaz da Semana de 22. Imagem: Arquivo Nacional.



Mário de Andrade (primeiro à esquerda, no alto), Rubens Borba de Moraes (sentado, segundo da esquerda para a direita) e outros modernistas de 1922, entre os quais (não identificados) Tácito, Baby, Mário e Guilherme de Almeida e Yan de Almeida Prado em São Paulo, Brasil, 1922. Imagem: Arquivo Nacional.



Mário de Andrade Foto: Kazys Vosylius, década de 1930. Fundo BN.

Centenário da Semana de 22

Mário de Andrade: as enfiaduras do modernismo¹

Benedito Nunes

Sessenta anos separam-nos da Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, sob o patrocínio de figuras de proa da sociedade paulista, e que reuniu o grupo criador de jovens artistas e poetas, sob cuja ação efetivou-se, em estilo revolucionário, o processo de mudança de gosto estético, que chamamos de modernismo, catalisado pela renovação da poesia e da prosa, e que proporcionou a conquista de uma consciência cultural, decisiva e historicamente determinante, ainda nos dias de hoje, para a inteligência brasileira. Na verdade apenas um tríduo literomusical – as noites de 13, 15 e 17 de fevereiro daquele ano, preenchidas com exposições de arte nos saguões do teatro, e com alocuções e leituras dirigidas a uma plateia arredia, do alto de um palco italiano frequentado pelos astros estrangeiros do Canto Lírico, a Semana era a manifestação

pública e festiva do nosso modernismo, que foi “uma ruptura (...) um abandono de princípios e técnicas consequentes, (...) uma revolta contra o que era a inteligência nacional”,² como diria, já em 1942, num retrospecto histórico e autobiográfico do movimento, de que teve um dos postos de liderança, o escritor Mário de Andrade.

A obra de Mário de Andrade seria, desde o começo, marcada por essa ruptura, consequente à rejeição modernista tanto da estética parnasiano-naturalista, estabilizada academicamente entre nós, quanto de toda uma forma de comportamento social, decoroso e acomodatório da nossa intelectualidade.

Difícil é classificar a personalidade artística desse poeta, narrador, crítico e ensaísta, que criou, com a argúcia paciente de um pesquisador, e que pesquisou a realidade brasileira com o ímpeto luminoso de um criador. Terá sido

1 O texto a seguir foi publicado originalmente na *Revista Ibero-Americana* (vol. L, n. 126, janeiro-março de 1984) que, pela importância do tema, tendo em vista as comemorações da Semana de 22, gentilmente permitiu a republicação na nossa revista.

2 Andrade, [s.d.]bL, p. 235.

ele o nosso primeiro *scholar*, surgido antes das Universidades – um singular *scholar* autodi-data, oposto ao diletantismo. Enquanto os seus companheiros de geração vinham, na grande maioria, das Faculdades de Direito, Mário de Andrade tinha, como título de estudos superiores, um curso de piano no Conservatório de São Paulo, que lhe deu a inusitada condição, àquela época, de musicólogo, *avis rara* entre bacharéis de arribação em Letras Jurídicas. A esse poeta, que assinou ensaios capitais sobre música brasileira, e lançou os fundamentos de nossa historiografia artística – a esse musicólogo, inseparável do poeta, deve-se a poesia matricial do modernismo. Refiro-me a *Pauliceia desvairada*, publicado após a Semana de Arte Moderna, ainda em 22, e em que, pela primeira vez, frutificou, e até com certo atraso, em nossas letras e artes, “o estado de espírito universal, cujas manifestações mais clamorosas, cubismo e futurismo, deram seus primeiros vagidos europeus por 1909”.³

Conta-nos Mário de Andrade a origem explosiva desse livro inseminador, depois da leitura de alguns poetas futuristas e do belga Emile Verhaeren (*Villes Tentaculaires*), em 1920.

Fora o deslumbramento. Levado em principal pelas Villes Tentaculaires, concebi imediatamente fazer um livro de poesia moderna, em verso livre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz.

Foram vãs as tentativas até 1921, quando o poeta escreveu contra os ídolos da poesia parnasiana – um Raimundo Correia, um Bilac, uma Francisca Julia, um Alberto de Oliveira, um Vicente de Carvalho – a série de artigos publicados no *Jornal do Commercio* sob o título de “Mestres do passado”.

*O estouro chegara afinal depois de quase um ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana, estava jogado no papel um canto bárbaro duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro.*⁴

O trabalho de arte produziria 23 poemas, o último dos quais “As enfiaturas do Ipiranga”; ao conjunto Mário de Andrade acrescentou um “Prefácio interessantíssimo” – na verdade prefácio teórico à poesia modernista, como introdução ao novo lirismo, por ele denominado desvairista.

*Pauliceia desvairada*⁵ é uma viagem lírica no espaço tenso e contraditório de São Paulo em via de transformar-se na grande cidade industrial sul-americana, onde o novo começa a sobrepujar o velho, onde gentes de várias nacionalidades misturam os seus falares, tal como se misturariam, nos poemas, a história pessoal do poeta e a memória histórica do Tietê, o rio dos bandeirantes de há dois séculos atrás, que agora acompanhava largas avenidas asfaltadas, trilhos de elétricos (bondes) trepidantes e automóveis pagos com os lucros do café, enquanto em meio a um passado provinciano, de missas na Igreja de Sta. Cecília, de passeios nos parques, a antiga classe senhorial dos fazendeiros paulistas metamorfoseia-se, abandonando os seus antigos hábitos, em burguesia financeira:

*São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!
(Inspiração)*

*Alturas da Avenida. Bonde 3.
Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde...
...
(O domador)*

³ Andrade, [s.d.]b p. 159-160.

⁴ Andrade, [s.d.]a., p. 233-234.

⁵ Andrade, 1966. p. 9-64.

Numa cidade berrante, multicolorida como a veste de Arlequim, são contraditórios os sentimentos do cantor, que também se identifica com esse personagem da *Commedia dell'Arte*. O desvario do cantor riposta ao desvario da cidade por meio de imagens expressionistas, que estabelecem um circuito de aderência afetiva, o Eu pessoal fundido ao espaço urbano multicêntrico e pulsante:

*Gingam os bondes como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
cuspindo um orifício na treva cor de cal...*

...

*Um mulato cor de oiro,
com uma cabeleira feita de alianças polidas...
Viollo! “Quando eu morrer...” Um cheiro
pesado de baunilhas
oscila, tomba e rola no chão.*

...

(Nocturno)

O espaço urbano e o domínio estético do novo lirismo libertário – ou de libertação, como o denominaria Manuel Bandeira – feito de substantivos soltos, de verbos substantivados, de vocábulos livres, mobilizados pelo seu poder “associativo, simbólico, universal, musical...”.⁶

*Escuridão dum meio-dia de invernã...
Marasmos... Estremeções... Brancos...*

...

(Paisagem 2)

*Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas...
Povoar!...*

Ritmos de Brecheret!...⁷ E a santificação da morte!

Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...

...

(“Tietê”)

Primeira vitória da liberdade de expressão individual contra o passadismo, esse poema bárbaro trouxe a “vitória do dicionário”, expressão pitoresca com que Mário de Andrade rebatizou o regime das “palavras em liberdade” do futurismo, principal conduto, juntamente com a justaposição característica do cubismo literário de Apollinaire, do impulso lírico, como matéria prima que o trabalho de arte converteria na forma poética, preservado o “exagero colorido” da expressão. “Exagero: símbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanam.”⁸ Correspondendo a tônica do humor, ora irreverente ora agressivo, o exagero lírico torna-se vizinho da “sublime loucura”.⁹ E o poeta desvairista sabe-se, de antemão, a margem da cidade alucinada, onde só pode introduzir-se disfarçado de Arlequim, objeto da mesma condescendência dispensada aos palhaços e aos loucos:

Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...

Luz e bruma... Formo e inverno morno...

...

(“Inspiração”)

*As primaveras do sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...*

...

(O trovador)

Arlequinal é o adjetivo desse estado de marginalização declarado do poeta, que diz de si mesmo:

Sou um tupi tangendo um alaúde!

...

(O trovador)

Essa imagem chocante, à beira da autoirrisão dadaísta, do primitivo brasileiro dedilhando um

6 Andrade, 1966. p. 22.

7 Victor Brecheret, escultor paulista da época do modernismo.

8 Andrade, 1966., p. 18.

9 *Ibidem*, p. 26.

alaúde, o venerável instrumento, que foi, ao lado da harpa e da lira, o símbolo da cultura musical europeia assinala a presença do musicólogo em *Pauliceia desvairada*. A teoria musical inspirou ao scholar Mário de Andrade a teoria poética do harmonismo ou do polifonismo, como síntese das técnicas do verso livre, difundidas pelas vanguardas do primeiro quarto de século, futurismo, cubismo e dadaísmo. O verso tradicional é comparável à melodia; o verso moderno possui estrutura análoga à da polifonia, “união artística simultânea de duas ou mais melodias, cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final”.¹⁰ As “palavras em liberdade”, que não se ligam entre si mediante concatenação lógico-sintática, funcionam como distintas melodias harmonizadas, produzindo o efeito único, imediato, da superposição ou associação de ideias.

Muito significativamente, o último dos artigos da série *Mestres do passado*, de nosso Arlequim musicólogo, intitulou-se “Prelúdio, coral e fuga”. Nele, Mário atacava os críticos passadistas, “ignaros, perversos, cães de guarda raivosos”, glorificadores dos poetas parnasianos e que o tomaram como o “futurista ridículo, o burlão, o almofadinha frequentador de chás das cinco, pernóstico e desavergonhado...”.¹¹ Ato de imolação de antiga paternidade intelectual, o sacrifício quase mítico dos ídolos, consumado nesse escrito, alteia-se, no coral, num grito de desafio e de maldição burlesca (“Malditos para sempre os Mestres do Passado!”), que era também brado de confiança na rebeldia estética da mocidade:

Sobre as cascatas há de perpetuamente valsar os raios do sol, o requiebro donairoso dos arco-íris. E sobre os campos como nas clareiras as borboletas esvoaçarão, avançando, ferindo-se, debatendo-se, iluminando, colorindo,

despetalando, queimando-se, porque as borboletas não param, as mocidades não esperam, oh! seus raimundo de correia...

“Viva o riso, a alegria, a blague!”, prorrompem os acordes verbais derradeiros da “Fuga”. Comparando-se a “novo Anfião moreno e caixa-d’óculos”,¹² exposto às vaias dos espectadores durante a Semana, o crítico-poeta também usaria da vaia, que rebenta, insultuosa, na “Ode ao Burguês”:

*Eu insulto o burguês!
O burguês-níquel,
o burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro,
italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!
...
Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina
pasma!
Oh! purée de batatas morais!
...
Fora! Fui! Fora o bom burguês!...*

Não é, porém, o burguês, como membro da classe dominante, que essa “Ode” hostiliza. A irritação, menos que repulsa, do verso libertário de Mário de Andrade, dirige-se à burguesia enquanto negação do espírito, contra a vida medíocre, o embotamento artístico, a estreiteza moral e mental. Censurando-lhe o arrivismo, a pseudocultura, o falso tradicionalismo e a falta de religiosidade autêntica, o poeta arlequinal, dissidente dos hábitos da camada intelectual a que pertencia, achou-se igualmente em desacordo com a sua própria classe, mas sem dela divergir politicamente, muito embora rejeitasse o aparato da vida política, relegada à categoria

10 Exposta pela primeira vez no *Prefácio interessantíssimo*, firma-se em conexão com a ideia de simultaneidade, como Polifonia Poética no ensaio *A escrava que não é Isaura* (discurso sobre algumas tendências da poesia modernista), em Andrade (1960), p. 195-300.

11 Brito, 1964a, p. 306.

12 Brito, 1964b, p. 309.

do grotesco, como no poema “O Rebanho”, sátira aos legisladores, que desfilam transformados em cabras. “A extrema-esquerda em que nos colocamos não permite meio-termo”, dizia Mário em seu “Prefácio interessantíssimo”.¹³ Mas a extrema-esquerda é aí a denominação da marginalidade social agressiva do poeta – reflexo da ruptura estética do modernismo – que se confunde com a sensibilidade exaltada, com a alta voltagem emocional dos versos desvairistas destinados a almas irmãs, aos poucos que soubessem cantar, urrar e chorar.¹⁴

Quem eram essas almas irmãs? Em primeiro lugar, as juvenis de seus companheiros de geração, e depois as sensibilidades refinadas da classe senhorial decadente da antiga “aristocracia rural”, de cujos mais conspícuos representantes saiu o apoio oficioso à Semana de Arte Moderna – os Prado, os Penteado, os Amaral, que abriam seus salões para as ferventes tertúlias da fase de alastramento da arte nova, durante os *banquet years* que antecederam a reviravolta política da revolução de 1930 e que cessariam com ela. O estarrecimento social, que ainda não é crítica da sociedade, e que acompanha, em *Pauliceia desvairada*, a consciência de ruptura estética com a literatura tradicional e com o modo de pensamento correlato, exprime-se, dramaticamente, no extraordinário poema de encerramento desse livro, “As enfiaturas do Ipiranga (Oratório profano)”, em que domina, até pela estrutura polifônica vocal e instrumental de sua composição, a poética marioandradina “desvairista” da fase combativa do modernismo. A confrontação grupal que esse conjunto orquestral-operístico nos oferece, e que examinaremos a seguir, demarcou o espaço ideológico, condicionado ao espaço urbano da cidade industrializada, dentro do qual o movimento modernista se desenvolveu.

Como está a indicar o topônimo “Ipiranga”, riacho à margem do qual dom Pedro proclamou o fim da subordinação política a Portugal, o

título, “As enfiaturas do Ipiranga”, superpõe, ironicamente, conotando o arcabouço das forças nacionais, as duas efemérides – a Independência política, cujo centenário comemorou-se em 1922, e a Independência artístico-literária alcançada nesse mesmo ano. São quatro os conjuntos vocais que representam, nesse oratório profano, o confronto da Semana de Arte Moderna: os Orientalismos Convencionais, formando “largo, imponente coro afinadíssimo de sopranos, contraltos, barítonos, baixos”; as Senectudes Tremulinas, milionários e burgueses, integrando um coro de sopranistas; os Sandapilários Indiferentes, barítonos e baixos, como representantes do operariado e da pobreza; e as Juvenildades Auriverdes, tenores, secundados por uma solista, soprano ligeiro, Minha Loucura. Os passadistas, tanto escritores quanto “artífices elogiáveis”, formam a corte dos Orientalismos Convencionais, o termo Orientalismo aqui invocando o que há de estético e mesmo de hierático no cultivo, independentemente da idade, da arte e da literatura tradicionais, apreciadas pelos milionários e burgueses – as Senectudes Tremulinas, cuja total velhice de espírito, indicada pelo arcaísmo senectude, justifica o trêmulo da voz (tremulina). O substantivo “sandeu”, mais o verbo “pillar” (moer), com o sufixo -ário, deu o pejorativo “Sandapilário” (aqueles que moem ou remoem tolices). É importante considerar, além da denominação e da composição dos conjuntos vocais, as localizações que ocupam no espaço onde evoluem, a esplanada do Teatro Municipal.

Os Orientalismos Convencionais “estão nas janelas e terraços do Teatro Municipal”. As Senectudes Tremulinas ocupam as “sacadas do Automóvel Clube”, ao qual pertenciam os patronos da Semana de Arte Moderna, e de outros prédios, a Prefeitura, a Rotisserie, a Tipografia Weisflog, o Hotel Carlton e a Livraria Alves, frequentados pela burguesia e pela intelectualidade. Os dois grupos ocupam os lugares mais elevados, localizando-se, portanto, no topo da

13 ANDRADE, 1966., p. 30.

14 *Ibidem*, p. 31.

sociedade. O primeiro aglutina as forças do conservadorismo acadêmico, a serviço da ordem artística, caracterizada por valores estáveis, e inseparável da ordem social: a metrificação para a poesia, o ornamental para as demais artes, a polícia da língua através do culto da gramática, o prestígio das instituições literárias impondo a disciplina do decoro verbal, o apego às convenções e a rejeição do progresso. Os Orientalismos Convencionais, solidários às Senectudes, de que são intérpretes e defensores, desfrutam de prestígio social semelhante ao dos mandarins (o que também justifica o apelativo orientalista que recebe). A conduta deles contrasta com o ímpeto rebelde das Juvenilidades Auriverdes, dispostas à luta e ao sacrifício, e que se localizam em baixo, “nos parques do Anhangabaú, com os pés enterrados no solo”:

*Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
As franjadas flâmulas das bananeiras,
as esmeraldas das araras,
os rubis dos colibris,
os lirismos dos sabiás e das jandaías,
os abacaxis, as mangas, os cajus
almejam localizar-se triunfantemente,
na fremente celebração do Universal!...*

Esse vocabulário colorístico e paisagístico está de acordo com o adjetivo “auriverde”, atribuído às Juvenilidades, que une às cores básicas da bandeira brasileira, verde e amarelo, a afirmação nacionalista, como signo ideológico da identidade grupal do modernismo no início do movimento de renovação. Os Sandapilários, de cujo papel trataremos no final, “berram do Viaduto do Chá”, ainda em posição eminente, acima das Juvenilidades, entre as quais evolui Minha loucura, presença pessoal do poeta e súplica do desvario de Pauliceia:

*Vá de rumor! Vá de rumor!
Esta gente não nos deixa mais dormir!
Antes “E lucevan le stelle” de Puccini!¹⁵
Oh! pé de anjo, pé de anjo!
Fora! Fora o que é de despertar!*

Segue-se a reação pesada dos contrabaixos em crescendo, antes do canto inicial dos mandarins:

*Somos os Orientalismos Convencionais!
Os alicerces não devem cair mais!
Nada de subidas ou de verticais!
Amamos as chatezas horizontais!
...*

É um canto em fábordão, contrapondo simples, nota contra nota, sugeridas pelas rimas iguais, sucessivamente em ais, us e o aberto:

*Só é nobre o passo dos jabirus!¹⁶
Há estilos consagrados para Pecaembus!¹⁷
...
Não lhe bastam velas? Para que mais luz?
...
Per omnia saecula saeculorum moinhos terão
mó!
Anualmente de sobrecasaca, não de paletó,
Vamos visitar o esqueleto da nossa grande
Avó!
...*

Incerta, indireta e irreflexiva, a réplica das Juvenilidades é mais autoencorajamento do que apóstrofe aos grupos adversos:

*— Pão de Ícaros sobre a toalha extática do
azul!
Os tuins esperanças das nossas ilusões!
Suaviloquências entre as deliquescências
dos sáfáros, aos raios do maior solar!...*
...

15 Puccini, *Tosca*, ato III.

16 Jabiru: o mesmo que Gaburu ou Tuiuiú, ave ciconiforme da família dos ciconídeos (Jabiru mycteria).

17 Referência a Pacaembu, novo bairro residencial à época.

Os tuins, periquitos verdes, simbolizam a expectativa confiante no futuro salvador, interceptada pelo antigo compasso de minueto das Senectudes Tremulinas, que indagam

*Quem são estes homens?
Maiores menores
Como é bom ser rico!
Maiores menores
...
Só admiramos os célebres
e os recomendamos também!
...
Preferimos os coros
dos Orientalis —
mos Convencionais!
...*

Só depois desse minueto, ouve-se, num recitativo, em tom de balada, a voz de Minha Loucura — que oscila, sem lugar fixo, no meio das juvenis comparsas — usando o diapasão retórico com que afinou, nos escritos sobre os Mestres do Passado, o elogio aos moços:

*Dramas da luz do luar no segredo das frestas
perquirindo as escuridões...
...
Os cérebros das cascatas marulhantes
e o benefício das manhãs serenas do Brasil!
...*

As Juvenilidades precipitam seu ardor num ritmo de inspiração profética, do qual subsistira apenas, já quase ao final, o clamor transformado num estribilho

*A passiflora!¹⁸ o espanto! a loucura! o desejo!
Cravos! mais cravos para nossa cruz!*

Replicam-lhes os Orientalismos Convencionais num *tutti* que se transforma em “solene marcha fúnebre”:

*Para que cravos? Para que cruzeiros?
Submetei-vos à metrificação!
...
Para que as artes vivam e revivam
use-se o regime do quartel!
...*

Diante da repetida vociferação dos juvenis cantores, o contracanto dos Orientalismos decai numa litania, obsessiva exaltação de sua própria importância, em que as mesmas palavras:

*... e as perpetuidades
das celebridades das nossas vaidades;
das antiguidades as atualidades,*

atropelam-se rimadas, até que as Juvenilidades lançam um repto insultuoso a ser preenchido, ad libitum, pelos executantes ou pelo leitor:

*Seus!!!
(A maior palavra feia que a leitor conhecer.)
...*

À retirada dos oponentes, que fogem tapando os ouvidos, cala-se a orquestra, enquanto as Juvenilidades caem no solo a chorar “o arrependimento do tresvario final”. Volta, então Minha Loucura, para o solo de encerramento, suave cantiga de ninar, após o que se entregara ao sono juntamente com os atletas do modernismo, ao mesmo tempo que “cresce uma enorme vaia de assobios, zurros, patadas”. Nesse solo de encerramento, reaparecem as borboletas invocadas no coral de os Mestres do Passado, simbolizando, também aqui, a leveza, o voo dos rebeldes acima dos insultos:

*Diuturnamente cantareis e tombareis,
As rosas... As borboletas... Os orvalhos...
...*

.....
18 Gênero de planta a que pertence o maracujá.

*Venham os descansos veludosos
vestir os vossos membros... Descansai!*

...

A representação da Semana de Arte Moderna como confronto estético entre passadistas e modernistas é apenas o primeiro plano de “As enfibraturas do Ipiranga”. O plano de fundo, onde o sentido da composição se projeta, para além de seu significado mais óbvio, passa pela posição dramática das massas corais, representativas, dentro do espaço cênico, de grupos socialmente definidos, cada um dos quais correspondendo a certo modo de atuação, de pensamento e de sensibilidade. O confronto artístico transfigura-se num estarecido confronto social. Desdobram-se as fibras estéticas do modernismo em filamentos, em fibraturas ideológicas.¹⁹

Passadistas, os Orientalismos Convencionais são aliados dos conservadores da ordem, as Senectudes Tremulinas – milionários e burgueses, de que certamente se excluem os membros da “aristocracia” paulista, patrocinadores dos artistas e poetas que promoveram a Semana. A posição dos modernistas, as Juventudes Auriverdes, em baixo, nos parques do Anhangabaú, é a que deveriam ocupar os Sandapilários Indiferentes, colocados, no entanto, no Viaduto do Chá. Dir-se-ia que os artistas rebeldes usurpavam o lugar real que aqueles últimos detinham, como força de trabalho, na sociedade paulista. O tratamento pejorativo dos operários – remoedores de tolices, enquanto Sandapilários – revela-nos o caráter aristocrático, a “gratuidade antipopular” do movimento de 1922 quando nasceu, conforme reconheceria o autor de “As enfibraturas” ao fazer, em 1942, o retrospecto histórico da Semana.²⁰ Somente no fim da década, por volta de 1930, conquistaram os participantes da Semana a consciência social das bases de nossa cultura, que os levaria

a uma aproximação com o povo, no sentido de entidade política.

Mário de Andrade realizaria essa aproximação, afeiçoando, já fora da cena teatral da Semana de Arte Moderna, a tendência nacionalista dominante do modernismo a uma perspectiva crítico-satírica, isenta do tom alegórico-patriótico que marcava a linguagem dos rebeldes auriverdes. Secundando-os sem com eles confundir-se, a solista Minha Loucura também ficaria à margem do “nacionalismo embrabecido”, por vezes exaltatório e patrioteiro, das Juventudes modernistas. Outro nome para Arlequim, foi ainda a Loucura-solista que inspirou a Mário uma experiência diferente da realidade nacional, antropológica e socialmente sopesada. Era o nacionalismo de conhecimento, que repontou, amorosamente, pouco mais tarde, nos versos de o *Clã do Jaboti* (1926):

*Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria e acaso de migrações e do pão-nosso
onde Deus der...*

...

*Brasil que eu sou porque é a minha expressão
muito engraçada,*

*Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de
comer e de dormir*

...

(O poeta come amendoim)

No conjunto da obra de Mário de Andrade, o verdadeiro epílogo do oratório profano, “As enfibraturas do Ipiranga”, ocorreria em 1928, quando o Arlequim de *Pauliceia desvairada* ressurgiu sob a figura do “herói sem nenhum caráter”, que deu nome a *Macunaíma* – polifonia de lendas e mitos, em que as fibras estéticas do modernismo se desvencilham de seus filamentos ideológicos, consumidos numa visão

19 Enfibratura: constituição por fibras, filamentosa.

20 “Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito” Andrade, [s.d.]b, p. 236).

crítico-satírica da sociedade e da cultura brasileiras, ao mesmo tempo canto coral dos contrastes e perplexidades do nosso povo.

Julho de 1982.

Referências

ANDRADE, Mário de. Modernismo. *In: O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins Editora, [s.d.]a, p. 159-160.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960. p. 195-300.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *In: Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Editora, [s.d.]b, p. 235.

ANDRADE, Mário de. Pauliceia desvairada. *In: Poesias completas*. São Paulo: Martins Editora, 1966.

BRITO, Mário da Silva. Mestres do passado. *In: História do modernismo brasileiro*, I. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964a.

BRITO, Mário da Silva. Raimundo de Correia, referência ao poeta parnasiano Raimundo Correia (1859- 1911). *In: História do modernismo brasileiro*, I. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964b.

A face nada popular do modernismo

Antonio Risério

Há certos assuntos que, antes de escrever o que penso deles, sei que vou provocar reações, talvez notas iradas e mesmo xingamentos. Mário de Andrade, por exemplo. O sujeito é endeusado pela maioria dos intelectuais e semi-intelectuais do país. Logo, criticá-lo é visto não exatamente como um exercício de leitura, mas como hereesia. Mas, como não faço parte do bloco dos que veneram o mulato modernista de *Pauliceia desvairada*, sei que, ao me manifestar sobre seu desempenho poético e cultural, não terei como contornar indisposições iradas. Especialmente porque, como a Loucura que mereceu o elogio de Erasmo de Rotterdam, me apraz falar o que me vem à boca. Dizer o que penso. De forma clara e direta.

Na verdade, inclino-me a considerar a Semana de Arte Moderna de 1922 mais como um evento-fetichismo da história estético-cultural brasileira do que como algo realmente profundo e significativo. O melhor da nova literatura brasileira veio anos depois, com o *Macunaíma* e o movimento antropofágico liderado por Oswald de Andrade e Osvaldo Costa. E, no plano do pensamento sobre o Brasil, a grande obra-prima do modernismo

é *Casa-grande & senzala*, que virá à luz mais de uma década depois da Semana de Arte Moderna.

Mas vamos caminhar com algum vagar. Com relação à produção poética de Mário de Andrade, devo confessar que – leitor formado ainda jovem nos campos da poesia de García Lorca, da dupla Eliot-Pound e de Maiakovski, contemporâneos do nosso modernista – nunca consegui tê-la em alta consideração. Até muito pelo contrário. E aviso que o antissemitismo de Mário (ver, a propósito, *O veneno da serpente*, da historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro) não me indis põe contra o seu fazer poético. Citei Eliot e Pound antes – e nenhum dos dois primou por qualquer “progressismo”, como hoje se diz. Eliot foi um conservador que se converteu à religião anglicana. Pound abraçou o fascismo... Apenas acho fraca e nada atraente a poesia marioandradina. Opinião que, de resto, partilho com Jorge Amado, Décio Pignatari e Augusto de Campos. Em boa companhia, portanto.

Poesia à parte, considero que a alta estatura conferida a Mário, como intelectual, não passa de mistificação da casa-grande uspiana. É louvável o seu esforço como pesquisador, ao tempo em

que impressiona a sua desinformação e o seu alheamento com relação ao que acontecia culturalmente à sua volta. No *Ensaio sobre a música brasileira*, por exemplo, depois de reproduzir um canto de Xangô, Mário diz que o orixá – segundo Watson Lyle escreve na revista inglesa *Fanfare* – é o deus do trovão entre os “jorubas” (*sic*). Ou seja, Mário vai aprender numa revista inglesa quem era o orixá ali vivo ao seu lado. Nunca frequentou cozinhas e quintais?

E não há desculpa cronológica. Bem antes de sua aparição, já existiam diversos estudos sobre o assunto, realizados por brasileiros. Podemos tocar aqui, aliás, num capítulo muito pouco enfatizado de nossa história cultural. É o pioneirismo intelectual sergipano no campo das pesquisas e das análises sobre a presença negra no Brasil, os influxos africanos em nossa língua e cultura, a questão sociorracial brasileira, a dimensão específica de nossas mestiçagens. De 1888, ano da abolição da escravidão, é o volume *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, de Sylvio Romero, reunindo textos escritos desde o final da década anterior. Naquele mesmo ano, o também sergipano João Ribeiro trouxe à luz seu *Dicionário gramatical*, pontapé inicial no estudo da história da língua portuguesa do Brasil voltada para suas raízes africanas. E, se a Ribeiro caberia a primazia linguística, a Nina Rodrigues – frequentador de terreiros, bairros pobres, subúrbios, quintais de

nagô – caberia o mergulho antropológico. E tudo isso é bem anterior à aparição marioandradina, com todas as suas superficialidades livrescas.

Outro ponto a me afastar do modernista é sua arrogância com relação a práticas e sistemas culturais cultivados ou produzidos em meio às classes populares. Ele olha tudo de cima. Como no seu papelão numa pajelança no Pará, quando diz ao xamã que fique à vontade, não se iniba com a sua presença. Ora, isso é lá modo de entrar na casa dos outros? É essa mesma arrogância cultural que faz com que ele, no *Macunaíma* (seu único trabalho que considero de fato fascinante), passe em revista nossas mais diversas práticas rituais, mas deixe de fora o catolicismo. Macunaíma não vai à missa porque Mário jamais permitiria que esta peça de sua “elevadíssima religião católica” virasse, como a macumba, um espetáculo de humor grotesco. O silêncio de Mário sobre o catolicismo, no *Macunaíma*, é maior do que o silêncio do Uraricoera. E é, na minha opinião, um silêncio política e culturalmente escandaloso. Etnocentrismo às avessas – e da pior qualidade.

Vem também dessa arrogância cultural de Mário a sua ideologia musical. Seu desprezo pela canção comercial. Pelo que chamamos “música popular brasileira”, de Noel Rosa a Caetano Veloso. E sua visão de que o destino do “folclore” mais não é do que servir de matéria-prima a uma suposta música erudita nacional.

Nas sombras: música popular e a construção da emoção em T.S. Eliot¹

David E. Chinitz²

Devo dizer que a mente de qualquer poeta seria magnetizada à sua própria maneira, para selecionar automaticamente na sua leitura (de tabloides a romances baratos e, na verdade, até livros sérios...) do material – uma imagem, uma frase, uma palavra – que pode lhe ser útil mais tarde. Poderia ser a experiência de uma criança de dez anos, um menininho espiando a água do mar numa piscina natural, e encontrar uma anêmona-do-mar pela primeira vez: a simples experiência (não tão simples para uma criança excepcional, como parece ser) poderia permanecer adormecida em sua mente por vinte anos, e reaparecer transformada em algum contexto de verso carregada com grande pressão imaginativa.
TS Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*

a música

Será movimento e cheia de sombras.

Wallace Stevens, *Sad Strains of a Gay Waltz*

Acordes tristes

A “sombra” que cai em *Os homens ocos*, “Entre a emoção / E a reação / ... Entre o desejo / e o espasmo”, impede a consumação sexual em uma terra onde “Lábios que beijariam / Rezam a pedras quebradas”.³ Nem a emoção nem o desejo estão ausentes. De fato, os homens ocos estão “trêmulos de ternura” à noite. Mas a sombra se interpõe, e o desejo é gasto em ritos religiosos obscuros e ineficazes.

A poesia de Eliot está cheia dessas sombras frustrantes, embora nem todas sejam tão portentosas para nós. Em “*Dans le Restaurant*”, o garçom relata seu despertar sexual com uma jovem garota com quem certa vez se abrigou das

1 Chinitz, David. “In the Shadows: Popular Song and Eliot’s Construction of Emotion.” *Modernism/modernity* 11:3 (2004), 449-467. © 2004 Johns Hopkins University Press. Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press. [Texto gentilmente cedido para a *Revista do Livro* pelo autor e pela Johns Hopkins University Press. Tradução de Diogo Chiuso].

2 Professor de poesia modernista na Loyola University, Chicago. Seu livro, *T.S. Eliot and the Cultural Divide*, foi publicado pela University of Chicago Press em 2003.

3 Eliot, 2014. p. 135-138.

chuvas das monções sob “Les saules trempés, et des bourgeons sur les ronces” (“Os salgueiros encharcados e os botões das amoreiras”). Ele deu flores e fez cócegas nela, mas o encontro foi frustrado com a chegada de “Un gros chien” (“um cachorro grande”) que assustou o menino. A menina, envelhecida por alguns anos, faz uma aparição semelhante em “La Figlia che Piange”: “cabelos sobre os braços e os braços cheios de flores”.⁴ Ela ressurgiu em *The Waste Land*, molhada e vital como antes, e cortejada novamente com flores. O encontro, agora deslocado para o jardim de jacintos, desta vez é prejudicado pela impotência metafísica do menino:

– Yet when we came back, late, from the
[Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could
[not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the
[silence...

– Mas ao voltarmos, tarde, do Jardim dos
[Jacintos,
Teus braços cheios de jacintos e teus cabelos
[úmidos, não pude
Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia
Se vivo ou morto estava, e tudo ignorava
Perplexo ante o coração da luz, o silêncio...⁵

É a vacuidade espiritual da terra devastada que lança sua sombra nebulosa aqui entre a emoção e a reação. As árvores do encontro, tão exuberante no cenário tropical de “Dans le Restaurant”, resta “morta” nas proximidades e “já não mais abriga” em *The Waste Land* (CPP, 38). E o cão intro-metido ainda está nos calcanhares do menino, ameaçando desenterrar um cadáver recentemente

plantado no jardim. Voltarei mais tarde ao significado deste momento. Enquanto isso, note a semelhante conjunção de imagens em um poema bem diferente, *Ash Wednesday* (*Quarta-feira de cinzas*, em português), onde o orador, reduzido por leopardos a uma pilha de ossos, faz serenatas para sua Senhora sob um pé de zimbro, oferecendo (irônico?) um louvor pela morte de amor no “jardim / Onde todos os amores acabam”⁶. Ainda mais tarde, em *The Family Reunion*, Harry Monchensey e seu alegado interesse amoroso, Mary, relembram seus encontros de infância em uma “Árvore oca em uma floresta perto do rio”, agora o local da “única memória de liberdade” de Harry⁷. Uma falsa menina jacinto, Mary, entra nesta cena de recordação carregando flores de estufa⁸. Entre ela e o taciturno Harry caem as sombras das Fúrias, de sua esposa falecida, mas implacavelmente presente, e também do Tempo.

Tantos encontros sob tantas árvores e em tantos jardins; tantas sombras para arruinar o desfecho! O padrão satura a obra de Eliot. No entanto, a matriz na qual as designações infelizes de Eliot são gestadas estavam em grande parte fora do *corpus* da alta cultura em que os estudiosos geralmente procuram suas fontes. Os encontros de Eliot são, de fato, distorções totais dos encontros inocentes, abrigados nas sombras que eram comuns na música popular da virada do século. Sua imaginação parece ter sido “magnetizada”, de acordo com sua própria metáfora, por um gênero específico de música marcado por imagens e objetos recorrentes que reaparecem, transfigurados, em sua poesia, “carregados de grande pressão imaginativa”⁹. Uma série de acidentes históricos – a redescoberta da página de abertura suprimida do manuscrito de *The Waste Land* algumas referências aleatórias que foram preservadas – produz uma oportunidade única de ver as formas em que a mente criativa de Eliot foi

4 Eliot, 1980. p.20.

5 Eliot, 1980, p. 38, tradução de Ivan Junqueira.

6 Eliot, 1980, p. 61-62.

7 *Idem*, p. 248.

8 *Idem*, p. 244.

9 *Idem*, p. 69-70.

abastecida não apenas por sua ampla leitura, e não apenas por alta cultura, mas pelo mundo ilícito da cultura popular, incluindo formas transitórias como canções de salão vitorianas sentimentais, e as produções em massa da Tin Pan Alley – exatamente os tipos de influências culturais de que, acreditou-se por décadas, o trabalho de Eliot tenha ficado totalmente alheio.

Além disso, argumentarei, com todo o adiamento devido à complexidade da relação entre a obra de Eliot e sua vida, que tais influências eram elementos constituintes não apenas dos poemas de Eliot, mas também da sua personalidade. Ao moldar e delimitar as concepções de amor e apego sexual de Eliot, a música popular delineou relações importantes em sua vida e exerceu uma influência decisiva na sua arte.

Qualquer árvore velha

*Meet me in the shadow of the watermel[on
Vine*

Eva Iva Uva Emmaline

*Encontre-me na sombra da vinha da melancia
Eva Iva Uva Emmaline¹⁰*

Eliot escreveu este curioso dístico na primeira página do manuscrito de *The Waste Land*. Mais tarde, ele o eliminou. Em última análise, a página inteira – que continha um episódio joyceniano ambientado em Boston, incorporando uma série de alusões a canções populares – sofreu o mesmo destino.

Como Valerie Eliot, que editou a publicação de 1971 do manuscrito *The Waste Land* foi a primeira a observar, Eliot juntou aqui versos de duas canções diferentes. “By the Watermelon Vine”, de T.S. Allen, era uma *coon song*¹¹ de 1904, com um conjunto de imagens tirado do “velho latifúndio”,

repleto de cana-de-açúcar e hortas de melancia, na linguagem arcaizante do dialeto dos minstrel shows.

When the moon am shining, and the
[darkies am a-singing,
Oh, oh, Miss Lindy,
Over to the big house where the banjos
[am a-ringing,
Oh, oh, my Lindy Lou.
In the melon patch we sit as cute as can be,
Just you and me, on the trunk of a tree,
And just like the nightingale I’m happy
[and free,
Singing the same old song:
Chorus
Lindy, Lindy, sweet as the sugar cane,
Lindy, Lindy, say you’ll be mine.
When the moon am a-shining,
Then my heart am a-pining,
Meet me pretty Lindy by the watermelon
[vine

Embora a letra situe o namoro do casal numa espécie de tronco de árvore numa plantação de melancia, a ilustração da capa da música condensa esta imagem ao representar uma modesta srta. Lindy sentada ao lado de seu admirador – um “pretinho” com um destoaante ar infantil – numa enorme fatia de melancia. As árvores são relegadas a segundo plano, atrás do algodão. A lua nasce brilhante atrás deles; a horta referida no título não está à vista.

Porém, se uma referência a “By the Watermelon Vine” tivesse sido preservada logo no início de *The Waste Land*, o poema de Eliot poderia se situar num contexto racializado, popular e americano que mal sobrevive na versão publicada do poema com a exceção do “Shakespeherian Rag”.¹² A música que Eliot incluiu em sua citação de “By the Watermelon Vine” também teria contribuído, embora menos explicitamente, para

10 Stevens, 1954, p. 122.

11 As *coon songs* constituíam um gênero musical bastante popular no início na segunda parte do século XIX que, cantado por artistas brancos, remetiam à vida e às melodias dos negros (muitas vezes, tal como imaginada pelos brancos). A palavra *coon* é derivada de *raccoon* (“guaxinim”), usada, de forma pejorativa, para designar os negros (N. do T.).

12 Sobre “Shakespeherian Rag” de Eliot e seu contexto, ver Chinitz, 2003. p. 44-49.

essa contextualização. “My Evaline”, de Mae Sloane, estreou em 1901 em um *minstrel show* de vaudeville.¹³ Muito difundido no repertório dos *barbershop quartets*, essa música era especialmente popular entre os cantores da Ivy League durante os anos de Eliot em Harvard:

My Evaline,
Say you'll be mine.
Won't you come and let me whisper in
[your ear?
'Way down yonder in the old cornfield,¹⁴
For you I pine.
Sweeter than the honey to the honey bee,
I love you, say you love me.
Meet me in the shade of the old apple tree,
Eevah, Ivah, Ohvah, Evaline!¹⁵

Na página de abertura excluída de *The Waste Land*, Eliot funde “My Evaline” com “By the Watermelon Vine” no ponto em que as letras se cruzam – onde “Meet me Pretty Lindy by the watermelon vine” cruza “Meet me Pretty Lindy by the old apple tree”. O vínculo, obviamente, é um convite para uma prova de amor no abraço de uma natureza acolhedora, representada aqui, como em “Dans le Restaurant”, por uma combinação de árvores e vinhas. E nesta síntese temos a primeira visão do “*tópos* do encontro marcado”

– a combinação particular de um cenário básico de encontro com imagens concomitantes como árvores (ou um jardim), sombras e a lua – que sai diretamente da música popular da virada do século para encontrar a poesia de Eliot, onde sempre carrega uma tintura de fracasso e arrependimento.¹⁶ Ou seja, as sombras na poesia de Eliot evocam e desfiguram um trecho melódico reconhecível extraído mais imediatamente da cultura popular.¹⁷

Como tanto “My Evaline” quanto “By the Watermelon Vine” ilustram, a ligação sexual saudável na canção americana é frequentemente projetada em casais afro-americanos despreocupados e não reprimidos. É de acordo com esse tropo comum que o ilustrador de “By the Watermelon Vine” escolheu dar à sua figura masculina as características infantis do tipo *pickaninny*, apesar da incongruência resultante: a figura assim desenhada é fofa e sexualmente não ameaçadora, enquanto o homem negro adulto, que corresponderia mais obviamente à representação artística de uma srta. Lindy madura, perturbaria o primitivismo simplório da canção. Eliot mais tarde parodiaria esse modo de pensamento popular-primitivista – e de fato todo o *tópos* do encontro marcado – em *Sweeney Agonistes*, com o lançamento do sucesso de 1902 dos irmãos Bob Cole / Johnson, “Under the Bamboo Tree”. Na

13 North, 1994. p.85.

14 Esta linha parece ser uma alusão deliberada a outra canção conhecida de quartetos de barbearia, “Way Down Yonder in the Cornfield”, cuja letra é divertida com os estereótipos dos ladrões negros; veja Barber Shop Ballads and How to Sing Them, ed. Sigmund Spaeth, NY, Prentice, 1940), p. 41-43. Esta referência ressalta o elenco racial de “My Evaline”, que talvez não seja totalmente aparente para os leitores do século XXI. A linha que se segue, “For you I pine”, é levantada do mais famoso quarteto de barbearia de todos, “My Adeline” (1903), tornando “My Evaline” praticamente Eliótico na intrepidez de seu plágio.

15 Mae Anwerda Sloane, “My Evaline,” 1901, rpt. in. Barber Shop... , 1940, p. 40-41.

16 Embora Eliot pareça ter sido mais influenciado por canções deste gênero (ca1900-1911), é preciso dizer que o *tópos* do encontro marcado, até então tinha uma impressionante linhagem centenária. A Biblioteca de Música do Congresso para a Nação (<http://memory.loc.gov/ammem/musshhtml/musshhome.html>) lista 59 canções datadas de 1820 a 1885, cujos títulos começam com a frase “Meet me”. Embora nem todas se qualifiquem como canções de encontros pela minha definição, um número muito maior de canções de encontros legítimas trazem outros títulos. O mesmo site, por exemplo, lista cem canções cujos títulos contêm as palavras “shade” ou “shadow”, muitas das quais se baseiam no *tópos* de encontro.

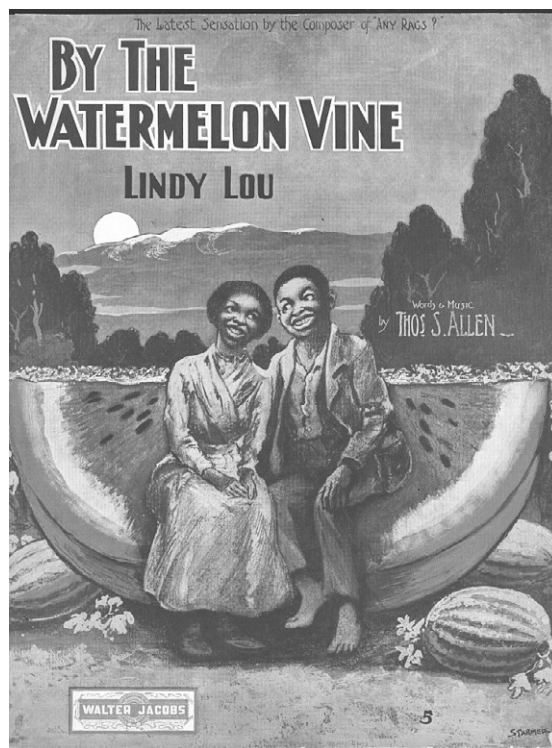
17 Ronald Schuchard traça a “imagem de sombra” de Eliot para o *fin de siècle*, “mal-estar sensual-espiritual” que, de acordo com o “The Dark Angel” de Lionel Johnson, nunca “permitirá, / Delicia-se sem ser torturado pelo desejo”. Esta sombra, que Eliot descobriu em sua atenção inicial aos simbolistas ingleses, logo se tornou “figura constante em seus poemas e brincadeiras”, ao longo do *Four Quartets*. Veja Schuchard's. 1999, p. 14-15. Não vejo nenhum conflito entre a genealogia de Schuchard e a que estou sugerindo aqui: a poética de Eliot sempre foi de superdeterminação.

letra original, James Weldon Johnson deu o melhor de si com o tema do encontro racial, retratando o sincero namoro de um Zulu e sua princesa da selva “nos trópicos sombrios”.¹⁸ Tanto o encontro amoroso como a sombra persistem na versão de Eliot, mas seus indecorosos galantes não são nada seletivos sobre se o namoro progride “sob a fruta-pão, banyan, folha de palmeira / Ou.. bambu”, desde que haja cópula:

Any old tree will
do for me
Any old wood is
just as good
Any old isle is just my style

*Qualquer árvore velha me serve
Qualquer madeira velha vale
Qualquer ilhazinha faz meu estilo*
[CPP, 81-82]

Na sombra dessa árvore, os prazeres do sexo casual e do canibalismo se encontram, e a saúde primitiva não difere da doença civilizada.¹⁹ No Ur-*The Waste Land*, da mesma forma, os encontros amorosos puros de coração lembrados nas alusões da canção de Eliot se chocam contra as várias falhas sexuais e consumações mecânicas ou violentas que ocupam o corpo do poema, que coletivamente lançam uma luz cáustica sobre



Capa de [William A. e Frederick S.] Starmer para “By the Watermelon Vine” (Lindy Lou) letra e música de Thomas S. Allen (Boston: Walter Jacobs, 1904). Coleção do autor.

as pretensões inocentes dos letristas de Tin Pan Alley. O que “realmente” acontece nas sombras é amplamente ilustrado no poema de Eliot, onde as filhas do Tâmis são defloradas entre os “bondes e árvores cobertos de poeira”²⁰; onde as ninfas e seus “amigos” passaram amorosas noites de verão sob a “tenda do rio”, formada pelos ramos frondosos ao longo da margem do rio²¹; e onde Filomela, somos lembrados, foi estuprada e mutilada por Tereus em um “cenário silvestre”²².

Pouco importa, então, que Eliot finalmente tenha eliminado

sua alusão a “My Evaline” e “By the Watermelon Vine”, ou mesmo que ele e Pound tenham excluído toda a abertura cena em que a referência apareceu. Sabemos que essas canções estiveram presentes na mente de Eliot ao compor *The Waste Land*, e que ele as associou com força suficiente ao seu projeto para incluir citações diretas delas. Uma atração e desilusão com o *tópos* do encontro marcado fez parte do impulso por trás do poema – um impulso ligado às inadequações da paixão sexual, ao fracasso de compaixão humana e à profanação da natureza. *The Waste Land*, assim percebida, é um escárnio elaborado dos ideais encarnados em Evaline e Miss Lindy, que deu voz entusiástica por seus dândis de música popular.

18 Johnson, 1902.

19 Chinitz, 2003, p. 114-117.

20 Eliot, 1980, p. 46.

21 *Ibidem*, p. 42.

22 *Ibidem*, p. 40.

Momentos nas sombras

Foi em abril de 1911, enquanto estudava em Paris, que Eliot fez sua primeira visita a Londres, a cidade que em poucos anos se tornaria sua casa para o resto de sua vida. Preservaram-se poucos registros da primeira experiência de Eliot em Londres, apenas um fato: que suas memórias eram assombradas, como ele observou meio século depois, por uma melodia particular: “In the Shadows” de Herman Finck.²³ Na época da visita de Eliot, Finck (1872–1939) foi o maestro do Palace Theatre, um dos grandes e elegantes salões de música da Leicester Square. “In the Shadows” foi uma composição orquestral que acompanhou uma delicada coreografia de dança realizada pelas celebradas Palace Girls. Quando a música se mostrou popular entre o público, a editora de Finck contratou E. Ray Goetz – lembrado pela letra de “For Me and My Gal” e pela canção de amor havaiana “Yaaka Hula Hickey Dula” – para fazer a letra. Inspirado pelo título de Finck, Goetz naturalmente adotou o *tópos* do encontro marcado e sua conhecida postura de convite:

Oh! meet me in the shadows,
When twilight dims the day.
When the golden sun has gone to rest
In the golden west,
Loving time is best.
For love dreams are the sweetest
When moonbeams flood the sky.
Love will find its own
When we are alone
In the shadows, just you and I.²⁴

Oh! me encontre na sombra,

*Quando o crepúsculo escurece o dia.
Quando o sol dourado foi descansar
No oeste dourado,
O momento é melhor para amar.
Pois os sonhos de amor são os mais doces
Quando os raios da lua inundam o céu.
O amor encontrará o caminho
Quando estivermos sozinhos
Nas sombras, só você e eu.*

Eliot pode ter se deparado com “In the Shadows” em sua primeira visita a uma sala de música inglesa; o palácio era certamente uma atração grande o suficiente para atrair um jovem turista que já era fã do *vaudeville* americano. Em todo caso, ele teria ouvido a música, com e sem as letras de Goetz, amplamente tocada pela cidade em 1911 e ao longo da década seguinte, que foi o período de gestação de *The Waste Land*.

Apesar do *tópos* do encontro marcado evocado em ambas as canções, “In the Shadows” e “By the Watermelon Vine” vêm de mundos diferentes, tanto cultural como geograficamente. Embora cronologicamente tenha vindo depois, “In the Shadows” pertence genericamente a uma era anterior, enquanto o racializado e sincopado “Watermelon Vine” acena para a Era do Jazz.²⁵ A arte da capa de “In the Shadows” traz as árvores e a lua da outra, mas suas senhoras de longos vestidos e cabelos compridos dançando *en point* não deixam qualquer dúvida sobre sua diferença.²⁶ Na verdade, a popularidade de “In the Shadows” data do último momento antes da “Alexander Ragtime Band” de Irving Berlin seguir Eliot através do Atlântico, em 1911, para trazer o *ragtime* à Europa, depois do qual a música inglesa nunca mais seria a mesma, dentro ou fora dos *music-halls*. Ambas

23 Eliot, 1988.

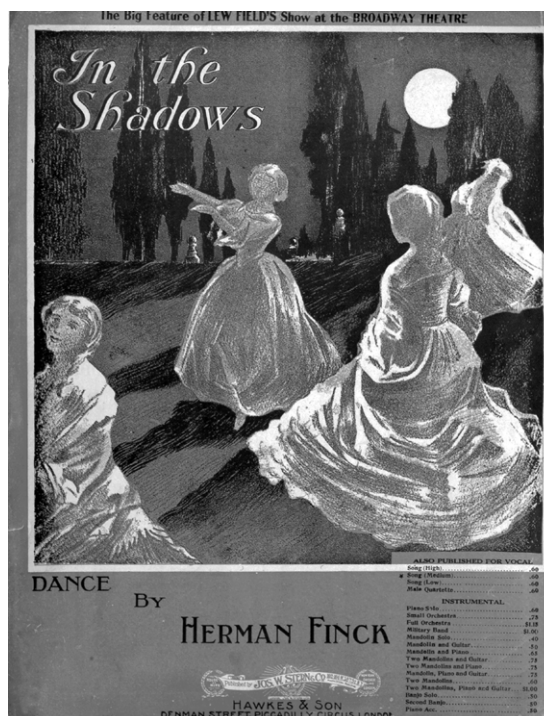
24 Goetz, 1911.

25 Na época em que Benny Carter gravou esta canção, em 1940, qualquer apresentação dela era claramente um gesto para trás em vez de para frente.

26 Esta é a capa da versão da música, com a letra de Goetz; a versão anterior, instrumental, retrata uma mulher elegante, apoiada por árvores iluminadas pela lua, alimentando um bando de cisnes em um rio – possivelmente o “doce Tamisa” (ver <http://nla.gov.au/nla.mus-an6488312-s1-e-cd>, nas Coleções Digitais da Biblioteca Nacional da Austrália).

as músicas estavam no repertório da orquestra de câmara a bordo do Titanic.²⁷ Mas, em 1912, a nova música popular americana representada por Berlin já começava a deslocar a clássica e leve elegância de Finck e seus pares. Existe, portanto, uma espécie de pungência cultural para “In the Shadows” de Finck – esta peça que, em retrospectiva, marca o fim de uma era na história e cultura europeia, quando a chamada americanização do continente está bem prestes a começar.²⁸ As letras de Goetz, é verdade, exibem o típico sentimentalismo vitoriano, e o clichê romântico tardio que os modernistas estavam ansiosos para aniquilar; sua letra é praticamente uma compilação de clichês do *tópos* do encontro marcado, incluindo crepúsculo e entardecer, raios de lua, brisas noturnas que suspiram suavemente, folhas farfalhando, sonolentos “pássaros do amor”, um cupido tendencioso e estrelas “espreitadoras”.²⁹ A música de Finck, por outro lado, alterna habilmente um dinamismo gracioso com uma melancolia romântica, tornando-a uma expressão perfeita de seu momento cultural de transição.

O motivo de “In the Shadows”, em vez de qualquer outra canção ou outra experiência sensorial, ter chegado a representar para Eliot esse período da sua vida é inevitavelmente um assunto para se discutir. Pode ter havido uma combinação irrecuperável de nostalgia histórica e pessoal; a ênfase da música no tema do encontro à sombra, que assombra a poesia de Eliot, certamente está presente. Para que Eliot fosse influenciado pelas letras das canções, elas tinham de ser anteriores à sua chegada a Londres. Da mesma forma, ele foi atraído por elas muito antes



Capa de “In the Shadows”, letra de E. Ray Goetz, música de Herman Finck (Nova York: Hawkes, 1911). Coleção do autor.

de associá-las a Vivien Eliot, Emily Hale, Jean Verdenal ou algum outro em particular.

Num programa de rádio, em dezembro de 1957, Eliot contou para sua audiência na BBC uma descoberta de infância, ocorrida num consultório odontológico em que se consultava. Dentre as leituras disponíveis na sala de espera, o jovem Eliot viu-se atraído por dísticos do poema “As exéquias” (“The Exequy”), de Henry King –, dísticos que serviram de epígrafe para um breve conto:

Stay for me there, I will not fail
To meet thee in that hollow Vale.³⁰

²⁷ Whitcomb, 1997.

²⁸ A capa da partitura instrumental ostenta uma apresentação de comando de “Nas Sombras” do rei Jorge V e seu convidado, Kaiser Wilhelm; os respectivos brasões de armas dos monarcas adornam os cantos superior esquerdo e direito da página. A fraternidade real apresentada na canção deve ter parecido tristemente irônica com alguns anos de retrospeção. Poderia a canção também ter representado, para Eliot, um momento nostálgico da unidade europeia que logo se fraturaria tragicamente?

²⁹ Uma pessoa se pergunta se a colocação destes dois últimos elementos (junto com “ouro”) no segundo verso da canção não é, de alguma forma, responsável deliberadamente pela preciosa linha 80 de *The Waste Land*, “From which a golden Cupidon peeped out” [Entre as quais um dourado Cupido espreitava] (CPP, 39).

³⁰ King, 1957, p. 640). [Espera-me ali, e não tardarei / em unir-me a ti no Santo Vale.]

Mesmo ainda menino, Eliot ficava muito tocado com essas linhas e, em suas próprias palavras, “não podia descansar antes de ler o poema inteiro”.³¹ Ele então teria descoberto que o encontro proposto por King é terno e macabro, já que o orador desolado promete juntar-se à esposa que jaz no túmulo. O “hollow Vale” de King encontra seu eco mais óbvio no “hollow valley” dos “Homens ociosos” (*The Hollow Men*) que também é o “último dos locais de encontros”. No entanto, nenhum dos amantes perdidos é reunido aqui; os habitantes apenas “tateiam juntos / E evitam falar”, sublimando seus impulsos sexuais³².

Em “Os Poetas Metafísicos”, Eliot chama “As exéquias” de King de “um dos mais belos poemas da época”, e cita dezesseis versos, começando pela mesma copla com “hollow Vale”. Também menciona o efeito de “terror do poema que é várias vezes alcançado por um dos admiradores de King: Edgar Poe”.³³

De fato, foi em um dos contos de Poe que Eliot descobriu o poema de King – uma história cujo título, incidentalmente, é “The Assassination”. No próprio monólogo de “As exéquias”, Poe leva o leitor a antecipar um encontro de dois amantes românticos ideais. No entanto, o narrador descobre, no último momento, junto com o leitor, que esse encontro é na verdade um pacto de suicídio: os amantes morrem envenenados, uma hora após o nascer do sol, separados em seus *palazzi* venezianos, e o homem byroniano tem os versos de King nos lábios.

Como seus predecessores decadentistas, Eliot reconheceu o frio drama gerado pela corrupção de um enredo inocente, e seu abuso do *tópos* do encontro marcado em seus poemas imita, à sua maneira, o tratamento de Poe ao mesmo tema.³⁴

Eliot tentou seu próprio “Exequy” – um poema que, por insistência de Ezra Pound, foi descartado de *The Waste Land*. Nas “Exéquias”, de Eliot, o orador, zombando de si mesmo, imagina sua “tumba suburbana” tornando-se um refúgio para encontros amorosos, fazendo uma paródia da sua própria morte como “Uma divindade local do amor”, e seu túmulo como o centro de seu próprio “bosque sagrado”. Os amantes, representados como seus “adeptos”, “enroscam-se nas árvores / Em exercícios sacramentais” (i.e., atividade sexual); sua estátua de mármore é decorada com “flores de donzelas defloradas”.³⁵ Uma terceira estrofe alternativa situa os “adeptos amorosos” tanto “debaixo das árvores” como “na videira emaranhada”.³⁶ Se tais adeptos são reminiscências de outros fornecedores ao ar livre em *The Waste Land*, a cena também reflete maliciosamente a referência do episódio de abertura abandonado por Eliot para uma atribuição ingênua “à sombra da plantação de melancia”.

As frequentes referências a tons e sombras ao longo desse gênero de canções de encontros, sugere uma proveniência bastante diferente daquela geralmente reconhecida para *The Waste Land*: “Vem para a sombra desta rocha vermelha”.³⁷ Cercado pela linguagem da profecia bíblica, o convite parece desconectado de

31 Ackroyd, 1984, p. 27. A entrevista que Ackroyd cita é *Personal Choice*, 1957.

32 Eliot, 1980, p. 58.

33 Eliot, 1960, p. 244.

34 Eliot claramente toma emprestado de Poe em “Elegy”, outro dos trechos de *The Waste Land*: “O suor transpirava dos meus poros! / Eu vi portões sepulcrais, atirados bem abertos, / Revelar (como em um conto de Poe) / As características da noiva ferida! (Eliot, 1922, p. 117). Não está claro se Eliot tem uma história específica de Poe em mente, mas o atiramento à parte dos portões parece evocar o reaparecimento de Madeline Usher, enquanto a visita de uma noiva falecida talvez seja a mais remanescente de “Ligeia”. Sou grato a Julia Stern por compartilhar comigo sua visão sobre esta alusão.

35 Eliot, 1922, p. 101.

36 (Eliot, 1922, p. 103) O epíteto “pudibund” aqui é, sem dúvida, ironicamente intencional. O agrupamento dos adeptos “em dois e três” acrescenta um desvio das suas atividades – também sugerido mais tarde, em *Sweeney Agonistes*, onde, debaixo do bambu, “Dois vivem como um / Um vive como dois / Dois vivem como três” (CPP, 81).

37 Eliot, 1980, p. 38.

questões de romance. No entanto, a revelação prometida de “medo em um punhado de pó”, se materializa como o quadro imediatamente seguinte no jardim de jacintos: aqui está em um infrutífero encontro que nos é mostrado o terror humano em ação.

A famosa frase de Eliot tem um precursor em outro dos poemas excluídos de *The Waste Land*, “A Morte de São Narciso”, que começa, “Venha sob a sombra desta rocha cinza”³⁸. Aqui, a sombra é mais abertamente sensual, como se o orador se pusesse a nos mostrar “a sombra cinza” nos lábios mortos de Narciso, e passasse a nos contar sobre suas aventuras, reais ou imaginárias, que insinuam masoquismo, estupro e masturbação. A sombra cinza, ironicamente, torna-se o sinal de que os desejos de Narciso foram purgados em uma espiritualidade sexualizada – uma inversão exata da sombra obstrutiva em outros poemas, especialmente *The Hollow Men*. O que gratifica Narciso é sua experiência de fusão com o outro após uma vida inteira de absorção em seus próprios membros e sua carne. O outro vem, no entanto, na forma de flechas que o penetram:

*Porque sua carne estava apaixonada pelas
flechas em chamas
Ele dançou na areia quente
Até que as flechas vieram.
Quando ele os abraçou, sua pele branca se
rendeu
para a vermelhidão do sangue, e o satisfez.
Agora ele está verde, seco e manchado
Com a sombra na boca.
[WLF, 97]*

The Waste Land, onde abril vem cruelmente “gerando / Lilases saídos da terra morta”, retém até a satisfação do esquecimento³⁹. E

Eliot reescreve a rendição de seu herói no seu “Exéquias”, onde um avatar de Narciso, “sua beleza sombreada”, aparece na estrofe final. Agora, um amante fracassado, seja “desdenhoso ou desdenhado”, parece não importar – ele vem para se imolar no túmulo sagrado do orador, mas ouve, ao fazê-lo, um “risinho sem fôlego no subsolo”^{40, 41}. Essa é a voz do orador enterrado, que repete amargamente a “sovegnia vos a temps de ma dolor” de Arnaud Daniel (“Na hora certa, esteja atento à minha dor”) no *Purgatório*, sugerindo que ele, também, foi vítima de um amor sexual fracassado. Afinal, o próprio pecado de Arnaud foi a luxúria, pela qual arde; o Narciso autoimolado do “Exéquias” de Eliot veio para se juntar à sua macabra companhia. A luxúria de Arnaud, juntamente com sua diretiva de lembrar, invoca outro fragmento melódico característico da rede referencial que Eliot criou a partir de suas citações de canções populares.

Memória e desejo

Por que, para todos nós, de tudo o que ouvimos, vimos e sentimos durante a vida, certas imagens se repetem, carregadas de emoção, mais do que outras? [...] tais memórias podem ter valor simbólico, mas daquilo que não podemos contar, pois elas vêm representar a profundidade de sentimentos que não podemos perscrutar. Poderíamos perguntar por que, quando tentamos nos lembrar visualmente de algum período no passado, encontramos em nossa memória apenas os poucos retratos escolhidos arbitrariamente do que encontramos ali, as pobres lembranças desbotadas de momentos apaixonados.

TS Eliot (*The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 141)

38 Eliot 1922, p. 95.

39 Eliot, 1980, p. 37.

40 Eliot, 1922, p. 101.

41 Este “risinho”, ao lado de uma rima em “ouvir”, lembra as linhas 185-6 da publicação de *The Waste Land*: “Mas nas minhas costas ouço, em uma explosão fria, ouço / O chacoalhar dos ossos, e o risinho que se espalha de orelha a orelha” (Eliot, 1980, p. 43).

O exemplo mais famoso do *tópos* do encontro marcado nas canções populares americanas data de 1905 e representa um dos maiores sucessos que Tin Pan Alley já produziu. Eliot, com seu olho para a alusão, dificilmente pode ter desperdiçado a citação de seu título no musical clímax de “My Evaline”.⁴²

Escrita pela equipe do compositor Egbert Van Alstyne e do letrista Harry Williams, “In the Shade of the Old Apple Tree” descreve dois encontros nas sombras. Um jovem casal na primavera aprecia seu primeiro e tímido abraço, e uma garota local oferece ao namorado, que é visitante na cidade, a promessa de um segundo namoro:

With a heart that is true
I'll be waiting for you,
In the shade of the old apple tree.⁴³

*Com um coração que é verdadeiro
Eu vou estar esperando por você,
À sombra da velha macieira.*

A promessa parece quebrar-se quando o rapaz retorna, trazendo flores, para o funeral da garota. Mas a descoberta de que o último desejo dela era ser enterrada debaixo da macieira revela comoventemente que ela manteve sua palavra.

Quando, nos rascunhos de *The Waste Land*, Eliot alterou “My Evaline”, de “Encontre-me na sombra da velha macieira, / Eva-Iva-Ova-Evaline” para “Encontre-me na sombra da vinha da melancia / Eva Iva Uva Emmaline”, ele efetivamente trocou a macieira pela vinha da melancia⁴⁴.

Isto pode ser ou uma ação consciente de evitar ou uma supressão inconsciente do sentimentalismo da famosa canção; também, como já notamos, efetivamente “acelera” e, desse modo,

moderniza a proposição. Se a oclusão da macieira por Eliot foi ou não deliberada, a canção resumiu e trouxe a um pico de popularidade um padrão de sentimento e imagem que aparentemente entrou na sua mente em uma fase de sua formação, e que ele continuou a trabalhar em sua poesia por muitos anos.

Depois de um exame, vemos que “À sombra da velha macieira” cruza-se de várias maneiras com *The Waste Land*. O abraço momentâneo do casal no primeiro verso, que transforma suas vidas, prefigura a “tremenda ousadia de um momento de rendição” no movimento de encerramento do poema. “Por isso, e apenas por isso, existimos / o que não se encontra em nossos obituários”, afirma Eliot de maneira memorável⁴⁵, afirmando o que está implícito na letra da música por meio da escolha da jovem do lugar de seu enterro. Pode-se notar que “À sombra da velha macieira” não é uma expressão de simples prazer ou alegria romântica na linha de “By the Watermelon Vine”. Pelo contrário, é uma música de “memória e desejo”, assim como *The Waste Land* é um poema de “memória e desejo”.

Essa descrição também se aplica a “The Maid of the Mill”, outra canção popular a que Eliot faz referência na página de abertura cancelada de *The Waste Land*. Seu orador pensa em seus encontros ao longo dos anos “em um moinho à beira-mar” com “uma pequena donzela, que atribulou sua fé” por ele. Tanto o local de encontro como a própria menina já estão há muito tempo extintos, e o desaparecimento de “tais donzelas [e] tais rodas de moinho” parece ao orador, na sua velhice, marcar a decadência de sua cultura. Mas o bom passado continua vivo na memória que tem das palavras dela, que impõem a lembrança:

42 Na verdade, a “citação” é anacrônica, pois “My Evaline” é uma canção composta quatro anos antes. No entanto, qualquer ouvinte, em 1910 ou 1922, lembraria, nas linhas “Meet me in the shadow of the old apple tree, / Eevah, Ivah, Ohvah, Evaline”, da canção mais famosa de 1905 – especialmente porque estas linhas seguem as alusões genuínas de “My Evaline” em “Sweet Adeline” e “Way Down Yonder in the Cornfield” (ver nota 10, acima).

43 Harry H. Williams and Egbert van Alstyne (1905).

44 Eliot 1922, p. 5.

45 Eliot, 1980, p. 49.

Do not forget me! Do not forget me!
Think sometimes of me still,
When the morn breaks and the throstle
awakes.
Remember the maid of the mill! [con
passione]
Do not forget me! Do not forget me!
Remember the maid, the maid of the mill!⁴⁶

Não me esqueça! Não me esqueça!
Às vezes, pense em mim,
Quando surge a manhã e o sabiá acorda.
Lembre-se da dama do moinho! [com paixão]
Não me esqueça! Não me esqueça!
Lembre-se da dama do moinho!

“The Maid of the Mill”, de uma opereta de 1887 com o mesmo nome, cantada em um *pub* chamado “Opera Exchange” por um Sr. Fay, é a canção mais antiga que Eliot cita nos rascunhos de *The Waste Land*. Em 1921-1922, essa música parecia muito mais datada do que as outras que Eliot citou ou considerou citar. Não há dúvida de que é invocada no poema precisamente porque marca a cultura de uma geração anterior. Talvez o mesmo seja verdade para o próprio Sr. Fay; seu nome lembra fadas e elfos, e o adjetivo *fey* sugere coisas de outro mundo.⁴⁷

O que pode ser mais surpreendente sobre “The Maid of the Mill” em relação a *The Waste Land* é sua imperativa memorialização, que aponta para um *leitmotiv* shakespeariano perdido que, não fosse o processo de edição, poderia ter percorrido toda a extensão do poema ao lado de “Aqueles são pérolas que eram seus olhos”. “Lembre-se de mim”, a última ordem do fantasma do pai de Hamlet, deveria passar para “The Maid

of the Mill”, ao marinheiro afogado em “Death by Water”:

Not a chance. Home and mother.
Where’s a cocktail shaker, Ben, here’s
plenty of cracked ice.
Remember me.⁴⁸

Entre essas passagens excluídas, o elo de memória sobrevive em “A Game of Chess”:

Do you know nothing? Do you see
nothing? Do you remember Nothing?
I remember
Those are pearls that were his eyes.
[CPP, 41]

Ou, como Eliot disse originalmente, “I remember / The hyacinth garden” [“Eu me lembro / do jardim do jacinto”]⁴⁹. A menina jacinto, como sua precursora, a dama do moinho, continua sendo o objeto insistente de memória e desejo.

A esposa morta ou amada que não será esquecida é uma das obsessões de Eliot ao longo de sua obra, e uma série de críticos viram *The Waste Land*, também, como uma elegia – uma obra de luto por um soldado perdido na Grande Guerra, frequentemente identificado com o amigo de Eliot, Jean Verdenal.⁵⁰ Essas leituras tendem a colocar Phlebas em primeiro plano, o marinheiro fenício afogado, como uma imagem do camarada morto. A “garota jacinto”, neste caso, é na verdade um garoto (leia: “Eles me chamaram de garoto jacinto”), uma possibilidade autorizada pelos mesmos versos que acabei de destacar, cuja versão manuscrita diz:

46 Hamilton Aidé e Stephen Adams ([1887]). “Stephen Adams” era o pseudônimo usado pelo barítono Michael Maybrick quando ele compôs.

47 A abreviação afro-americana de “ofay” para “fay” é registrada pela primeira vez no final dos anos 1920 e a menos que estivesse sendo usada nas ruas americanas antes de Eliot emigrar, em 1914, parece pouco improvável que ele a tenha conhecido.

48 (*WLF*, 61) Eliot escreveu a linha “Remember me” em seu manuscrito e omitiu-a mais tarde, é provável que involuntariamente, quando feita a datilografia (*WLF*, 69).

49 Eliot, 1922, p. 19.

50 Para referências recentes e úteis desta visão de *The Waste Land*, veja Query (2002, p. 17-20), e Gilbert, (1999, p. 193-198).

Do you know nothing? Do you see
nothing? Do you remember Nothing?
I remember
The hyacinth garden. Those are pearls
that were his eyes, yes!
[WLF, 19]

Em resposta ao questionamento da esposa sobre o que ele sabe, vê e lembra, o orador masculino silenciosamente oferece a transformação do marinheiro afogado – cumprindo assim o apelo do marinheiro para ser lembrado – e o encontro fracassado no jardim dos jacintos, como se os dois incidentes fossem um só. Um elo indissolúvel é assim forjado.⁵¹ Embora a tradição elegíaca dos clássicos gregos até “Lycidas” e além certamente possa ter oferecido a Eliot modelos suficientes, *The Waste Land*, enquanto obra de um homem enlutado por um homem, constrói seu próprio repertório simbólico a partir de uma miscelânea de fontes que incluem Shakespeare, os mitos de Jacinto e Narciso e o culto do *fin de siècle* de São Sebastião, acima dos quais o *tópos* do encontro marcado se assenta. O *tópos* popular como resultado é, portanto, distorcido à la Poe, de uma maneira que transforma as respostas prontas que normalmente evocava – sentimentos de afetos românticos ou nostalgia melancólica – em horror, pavor e uma esmagadora sensação de remorso.

Na verdade, a última torção da faca de Eliot em sua reformulação do *tópos* do encontro marcado é a culpa de seu protagonista e a possível cumplicidade na morte do ser amado, a perversão final de “Love will find its own / When we are alone / In the shadows” [“O amor encontrará um caminho / Quando estivermos sozinhos / Nas sombras”] em um horror gótico. Este tema sobrevive desde o início da “Love Song of St. Sebastian” até “Sweeney Agonistes” e, finalmente, *The Family Reunion*. É o foco também

do “Elegy”, cortado do *The Waste Land*, no qual o orador obsessivamente penitente é assombrado por visões de um “querido”, mas “inconveniente” cadáver feminino, que retornou dos mortos, “as in a tale by Poe” [“como em um conto de Poe”]⁵². Com essa figura de culpa e sonhos de assassinato em mente, Hugh Kenner argumentou que o cadáver que Stetson plantou recentemente em seu jardim, e que “o cachorro” ameaça “desenterrar”, é o corpo afogado da garota do jacinto.⁵³ Afinal, passamos rápido o suficiente do “The Burial of the Dead” do jardim de jacintos para o jardim de Stetson, que não parece ilógico associar os dois. Apenas Madame Sosostris, com seu aviso de “Fear death by water”, fica entre eles.

E a umidade do cabelo da garota jacinto, aparentemente um símbolo de vitalidade, ganha um novo papel quando a alusão a outra jovem traída, a louca Ofélia, prestes a se afogar, segue na próxima seção do poema. Outras pistas ao longo dessas linhas são descobertas no manuscrito de *Waste Land*, como a frase que uma vez precedeu os versos que já citei duas vezes de “A Game of Chess”:

“What is that noise now? What is the
wind doing?” Carrying
Away the little light dead people.
“Do you know nothing? Do you see
nothing? Do you remember “Nothing?”
I remember
The hyacinth garden. Those are pearls
that were his eyes, yes!
[WLF, 17-19]

Com esta conversa matrimonial em mente, Kenner não hesita em identificar a garota jacinto afogada com Vivien Eliot. Se ele está certo de que uma fantasia de assassinato está subjacente ao “The Burial of the Dead”, então a referência de Eliot em “The Maid of the Mill”, com

51 A ligação foi na verdade forjada vários anos antes, em “Dans le Restaurant”, onde a designação falhada é imediatamente juxtaposta ao afogamento de Phlebas *en français*.

52 Eliot, 1922, P. 117.

53 Kenner, 1971, p. 277.

sua repetida determinação de não esquecer um amante morto, assume uma nova intensidade, pois a inocência inqualificável da canção se deformou a tal ponto de chegar numa monstruosidade. Eliot pode também ter tido em mente uma série de outras canções do mesmo gênero que se aproximam mais de seu próprio imaginário, como o célebre começo lírico de Meta Orred:

In the gloaming, oh! my darling, when
the lights are dim and low; And the quiet
shadows falling, softly come, and softly go
When the winds are sobbing faintly with
a gentle unknown woe, Will you think
of me and love me, as you did once long
ago?⁵⁴

Não estou sugerindo que Eliot tenha aludido conscientemente a esta canção particular de 1878, embora ela fosse bastante popular durante a sua infância e, por isso, não é improvável que tenha sido cantada ao redor do piano da sala de seus pais. Meu ponto é que existia um repertório utilizável de frases, símbolos e situações – componentes dos correlativos objetivos que constituem, segundo o próprio Eliot, “a única maneira de expressar emoção na forma de arte”⁵⁵ –, em uma cultura popular em torno dele, e que forneceu elementos para a sua imaginação. E como ele insistiu em 1933, “é claro que apenas uma parte do imaginário de um autor vem de sua leitura; vem de toda a sua vida sensível desde a mais tenra infância”.⁵⁶ A música popular fazia parte desse todo, no caso de Eliot, e as marcas em sua imaginação permanecem visíveis mesmo quando, como em *The Waste Land*, a maioria de seus traços visíveis tenham sido apagados da superfície de sua poesia.

Conhecimento e experiência

Parar aqui nas fronteiras da psicologia e se juntar a Eliot em suas conclusões sobre as fontes da poesia seria desperdiçar nossas evidências, que sugerem algo mais profundo e inquietante. As emoções, como Foucault demonstrou em sua *História da sexualidade*, são, em si mesmas, produtos da cultura – não “dons intemporais que brotam do solo de um eterno eu ‘interno’”, mas... experiências culturalmente estruturadas, interpretações e performances do *self*.⁵⁷ À luz desse *insight*, o persistente retorno do *tópos* do encontro marcado na obra de Eliot, assim como o fato de seu fascínio por ele parecer preceder mesmo seus primeiros poemas, sugere que, não apenas a poesia de Eliot, mas os sentimentos e incidentes que entraram na poesia foram moldados pelo *tópos* popular. Através das representações do amor romântico das canções populares de encontros marcados, em conjunto com suas leituras, o jovem Eliot alcançou – ou formou – uma autocompreensão erótica que aguardava um objeto. Jean Verdenal, talvez em sua vida – e certamente através de sua morte prematura –, assumiu um papel nostálgico, criado para ele pelas melodias saudosistas de “In the Shadows” e “The Maid of the Mill”, assim como “Exequy”, de King e outros textos literários.⁵⁸ Vivien Eliot, a noiva transfigurada, agora uma Fúria, da mesma forma assumiu uma personagem disponibilizada a ela por meio de uma variedade de fontes clássicas e imagens populares grotescamente deformadas. Como Verdenal, Vivien estava latente na imaginação de Eliot antes de se materializar na carne. Tais eram as operações da teatralidade constitucional de

54 Meta Orred and Annie Fortescue Harrison (1878, p. 37).

55 Eliot 1960, p. 124.

56 Eliot, 1933, p. 141.

57 Pfister, 1997, p. 17-19.

58 Em *T. S. Eliot's Silent Voices*, John T. Mayer (1989) escreve de forma criteriosa sobre a capacidade de Eliot de “transformar pessoas em presenças imaginativas” (Mayer, 1989). Ele afirma que o relacionamento de Eliot com Verdenal foi “ressuscitado na memória e carregado de um poder imaginativo muito além da experiência viva”. Verdenal tornou-se, por um tempo, uma das figuras obsessivas que comandam a vida interior de Eliot... Não é

Eliot. Mas isso não significa que Eliot falsificou seus sentimentos, pois é uma função da cultura à qual Eliot, como qualquer outra pessoa, fora submetido – “não simplesmente para descobrir verdades emocionais, mas para criá-las”.⁵⁹

Além disso, o próprio Eliot estava desconfortavelmente “consciente” do poder da cultura para estruturar as nossas emoções: este é um tema que ele retoma com certa regularidade em sua poesia. Às vezes, ele reage defensivamente, representando o domínio da cultura sobre as massas suscetíveis, ao mesmo tempo em que insinua a sua imunidade de maneira condescendente. Em “The Death of the Duchess”, um dos poemas pendentes de *The Waste Land*, são os “habitantes de Hampstead” que “sabem o que devem sentir e o que devem pensar” porque o jornal diário lhes dita⁶⁰ – condição que compartilham com os “leitores do *Boston Evening Transcript*” em um poema anterior⁶¹, e com os londrinos no não editado “Fire Sermon”, cujos “movimentos” de formigueiro foram registrados pela mente “esdrúxula” e superior do poeta.⁶²

Mais estimulantes são os momentos em que os oradores de Eliot são forçados a confrontar sua própria implicação nos desejos e experiências mais corriqueiras, um confronto que os deixa profundamente perturbados. Em “Dans le Restaurant,” o orador fica chocado ao descobrir suas próprias memórias secretas e sentimentos expressos por um garçom. “*De quel droit payes-tu des expériences comme moi?*”, ele rosna indignado

– “Que direito você tem de sofrer por experiências como eu?”.⁶³ Consideravelmente ressentido, o orador percebe que o encontro frustrado do garçom, assim como o seu, é o abutre carrasco de Prometeu, *vautour*, a memória que o rói todos os dias. O orador compartilha com o garçom, e com um grande número de outros, as supostas lembranças e desejos privados que ele até então tinha guardado exclusivamente para si. Se ele tivesse reconhecido a fonte de seus próprios sentimentos nas muitas canções populares que apresentavam o *tópos* do encontro marcado, poderia ter se poupado do confronto.

Da mesma forma, em “Portrait of a Lady”, uma pessoa indiferente se encontra inexplicavelmente tocada por uma canção popular ouvida em um parque público, uma experiência que ameaça sua distinção aparentemente segura das pessoas comuns e de suas emoções. Quando a “canção surrada” atenta o seu autodomínio, ele tenta se defender do seu desconforto sugerindo que a canção “recorda coisas que as outras pessoas desejam”, e que tais desejos não são os seus⁶⁴. No entanto, a própria ameaça ao seu autodomínio mostra que ele dissimula, e o próprio orador questiona imediatamente sua tentativa de fugir do assunto: “Essas ideias estão certas ou erradas?” Ele não pode evitar de fazer em si mesmo o severo escrutínio a que ele submete a senhora, de quem reconhece quase todos os sentimentos como uma construção pós-romântica comum.

tanto o Verdenal vivo que Eliot conheceu em Paris, mas o Verdenal transmutado, o Verdenal da memória e do desejo, que assombra Eliot, como abordou em *The Waste Land* (Eliot, 1922, p. 201). Mas eu modificaria esta conclusão, sugerindo que o papel de Verdenal passou por uma preparação significativa antes que o ator se tornasse “elenco” nele.

59 Schnog, 1997, p. 4.

60 Eliot, 1922, p. 105.

61 Eliot, 1980, p. 16.

62 Curiosamente, é dito que os habitantes de Hampstead estão “presos para sempre nessa roda” porque sabem muito bem o que sentir e pensar, enquanto os de Londres estão “presos na roda” porque “não sabem nem como pensar, nem como sentir” (Eliot, 1922, p. 31). No final, porém, as duas críticas são realmente uma só, enquadradas ironicamente em “The Death of the Duchess” e claramente em “The Fire Sermon”. A clareza desta última atraiu o comentário mais mordaz de Pound em todo o manuscrito de *The Waste Land*: ele rejeitou esta passagem, que Eliot tinha trabalhado laboriosamente em um soneto, rabiscando “B-II-S” (“Bullshit”) na margem.

63 Eliot, 1980, p. 32. Os poemas em francês de Eliot são notoriamente difíceis de traduzir, e esta linha tem sido apresentada de forma muito variada. Tomo o uso (não-reflexivo) de “pagador” aqui para significar “pagar [sofrer] por”, como em “Você vai pagar por esse insulto” – expressão que existe tanto em francês como em inglês.

64 Eliot, 1980, p. 10.

De que livro de frases culturais o próprio orador tirou suas poses e até mesmo a sua ironia? Ele não tem certeza de que sabe. Enquanto isso, os desejos instigados pela música popular se misturam – numa linha que evoca fortemente o episódio, ainda a ser escrito, do jardim dos jacintos, de *The Waste Land* – “Com o cheiro dos jacintos pelo jardim”⁶⁵. Em outro lugar em “Portrait”, o desejo está envolto com lilases, que a mulher com mesmo nome “torce em seus dedos” enquanto faz alusão à sua “vida enterrada, e Paris na primavera”. A passagem inicial de *The Waste Land*, naturalmente, associa lilases à mistura de memória e desejo, e o próprio Eliot, referindo-se em 1934 a seus próprios dias de “Paris na Primavera” com Jean Verdenal, volta aos termos dessa passagem:

I am willing to admit that my own retrospect is touched by a sentimental sunset, the *memory* of a friend coming across the Luxembourg Gardens in the late afternoon, waving a branch of *lilac*, a friend who was later (so far as I could find out) to be *mixed* with the mud of Gallipoli.⁶⁶

[*Estou disposto a admitir que meu próprio retrospecto é tocado por um pôr do sol sentimental, a memória de um amigo cruzando os Jardins de Luxemburgo no final da tarde, acenando um ramo de lilás, um amigo que mais tarde (pelo que pude descobrir) se misturou com o ânimo de Gallipoli.*]

É revelador que, embora os críticos tenham associado tanto os jacintos quanto os lilases de *The Waste Land* com Jean Verdenal, as referências às mesmas flores em “Portrait of a Lady” vêm da Parte II, que foi concluída em fevereiro de 1910, oito meses antes de Eliot conhecer Verdenal.⁶⁷ As imagens em “Portrait” parecem tão obviamente

aludir a alguma “vida enterrada” do próprio Eliot (e em Paris, nada menos!), mas podem ter outro significado, sugerindo novamente que a vida de Eliot tomou forma a partir de suas palavras e não o contrário. Antes que as palavras viessem à imaginação, e ainda antes da imaginação, havia uma cultura estruturando tudo. Quando Eliot garante que suas próprias memórias são difratadas através do “sentimental”, ele nos remete a fontes como “*In the Shade of the Old Apple Tree*” [“Na sombra da velha macieira”], que em 1910 poderia ser chamada de uma “canção surrada”, e na qual o orador revisita as sombras da árvore de encontro com um “monte de flores... / Para colocar sobre um túmulo recém cavado”. Se eram lilases ou jacintos, ele não diz.

O *tópos* do encontro marcado nunca deixou de fascinar Eliot. A consequência do encontro fracassado assombra sua poesia após *The Hollow Men*, assumindo a forma dilacerante das vozes das crianças que, por causa do momento perdido, nunca foram trazidas para vida. Na reescrita do jardim de jacintos por Eliot, os amantes *manquês* de “Burnt Norton” retornam à imaginação “Descendo a passagem que não percorremos / Em direção à porta que nunca abrimos / No jardim de rosas”, onde, em uma visão mística, a piscina seca aparece de repente, “cheia de água, fora da luz do sol”, sua “superfície brilhando”, numa frase repetida, retirada da cena anterior, “fora do coração da luz”⁶⁸. A dissipação desta visão sublime libera uma rajada de som, “pois as folhas estavam cheias de crianças, / Escondidas com entusiasmo, contendo risos”. Se esta cena representa o rescaldo do encontro fracassado no jardim de jacintos, também recapitula o encontro amoroso em “Dans le Restaurant”, onde o breve contato sensual de um casal imaturo, culmina num ataque de cócegas⁶⁹. Esse fragmento melódico de crianças escondidas nas folhas é tocado e mais – em “New Hampshire”, em “Marina”, em

65 *Ibidem*.

66 Eliot, 1934, p. 452. (grifos meus)

67 Eliot, 1988, p., xx–xxi.

68 Eliot, 1980, p. 117–118.

69 Eliot, 1980, p. 31.

“East Coker”, em “Little Gidding” – sempre com as mesmas sugestões de “euforia” escurecidas pelo pesar.⁷⁰

A cena do jardim de rosas em “Burnt Norton”, como outras cenas de encontro “eliótico”, tem sido frequentemente associada a Emily Hale, a jovem mulher que Eliot deixou para trás quando tomou sua fatídica decisão de emigrar, e com a mulher madura com quem manteve um relacionamento longo e não consumado, e a quem escreveu mil cartas entre 1930 e o final dos anos 1950. Embora seja verdade que, como Thormählen argumenta, Eliot a visse como a Beatriz de Dante, a lembrança de um objeto essencialmente inatingível de paixão, reverência e lamento,⁷¹ as imagens e cenas particulares através das quais a poesia de Eliot representa esta relação não são todas derivadas da *Vita Nuova*. A fragmentação que Eliot faz do *tópos* do encontro marcado da canção popular reuniu Beatriz, a senhora do moinho (*the maid of the mill*), e Lindy Lou em um corpo de mulher perpetuamente resguardado e infinitamente arrependido. Mais claramente até que Jean Verdenal ou Vivien Eliot, Emily Hale – não apenas no trabalho de Eliot, mas também, no final das contas, na sua própria vida, que se conformou gradualmente ao “modelo” de Eliot – gerado pelo funcionamento da cultura, tanto a alta como a baixa, em uma imaginação magnetizada.

Referências

ACKROYD, Peter. *T. S. Eliot: a life*. New York: Simon, 1984. p. 27.

AIDÉ, Hamilton; ADAMS, Stephen. *The maid of the mill*. Baltimore: Willig, [c.1887].

CHINITZ, David, *T. S. Eliot and the cultural divide*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

BARBER SHOP BALLADS AND HOW TO SING THEM. Nova York/Prentice: ed. Sigmund Spaeth, 1940.

ELIOT, T. S. ., A commentary. *Criterion* 13. [S.l.]: [s.n.], 1934.

ELIOT, T. S. *Os homens ociosos*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. (Coleção Saraiva de Bolso)

ELIOT, T. S. *Complete poems and plays*, 1909–1950. New York: Harcourt, 1980.

ELIOT, T. S. *Selected essays*. New York: Harcourt, 1960.

ELIOT, T. S. *The letters of T. S. Eliot, Vol. I: 1898–1922*. San Diego: ed. Valerie Eliot, 1988.

ELIOT, T. S. *The use of poetry and the use of criticism*. [S.l.]: [s.n.], 1933. p. 141.

ELIOT, T. S. *The Waste Land*. [S.l.]: [s.n.], 1922.

GARDNER, Helen L.. “Four quartets”: a commentary”. In: T. S. Eliot: *A study of his writings by several hands*. Nova York: Funk: ed. Balachandra Rajan, 1948.

GILBERT, Sandra. “Rats’ Alley”: The Great War, Modernism, and the (Anti) Pastoral Elegy. *New Literary History* 30, 1999, p. 193–198.

GOETZ, Ray; FINCK. *Herman in the shadows*. New York: Hawkes, 1911.

JOHNSON, James Weldon; COLE, Bob; JOHNSON, J. Rosamond. *Under the bamboo tree*. New York: Stern, 1902.

KENNER, Hugh. *The Pound Era* Berkeley: University of California Press, 1971.

KING, Henry. “The Exequy” in *poetry of the English Renaissance 1509–1660*, New York: Appleton: ed. J. William Hebel and Hoyt H. Hudson, 1957.

MAYER, John T. *T. S. Eliot’s silent voices*. New York: Oxford University Press, 1989.

70 Thormählen, 2001, p. 4–5. A história de Kipling “They” é a fonte mais imediata de Eliot para esta imagem, que carrega tons semelhantes no trabalho de ambos escritores; veja, além de Thormählen, 1999, p. 267; Grover, 1974, p. 132, p. 260; e Gardner, 1948, p. 62. A associação da imagem com um encontro falhado, no entanto, é a própria contribuição de Eliot.

71 Thormählen, 2001, p. 235–239.

- NORTH, Michael. *The dialect of Modernism: race, language, and twentieth-century literature*. New York: Oxford University Press, 1994.
- ORRED, Meta; HARRISON, Annie Fortescue. *In the gloaming*. New York: Saalfeld, 1878. p. 124.
- PERSONAL CHOICE. Entrevista. *BBC sound archives*, London, 338, n. 52, 30 de dezembro de 1957; ver 338 n. 52.
- PFISTER, Joel. On conceptualizing the cultural history of emotional and psychological life in America. In: PFISTER, Joel; SCHNOG, Nancy. (editores)., *Inventing the psychological: toward a cultural history of emotional life in America*. New Haven: Yale University Press, 1997. p. 17-19).
- QUERY, Patrick. They Called Me the Hycanith Girl: T. S. Eliot and the Revision of Masculinity. *Yeats-Eliot Review* 18, p. 17-20, 2002.
- SCHNOG, Nancy. On inventing the psychological. PFISTER, Joel; SCHNOG, Nancy. (editores)., *Inventing the psychological: toward a cultural history of emotional life in America*. New Haven: Yale University Press, 1997. p. 4.
- SCHUCHARD'S. *Eliot's Dark Angel: intersections of life and art*. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- SMITH, Grover, T. S. *Eliot's poetry and plays: A study in sources and meaning*, 2^a ed., 2^a ed., T. S. Eliot. (Chicago: University of Chicago Press, 1974),
- STEVENS, Wallace. *The collected poems of Wallace Stevens*. New York, Vintage, 1954.
- THORMÄHLEN, Marianne. T. S. Eliot and the reality of childhood. In: THORMÄHLEN, Marianne, *T. S. Eliot and our turning world*. Nova Iorque: St. Martin's: ed. Jewel Spears Brooker, 2001.
- THORMÄHLEN, Lyndall Gordon, T. S. *Eliot: an imperfect life*. New York: Norton, 1999.
- WHITCOMB, Ian. *Titanic: music as heard on the fateful voyage*. booklet CD. [S.l.]: Rhino, 1997.
- WILLIAMS, Harry H.; ALSYNE, Egbert van. *In the shade of the old apple tree*. New York: Shapiro, 1905.

“A máquina do mundo” e o *Livro de sonetos*: Drummond, leitor de Jorge de Lima

Cleber Ranieri Ribas (UFPI)

O artigo tenta provar que o poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, fora pensado e escrito como uma resposta ao *Livro de sonetos*, de Jorge de Lima. Para provar esta hipótese, cotejamos o conteúdo comum a ambos os textos, assim como consultamos diversas fontes jornalísticas da época. A conclusão a que chegamos é que os dois poemas guardam diversas similitudes e divergências metafísicas entre si, sobretudo no que diz respeito às imagens epifânicas que descrevem.

Introdução

O poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, foi publicado em primeira mão, ainda em versão preliminar, no dia 2 de outubro de 1949, no jornal *Correio da Manhã*. Uma segunda versão, ligeiramente modificada, veio a lume cerca de um mês depois, em

novembro de 1949, desta vez na revista católica *A Ordem*, então dirigida por Alceu Amoroso Lima. Em razão dos laços de amizade que estabeleceu em sua pregressa carreira jornalística, Drummond ainda mantinha uma coluna regular de crônicas no jornal *Correio da Manhã*. Costumava, eventualmente, publicar no suplemento literário deste jornal, assim como no suplemento literário do jornal *A Manhã*, alguns dos poemas que posteriormente incluiria em seus livros. Ainda que tivesse o hábito de previamente dar a público seus versos em jornais, o caso das publicações prévias de “A máquina do mundo” tinha motivações distintas das divulgações anteriores. Ao que tudo indica, a decisão do poeta de expor antecipadamente seu mais audacioso poema numa revista católica tinha por propósito responder ao ainda inédito *Livro de sonetos*, de Jorge de Lima. Embora não tenhamos uma prova documental peremptória desta hipótese,¹ muitos

1 Drummond suprimiu de seu diário pessoal as anotações referentes ao ano de 1949, conforme podemos observar no livro *O observador no escritório*, publicado tardiamente em 1985. Segundo Bortoloti (2013), a supressão das confissões desse ano fatídico se deve à desilusão de Drummond com os membros do Partido Comunista. Naquele ano, o poeta mineiro apoiou a chapa de Afonso Arinos para as eleições da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), posicionando-se contra a chapa dos comunistas, com quem havia trabalhado dois anos antes (entre 1945 e 1947) no jornal *Tribuna Popular*. Após a vitória da chapa de Arinos (que tinha Alceu Amoroso Lima, editor de *A Ordem*,

são os indícios que apontam nesta direção, não apenas quando cotejamos os dois textos – “A máquina do mundo” e o *Livro de sonetos* – mas também quando consultamos algumas das fontes jornalísticas da época.²

Ao que indicam estas fontes, o livro de Jorge de Lima só foi publicado na primeira quinzena do mês de novembro de 1949, portanto *depois* das duas publicações prévias do poema de Drummond. Sabe-se, entretanto, que o *Livro de sonetos* foi escrito no primeiro semestre de 1948, conforme testemunharam Luiz Santa Cruz (amigo e secretário de Jorge) e os biógrafos José Fernando Carneiro (1958) e Carlos Povina Cavalcanti (1969). Santa Cruz relatou que em 1948 “surgiram os 102 sonetos dos quais somente setenta e sete (sic) seriam incluídos no *Livro de sonetos* e os restantes aproveitados em *Invenção de Orfeu*, depois de melhor trabalhados” (Cruz, 1975, p.19). O testemunho desses biógrafos pode ser confirmado também pelo fato de que o próprio Jorge de Lima publicou o “Soneto 101” no jornal *Correio da Manhã* do dia 16 de maio de 1948 (“Vereis que o poema nasce independente”) (Lima, 1948). É provável, portanto, que o livro já estivesse pronto no primeiro semestre de 1948, um ano e seis meses antes da publicação pela editora Livros de Portugal.

É provável, também, que os manuscritos tenham circulado entre os amigos íntimos de Jorge, como eram Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Alceu Amoroso Lima. Assim como Murilo lera *Invenção de Orfeu* antes da publicação³ – tendo escolhido o título do livro a partir de três nomes previamente sugeridos por Jorge de Lima – é provável que o mesmo tenha ocorrido com o *Livro de sonetos*. As fontes jornalísticas da época indicam que o livro já era conhecido por um pequeno círculo de poetas e amigos íntimos, e os comentários a respeito do caráter inovador daqueles sonetos se espalhavam, criando expectativas auspiciosas entre críticos, poetas e leitores que não pertenciam àquele núcleo íntimo.

Para provarmos esta hipótese de que Drummond foi um dos poetas que tiveram acesso ao livro de Jorge antes da publicação, destacamos alguns versos do *Livro de sonetos* e os cotejamos com excertos análogos encontrados em “A máquina do mundo”. Como veremos, diversos são os indícios intertextuais que apontam para uma possível rivalidade mimética (GIRARD, 2009) de Drummond em relação ao poeta alagoano. Detectamos 23 evidências que nos revelam como o poeta mineiro respondeu, de modo implícito, especular e negativo, à epifania mística dos poemas do *Livro de sonetos*. Se Jorge nos narra uma epifania teofânica das obras de Deus, o

como representante do conselho fiscal), no dia da posse, dois militantes comunistas agrediram fisicamente o poeta mineiro. A tese de Bortoloti (2013) de que estes acontecimentos foram os responsáveis por Drummond suprimir as anotações do ano de 1949 de seu diário pessoal parece-nos pouco plausível. Não podemos afirmar peremptoriamente, mas é possível cogitar que neste diário houvesse confissões sobre o impacto da leitura do *Livro de sonetos* de Jorge de Lima, sobre a descoberta do livro *Another Time*, de W.H. Auden, sobre a presença auspiciosa de Albert Camus no círculo de intelectuais amigos de Drummond (tais como Rubem Braga, Murilo Mendes e Manuel Bandeira) e sobre o fascínio filosófico que o livro *O mito de Sísifo* causou no poeta. Ao que tudo indica, Drummond preferiu guardar em segredo estes acontecimentos reveladores porque eles explicariam os motivos estéticos e filosóficos (e não só os motivos políticos) que conduziram o poeta a abandonar o projeto da poesia social que até então o ocupava (Bortoloti, 2020a; 2020b). Aí estaria a explicação genética da reviravolta metafísica na poesia drummondiana. Podemos deduzir que, assim, o poeta ocultou de seu público de críticos e leitores muitos dos enigmas que poderiam explicar alguns dos poemas de *Claro enigma*. Em compensação, tornou pública (por meio de entrevistas e relatos) a contenda com seus ex-companheiros do Partido Comunista, certamente porque tal acontecimento revelaria de modo apenas superficial os motivos que o conduziram a mudar radicalmente sua trajetória poética.

² Todas as fontes jornalísticas aqui citadas estão disponíveis na página da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional. Consultei os jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *A Manhã*, *Folha Carioca*, *O Jornal*, *A Noite*, *Revista da Semana* e *A Ordem*.

³ *Invenção de Orfeu* foi analisado por Murilo Mendes, ainda em 1951, um ano antes da publicação, conforme podemos testemunhar no artigo intitulado “A Luta com o Anjo”, publicado no Suplemento Literário Letras e Artes do jornal *A Manhã*, no dia 17 de junho de 1951.

Todo-Poderoso Criador do universo, da natureza e do homem, Drummond nos narra uma epifania mecanofônica das obras erigidas pelo poder de engenho humano; se Jorge nos oferece uma visão mística da criação do mundo por obra divina, Drummond nos descreve as obras do homem prometeico, dominador e explorador dos recursos da Terra; se Jorge nos fala da Graça de Deus, criador de todas as línguas, narrativas, mitos, civilizações, nações, homens, animais, plantas, santos, anjos, demônios e símbolos, Drummond nos remete a uma epifania mecanicista da criação do mundo (simbólico e material) por obra do poder científico-instrumental do homem. As imagens de Jorge são celestiais, edênicas e luciferinas, as de Drummond são elementais, maquinais e científicas. Para Drummond, Deus é um símbolo criado pelo homem; para Jorge, o homem é uma criatura de Deus. Em suma, Drummond vê na máquina a autoimagem do homem; Jorge compreende o homem como imagem e semelhança de Deus.

Nosso intuito, portanto, é demonstrar que a epifania reveladora protagonizada pela máquina do mundo seria uma resposta negativa à epifania mística vislumbrada por Jorge de Lima no *Livro de sonetos*. Muitos são os indícios textuais e contextuais que nos deixam entrever esta possível rivalidade de Drummond em relação a Jorge, ainda que tal conflito mimético tenha se expressado de modo unilateral e implícito. Assim, no primeiro tópico demonstraremos, a partir de algumas evidências jornalísticas da época, que o *Livro de sonetos* já era conhecido, antes da publicação, entre alguns jornalistas, críticos e amigos íntimos de Jorge de Lima. Esta constatação nos permitirá afirmar, com algum grau de certeza, que Drummond foi um dos poetas que teve acesso ao *Livro* ainda datiloscrito. No segundo tópico, proporemos uma interpretação do *Livro de sonetos* como uma releitura mística e autobiográfica do livro do *Gênesis*. No terceiro tópico, tentaremos demonstrar, a partir de 23 evidências intertextuais detectadas, que várias passagens de “A máquina do mundo” são respostas a passagens análogas encontradas no

Livro de sonetos. Este paralelismo sinaliza a recusa de Drummond em aceitar as teses expostas pela poesia mística jorgiana. O poeta mineiro recusou-se a “abrir seu peito para agasalhar” aquelas visões miraculosas do *Livro*. A conclusão a que chegamos é que a epifania maquinial drummondiana foi pensada como uma metáfora reversa da teofania das obras de Deus conforme a descreveu Jorge de Lima.

Prenúncios ao *Livro de sonetos*

Conforme assinalamos, o *Livro de sonetos* já era conhecido e apreciado pelos amigos íntimos de Jorge de Lima antes de ser publicado, no início de novembro de 1949. A notícia mais remota que encontramos acerca da existência do livro foi dada pelo jornalista e crítico literário Valdeimar Cavalcanti, responsável por informar, em *O Jornal*, precisamente na coluna intitulada “Jornal Literário”, no dia 3 de abril de 1949, o seguinte:

Está para sair em Buenos Aires, em versão castelhana, o livro de poemas de Jorge de Lima, Mira-Celi, com ilustrações de Guinard. Aliás, Jorge de Lima esteve recentemente internado numa casa de saúde, com hipertensão arterial, e durante 20 dias de repouso escreveu uns 75 sonetos que o grande poeta pretende publicar ainda este ano com uma capa desenhada por ele próprio (Cavalcanti, 1949).

Uma semana depois desta notícia, o “Noticiário” do jornal *Correio da Manhã*, no dia 10 de abril de 1949, relatou que “Jorge de Lima anunciou um volume exclusivamente de sonetos. Título: ‘Livro de sonetos’”. O mesmo ocorreu no jornal *Diário de Notícias*, numa chamada intitulada “Livro de sonetos”, neste mesmo 10 de abril de 1949, quando informou, de modo mais preciso, que “o poeta Jorge de Lima entregou à editora Livros de Portugal os originais do seu ‘Livro de sonetos’, a aparecer brevemente”.

Dentre estes diversos prenúncios da publicação do livro, o mais enigmático, certamente, foi

relatado pelo jornalista E. Catete Reis (provavelmente um pseudônimo, não sabemos de quem), no dia 20 de agosto de 1949. O cronista publicou em *A Revista da Semana*, em sua coluna “Vida Literária”, um pequeno artigo intitulado “Um ‘Perigo’ para o Futurismo”, no qual já antecipava a vinda de um novo e inesperado livro de Jorge de Lima. Catete Reis falava-nos das impressões de leitura relatadas pelos amigos de Jorge que tiveram acesso à obra ainda no prelo. Noticiava então que:

Comenta-se, à boca pequena, nos círculos literários, o aparecimento, em dias mais ou menos próximos, de um novo livro de versos do sr. Jorge de Lima. Não se revelou, ainda, o título que trará o volume, nem os poemas que reunirá, nem a editora que o lançará. Ignoram-se a data certa do seu lançamento e os motivos que inspiraram o poeta. De uma coisa, apenas, se sabe, com certeza, e vem despertando enorme interesse em torno da obra: todos os seus versos são metrificados e suas rimas se cingem aos mais exigentes postulados do versejar clássico. [...] O maior interesse por esse volume parece vir dos motivos que teriam levado o autor de “Túnica Inconsútil” a abandonar a escola modernista para brindar o público leitor do Brasil com um livro fiel aos cânones da metrificação. Teria o sr. Jorge de Lima se desiludido do modernismo? Não parece viável esta hipótese [...]. De qualquer forma, o novo livro do sr. Jorge de Lima é, pode-se afirmar, um “perigo” para o futurismo. Imaginemos que o poeta, diante das alvissareiras manifestações da crítica e do entusiasmo dos leitores, [...] se decida a filiar-se definitivamente à escola clássica. É o caso, por exemplo, de Manuel Bandeira. Há pouco, declarou ele a uma revista de Porto Alegre que há mais de um ano não faz versos. Não quererá também voltar às suas atividades poéticas, prosseguindo com aqueles antigos sonetos, de esplêndida afirmação lírica? E Carlos Drummond de Andrade? Não seguirá o exemplo? Murilo Mendes, Vinícius de

Morais e tantos outros, não se submeterão, também, aos mesmos ditames da escola, que julgávamos já a dois passos do túmulo? Esse livro de Jorge de Lima não será o “princípio do fim”? [...] Todas essas perguntas surgem naturalmente, como um desejo incontido de sabermos qual o futuro de nossa poesia. Não será de estranhar-se que, pelo menos os modernistas da fase iniciada na famosa “Semana” e que têm, talvez a contragosto, um lastro apreciável de formação clássica, façam um retrocesso [...]. (Reis, 1949).

A imprensa já havia noticiado o título do livro e a editora que o lançaria, como vimos. Surpreende-nos que o artigo soe como um vaticínio quando cogita a possibilidade de que outros poetas pudessem seguir o exemplo de retorno à escola clássica dado por Jorge de Lima. Assim é que o jornalista chega a perguntar: “E Carlos Drummond de Andrade? Não seguirá o exemplo?” E, de fato, isso ocorreu. É provável que a reviravolta metafísica na poesia de Drummond tenha se dado, em parte, como uma resposta mimética ao impacto causado pela leitura do *Livro de sonetos*.

Um mês depois dessa notícia, o Suplemento Literário Letras e Artes do jornal *A Manhã*, do dia 18 de setembro de 1949, numa coluna intitulada “Noticiário”, anunciou que o lançamento de um novo livro de Jorge de Lima estava prestes a acontecer. O colunista Tullo Hostilio Montenegro intitulou sua chamada de “Sonetos de Jorge de Lima” e noticiou que “depois de uma longa pausa, Jorge de Lima publicará mais um livro de versos: um volume de sonetos. [...] O novo livro [representa] mais uma prova de sua capacidade de indicar sempre novos rumos à poesia brasileira” (Montenegro, 1949).

Como podemos ver, os rumores sobre a possível reviravolta que o livro poderia provocar na poesia brasileira já eram compartilhados entre críticos e jornalistas da época. Por algum motivo que nos é desconhecido, a editora demorou oito meses para publicar a obra, entregue ao editor ainda no mês de abril, pronta e acabada, com seus

78 sonetos. Em razão desta delonga, somente no dia 3 de novembro de 1949 é que temos a primeira notícia acerca do lançamento do livro. O jornalista Benedicto Mergulhão, em seu artigo intitulado “Melancolia no Parnaso”, no jornal *A Noite*, não apenas noticiou a publicação da obra como dedicou-lhe uma resenha que nos revela o quão confusa ficou a crítica literária da época ante o caráter inédito e inovador daqueles sonetos. Mergulhão rotulou o livro como um “retorno ao parnasianismo”, certamente por associá-lo ao formalismo então ascendente da chamada Geração de 1945.⁴ Afirmar que Jorge “fugiu da escola moderna, esquivou-se aos simbolistas, empreendendo um retorno ao parnasianismo”. Este “Jorge parnasiano”, disse o crítico, “não é imitação de ninguém”, pois seus versos agora são “originalíssimos sonetos” imbuídos de elementos “sobrenaturais” (Mergulhão, 1949).

Com a delonga do editor, António de Sousa Pinto, o opúsculo só viria a ser publicado e distribuído para a recensão crítica dos jornais na segunda quinzena do mês de novembro de 1949. Sabemos desta data aproximada pelo relato da cronista Dinah Silveira de Queiroz,⁵ do jornal *A*

Manhã (RJ), em sua coluna de crônicas “Café da Manhã”, intitulada então “Temeridade”. Nesta crônica, datada de 26 de novembro de 1949, a romancista acusou o recente recebimento do livro. Julgava então tratar-se de um daqueles “livros que a gente recebe em casa como convidado de honra, toda cheia de alegrias, buscando um melhor lugar para instalação da visita ilustre”. Tal “convidado de honra” seria o “*Livro de sonetos* de Jorge de Lima, do qual outros críticos para a poesia, Críticos com maiúscula, poderão dizer com o acerto de quem entende do riscado” (Queiroz, 1949).

Portanto, Jorge lançou o livro “no anoitecer do ano” de 1949, como enfatizou o crítico Fausto Cunha. E o lançamento fora comentado pelo próprio Drummond no jornal *Correio da Manhã* de 25 de dezembro de 1949, numa crônica de fim de ano intitulada “Adeus”, na qual o poeta mineiro enfatizou que, naquele livro recém-publicado, “Jorge de Lima reinventou um flexível e apurado soneto” (Andrade, 1949c). Como sabemos, Drummond não era frequentador do círculo de intelectuais que se reunia regularmente no consultório (e ateliê de

4 Essa associação é tão esdrúxula que um dos arautos da Geração de 1945, Domingos Carvalho da Silva, publicou, em 2 de dezembro de 1951, no Suplemento Literário Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, uma resenha crítica ao *Livro de sonetos* na qual jamais cogita vincular Jorge de Lima ao movimento a que pertencia. O livro de Silva, *Praia oculta*, também publicado em 1949, havia sido eleito o melhor livro de poemas do ano, numa eleição realizada pelo suplemento literário do *Jornal de São Paulo*, tendo por eleitores os mais importantes escritores paulistas da época. Silva venceu a disputa em que estavam *Retrato natural*, de Cecília Meireles, *Livro de sonetos*, de Jorge de Lima, *Acontecimento do soneto*, de Ledo Ivo e *Fonte invisível*, de Augusto Frederico Schmidt. Referindo-se ao *Livro de sonetos*, Silva afirma que os poemas ali apresentados seriam “resultado de uma busca decidida e corajosa da poesia, dentro de uma forma difícil e nada compensadora”. Diz ainda que “no ‘Livro de Sonetos’ do sr. Jorge de Lima há pelo menos quinze páginas definitivas, o que é mais que suficiente para dar vida e permanência à coletânea”. A despeito deste elogio, Silva assinala que alguns sonetos “são prejudicados pelo jogo de palavras ou de sons”, além de terem, alguns deles “uma gritante quebra de ritmo”. A leitura de Silva é estritamente formalista, sem atentar, em momento algum, para os elementos teológicos e filosóficos do livro. Assim, assinala que “na página 87 o autor acentua a 9ª sílaba do outro decassílabo, quebrando o ritmo novamente. Na página 69 introduz um verso de 11 sílabas e usa a forma ‘renasci-me’, incorreta num verbo intransitivo. A chave é fraquíssima”. Tendo esta resenha crítica por parâmetro, vê-se que Drummond foi um dos poucos poetas que compreendeu o *Livro de sonetos*.

5 Há outros relatos publicados no mês de novembro de 1949 que noticiam a publicação do livro. Por exemplo, uma notícia intitulada “*Livro de sonetos* de Jorge de Lima”, datada do dia 20 de novembro de 1949, no “Noticiário” do Suplemento Literário Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, relatava que “Em edição de Livros de Portugal, acaba de sair o ‘Livro de sonetos’, do grande poeta e romancista brasileiro Jorge de Lima.” Também no jornal *A Noite*, datado do dia 25 de novembro de 1949, noticiou-se que “Jorge de Lima, o grande poeta do ‘Inverno’, acaba de lançar ‘Livro de sonetos’. Trata-se de uma demonstração da brilhante capacidade renovadora do romancista de ‘Calunga’, que nos aparece agora à frente de uma experiência poética que, por certo, marcará toda uma época na paisagem da sensibilidade brasileira. ‘Livro de sonetos’ é uma nova experiência de Jorge de Lima [...] [um livro] renovador de temas imortais”.

pintura) de Jorge de Lima, na Cinelândia (Lima, 1945).⁶ Sabemos também que Murilo Mendes era amicíssimo tanto de Jorge quanto de Drummond. Certamente, Murilo fora o vínculo comum mais provável para que Drummond tivesse acesso ao *Livro de sonetos* ainda em versão datilografada ou em fase de boneca, havendo ainda a possibilidade remota de o próprio Jorge de Lima ter repassado os manuscritos para o poeta itabirano.

Jorge de Lima e a epifania da Criação Universal

O Deus dos cristãos não é um Deus que seja simplesmente o autor de verdades geométricas ou da ordem dos elementos; esse é o ponto de vista de pagãos e epicuristas.

Pascal, Pensamentos

Inicialmente, é necessário compreendermos que o *Livro de sonetos* é um livro inconsútil, não uma “coletânea”, como o denominou Domingos Carvalho da Silva (1951), ou um amontoado de poemas desconexos e herméticos. Cada soneto é um quadro que descreve um momento específico da Criação, do Gênesis (*Bereshit*). Jorge de Lima é o bardo que nos fala como testemunho e partícipe destas cenas de origem. Os poemas do *Livro*, portanto, devem ser lidos como o relato de um poeta que testemunhou visionariamente, mediante um tipo de arte divinatória, o momento da criação universal do mundo e da vida segundo nos narra o livro de *Gênesis*. Esta narrativa, contudo, é feita a partir da perspectiva autobiográfica do poeta, tendo em vista que também ele é uma criatura de Deus. O ato da Criação se prolonga do *fiat lux* até a criação do homem e da mulher, do Pecado Original até a origem

babélica das línguas, da fundação de Portugal até o nascimento do poeta em Alagoas. Por isso, como afirmou Alfredo Bosi (2016), “não deixa de ser digno de nota o fato de os sonetos da infância virem só no último terço da série”. Os sonetos autobiográficos e memorialísticos são os últimos porque, na perspectiva pessoal do poeta, o menino Jorge e sua história de vida figuram como o último ato da criação divina.

Se o ato criador é uno, assim também dever ser a descrição poética de tal gesto divino. O poeta é o “médium de Deus” que testemunha a cena da origem. Por isso, Jorge de Lima não numerou a sequência de sonetos: porque os concebia como uma unidade que é própria da união mística do homem com Deus.⁷ A tentativa de expressar o inefável em linguagem humana é própria desta experiência mística. Assim, Jorge encerra o *Livro* dizendo: “Uma esfera fechada cobre o poema/ relativo e refeito na memória/ una e indivisa”. Quer dizer, a memória do poeta está em comunhão com a memória do Criador. Ambas se unem numa só memória. E a despeito desta unidade, o vate não compreende plenamente as imagens que vislumbra. Por isso, muitos entre os últimos sonetos são indagações e questionamentos (Bosi atentou bem para esta “forma interrogativa” destes derradeiros poemas do *Livro*). A compreensão precária se traduz numa atmosfera poética sombria, cinza, escura. A contemplação do gesto criador divino lança o poeta nesta *noite escura da alma* que tenta se elevar à sabedoria de Deus. Mas tal elevação, como ensinou são João da Cruz (2018), requer a purificação das partes sensitiva e espiritual do homem. Jorge relata esta luta pela purificação da alma no décimo quarto soneto, quando revela que “dois entes ou anjos” o “fitavam das trevas ou de cima” naqueles “dias e noites, duros, obstinados”

6 Numa entrevista para Homero Senna, repórter de *O Jornal*, em 1945, Jorge de Lima nomeia os frequentadores de seu consultório no prédio do Café Amarelinho, na Cinelândia: “Jorge afiança-me que o consultório é frequentado por muitos amigos, entre outros, Murilo Mendes, R. Magalhães Jr., J. Fernando Carneiro, Francisco Karam, Jaime Cortezão (sic), etc.” Jaime Cortesão, o historiador português exilado no Brasil em razão da perseguição salazarista, era pai da tradutora Maria da Saudade Cortesão, esposa de Murilo Mendes.

7 A despeito desse caractere essencial da unidade do corpo de sonetos do *Livro*, procedemos a numeração das peças para facilitar a identificação de cada uma delas.

que o “livraram” daqueles “seres entranhados”. Eis aí, descrito em versos, o ritual de preparação do poeta para a experiência mística que o conduzirá ao caminho sombrio da purificação, porque sem esta não pode a haver a contemplação do divino.

Dá a singeleza do título do livro, um sinal de humildade, já que sem humildade não há experiência mística. Tal singeleza, entretanto, oculta a magnitude profética de uma jornada teofânica. É como se Jorge estivesse ao lado de Deus desde os dias da Criação até o tempo presente. A partir desta perspectiva privilegiada, como testemunho das obras d’Ele, o poeta nos fala da origem edênica, do pecado original (“Eu te sinto pecado original”), da criação das línguas, do castigo imposto por Deus aos homens soberbos que almejavam atingir o céu com a construção da torre de Babel, da criação de Lúcifer, do nascimento da morte posta em todas as criaturas (“a estrela de absinto” que “desaba” sobre os seres no soneto 9), a criação do tempo e da memória humana, a criação da poesia como língua dos homens que “entendem o sigilo” (soneto 17). Deus, nos diz o poeta, pôs o diabo entre nós, assim como a morte, a confusão babélica, a língua portuguesa, o tempo, a memória, os santos, os poetas. Para Jorge, tudo foi criação de Deus. Assim, cada poema do livro tem como tema uma dessas criações divinas, de modo que o poeta nos fala como alguém que testemunhou tanto o momento miraculoso do *fiat lux* quanto os desdobramentos ulteriores deste *Gênesis* ininterrupto. A perspectiva de tal visão do ato criador, portanto, não é temporal, mas se dá a partir da Eternidade, o tempo de Deus. Ou seja, a Visão Pessoal de Deus, por graça, é dada ao poeta através das “setas do céu” que fazem brotar das mãos e da pena desta criatura poemas visionários como este, o sétimo soneto do *Livro*:

*São setas do céu (Ó sagitário!).
Versos brotam em mim. Depois de lidos
os distribuo por um destino vário,
depondo em seus percursos meus sentidos.*

*Exijo que eles sejam meu sudário.
Reconheço-me: aqui os meus gemidos,
e ali esse vulcão desnecessário,
jogando lava em todos os sentidos*

*Que chegar de presenças! Que Contágio!
Que pajens anunciados e banidos!
Nos bosques sugeridos — que presságio!*

*Perscruto-me nos verbos nunca ouvidos,
apenas pressentidos ou passados.
Ó bosque ermo de pássaros calados!
(Lima, 1958, p. 570).*

O poeta nos fala como um profeta capaz de narrar a beleza mística do momento do *Bereshit*, o início do universo e do tempo que o rege. Vindos do Céu, os versos brotam no bardo por vontade de Deus; e ele, o porta-voz do Altíssimo, distribui estas visões “por um destino vário” de modo que o percurso dos versos depõe, conjuntamente, os sentidos do poeta-transmissor; os versos são o “sudário” do vate que redesenha as obras de Deus com sua própria pena e sentidos. É o poeta quem nos dá a percepção da presença de Deus e quem nos narra a visão deste “bosque ermo de pássaros calados”, o Éden. Ele é o testemunho e espectador privilegiado da criação divina.

Poemas como este exemplificam o tom e o conteúdo dos sonetos que se sucedem como quadros da cena de origem. E para receber a unção divina que o habilitará para a criação poética visionária, Jorge de Lima abre o livro com três sonetos em versos tetrassílabos, metrficação que imita o metro irregular de orações como “Ave-Maria” e “Salve-Rainha”. O propósito do poeta era dar a estes três poemas iniciais um tom oratório sublime semelhante, por exemplo, a “Ave Maria/ Cheia de Graça/ O Senhor é convosco etc.” Além disso, os sonetos de Jorge estão envoltos numa atmosfera crepuscular (assim como o poema de Drummond), pois nos falam de uma “Tarde viva/ Que a noite envolve”. O poeta, então, nos fala de sua jornada numa “nave suave” que “Parece uma

ave/ Insubsistente”, deixando-nos entrever que tal nave e seus “mastaréus” que “furam a treva” permitirão ao bardo dar início a um “mudo rito”, o rito da criação poética levada a cabo a partir da visão epifânica ofertada por Deus. Por isso nos fala, no terceiro soneto, das “velas” desta “nave ou igreja”, que são como “Irmãs defuntas/ Ressuscitadas/ Por Deus chamadas”. As velas recebem o vento e iniciam a navegação rumo ao mistério teofânico das obras de Deus. Esta “Nave ou igreja”, “Templo votivo/ Sombrio e imóvel” é o lugar a partir do qual o bardo evoca o nome do Criador que, por bênção, começa a “Inflamar[-lhe]/ O coração vivo” e “Enchê [-lo] de graça”. O chamado de Deus, portanto, ocorre dentro de uma igreja; dali o poeta põe-se a cantar as visões que testemunha. Para Jorge, fazer poesia e orar são experiências místicas similares.

No quarto poema, agora em decassílabos perfeitos, o narrador nos fala desta visão místico-cristã e das dificuldades que o vate tem em expressá-la para um mundo incrédulo que não a compreende mais, por isso nos diz:

*Se desses versos outro lume alar-se
misturado com os Teus em joio e trigo,
sete vezes por sete me perdoa.*

*Ó Desnudado, é meu todo o disfarce
em revelar os tempos que persigo
— na vazante maré com inversa proa.
(idem, p. 568).*

O poeta pede perdão ao Cristo (“Ó Desnudado”) por ter que falar nesta língua do século – a poesia – misturada à língua sagrada, uma à outra como “joio misturado ao trigo”. Lima sabe que a poesia é um gênero pagão de origem, por isso dedica o soneto 15 a Homero, o poeta da origem, símbolo pagão do gênero. Embora pagã, a poesia é o gênero narrativo necessário como “disfarce” para “revelar os tempos que persigo” nesta “vazante maré com inversa proa”. Esta imagem da “vazante maré” nos fala de uma época de águas rasas, tempo de pobreza espiritual, contraposto às “águas profundas” da

fé mística. A visão de Deus está onde as águas são mais fundas, não na “vazante maré” (Lucas 5:4). O poeta busca então “alar-se” nestes dois “lumes”, o profano e o sagrado, porque sabe da necessidade de se disfarçar para que possa falar aos homens do século. Por outro lado, a imagem da luz para os cegos nos remete a esta palavra primordial. Enquanto a máquina do mundo de Drummond não emitiu “nem um clarão maior que o tolerável”, numa alusão à “luz sem brilho” descrita por Camus em *O mito de Sísifo*, Jorge de Lima nos fala do clarão místico advindo da aparição divina. É o que lemos no soneto 5, quando afirma estar “orgulhoso da luz que me cegou”.

A partir daí, serão 74 sonetos que nos falam de vários aspectos da Criação como obra de Deus. O quinto soneto, por exemplo, nos fala do momento inicial do Éden, o Pecado Original, uma marca que está tanto nos homens quanto no anjo Lusbel, tendo em vista que ambos são filhos do mesmo Criador. A marca de tal Pecado, como sabemos, é a vontade de conhecer, um ímpeto natural a todos os homens desde Adão. Tanto o homem quanto Lusbel são filhos do Pecado Original, isto é, são marcados pela vontade de conhecer. Por isso, o soneto 16 nos fala da expulsão de ambos do paraíso: “Por que afinal sem dó sofrerem dois? / Um como um anjo inválido, banido/ e o outro (o árdego animal) a acompanhá-lo?”

Em seguida, o sexto poema nos descreve o nascimento da morte posta por Deus em todas as criaturas: “ninguém, ninguém, ninguém. Nem os ciprestes/ A morte é surda”. Ninguém pode escapar da morte, ela é “um duro som de sombra prolongada” que se estende de tal maneira sobre as criaturas “que com ela não há quem não se cubra”. A criação da morte, posta por Deus nas criaturas, é poetizada também no nono soneto, quando Jorge denomina a morte por “estrela de absinto”: “Se essa estrela de absinto desabar/ terei pena das águas sempre vivas/ porque um torpor virá do céu ao mar/ amortecer o pêndulo das vidas”. O Apocalipse virá cessar o pêndulo que faz a vida oscilar entre o nascimento e a morte, a geração e a corrupção.

O oitavo poema nos narra como Deus criou Satanás: “Avistei-o através da treva em volta/ [...] urge dizer os nomes luminares:/ Lusbel, Lusbem, Lussom, Lusfer, Lusguia”. Após descrever esta visão de Lusbel a galope montado num cavalo com sua espada e a “escolta de cabelo incendiado”, Jorge de Lima nos diz que “Tudo foi hoje”, ou seja, toda esta visão da criação do diabo e do mundo ocorreu “hoje”. Drummond replicará o bardo alagoano e dirá que sua visão da máquina do mundo aconteceu “nesse relance” (“tudo se apresentou nesse relance”). Esta conversação cifrada nos faz presumir que a máquina do mundo seria, em verdade, não uma visão ofertada por Deus ao poeta, mas por Lusbel, anjo que conduziu o homem ao conhecimento de si, do universo que o circunda, do bem e do mal. Lusbel ensinou o homem a criar tal como se fosse Deus.

O décimo soneto do *Livro* nos fala da lei divina da transformação universal da natureza. Não se trata aí meramente na lei da transformação dos elementos da natureza, como nos ensinara Lavoisier, mas, sobretudo, da lei da transformação universal de toda a criação divina. Por exemplo, a transmutação secular das línguas que dão origem a outras línguas (como o latim originou dezenas de idiomas modernos) ou a cisão interna de credos religiosos a gerar novos credos. Para Jorge de Lima, esta lei da transformação universal das obras de Deus – religiões e línguas são obras de Deus – é uma das leis fundamentais da criação divina. Ela rege o tempo e o mundo, a geração e a corrupção. Eis o poema:

*A torre de marfim, a torre alada,
esguia e triste sob o céu cinzento,
corredores de bruma congelada,
galeria de sombras e lamentos.*

*A torre de marfim fez-se esqueleto
e o esqueleto desfez-se num momento,
Ó! Não julgueis as coisas pelo aspecto
que as coisas mudam como muda o vento.
(idem, p. 571).*

Jorge de Lima nos fala desta torre (ou “soberbo edifício”, como a denominou Drummond) que criou as línguas humanas. Para o bardo, todos os milhares de idiomas criados ao longo da história humana, desde os idiomas mortos até o próprio idioma em que o poeta escreve, são criações de Deus. Por isso, a imagem da torre de Babel reaparece de modo mais claro no décimo terceiro soneto. A torre evoca a “gagueira” decorrente da pletora de línguas entre os homens:

*Depois vi o sangue coagular-se em letras
Espalhadas nos muros e nas pedras;
e o céu baixar-se para fecundá-las
e fugir outra vez para esquecê-las.*

*Depois vi o homem pressuroso em lê-las,
transformá-las em signos e arabescos
em palavras, em urros, em apelos
estranhas oceanias e sonetos.*

*Em hálitos de bocas cavilosas
entrecortando sílabas amargas
engolidas no prato das desgraças*

*e a gagueira ser tanta, tanto o fel
que a grande torre de marfim preciosa
era a torre danada de Babel.
(idem, p. 573).*

A confusão de línguas e nações é descrita também em sonetos posteriores nos quais o bardo nos fala do nascimento da própria língua portuguesa com a genealogia que se estende de dom Diniz a Violante do Céu. O soneto 67 diz: “Era louco e era poeta o sepultado. [...] Votado a D. Diniz foi trovador/ escreveu cancioneiros transmontanos/ casou-se com uma ondina que era freira.” Alude também ao *Livro do infante dom Pedro de Portugal* no soneto 64: “Vamos meu duplo-mor às Índias e ao/ país do Preste-João desconhecido”. Estes poemas que nos remetem à origem da língua e da literatura portuguesa estão no último terço do livro, junto com os poemas autobiográficos, não apenas porque nossa língua é a “última flor do Lácio” na ordem da

criação, mas também porque a genealogia familiar de Jorge de Lima é de origem portuguesa. Daí o soneto 50, quando o poeta nos fala desta unidade genealógica e vernacular: “Virado para o Marão o avô morrido/ e o pai nesse Nordeste sepultado/ Rio Lima e Mundaú. O filho nado/ em limo e sal de mar sobrevivido”. Ou no soneto 57: “Onde fica o Marão? Eu fui de lá/ Minha avó foi fiandeira”.

Embora seja um livro teocêntrico, há momentos em que Jorge de Lima se curva a certos temas gnósticos, certamente em razão da influência de Fernando Pessoa. Este é o caso do único poema heptassílabo do livro, o rosacruceano (soneto 35) que nos diz: “Busco-te viva e impossível/ Rosa irreal desgrenhada”. Há ainda alguns sonetos que poetizam passagens do livro do *Gênesis*, tais como o poema sobre Esaú e Jacó (soneto 23) e Raquel e Lia (soneto 26). Dentre os sonetos mais conhecidos, há o poema (soneto 36) que trata do surgimento do amor cortês, este “doce invento”: “Este poema de amor não é lamento/ nem tristeza, nem saudade,/ nem queixume traído nem o lento/ perpassar da paixão ou do pranto.” O poeta narra ainda, no soneto 61, sua visita à Basílica da Madonna della Salute, em Veneza. Enfim, o conhecidíssimo “Essa pavana é para uma defunta/ infanta, bem-amada, ungida e santa,/ e que foi encerrada num profundo/ sepulcro recoberto pelos ramos.”⁸ O poema, escrito num único período frasal, inconsútil, fala-nos, provavelmente, de santa Inês de Roma ou santa Agnes, morta virgem aos 13 anos pelos romanos em 304 d.C., período de perseguições e martírios para os cristãos.

Para além deste inventário de temas, importamos saber, para fins de comparação com “A máquina do mundo”, como esta autocompreensão

mística do poeta alagoano enquanto revelador dos mistérios da criação divina fora radicalmente negada por Drummond. O narrador drummondiano recusou a decifração do mistério a ele gratuitamente ofertado; Jorge de Lima, contrariamente, confessa-nos que, para ele, a revelação fora uma busca espiritual lenta e difícil (soneto 14). Fala-nos, como dissemos, de dois anjos (Lusbel e Miguel, provavelmente) que fitaram-no ao longo dos anos de sua vida até que ele se fizesse poeta ungido e pudesse descrever estas visões. O poeta relata, visionariamente, que os anjos o livraram dos “seres entranhados” para que ele pudesse falar aos homens sobre este mundo misterioso, sobre esta “órbita secreta” entre “risos e desgostos”. Assim é que, no soneto 12, um dos mais conhecidos do livro, Lima se diz “salivado pelo Verbo” (com “V” maiúscula, numa alusão ao Evangelho de João: “No princípio era o Verbo”). Ainda que inspirado pelo Verbo, pela palavra sagrada de Deus, o vate nos fala dos obstáculos e dificuldades em descrever tão miraculosa visão. Ele quer “o âmago das coisas” e por isso “lava as palavras como lava as mãos”, purifica-as. A visão de Deus só pode ser vislumbrada, entre aqueles que não podem compreendê-la, através da mediação do poeta. Cabe a ele saber transpassar a “trave na garganta” (soneto 18: “E todavia a trave na garganta/ e a grossa mão medrosa sem poder/ interpretar sequer a ave que canta/ e canta e canta oculta no meu ser”). Desde essa “zona sem mar e sem distância”, o bardo tem que reconstruir “sangues e vozes”, por isso nos fala, noutros poemas, de vísceras e “viscosos seres, dedos de medusas [...] verdoengo e mole [...] crânios como algas, vísceras confusas,/ massas embranquecidas de medulas”. Tais imagens viscerais de “larvas e

8 Fausto Cunha, no artigo intitulado “Três Glórias e uma Vergonha”, de 14 de janeiro de 1950, acusa Jorge de Lima de ter plagiado as imagens e versos do poeta e amigo de Jorge, Deolindo Tavares, então falecido. O poema supostamente plagiado fora “Esta Pavana é para uma defunta infanta”. Segundo Cunha, Jorge extraiu seus versos de um poema de Tavares. A acusação não tem qualquer fundamento, tendo em vista que a imagem da infanta defunta a quem o poeta ou compositor dedica uma pavana é um lugar-comum na arte ocidental, desde a peça de Maurice Ravel (“Pavane pour une Infante Défunte”, 1899), inspirada no quadro de Diego Velázquez (“As Meninas”, 1656). Jorge retrabalhou este tema em três sonetos, um deles, um soneto inconsútil, feito num só período frasal. A acusação de Cunha é infundada e sensacionalista.

germes”, típicas de um médico de formação, se misturam às imagens sublimes do sagrado, dos “santos e monges e noviços”. Tudo pertence à criação divina, é expressão da vontade criadora de Deus. Por isso, fala-nos também dos três reinos da ordem do ser: vegetal, mineral e animal. O soneto 49 é o melhor exemplo: “E de repente os três reinos amantes/ ocultaram os seus significados”, ao que Drummond replicaria, simetricamente, distinguindo os três reinos como “tudo que define o ser terrestre/ou se prolonga até nos animais/e chega às plantas para se embeber/ no sono rancoroso dos minérios”.

Esta longa e misteriosa jornada da criação divina descrita por Jorge chega até o nascimento, infância e juventude do próprio poeta, quando no soneto 51 nos fala de sua meninice: “Tempo de infância, cinza de borralho,/ tempo esfumado sobre vila e rio/ [...] cobre isso tudo em que me denuncio.” Ou nos conta sobre seus amores platônicos de juventude em Alagoas, como no soneto 52: “Nas noites enluradas cabeleiras/ das moças debruçadas, dos sobrados/ desciam como gatas borralheiras/ por sobre os nossos lábios descuidados”.

Finalmente, toda a criação é vista e retratada no último poema do livro (soneto 78) como uma “mesma face” “inconsútil” que se “vira para todos os quadrantes”. A criação seria o rosto que se põe “frente ao tempo” e é, pelo poeta, “em poesia recomposto”. Este é o rosto do Deus criador e regente de todas as coisas:

*E sempre vos direi: é a mesma face,
a mesma noite: o galo sotoposto
virando-se para todos os quadrantes.
Inconsútil porém é aquele rosto,*

*humanado cilindro silencioso
frente ao tempo, e em poesia recomposto.
Quanto ao mais um deserto para freires,
que em maio era jardim, mar em agosto.*

*Uma esfera fechada cobre o poema
relativo e refeito na memória
una e indivisa, espessa como a noite,*

*a primitiva e eterna noite, glória
de Deus que a fez de seu perdão extrema
unção desde a cabeça aos pés, amém.
(idem, p. 605).*

A face de Deus é uma noite, a mesma de sempre, humanada e silenciosa, “rosto do mistério”, diria Drummond. A esfera que cobre o poema (certamente a abóbada da igreja, a mesma descrita pelo poeta nos três sonetos de abertura do livro), “una e indivisa” é “espessa como a noite”. Espesso é o adjetivo que qualifica a densidade, gravidade e dificuldade de aceder a tal face. E a abóbada da igreja transfigura esta face “primitiva e eterna”. Assim, Deus, por Seu perdão e misericórdia, faz da noite (a morte) extrema-unção dos homens. Por isso, para Jorge, tudo o que se afasta da face de Deus é “deserto”. Vemos aí os dois termos-chave que encerram o *Livro*: o vocabulário da “noite” enquanto face obscura dos mistérios de Deus e a palavra “espessura” como representação da dificuldade de aceder à experiência mística. Como sabemos, a espessura, a noite e o deserto têm sentido diverso para Drummond, leitor de Camus.

Assim se inicia e se encerra a jornada teofânica de Jorge de Lima: com a descrição da experiência mística de um homem a orar dentro de uma igreja. Esta ideia da poesia como experiência mística já era conhecida por muitos leitores de Jorge de Lima na época. Em dezembro de 1935, a revista católica *A Ordem* publicou um ensaio do poeta intitulado “A Mystica e a Poesia” no qual Jorge afirma que “o gesto do criador foi o gesto da suprema poesia”; portanto, não apenas Deus é o “Supremo Poeta”, mas também “o poeta” é aquele que “imita o Criador”. Assim, Jorge nos explica a natureza sobrenatural de sua poesia:

*A poesia, mais do que tudo, há de ter e sempre
teve a sua origem e a sua razão de ser no
sobrenatural [...]. A poesia não pode nascer
do material, é uma produção essencial dos
elementos do espírito que têm sua finalidade
no Eterno. [...] É por isso que o poeta é a mais*

fiel, é a mais terrível, é a mais sobrenatural imitação do Criador. (LIMA, 1935, p. 221).

No entendimento de Jorge de Lima, o racionalismo, e seus “filosofismos” e “teorias”, seria uma “força de negação” ou uma “força destruidora” da poesia. O poeta “racionalista nega o poeta católico porque se reconhece um não predestinado, é um poeta intencional, uma imitação de poeta” (idem, p. 223). Igualmente, o panteísmo e o naturalismo seriam próprios dos poetas “dominados pela natureza”, aqueles que não têm “olhos para o invisível” e por isso são poetas “limitados, objetivos, menores” (idem, p. 222). O poeta é “um ser que já não possui a sua arte, mas é um possuído da eterna verdade”, ou seja, ele é “o profeta que se projeta para a frente ou recua a sua peregrinação aos primeiros dias da Criação, até o Primeiro Poeta que iniciou o cosmos”, Deus, porque “Deus é o Supremo Poeta” (idem, p. 224). Jorge continua a contrapor o poeta racionalista ao poeta católico e enfatiza que:

O poeta racionalista tem que viver nessas gaiolas estreitas, inventadas pelos crânios dos ditadores humanos e cujos tetos espessos evitam que se veja o Alto. Os poetas racionalistas, presos ao momento que passa, não podem desdenhar, como os místicos, do tempo caduco porque estes como os santos, como os milagres dos santos irradiam à distância: o espaço é uma coisa que se vence, é uma coisa demasiadamente relativa. E por ser o espaço e o tempo – coisas de menos importância para ele, o poeta do sobrenatural não sendo santo é entretanto profeta. (idem, p. 223-224. Itálico acrescido).

É provável que Drummond tenha lido e se inspirado nessa noção do poeta como porta-voz da Eternidade, não para endossá-la, mas para negá-la veementemente. Como sabemos, o poema “Mãos dadas”, publicado em *Sentimento do mundo*, em 1940, cinco anos depois deste ensaio de Jorge de Lima, inicia-se com o verso “Não serei o poeta de um mundo caduco/ Também não cantarei o

mundo futuro”. Se para Drummond “o tempo presente” é sua “matéria”, “a vida presente”, Jorge de Lima, afirmará, em contraposição, que “a poesia como a santidade precisa de heroísmo para não ligar ao tempo, para estar acima da época, acima das modas, acima do mundo muito pequeno” (idem, p. 222). Sob este aspecto, “Mãos Dadas” seria uma negação direta das teses da poesia mística de Jorge, o poeta do sobrenatural, aquele que tem a “inquietação de imitar o Criador” porque é “um anti-técnico, exilado, inadaptado ao econômico e ao formal, obrigado ao contato a que o século o vai jungindo, ao cifrão e à máquina”. Naturalmente, Drummond concebia sua poesia como uma negação destas teses místicas. E para confrontar seu interlocutor oculto, transfigurou o racionalismo poético na epifania de uma máquina.

A resposta de Drummond

A publicação de duas versões preliminares e apressadas de “A máquina do mundo” em meios de divulgação substantivamente distintos – um jornal diário e uma revista católica mensal – revela a ânsia de Drummond em responder e confrontar publicamente a visão epifânica descrita por Jorge de Lima. Fora esta a maneira encontrada pelo poeta mineiro para redarguir imediatamente a seu interlocutor oculto. Jorge era leitor e colaborador assíduo de *A Ordem*; Drummond, embora outrora tivesse sido, não o era mais. Contribuíra com a revista no ano de 1929, aos 27 anos, com uma crônica de Natal e, em 1931, com um poema em homenagem a Jackson de Figueiredo. Depois dessas duas tímidas colaborações, aproximara-se de amigos comunistas, filiara-se ao Partido Comunista do Brasil (PCB) e se tornara, a convite de Luís Carlos Prestes, em 1945, editor e colaborador do jornal *Tribuna Popular*. Quer dizer, em 1949, Drummond já havia se afastado completamente da convivência com os intelectuais católicos que escreviam regularmente na revista *A Ordem*. Haviam se passado quase 20 anos desde sua última contribuição àquele periódico, de modo

que a publicação de “A máquina do mundo”, naquela altura, soava estranha e extemporânea. Drummond não era católico e pouco convivia com os intelectuais frequentadores do Centro Dom Vital. Certamente, o poema fora exposto em *A Ordem* para que Jorge de Lima o lesse. E o conteúdo do poema, de fato, confrontava a teofania de Jorge com uma epifania maquinal das obras do homem.

É provável que a leitura do opúsculo do poeta alagoano tenha intimidado e instigado Drummond de tal maneira que ele se viu na obrigação agonística e mimética de responder ao êmulo, o que reforçou a convicção quanto à necessidade de dar uma guinada metafísica em sua poesia. O poeta reconsiderou sua adesão estrita à agenda político-social exposta em obras como *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945) e *Novos poemas* (1948), e passou a dedicar-se a uma poesia metafísica, existencialista e espiritualmente devedora da filosofia do absurdo de Albert Camus, especificamente do livro *O mito de Sísifo* (1942), obra da qual Drummond extraiu uma série de imagens e metáforas e as utilizou no poema. Portanto, é necessário compreendermos a “guinada metafísica” na poesia drummondiana tendo como pano de fundo o contexto poético em que ela se deu: “A máquina do mundo” fora escrito a partir de uma reação mimética e agonística do poeta mineiro em relação ao *Livro de*

sonetos. O poema é uma resposta camusiana à visão místico-profética do bardo alagoano. Duas epifanias filosoficamente antitéticas são contempladas pelo poeta-narrador que, indiferente a ambas, decide por recusá-las. E tal recusa se deu porque o narrador escolheu uma terceira via,⁹ o caminho do homem absurdo “e suas verdades altas mais que todos/ monumentos erguidos à verdade”. A filosofia absurdista e maquinal fora posta em confronto com a mística teofânica; a concepção do homem-máquina, demiurgo do seu próprio mundo, fora posta em conflito com a concepção do homem como imagem e semelhança de Deus; o criacionismo do livro de *Gênesis* fora confrontado com o prometeísmo do *homo faber*. E a despeito de tais diferenças, ambos os poemas foram concebidos a partir de cenários igualmente sombrios, vesperais, cinzentos. A noite de Drummond é uma projeção da noite de Camus e das Vésperas de Auden (Almeida, 2021); a noite de Jorge de Lima é uma releitura de São João da Cruz.

Resta-nos, então, cotejar os dois textos e extrair deles as passagens análogas. O grau de evidência de cada uma delas é desigual, mas esta assimetria não anula a plausibilidade do diálogo tácito que Drummond travou com o autor do *Livro de sonetos*. Vejamos a tabela abaixo:

9 Sobre esta terceira via, Drummond já assinalava, em carta endereçada a Alceu Amoroso Lima, ainda em 1º de junho de 1931, o seguinte: “Como vê, coloco-me inteiramente à margem da discussão sobre as diretrizes que são dadas ao homem contemporâneo escolher para o seu rumo pessoal. Vou por um desvio, que é escuro e sem alegria, e não tenho certeza de chegar ao fim” (Drummond, 2014, p. 105-106). A assimilação da filosofia do absurdo de Camus, certamente, caiu como uma luva nesta disposição espiritual que já existia no poeta mineiro desde o início dos anos 1930.

“A MÁQUINA DO MUNDO” E O LIVRO DE SONETOS: INDÍCIOS INTERTEXTUAIS DA RIVALIDADE MIMÉTICA DRUMMONDIANA	
“A MÁQUINA DO MUNDO”	LIVRO DE SONETOS
“Tudo se apresentou nesse relance”, isto é, a visão epifânica aconteceu “nesse relance”;	“Tudo foi hoje” (a frase aparece nos sonetos 8 e 60), isto é, a visão epifânica aconteceu “hoje”.
<p>“e convidando/ quantos sentidos e intuições restavam/ a quem de os ter usado os já perdera/ e nem desejaria recobrá-los”.</p> <p>Drummond desdenha os sentidos e intuições que Jorge de Lima se regozija em usar. Por esposar uma concepção mística da poesia, Jorge crê que tais “sentidos” foram dados pela Graça divina.</p>	<p>“Versos brotam de mim. Depois de lidos/ os distribuo por um sentido vário,/ depondo em seus percursos meus sentidos”;</p> <p>“jogando lava em todos os sentidos” (soneto 7).</p>
“As mais soberbas pontes e edifícios”.	<p>“Era a torre danada de Babel” (soneto 13);</p> <p>“A torre de marfim, a torre alada/ esguia e triste sob o céu cinzento” (soneto 10);</p> <p>A torre de Babel é descrita por Drummond como um simples “edifício”. Tal descrição, contudo, mantém o “edifício” como um símbolo da soberba do homem em sua tentativa de alcançar a Deus, isto é, igualar-se a Ele.</p>
<p>“os recursos da terra dominados [...] e tudo o que define o ser terrestre ou se prolonga até nos animais e chega às plantas para se embeber no sono rancoroso dos minérios.”</p> <p>Os três reinos estão aí dispostos: vegetal, animal e mineral. Para Jorge de Lima eles se ocultaram; para Drummond, revelaram-se por intermédio da máquina do mundo.</p>	<p>“E de repente os três reinos amantes/ ocultaram os seus significados” (soneto 49).</p> <p>“O rochedo do sono é tão fechado” (soneto 46).</p> <p>“pistilos e androceus aglutinados [...] que carpido teu ventre, ó Mater”</p> <p>“Entre a raiz e a flor [...] a cor dos frutos/ a seiva estuante, as folhas imprecisas” (soneto 20).</p>
<p>“assim me disse, embora voz alguma ou sopro ou eco ou simples percussão”.</p> <p>O som do eco é reproduzido na repetição onomatopáica da conjunção “ou” (“ou-ou-ou”).</p>	<p>“[...] a vibração da voz ansiada, outra onda em duas ondas desdobrada” (soneto 42).</p> <p>O mesmo som de eco reproduzido em “ou” e “on”. O tema do eco e da voz como uma “onda sonora [...] a procura dessa voz em consolo” que “jaz desencantada” é poetizada neste soneto 42: “Não há força nenhuma que as impeça/ É uma voz que procura a voz amada.”</p>
“floresce/ no caule da existência mais gloriosa”.	“e o caule tomba sobre o solo de aço” (soneto 20).
<p>“se em vão e para sempre repetimos/ os mesmo sem roteiro tristes périplos”.</p> <p>Todos nós, homens, igualmente repetimos o périplo da morte, ainda que a vida não tenha um roteiro.</p>	<p>“A morte é surda [...] com ela não há quem não se cubra” (soneto 6). Quer dizer, todos somos “cobertos” pela morte.</p> <p>“no roteiro dos mares lusitanos” (soneto 50).</p>

“esse anelo/ de ver desvanecida a treva espessa”.	“una e indivisa, espessa como a noite”.
<p>“Abriu-se [...] sem emitir [...] um clarão maior que tolerável pelas pupilas gastas.”</p> <p>A luz de Drummond é a luz sem cintilação e sem fé, conforme a descreveu Albert Camus em <i>O mito de Sísifo</i>.</p>	<p>“Orgulhoso da luz que me cegou” (soneto 5).</p> <p>“E luz para os outros cegos, luz que herdei” (soneto 15).</p> <p>A luz que aparece para Jorge de Lima é a luz da fé mística que o cegou, a luz da epifania de Deus. Para Drummond, tal luz é um clarão intolerável para as pupilas.</p>
“e no fecho da tarde um sino rouco”.	“ao sino mudo e ao tempo decomposto” (soneto 53).
“abriu-se em calma pura”.	“fecha-se calma a chama pensativa” (soneto 44).
“pelas pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto”.	“As pupilas do mundo eram de espanto” (soneto 68).
<p>“e no fecho da tarde um sino rouco/ [...] e aves pairassem/ no céu de chumbo, e suas formas pretas/ lentamente se fossem diluindo/ na escuridão maior.”</p> <p>Tanto “A máquina do mundo” quanto a abertura do <i>Livro de sonetos</i> nos narram uma jornada epifânica que ocorre na hora das Vésperas, entre o fim da tarde e o início da noite. Entretanto, a igreja só aparecerá no poema “O Relógio do Rosário”, que é um complemento de “A máquina do mundo”.</p>	<p>“Na tarde viva Que a noite envolve Templo Votivo Sombrio e imóvel” (soneto 2).</p> <p>“A tarde viva que a noite envolve”, isto é, o “fecho da tarde”.</p>
<p>“assim me disse, embora voz alguma/ ou sopro ou eco ou simples percussão.”</p> <p>A máquina mudamente se comunica com o poeta-narrador para ofertar-lhe os mistérios da “ciência sublime e formidável, mas hermética”, isto é, os mistérios das ciências inventadas pelo homem.</p>	<p>“É um mudo rito” (soneto 1).</p> <p>O rito que dará ao poeta a visão epifânica dos mistérios da criação divina é mudo. Neste soneto, Jorge de Lima descreve o “mudo rito” como uma oração feita sob a abóbada de uma igreja. O poeta deixa subentendido que o ato de criar um poema é “um mudo rito”, de modo que orar e fazer um poema são ritos mudos.</p>
“e aves pairassem/ no céu de chumbo”.	“e a nave suave/parece uma ave/ insubsistente” (soneto 1).
<p>“e como se defuntas crenças”.</p> <p>Crenças sagradas e profanas, ou seja, a fé católica do mineiro de Itabira e a fé na utopia comunista com o qual o poeta se desiludira (Drummond rompeu com os comunistas desde os fatídicos episódios da Tribuna Popular, em 1947, e da agressão sofrida pelo poeta durante a posse da presidência da Associação Brasileira de Escritores).</p>	<p>“As velas juntas/ Irmãs defuntas/ Ressuscitadas” (soneto 2).</p> <p>As irmãs defuntas são o sagrado e o profano.</p>
<p>“os recursos da terra dominados/ e as paixões e os impulsos e os tormentos”.</p> <p>A máquina epifânica oferta ao poeta o domínio dos sentidos, das paixões e dos impulsos.</p>	<p>“Para me dominares a alma escrava/ entorpeces-me todos os sentidos” (soneto 5).</p> <p>A visão epifânica domina a alma escrava do poeta e entorpece-lhe os sentidos.</p>

“esse nexo primeiro e singular/ que nem concebes mais, pois tão esquivo/ se revelou ante a pesquisa ardente/ em que te consumiste...”	“Não procureis qualquer nexo naquilo/ que os poetas pronunciavam acordados/ Pois eles vivem no âmbito intranquilo/ em que se agitam seres ignorados” (soneto 17).
“na inspeção contínua e dolorosa do deserto”.	“no meio de desertos habitados/ só eles é que entendem o sigilo” (soneto 17).
“no rosto do mistério, nos abismos”.	“Inconsútil porém é aquele rosto” (soneto 78).
“na escuridão maior vinda dos montes/ e de meu próprio ser desenganado”.	“Esta noite que eu sei existe em mim” (soneto 57).
<p>“como se um dom tardio já não fora/ apeteável, antes despiciendo”.</p> <p>Na visão epifânica de Drummond, a “coisa oferta” é gratuita (e não uma conquista pessoal), além de ser um “dom tardio” já não mais “apeteável” ao poeta, “antes despiciendo”. Por isso, o narrador nos diz que seguiu seu caminho “desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho”.</p>	<p>“Sinto-me salivado pelo Verbo/ rodeado de presenças e mensagens/ [...] Não quero interromper-me nem findar-me/ Desejo respirar-me no Teu sopro/ Aparecer-me em Ti, continuado” (soneto 12).</p> <p>A visão epifânica de Jorge de Lima é uma conquista ardorosa da fé de um homem que buscou ser agraciado pela revelação. É a fé mística de São João da Cruz.</p>
“tudo se apresentou nesse relance/ e me chamou para seu reino augusto/ afinal submetido à vista humana”.	“Para desvendar fui. Não alcancei” (soneto 23).

Estas seriam as passagens do poema nas quais Drummond respondeu direta e implicitamente ao poeta alagoano. O conteúdo das respostas é evidente. Revelam que o poeta mineiro compreendeu perfeitamente a concepção mística que inspirou os poemas de Jorge de Lima. Por isso, a recusou. A escolha da máquina como protagonista da narrativa do poema fora feita por Drummond a partir de uma difícil decisão. Provavelmente, o poeta se autoquestionou sobre qual personagem poderia encarnar – de um modo dessacralizado, puramente material e racional – a imagem de um ser antitético à visão mística de Deus testemunhada por Jorge de Lima. E o personagem ideal para representar tal antítese fora uma máquina, objeto impreciso, impessoal e coisificado.

A máquina pressupõe uma compreensão mecanicista e antimetafísica do mundo. Ela é um ser desprovido de espírito e de vida. Vendo-a dessa perspectiva, a escolha de um ser puramente objetual como protagonista do poema nos parece inescapável. A máquina fora posta ali

porque representava a autoimagem coisificada do homem-criador, senhor do mundo. Portanto, a epifania da máquina seria o reverso da teofania mística jorgiana. Ademais, a decisão de usar tercetos dantescos sem rimas indica a violação proposital de uma modalidade tradicional do verso cristão. A *terza rima* foi transformada em um tipo de verso branco semelhante aos versos da tradição pagã clássica. Tanto isso é verdade que Drummond decidiu encerrar o poema no trigésimo segundo terceto, o que sinaliza, de modo tácito, a recusa do poeta de se curvar ante a simbologia cristã do trigésimo terceiro número e suas acepções trinitárias.

Assim “A máquina do mundo” conduz o leitor ao mesmo tema visionário descrito no *Livro de sonetos*: o mistério da criação universal e a possibilidade transcendente de decifração da sabedoria absoluta de Deus. A resposta de Drummond a Jorge (e o conteúdo metafísico imanentista desta) está clara na seguinte sequência de tercetos:

*O que procuraste em ti ou fora de
teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar,
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.
(Drummond, 2002, p. 302-303).*

Todo este inventário de visões é uma resposta ao inventário das visões testemunhadas por Jorge de Lima. Entretanto, a visão drummondiana é elemental, prometeica e maquinal; a visão de Jorge é teofânica, criacionista e etérea. Na tentativa de criar uma imagem filosoficamente especular à teofania jorgiana, Drummond reduziu a narrativa da criação do universo por obra de Deus a um inventário de visões técnicas e maquinais – pontes, edifícios, oficinas, geometria, botânica, mineração, plantas, animais, deuses imaginados, paixões domesticadas, ciências, verdades relativas, memória de deuses e mitos inventados etc. Todas as visões sequenciadas formam uma imagem mecânica, desencantada e maquinal do *homo faber*, o deus do mundo secular e terrestre, imitador luciferino do Deus celeste. Tudo o que está sob o domínio prometeico do homem-máquina é inventariado pelo narrador: “Os recursos da terra dominados”, “o sono rancoroso dos minérios”, as “oficinas”, a “ordem geométrica de tudo” etc. Tudo é reduzido à condição de mero fabrico humano. Assim, o poeta reduziu a teofania mística jorgiana a uma mecanofania das obras do homem.

Para menoscar os elementos místicos, sagrados e contemplativos ofertados por Jorge de Lima (“vê, contempla, abre teu peito para agasalhá-lo”), Drummond os reduziu às ciências do engenho humano. Deixou, assim, sua descrição completamente dessacralizada e esvaziada de visões divinatórias, bíblicas e proféticas. Restou então esta visão do mundo como um sistema mecânico, não inteiramente engendrado pelo artifício humano, mas compreendido exclusivamente através desta filosofia maquinal, racionalista e instrumental. Nesta lógica, a máquina seria a objetificação mais cabal da tentativa do homem de ter os atributos de Deus após o Pecado Original e a Queda. Ela é a representação materializada da *hybris* humana frente ao Criador. Por isso é que Deus e seus mistérios constituem o “pensado” que “logo atinge distância superior ao pensamento”, ou seja, ele “transcende” (no sentido dado pela filosofia do absurdo de Camus: *dépasser*) a inteligência humana, de modo que não

é possível afirmar se há ou não algo além deste limite cognoscível. Toda realidade transcendente é uma invenção do humano ante os limites da sua própria inteligência. Drummond, o absurdista, descrê das verdades transcendentais descritas por Jorge de Lima.

Não por acaso, o crítico José Miguel Wisnik viu nesta passagem (tercetos 17-23) “um poema dentro do poema”, enfatizando que “A máquina do mundo”, em verdade:

contém em si, concentradamente, nessas sete estrofes [...], uma insuspeitada formulação do tópos ancestral da máquina do mundo. Pode-se dizer que se trata de um poema dentro do poema, posto no ponto cego do poema. (WISNIK, 2018, p. I).

Esta intuição de Wisnik é precisa e percuciente. O crítico intuiu que, por trás destes tercetos, há um “ponto cego” que oculta o “tópos ancestral da máquina do mundo”. Este *tópos*, ainda ignorado pelo intérprete, seria a sequência de imagens miraculosas descritas no *Livro de sonetos*. Para Wisnik, nestes sete tercetos (a partir de “As mais soberbas pontes e edifícios”), Drummond teria retratado, de modo “universal concreto”, o tema da mineração enquanto atividade maquinal de exploração da Terra. Noutra passagem, Wisnik nos explica em pormenor sua tese sobre estes sete tercetos do poema:

Não se trata, a meu ver, de uma enumeração abstrata e genérica, mas de uma visão articulada e nítida de um universal concreto, captado em voo rasante até o coração mineral da terra: a tecnociência contemporânea e os dispositivos de dominação e exploração do mundo agindo sobre todas as esferas objetivas e subjetivas da existência (o domínio e a exploração dos recursos da terra, extensivo ao domínio das subjetividades e de todas as formas biológicas animais e vegetais, culminando na exploração mineral, com seu toque afetivo mordente e “rancoroso”, tudo regido pela engenharia universal, pelo labor

tecnizado e por um pensamento como se já informatizado e premonitariamente percebido como capaz de superar vertiginosamente seus próprios limites no tempo e no espaço – “o que pensado foi e logo atinge/ distância superior ao pensamento”. (ibidem).

A enumeração de imagens nesta sequência de tercetos é de fato “uma visão articulada e nítida”, mas ela não se limita a denunciar a atividade mineradora como mau exemplo de exploração destrutiva dos recursos da Terra pela “tecnociência contemporânea”. Mais do que ecológico, o problema de Drummond era metafísico. Estas imagens em sequência são nítidas e articuladas porque foram descritas como imagens especulares às visões místicas do *Livro de sonetos*, isto é, foram decupadas para contrapor a visão maquinal do homem prometeico à visão mística do homem de fé. Instigado pela teofania das obras de Deus descritas, uma a uma, por Jorge de Lima, Drummond propôs-se a replicar, de modo especular e negativo, aquelas imagens miraculosas. Por isso, inventou uma alegoria epifânica cujo protagonista não seria o Deus Criador, mas uma “máquina do mundo” acentuadamente elemental, distinta da “etérea” máquina camoniana d’*Os Lusíadas*. Tal solução reversa drummondiana contrapôs duas modalidades metafísicas de epifania: a teofânica mística e a mecanofânica racionalista.

Por outro lado, ao inventariar as obras do engenho humano a partir desta visão mecânica e instrumental, Drummond deixou subentendido que o homem absurdo não se reconhece nas obras de Deus, mas tão somente nas obras do homem. Por isso, o caminhante reconhece imediatamente a máquina do mundo, porque ela não lhe é estranha, apenas não se fizera visível aos seus olhos até aquele instante. A máquina do mundo, por ser obra do engenho humano, é-lhe mais familiar do que as visões transcendentais ofertadas pelo poeta místico ungido por Deus. Nesta lógica, as verdades das obras maquinais são “verdades altas mais que todos monumentos erguidos à verdade”, ou seja, as obras do homem

são maiores, mais altas e verdadeiras que as obras de Deus.

Portanto, a irrupção da máquina não deve ser compreendida como uma mera ilusão surrealista ou devaneio onírico do poeta-narrador. As máquinas, por serem instrumentos da inteligência exossomática, são os objetos mais onipresentes na vida cotidiana do homem moderno; elas ocupam o lugar que, noutras épocas, pertencia a Deus. Podemos dizer, assim, que as máquinas materializam o Deus de uma “religião da razão” e representam a ordem sistêmica e mecânica na qual o engenho humano opera no lugar da ação de Deus. A criação é substituída pela serialização e pela repetição automática; a ação é substituída pela fabricação; o pensamento, pela execução mecânica; a autonomia, pela automação. Numa palavra, a máquina é a metonímia da razão prometeica que se assenhoreou do mundo.

Conclusão

Contrariamente ao que afirmam alguns intérpretes, a máquina do mundo não representa um “saber enciclopédico” (Vasconcellos, 2009), uma “anarquia apocalíptica” ou objeto de “ficção científica” (Santiago, 1966), nem um “desengano barroco” (Sinkevisque, 2012), tampouco um “apocalipse alegórico” (Merquior, 2016). Representa o domínio do homem sobre a natureza e sobre o mundo criado por ele próprio. A escolha por um objeto mecânico como protagonista do poema não se deu como uma tentativa de “substituir” “a pedra, o pequeno embrulho, ou a coisa”, como assinalou Silviano Santiago. Em verdade, Drummond estava em busca de um símbolo material, racional e antiespiritual cujos atributos fossem antitéticos às visões místicas e teocêntricas do *Livro de sonetos*. Daí o protagonismo da máquina. Ela representa o triunfo do engenho humano sobre a contemplação mística, a vitória dos poderes técnico-científicos do homem

sobre os poderes do Deus-Criador. Ante “tal apelo assim maravilhoso”, o poeta-narrador decidiu recusar a “coisa oferta”, fosse ela “a ordem geométrica de tudo”, fosse ela “a natureza mítica das coisas”. Nem a mística nem a razão instrumental foram suficientes para seduzir o homem absurdo.

Para os gregos, as máquinas (*makhana*, *mēkhanē*) eram dispositivos e artefatos capazes de produzir algum tipo de ilusão a partir da manipulação artificial das forças da natureza, por isso, *mēkhanē* designava uma ilusão da natureza realizada mediante um truque que simulava alguma força sobrenatural ou divina. Desde a origem, as máquinas foram concebidas pelos antigos para ter a aparência de uma divindade, tal como no uso do maquinário de palco pelos dramaturgos da antiguidade quando decidiam solucionar conflitos trágicos entre os personagens mediante a intromissão inverossímil de um Deus da máquina, o *Deus ex machina*. Uma vez que os conflitos da trama não pudessem ser resolvidos pelas ações humanas dos próprios personagens, o dramaturgo apelava para uma intervenção divina que se manifestava na forma de uma aparição surpreendente vinda dos céus. O *Deus ex machina* pairava sobre o palco em uma máquina de elevação semelhante a um guindaste, a chamada máquina de teatro. Tal aparição milagrosa e inesperada representava o poder dos deuses sobre os homens.¹⁰

Todavia, para nós, modernos, as máquinas são, como assinala Martin Burckhardt (2018), “a metáfora central da razão”, concebidas como “um pensamento sem pensador” e regidas por uma “filosofia inconsciente” cuja finalidade é tão somente fabricar em série, processar informações algorítmicas e repetir operações. O propósito ulterior da evolução das máquinas seria este movimento de superação simbólica do mundo material em direção a uma existência etérea e sem corpo. Ademais, as máquinas tornaram-se os objetos mais onipresentes na vida do homem

10 Por isso, Menandro referia-se, no fragmento 227 do *Theophroroumene* (*A garota possuída*), a esta epifania do Deus da Máquina (μηχανῆς θεὸς ἐπεφάνης) (Arnott, 1979).

moderno; foram incorporadas aos hábitos e comportamentos dos indivíduos. Não por acaso, em *O mito de Sísifo*, Camus denomina os tempos atuais como “a nossa era das máquinas” (Camus, 2019, p. I).

Drummond concebeu a máquina do mundo como uma metonímia da razão prometeica em confronto com a contemplação mística. Por isso, a teofania das obras de Deus fora contrastada com a mecanofania das obras do homem; o vislumbre das obras divinas fora substituído pela epifania do *Deus ex machina*; a ordem sobrenatural de Deus fora negada em favor da ordem artificial do homem. Ao revelar a visão ofertada pela máquina, Drummond não nos descreve uma gênese, como Jorge de Lima, mas uma antropogênese, isto é, uma visão do homem como *creatura criatrix*, um ser autocriador de si e de seu próprio mundo. E esta imagem antropogenética é, ela própria, uma imagem do homem como máquina.

Finalmente, se a máquina é uma “uma instituição de automatismos artificiais” cuja “configuração nos permite” executar “operações”, então um livro ou um poema são máquinas de produzir ilusões e fantasias. Quer dizer, “a máquina não toma necessariamente a forma de um objeto separado” (Vengeon, 2009, p. 104). Jorge de Lima bem o sabia quando afirmou que “chamam a um livro de poemas um livro de poesias. E, no entanto, na verdade, que é ele? Uma simples *máquina*, um motorzinho destinado a criar, dentro do leitor, um estado poético”¹¹ (Lima, 1945).

Referências

- ALMEIDA, C.R.R. A máquina do mundo em 3D: Drummond, leitor de W.H. Auden. O eixo e a roda. *Revista de Literatura Brasileira*, [s.l.], v. 30, n. 2, p. 6-25, jun. 2021. ISSN 2358-9787. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/17315. Acesso em: 20 ago. 2023.
- ANDRADE, C.D. A máquina do mundo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1949a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=49675. Acesso em: 20 ago. 2023.
- ANDRADE, C.D. A máquina do mundo. *A Ordem*, Rio de Janeiro, v. XLII, n. 5, p. 44-48, novembro, 1949b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=367729&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=20780>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- ANDRADE, C.D. Adeus. *Correio da Manhã*, 25 de dezembro de 1949c. 4. seção, Suplemento de Literatura e Arte. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=Jorge%20de%20Lima%20reinventou&pagfis=51312. Acesso em: 20 ago. 2023.
- ANDRADE, C.D. *O observador no escritório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ANDRADE, C.D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, C.D. [Carta enviada para Alceu Amoroso Lima]. Rio de Janeiro, 1931. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade & Alceu Amoroso Lima*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- ARNOTT, W.G. *Menander*: v. I, Loeb Classical Library. Massachusetts: Harvard University Press, 1979.
- BORTOLOTI, M. (2020a). Drummond e a poesia social. *Revista da Anpoll*, 51(3), p. 138-147. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1448>.
- BORTOLOTI, M. (2020b). Drummond e a associação brasileira de escritores: desencontros e rupturas. *Revista Criação & Crítica*, (28), p. 5-19. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p5-19>. Acesso em: 20 ago. 2023.

11 Jorge de Lima, em entrevista a Homero Senna, em 29 de julho de 1945, publicada em *O Jornal*.

BORTOLOTTI, M. Drummond e o Partido Comunista, 2013. *Blog IMS*. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/drummond-e-o-partido-comunista-por-marcelo-bortolotti/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

BOSI, A. (2016). Jorge de Lima poeta em movimento (Do “menino impossível” ao Livro de sonetos). *Estudos Avançados*, 30 (86), p. 183-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/115088>. Acesso em: 20 ago. 2023.

BURCKHARDT, Martin. *Philosophie der Maschine*. Matthes & Seitz: Berlin Verlag, 2018.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2019 [E-Book, paginação irregular].

CARNEIRO, J. Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.

CAVALCANTI, Valdemar. *Jornal Literário*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_04&pasta=ano%20194&pesq=Livro%20de%20Sonetos&pagfis=48355. Acesso em: 20 ago. 2023.

CRUZ, Luiz Santa. *Jorge de Lima*. n. 26. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

CUNHA, Fausto. Três Glórias e uma Vergonha. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&Pesq=%22Livro%20%20%20%20%20%20%20%20%20de%20Sonetos%22&pagfis=46926>. Acesso em: 20 ago. 2023.

GIRARD, R. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É Realizações, 2009.

JERUSALÉM, BÍBLIA DE. São Paulo: Paulus, 2002.

LIMA, Jorge de. *Obra completa* (Afrânio Coutinho org.). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

LIMA, Jorge de. Soneto 101. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1948. 2. seção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=Carlos%20Drummond%20de%20Andrade&pagfis=41480. Acesso em: 20 ago. 2023.

LIMA, Jorge de. A Mystica e a Poesia. *A Ordem*, Rio de Janeiro, dezembro de 1935. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=367729&Pesq=Poesia%20e%20M%20c%20adstica&pagfis=4729>. Acesso em: 20 ago. 2023.

LIMA, Jorge de. Não acredite nos especialistas em poesia! – Adverte Jorge de Lima. *O Jornal*, Rio de Janeiro. Entrevista a Homero Senna, 29 de julho de 1945. *Revista do Jornal*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&Pesq=Livro%20de%20Sonetos&pagfis=28554. Acesso em: 20 ago. 2023.

LIVRO DE SONETOS. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1949. 4. seção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=&. Acesso em: 20 ago. 2023.

LIVRO DE SONETOS DE JORGE DE LIMA. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1949. *Noticiário do Suplemento Literário de Letras e Artes*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=Jorge%20de%20Lima%20Livro%20de%20Sonetos&pasta=ano%20194&pagfis=1903>. Acesso em: 20 ago. 2023.

MENDES, Murilo. A luta com o anjo. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1951. *Suplemento Literário Letras e Artes*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=Jorge%20de%20Lima%20Livro%20de%20>

Sonetos&pasta=ano%20194&pagfis=2710. Acesso em: 20 ago. 2023.

MERGULHÃO, Benedicto. Melancolia no parnaso. *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=Jorge%20de%20Lima%20Livro%20de%20Sonetos&pasta=ano%20194&pagfis=2929>. Acesso em: 20 ago. 2023.

MERQUIOR, José Guilherme. 'A máquina do mundo', de Drummond. In: *A razão do poema*. São Paulo: É Realizações, 2016.

MONTENEGRO, T. H. Sonetos de Jorge de Lima. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1949. Suplemento Letras e Artes. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=Jorge%20de%20Lima%20Livro%20de%20Sonetos&pasta=ano%20194&pagfis=1798>. Acesso em: 20 ago. 2023.

NOTICIÁRIO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=46692. Acesso em: 20 ago. 2023.

PASCAL, B. *Pensamentos*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

QUEIROZ, Dinah S. Temeridade. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1949. Café da Manhã. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pesq=&pagfis=46135>. Acesso em: 20 ago. 2023.

REIS, E. Catete. Um 'Perigo' para o Futurismo. *A Revista da Semana*, seção Vida Literária, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pesq=Jorge%20de%20Lima%20Livro%20de%20

Sonetos&pasta=ano%20194&pagfis=28606. Acesso em: 20 ago. 2023.

SANTIAGO, Silviano. Camões e Drummond: a máquina do mundo. *Hispania* (3), september 1966, v. XLIX.

SÃO JOÃO DA CRUZ. *Noite escura*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2018.

SILVA, Domingos C. Os Sonetos de Jorge de Lima. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1951. Suplemento Letras e Artes. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=Jorge%20de%20Lima%20Livro%20de%20Sonetos&pasta=ano%20194&pagfis=2929>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SINKEVISQUE, E. Poesia-Pintura: A máquina do mundo, de Drummond. *Sibila: Revista de Poesia e Crítica Literária*, 2012. Disponível em: <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/poesia-pintura-a-maquina-do-mundo-de-drummond/7814>. Acesso em: 20 ago. 2023.

UM NOVO LIVRO DE JORGE DE LIMA. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=60591. Acesso em: 20 ago. 2023.

VASCONCELLOS, Viviane M. Z. *Melancolia e crítica em Carlos Drummond de Andrade*. 200 f (Tese de doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2009.

VENGEON, F. (2010). Defesa de uma antropologia filosófica da máquina. *Remate De Males*, 29(1), p. 103-108.

WISNIK, J. M. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



Antônio Torres. Divulgação do autor.

Livro e autor: entrevista com o imortal Antônio Torres

Daniel André Pacheco Fernandes

Daniel Pacheco – Seu universo romanesco é constituído de cenários rurais e urbanos. Tem sempre alguma coisa de cultura popular nos seus livros. Você pesquisa os temas com os quais trabalha ou estes são elementos que já estão incorporados ao seu imaginário?

Antônio Torres – Nasci numa casa de roça, “sem rádio e sem notícias das terras civilizadas”, como cantava Luiz Gonzaga, o rei do baião. Sem livros. Mas nela toda noite se contava muita história ao pé de um fogão de lenha, para espantar o medo dos fantasmas que a rondavam: zumbis, fogos-fátuos, mulas sem cabeça, lobisomens, gralhas mal-assombradas. Isso iria marcar o meu imaginário indelevelmente.

D.P. – O fato de você ter nascido num povoado do sertão baiano influencia de alguma maneira a sua literatura?

A.T. – Diria que de todas as maneiras, como fica evidente no meu novo romance, *Queri-da cidade*, que passeia com igual desenvoltura por cenários urbanos e rurais, levando o seu protagonista de regresso à cultura popular de um Brasil profundo já submerso à massificação cultural da era global, o que vem descaracterizando até as mais arcaicas manifestações

religiosas. Quero dizer com isso que a minha literatura está enraizada nos usos e costumes de um velho povo, mas atenta às transformações que a modernidade lhes impõe.

“Um professor me emprestou o *Urupês*, de Monteiro Lobato, o primeiro livro de contos que li na vida, em total deslumbramento.”

D.P. – Que escritores ajudaram a moldar seu estilo?

A.T. – Primeiro, foram os poetas os que mais me falaram ao coração, desde que fui para a escola de uma bendita professora chamada Serafina, cujo método de alfabetização incluía a leitura em voz alta de poemas de Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Casimiro de Abreu. No ginásio de Alagoinhas, cidade situada numa indistinta divisa entre o sertão e o recôncavo

da Bahia, um professor me emprestou o *Urupês*, de Monteiro Lobato, o primeiro livro de contos que li na vida, em total deslumbramento. Esse mesmo professor me levaria a ler de Machado de Assis a Jorge Amado e Graciliano Ramos. Ainda em Alagoinhas, o juiz de Direito da cidade, Eurico Alves Boaventura, um poeta que se correspondia com Manuel Bandeira e Jorge de Lima, me levou a ler os modernistas. Em Salvador, fui adestrado na redação do Jornal da Bahia por um ficcionista, Ariovaldo Matos, e dois poetas, João Carlos Teixeira Gomes e Jeovah de Carvalho. O jornal ficava perto de uma biblioteca pública, ô beleza! Em São Paulo, onde fui morar aos 20 anos, logo ao chegar, descobri a Biblioteca Mário de Andrade e ali me senti no paraíso. Ao entrar para o diário Última Hora, me vi cercado de entusiasmados jovens leitores de maravilhas do conto brasileiro, português, norte-americano, hispano-americano etc. É possível que os escritores que ajudaram a moldar o meu estilo foram os que mais me marcaram nos meus primeiros anos em São Paulo: Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner.

D.P. – Sei que você não gosta de rótulos, mas, em algum sentido, Antônio Torres é um continuador ou herdeiro da tradição regionalista, consagrada com os romances nordestinos da década de 1930?

A.T. – Juro aqui, com uma mão sobre *O quinze* e a outra sobre *Vidas secas*, que nunca tive a pretensão de ser um continuador ou herdeiro dos romancistas nordestinos do poderoso ciclo de 1930, embora, se alguma influência deles for apontada em meu caminho, assim como do João Cabral de Melo Neto, de *Morte e vida severina*, não verei isso como um demérito, muito pelo contrário. Na verdade, tenho variado bastante tematicamente, já tendo escrito até dois romances de fundo histórico, *Meu querido canibal* e *O nobre sequestrador*, o primeiro centrado no Rio de Janeiro do século XVI, e o segundo no século XVIII, ambos agraciados, em 2015, com o Selo Oficial dos 450 anos da fundação

da cidade. Ou seja, tenho tentado evitar ser um sambista de uma nota só.

D.P. – O Nordeste e o Norte ainda são lugares nos quais a cultura popular mostra-se viva e resistente?

A.T. – Sim, de alguma maneira as tradições populares regionais permanecem, mas recicladas, sobretudo no interior do Nordeste, como vejo nas festas juninas, que antes eram manifestações singelas tipicamente rurais. Com a migração massiva do campo para as cidades, essas festas passaram a ter uma produção mais midiática. Escrevi sobre essas transformações numa crônica intitulada “Quando o Natal não tinha Papai Noel”, publicada no livro *Sobre pessoas*.

D.P. – Isso também ocorre nas outras regiões do país?

A.T. – Certamente.

D.P. – Em seu discurso de posse na ABL, você disse que chegava lá com o seu imaginário cultivado num ambiente popular, originário de elementos das culturas clássica e medieval trazidos da península ibérica e mesclados com a influência das tradições africanas e indígenas. A cultura popular, então, seria uma espécie de amálgama?

A.T. – Respondo com outra pergunta: não estaria esse amálgama na essência da história de todos os povos do mundo? Na escola da minha infância lia-se um poema de Olavo Bilac no qual ele definia a língua portuguesa como “a última flor do Lácio, inculta e bela”. Se navegarmos às remotas origens do nosso idioma, vamos dar nas águas revoltas do latim clássico – usado na literatura e entre as classes cultas, baseado no falar romano e perfeitamente fixado pelos gramáticos –, a se quebrar na praia do latim vulgar usado pelo povo, e que iria ter uma franca evolução na língua literária, e daí à consolidação das línguas românicas. Com perdão pelo tom de verbete enciclopédico, é apenas para lembrar, ainda que superficialmente,

que o imaginário da cultura popular do sertão vem de longe.

D.P. – Esse imaginário reflete a pluralidade de um sertão multicultural?

A.T. – Eis aí um tema que me leva a ficar frente a frente com um cavaleiro das letras chamado Ariano Suassuna, que, com o seu Movimento Armorial, defendeu a criação de uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste, abrangendo a música, a dança, a literatura, as artes plásticas, o teatro, o cinema, a arquitetura. A obra do dramaturgo, romanista, poeta, ensaísta e professor Suassuna (*O auto da compadecida*; *O romance d'A pedra do reino* e o *Príncipe do sangue do vai-e-vem* etc.) responde por mim. Recordo-o no Clisertão – Congresso Internacional do Livro, Leitura e Literatura do Sertão, que, desde 2012, vem sendo realizado na Universidade de Pernambuco, campus de Petrolina, à beira do rio São Francisco –, quando ele, ao falar de suas memórias do sertão, tornou pequeno um auditório de 500 cadeiras. E fecho essa tentativa de entendimento da pluralidade cultural sertaneja com a lembrança do título de um livro da professora Lígia Vassallo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (*O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*), e de outro, do professor italiano Silvano Peloso, da Università La Sapienza: *Medievo no sertão – tradição medieval europeia e arquétipos da literatura popular do Nordeste do Brasil*. Segundo Peloso, no sertão os antigos modelos europeus sobrevivem ao fundo de grandes mitos da floresta de derivação indígena e dos rituais de origem africana, “no encontro de uma vasta rede de raças, línguas e tradições culturais diversas que é o Brasil da idade moderna”. Ou seja: o que não falta é doutor nesse assunto.

D.P. – O Brasil da mistura teria seu cerne na cultura popular?

A.T. – Assim é (se me parece). E vejo isso plenamente demonstrado nas obras de Heitor Villa-Lobos – considerado “a figura criativa

mais significativa do século XX na música clássica brasileira”, que nos legou composições memoráveis influenciadas tanto pelo nosso folclore quanto pela tradição europeia –, e de João Guimarães Rosa, na literatura. Este, andou pelos sertões a fazer registros de uma fala que provavelmente achava que corria riscos de extinção, até chegar às invenções linguísticas que o levaram a inaugurar “uma metamorfose no regionalismo brasileiro”, comprovada em sua obra-prima, *Grande Sertão: veredas*, devidamente incluída no cânone internacional.

**“Arrisco-me a dizer
que a cultura popular
é autoexplicativa.”**

D.P. – Podemos dizer que a experiência cotidiana é o solo da cultura popular?

A.T. – Ora, se podemos! Afinal, é nesse solo que se instala o berço no qual começamos a perceber as falas à nossa volta, ora na linguagem tatibitate com que os bebês são acarinhados, ora nas popularíssimas canções de ninar. No Brasil agrário de onde vim, os rituais populares eram cumpridos do nascimento (com o enterro do umbigo do recém-nascido num quintal, e foguetes para levar a boa-nova aos ares da vizinhança) à morte, quando se enchia uma mão de um enfermo terminal de areia, para nela se colocar uma vela acesa, dando-se assim início às “incelências” – os cânticos à sua cabeceira, para aliviar-lhe o sofrimento e, ao mesmo tempo, encomendar-lhe a alma a Deus.

D.P. – A noção de cultura popular tem, desde sua origem, uma ambiguidade semântica, pois os diversos autores dão definições diferentes aos termos “cultura” e “popular”, além da famosa confusão entre cultura popular e cultura de massa. Enfim, é sempre difícil uma definição para a cultura popular, mas você arriscaria uma?

A.T. – Como não encontrei nenhuma definição de cultura popular no *Aurélio*, e o *Houaiss* a reduz a uma palavra (“folclore”), arriscarei dizer aqui, por conta e risco próprios, que, pela sua forte presença no cotidiano nacional, ela é autoexplicativa.

D.P. – Na sua obra você sempre faz um diálogo entre os modos tradicionais e a vanguarda literária. Como você consegue harmonizar tantas tendências?

A.T. – Os modos tradicionais são as minhas marcas de origem. Já a vanguarda se interpôs no meu caminho ao andar. Na resposta à sua terceira pergunta, falei de um poeta baiano chamado Eurico Alves Boaventura que, na cidade de Alagoinhas, me abriu os olhos para o modernismo, o que me levaria a não ler poesia da mesma maneira que a lia até ali. Imagine o impacto de um juvenzinho leitor de J. G. de Araújo Jorge (“Amo a poesia que escrevo/ e entusiasta a declamo/ àqueles que como eu/ têm a alegria de amar”) ao abrir uma página da revista *O Cruzeiro* assinada por João Conde (“Arquivos implacáveis”) e ler, pela primeira vez, um poema de Vinícius de Moraes, intitulado “O falso mendigo”. Foi o meu “cesse tudo que a antiga musa canta”. E de Castro Alves a Vinícius, de Gonçalves Dias a Drummond, de Olavo Bilac a João Cabral de Melo Neto, e deste para Fernando Pessoa, Federico Garcia Lorca, Maiakovski, T. S. Eliot etc. fui andando, até me tornar um escriba com um pé na tradição e outro fora dela.

D.P. – Você acha que os meios de comunicação de massa degeneram a cultura popular? Ou é possível uma convivência pacífica entre o popular e o massificado?

A.T. – A comunicação de massa, sabemos todos, instaurou-se nos anos 90 do século passado, atingindo o mundo em uma proporção única, no bojo das novas tecnologias que surgiram com o desenvolvimento da internet. Isso resultou numa padronização cultural, que leva aos mais remotos rincões valores e símbolos

ditados por modismos. Até onde será pacífica a convivência da cultura popular com o poder avassalador midiático da era global, só o futuro dirá. Por enquanto, o samba agoniza, mas não morre, como cantava Nelson Sargento.

D.P. – A cultura brasileira é muito vasta, quase como uma entidade abstrata diante de tamanha diversidade. Você acha que seria utópico pensar sobre uma identidade cultural brasileira que reúna toda essa diversidade?

A.T. – Na regência dessa diversidade está uma língua que, mesmo com as suas diferentes formas regionais de expressão, não impede o país de se entender, de ponta a ponta.

D.P. – Sílvio Romero diz, em sua *História da Literatura Brasileira*, que “o complexo das tradições populares brasileiras é mais variado do que o das portuguesas; porquanto nós possuímos todas estas e mais as que nos foram legadas pelos índios e pelos negros”. Você concorda?

A.T. – Plenamente.

D.P. – E quanto à cultura erudita? Sabemos que artistas eruditos costumam tomar as formas populares como ponto de partida. Existe um tráfego de mão dupla entre o erudito e o popular – ou algum ponto onde se encontram?

A.T. – Essa é outra pergunta que encontra resposta nas obras de Villa-Lobos e Guimarães Rosa, nas quais o erudito faz esquina com o popular.

D.P. – A principal ideia de Herder, que estava presente no pensamento brasileiro desde o século XIX, com Sílvio Romero, é a possibilidade de formação de uma cultura autêntica que teria suas bases no universo popular. O que você pensa a respeito?

A.T. – Penso no modo, diria até natural, como canibalizamos tudo que vem de fora e bate bem nos nossos ouvidos. Um caso popular que já

se tornou clássico é o da Bossa Nova, que deu um novo compasso a uma de nossas mais tradicionais expressões musicais, o samba, não sem sofrer críticas de que o fazia sob a influência do jazz. E o que aconteceu? Além de se tornar um item cultural de exportação autenticamente brasileiro, a Bossa Nova acabou influenciando o próprio jazz.

“A poesia de Castro Alves me levou a querer escrever bonito. Continuo sonhando com isso.”

D.P. – Você já disse em algum lugar que a literatura mudou o seu jeito de pensar. Você acha que a literatura ainda tem essa capacidade de fazer as pessoas mudarem a forma de pensar?

A.T. – Pensei sobre isso ontem à noite, ao participar de uma feira literária virtual do Colégio Santo Antônio de Jesus, na cidade (baiana) de mesmo nome, onde nunca fui, com intensa participação de professores e alunos. Fiquei impressionado com os trabalhos apresentados sobre um dos meus romances, *Essa Terra*, que é de 1976, portanto já antigo, e com o fato de que aqueles jovens leitores ali o inseriam em questões que estão sendo pensadas (ou repensadas) agora, o que, de alguma maneira, acrescentava alguns pontos ao que eu próprio imaginava haver escrito naquele livro.

D.P. – Você acha que o escritor vem perdendo espaço como figura pública? Se sim, quais as consequências disso?

A.T. – A minha história de leitor começa com Castro Alves, o célebre poeta dos escravos, no século XIX, que aos 17 anos – reza a lenda – interferiu contra uma repressão policial num comício em Recife, quando criou o seu vibrante

poema “O povo ao poder” (“A praça! A praça é do povo/ Como o céu é do condor”). No século XX, tivemos outros casos exemplares de escritores que se tornaram figuras públicas, como Jorge Amado, Érico Veríssimo, Darcy Ribeiro, só para citar os que me vêm à memória. Agora, nem tantos. Ou não tão poucos, se prestarmos atenção em Ailton Krenak, Djamilá Ribeiro, Conceição Evaristo, e no mais recente fenômeno literário, o baiano Itamar Vieira Júnior, que, com o seu romance *Torto arado*, tornou-se um raro romancista brasileiro a ocupar o primeiro lugar das listas de *best-sellers* durante semanas e semanas, na esteira da sua forte presença na mídia nacional.

D.P. – Você ainda quer ser Castro Alves?

A.T. – A poesia de Castro Alves me levou a querer escrever bonito. Continuo sonhando com isso.

“Machado de Assis fez uma revolução, colocando-se no nível dos maiores romancistas do mundo, daí o crescente reconhecimento da sua genialidade.”

D.P. – O senhor poderia indicar alguns livros que acha imprescindíveis?

A.T. – O primeiro livro de Moisés chamado *Gênesis*, o mais admirável de todos os textos. *As mil e uma noites*. A carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rey D. Manuel I, fundadora do imaginário europeu em torno de uma terra batizada de Vera Cruz, que hoje pode ser lida tanto como a certidão de nascimento do Brasil quanto como uma crônica memorável sobre o seu descobrimento (ou *achamento*), na qual Caminha

descreve os que aqui já estavam havia séculos como se os pintasse: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e de bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de encobrir as suas vergonhas; e nisto têm tanta inocência quanto em mostrar o rosto”. Por fim, indico o primeiro livro escrito sobre o Brasil, pelo marinheiro alemão Hans Staden. Foi publicado na Alemanha em 1557, com um título transatlântico: *Descrição verdadeira de um país de selvagens nus, ferozes e canibais, situado no novo mundo América, desconhecido na terra de Hessen antes e depois de Cristo, até que, há dois anos, Hans Staden de Homberg, em Hessen, por sua própria experiência, os conheceu e agora publica...* No Brasil, as aventuras de Hans Staden nestes nossos trópicos foram recontadas para crianças por Monteiro Lobato.

D.P. – Que clássicos recomenda e por quê?

A.T. – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Porque é uma obra de gênio, moderníssima, repleta de reflexões irônicas, sutilezas, insinuações veladas, verdades indiscretas, numa escrita desconcertante – e apaixonante –, com a qual Machado de Assis fez uma revolução, colocando-se no nível dos maiores romancistas do mundo, daí o crescente reconhecimento da sua genialidade, até mesmo no cenário internacional (*Memórias póstumas de Brás Cubas* foi relançado este ano nos Estados Unidos com grande sucesso de crítica e público, esgotando uma edição de cinco mil exemplares em um único dia).

D.P. – E para compreender o mundo atual?

A.T. – Dia destes reli um trecho de um romance de 1964, do norte-americano de origem

armênia William Saroyan, que me pareceu apropriado a este tempo em suspenso em que vivemos: “Um dia do entardecer do mundo, mortal tristeza tomará de assalto o país do seu espírito. Você fugirá, então, sentindo esse toque gelado e a sombra da morte. Com um pouco de sorte, porém, tal presença apenas irá tornar mais profunda a musicalidade da vida e a inconsútil natureza do amor”. (No Brasil, *One day in the afternoon of the world* foi traduzido como *Um dia no entardecer no mundo*. Em Portugal: *Um dia no crepúsculo do mundo*. E para entender o Brasil de hoje, leiamos Ignácio de Loyola Brandão em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, que fecha uma poderosa trilogia iniciada por *Zero*, e seguida por *Não verás país nenhum*.)

D.P. – Por fim, qual o livro que o senhor está lendo ou leu recentemente? Pode falar um pouco sobre ele?

A.T. – Li recentemente e recomendo com muito entusiasmo os romances *Um dia chegarei a Sagres*, de Nélida Piñon (Editora Record), *Adeus, Pirandello*, de Marco Lucchesi (Editora Rua do Sabão), e o livro de ensaio *João Cabral de ponta a ponta*, de Antonio Carlos Secchin (Cepe Editora), que é considerado o mais importante estudioso da obra do autor de *Morte e vida severina*. Do que li em poesia, destaca-se *A Terra em pandemia*, de Aleilton Fonseca (Editora Mondrongo), uma ode muito rica em imagens e mensagens, e que suaviza um pouco a rudeza desse tempo em que vivemos a contar ausências. Agora estou lendo *Menino sem passado* (Companhia das Letras), um livro de memórias do grande mestre Silviano Santiago.

Fontes utilizadas nesta publicação: Bell MT e Rockwell
Rio de Janeiro, primavera de 2023



Diogo Chiuso é o curador editorial responsável pela seleção, supervisão e revisão do material publicado no nº 58 da *Revista do Livro* da Fundação Biblioteca Nacional, que versa sobre a vida e a obra de Ariano Suassuna. Chiuso é escritor, editor de livros, redator, copidesque, *designer* gráfico e tradutor dos idiomas inglês e francês, com ampla experiência no campo editorial e no setor literário.

A *Revista do Livro* (RL) é uma publicação da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) responsável pela difusão da cultura literária em torno do objeto primordial da atividade intelectual, o livro. Em sua missão institucional de guardar e promover conhecimento, a FBN deu início a esta publicação, em 1956, com o objetivo de promover um espaço apropriado à reflexão sobre a literatura no Brasil e no mundo. A RL se converteu em uma destacada publicação da Biblioteca Nacional, trazendo artigos, ensaios, entrevistas e dossiês com a apresentação de artistas plásticos, que formam um grande painel para as publicações discutidas. A *Revista* conta sempre com a contratação de um profissional especializado para exercer a curadoria editorial de conteúdo intelectual e acadêmico, visando conferir ao projeto a dedicação e esmero necessários à preparação de novos volumes desta publicação de referência no campo cultural. A presente edição da RL se concentra na vida e na obra do paradigmático escritor e dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna, autor célebre por sua estética “armorial” presente, sobretudo em suas peças teatrais, onde se destaca o humor de sátira frequentemente atrelado à crítica social, comunicado através de elementos característicos da cultura popular nordestina.



A expressiva contribuição de Ariano Suassuna para a literatura brasileira se dá, principalmente, por meio de sua obra teatral caracterizada pela forte presença do humor satírico e mordaz empregado como veículo de crítica sociocultural em suas tramas ambientadas no interior do semiárido e povoadas por figuras típicas e mitos pertencentes à cultura popular do nordeste brasileiro.

A despeito de suas influências simbolistas e neobarrocas, Ariano é entendido como um autor pertencente ao movimento modernista de 1945, marcado mais pelo experimentalismo estético do que pela verve ideológica. Autor de romances como *Fernando e Isaura*, e *A pedra do reino*; bem como de várias peças de teatro, entre elas *Uma mulher vestida de sol* e *O auto da compadecida* – certamente a sua obra mais célebre, considerada um dos trabalhos autorais mais conhecidos do teatro brasileiro contemporâneo –, Ariano Suassuna ocupa um lugar de destaque no conjunto das letras nacionais por tomar como ponto de partida a tradição literária dos autos religiosos e os reformular, mesclando ao clássico elementos regionalistas da cultura nordestina.

Suassuna se notabilizou também por ser um dos fundadores do movimento armorial, iniciativa que visava produzir arte erudita por meio da cultura popular nordestina, e que não se restringiu à literatura, enveredando também pelo teatro, música, arquitetura e artes plásticas.



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA

