

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL

LIANA DANTAS DE MEDEIROS

**A BRASILIDADE NORDESTINA *EM CATIMBÓ, DE ASCENSO FERREIRA E
LIVRO DE POEMAS, DE JORGE FERNANDES***

Natal
2017

LIANA DANTAS DE MEDEIROS

**A BRASILIDADE NORDESTINA EM *CATIMBÓ*, DE ASCENSO FERREIRA E
LIVRO DE POEMAS, DE JORGE FERNANDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. José Juiz Ferreira

Natal
2017
LIANA DANTAS DE MEDEIROS

**A BRASILIDADE NORDESTINA EM *CATIMBÓ*, DE ASCENSO FERREIRA E
LIVRO DE POEMAS, DE JORGE FERNANDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Juiz Ferreira (Orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo (Examinador)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Profa. Dra. Izabel Cristina da Costa Bezerra Oliveira (Examinadora)
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN

Natal
2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de

Medeiros, Liana Dantas de.
A Brasilidade... Nordestina em Catimbó, de
Ascenso Ferreira e no Livro de Poemas, de Jorge
Fernandes / Liana Dantas de Medeiros. - 2017.
93f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN,
2019.

Orientador: Prof. Dr. José Juiz Ferreira.

1. Ferreira, Ascenso, 1895-1965. Catimbó -
Dissertação. 2. Cultura Popular - Dissertação. 3.

Dedico este trabalho *in memoriam* do meu pai, José Faustino de Medeiros, que me ensinou com seu exemplo, o valor de ser trabalhador, decente. *In memoriam* da minha mãe, Guilhermina Dantas de Medeiros. Mulher controvertida, que carregava a força do sertão potiguar e que me ensinou desde cedo a não silenciar jamais. *In memoriam* do meu sobrinho, Dimitri Medeiros de Almeida, a pessoa que me proporcionou os dias mais felizes da minha vida. Por fim, dedico esse trabalho às três pessoas mais importantes da minha vida: minha irmã Lilian Medeiros, minha sobrinha Daniela Medeiros de Almeida e meu filho, Bernardo Medeiros.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, Ser do Universo, da natureza, do amor incondicional, da caridade e da compaixão por sempre me dar uma nova oportunidade, luz e condescendência;

Às ancestralidades africanas e ameríndias, por fazerem parte da minha cultura, da minha identidade, do meu pertencimento. Obrigada pelo amparo e proteção;

À amiga Rebeca Brandão, pela torcida incondicional;

Ao amigo guineense Willian Ferreira, por ter sido o anjo da vez que revisou o projeto de mestrado para ser apresentado à Banca na seleção de 2015. E que muito ensinou sobre a Guiné Bissau e África nas aulas da especialização em Literatura Afro-brasileira;

Agradeço à mestra Tânia Lima, pela sensibilidade e incentivo à concretização deste sonho; por ter me apresentado os estudos da modernidade e pós-modernidade; por ter me colocado em contato com a literatura latino-americana, africana, afro-americana e afro-brasileira.

À Luciana Galvão Fagundes de Lima, diretora da Escola Municipal Hélio Galvão, em Goianinha, pela força e compreensão e incentivo à realização deste trabalho;

À Fernanda Ferreira da Silva, da Secretaria Municipal de Educação de Goianinha, pela admiração e incentivo;

A Ascenso Ferreira, por ter me proporcionado em cada verso, admiração e o desejo de pesquisar, investigar e construir o trabalho desse poeta nordestino;

Ao meu colega Dayveson Noberto, pelo incentivo a este trabalho, por ter me visto com os olhos do coração. Por termos dividido tantas experiências e pela correção do texto, atenta e minuciosa;

Ao professor Derivaldo Santos, por ter me despertado para o qual é minuciosa a análise do poema. Pelas aulas sobre o negro na poesia potiguar, na Especialização Afro-brasileira. E pelas discussões maravilhosas nas aulas de Teorias Críticas da Literatura, do PPGEL;

Ao professor Humberto Hermenegildo de Araújo, pela maneira acolhedora que me recebeu como aluna na disciplina Literatura Comparada e Ensino da Literatura do PPGEL, pela metodologia empregada, na qual apresentei meu trabalho em sala com sucesso;

Ao professor José Luiz Ferreira, meu orientador no PPGEL, pela construção conjunta dessa experiência de dar forma à concretização deste sonho; pelas orientações minuciosas e pelas conversas esclarecedoras;

A Yara Pereira de Oliveira, pelo apoio e torcida ao meu sucesso;

A Maurício Menezes e Renato Menezes, pela ajuda disponibilizada quando eu precisei;

E a todos que, direta ou indiretamente, colaboraram para a execução desse trabalho.

MARACATU

Zabumba de bombos,
Estouro de bombas,
Batuques de ingonos,
Cantigas de banzo,
Rangir de ganzás...

— Loanda, Loanda, onde
estás?
Loanda, Loanda, onde estou?

Ascenso Ferreira

RESUMO

O presente estudo trata do tema da brasilidade sob a tradição da ruptura (Octávio Paz) no Modernismo da década de 1920 e como foi traduzido no livro de poemas *Catimbó*, de Ascenso Ferreira (1927) considerado por Mário de Andrade (1928) a contribuição mais original ao modernismo brasileiro daquele decênio. A referida obra é ambientada na década de 20 do século passado, momento em que as diretrizes conceptuais do modernismo e do regionalismo encontram terreno propício para a criação da moderna poesia brasileira numa conjunção de elementos em que estão presentes os vários componentes da cultura nacional, dando destaque para aqueles que representam o universo da brasilidade, tradição, nacionalismo e cultura popular. Nesse sentido, a produção literária de Ascenso Ferreira encontra na cultura popular, na oralidade e na tradição os traços que compõem essa poesia limitando-se com a música, cuja sonoridade remete aos batuques dos maracatus de origem afro-brasileira sincretizados aos elementos ameríndios e cristãos. Temas que remetem as expressões da cultura local, como também ao universalismo dos sentimentos e dores humanas entremeados pelas vozes da coletividade. Para Azevedo (1984), o poeta Ascenso Ferreira criou a “brasilidade... nordestina”. Sendo assim, o estudo tem como aporte teórico os trabalhos desenvolvidos por Cândido (1995), Azevedo (1984), Araújo (1995), Andrade (1974), Perrone-Moisés (2007) e Ferreira (2008), cujas análises servem para o entendimento da emblemática década de 1920, alicerce das mudanças que se sucedem no cenário cultural brasileiro nas décadas seguintes. Busca-se, ainda, uma intersecção entre a poesia do pernambucano com o *Livro de Poemas*, de Jorge Fernandes (1927), ambos voltados para a questão da brasilidade e do nacionalismo literário.

Palavras-chave: Catimbó; Tradição; Modernismo; Regionalismo; Afrobrasilidade.

ABSTRACT

The present study analyzes the theme: From Brazilianism under the tradition of rupture (Octávio Paz) in the Modernism of the 1920s and as translated in the book of poems *Catimbó*, by Ascenso Ferreira (1927) considered by Mário de Andrade (1928) More original to the Brazilian modernism of that decade. This work is set in the 20's of the last century, when the conceptual guidelines of modernism and regionalism find a propitious ground for the creation of modern Brazilian poetry in a conjunction of elements in which the various components of the national culture are present, giving Highlight those who represent the universe of Brazilian tradition, nationalism and popular culture. In this sense, the literary production of Ascenso Ferreira finds in popular culture, orality and tradition the traits that compose this poetry, being limited to music, whose sonority refers to the touches of the Afro-Brazilian origin maracatus syncretized to the Amerindian and Christian elements. Themes that refer to the expressions of local culture, but also to the universalism of human feelings and pain interspersed by the voices of the community. For Azevedo (1984), the poet Ascenso Ferreira created the "Brazilian ... Northeastern". Thus, the study has as theoretical contribution the work developed by Cândido (1995), Azevedo (1984), Araújo (1995), Andrade (1979), Perrone-Moisés (2007) and Ferreira (2008), whose analyzes serve to Understanding of the emblematic decade of the 20th, a foundation of the changes that have taken place in the Brazilian cultural scene in the following decades. An intersection between the poetry of *Pernambuco* with *Clã do Jabuti* (1927) by Mário de Andrade and Jorge Fernandes Book of Poems (1927), both launched in the same year and focused on the question of Brazilidade.

Key-words: *Catimbó*; Popularity Culture; Modernism; Regionalism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A MODERNIDADE BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1920 E A BUSCA DA BRASILIDADE	17
2.1	TRADIÇÃO MODERNISTA <i>VERSUS</i> TRADIÇÃO REGIONALISTA	26
2.2	O MOVIMENTO PENDULAR DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA DO MODERNISMO E REGIONALISMO EM PERNAMBUCO	33
2.3	A BRASILIDADE...NORDESTINA NA POESIA DE ASCENSO FERREIRA	35
2.4	MÁRIO DE ANDRADE E ASCENSO FERREIRA: LIGADOS PELA CULTURA POPULAR	37
3	A <i>BRASILIDADE NO NORDESTE</i> DA GERAÇÃO DE 1920: MODERNISMO & REGIONALISMO	40
3.1	A IDENTIDADE AFRO-BRASILEIRA NA POESIA DE <i>CATIMBÓ</i> : AFRICANISMOS & MARACATUS	48

3.2	1927: UM NOVO REGISTRO POÉTICO: ASCENSO FERREIRA, JORGE FERNANDES E MÁRIO DE ANDRADE	51
3.3	POEMA	58
3.4	ASCENSO FERREIRA E MÁRIO DE ANDRADE: POÉTICAS DA ORALIDADE	61
4	A POESIA POPULAR: MARACATUS, CATIMBÓS & SERTÕES EM ASCENSO FERREIRA	63
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa a poesia de Ascenso Ferreira, ambientada no início do século XX, em Pernambuco. Parte de um conjunto de poemas selecionados do livro *Catimbó* (1927), cujos temas são inspirados na cultura popular. Nesse tipo de cultura, a oralidade, a tradição, o folclore e a linguagem cristalizam a diversidade das manifestações populares praticadas na zona da mata canavieira pernambucana, nos sertões das caatingas, no cotidiano dos mangues, na zona portuária, nos becos, nas ruas e nos terreiros de Candomblé do Recife. Poesia limite com a musicalidade de poemas que retratam tradições populares como o carnaval, festas juninas à tradições religiosas e cuja sonoridade aporta as tradições regionais. Para Mário de Andrade e Manuel Bandeira, a poesia de *Catimbó* reúne os elementos da mestiçagem brasileira amalgamadas na constituição dos vínculos da brasilidade que edificaram uma nova arte e poesia brasileira.

Além do poeta pernambucano, recorre-se à obra do poeta potiguar Jorge Fernandes, autor do *Livro de Poemas* e ao também poeta Mário de Andrade, autor de *Clã do Jabuti*. Ambos lançaram seus livros em 1927, como Ascenso Ferreira. Nesta trilogia encontram-se elementos comuns inerentes à brasilidade. Ascenso Ferreira é designado como o poeta da brasilidade...nordestina por Neroaldo Pontes de Azevedo (1984), ao escrever sobre a década de 1920 em Pernambuco e os movimentos Regionalista e Modernista em Recife. Sua poesia de múltiplas faces recorre aos elementos e temas populares.

A poesia de Jorge Fernandes retrata a modernidade que se instalava em Natal, a vida cotidiana do interior e cuja representação é o elemento sertanejo como demonstração dessa brasilidade regional ou gênese local, compartilhada do pensamento de Câmara Cascudo, seu mestre e contemporâneo. Segundo Humberto Hermenegildo de Araújo (1995), em seu livro sobre os anos de 1920 no Rio Grande do Norte, a poesia de Jorge Fernandes fortalece o projeto nacional de modernidade e de brasilidade, liderado por Mário de Andrade e os modernistas sulistas. O objeto

da desta pesquisa é a tradução da *brasilidade... nordestina* configurada na obra *Catimbó e Livro de Poemas* de Jorge Fernandes.

Desta forma, busca-se analisar os elementos do universo poético que caracterizam a tessitura de uma literatura plural, cuja identidade brasileira imbricada na nordestinidade, incide em uma arte brasileira, extraída pelos poetas dos costumes e das tradições culturais representadas pelo povo.

Naquele decênio de 1920, os elementos conceptuais do Modernismo fomentaram a arte literária em temas regionais que descortinaram a cultura popular pernambucana e romperam com os padrões da estética academicista para dar lugar à nova poesia brasileira, identificada com o projeto estético e ideológico do Modernismo.

O movimento modernista rompeu com o passado e buscou a construção da arte e literatura do país que contemplasse a diversidade de um país de passado colonial europeu, americano, mestiçado, e que pudesse transparecer essas identidades como forma de afirmação, orgulho e inserção no mundo moderno: contrário ao sentimento subalterno que tomava conta dos valores cultuados até então, que eram espelhados no modelo estrangeiro (CÂNDIDO, 1995).

Visa-se também à atualização dos estudos literários do modernismo e regionalismo, com o objetivo de fomentar o protagonismo regional que trouxe para as artes e letras nacionais nomes da intelectualidade desta geração, contemporânea dos poetas e com quem eles mantiveram estreita convivência intelectual na defesa da cultura popular. Entre eles, destacam-se Luís da Câmara Cascudo e Gilberto Freyre.

O primeiro explorou a tradição, pesquisou o folclore e teve ligações diretas com a modernidade sulista. O segundo defendeu a tradição do passado oligárquico e atuou na preservação da “morenidade”, como dizia. Com destaque para o papel que exerceu naquele momento, para a defesa das tradições afro-brasileiras.

Azevedo (1984, p. 173) relata como ocorreu a chegada da notícia do modernismo em Recife. Baseado em pesquisas dos jornais e revistas da época, ele desenha como o movimento se desenvolveu em Pernambuco no decênio de 1920:

Na primeira metade da década de 20, Joaquim Inojosa trouxe para Pernambuco, a notícia do movimento modernista deflagrado no sul do país. Nesse momento, já se fazia sentir um apelo para a retomada do regionalismo. A ação de Gilberto Freyre e as atividades do Centro

Regionalista do Nordeste reforçaram tal tendência. O momento inicial foi de choque entre as duas tendências.

Assim sendo, esta pesquisa focaliza as proposições do pensamento modernista e regionalista: pontos de confluências e divergências face à construção da *brasilidade...nordestina*, revelada pelos poemas do livro *Catimbó*. Estudos esses centrados nos temas do regionalismo e da estética e ideologia modernista fundamentados na tradição: recorrente para ambas as correntes literárias. A primeira busca na segunda os elementos da brasilidade regional para a afirmação do modernismo literário brasileiro. Já os regionalistas têm pela primeira vez na literatura do país, o espaço de revelar a cultura regional, anteriormente discriminada pela origem popular.

Para os modernistas, a proposição de afirmação de uma cultura nacional seria ao mesmo tempo local e cosmopolita. Para os regionalistas a tradição do passado era intocável, carecia de proteção e preservação. A perspectiva regional se encontrava acima da nacional, segundo consta nos princípios defendidos pelo Centro Regionalista do Nordeste (AZEVEDO, 1984).

Ascenso Ferreira mergulha no imaginário popular para dele extrair sua essência resguardada na memória das comunidades rurais da zona da mata canavieira e que ali se formaram pela concentração de engenhos, bem como nas manifestações culturais e religiosas das camadas populares da cidade do Recife.

Nos anos 1920, já transcorridos cerca de três décadas da abolição da escravatura, havia em Pernambuco, ex-escravos que se somavam às camadas populares da sociedade formada por brancos pobres, mestiços, negros. Era esse o povo que alimentava as tradições do carnaval, dos maracatus, bumbas-meu-boi e dos rituais religiosos de origem africana, indígena e europeia. Traziam consigo essas identidades regionais celebradas nessas manifestações, tal qual a força expressiva e original dos versos de *Catimbó*.

O poema *Maracatu* ilustra este universo para além do popular, fruto do imaginário coletivo daqueles que carregavam conflitos causados pela condição de subalternidade, conseqüência da diáspora dos povos africanos em solo brasileiro, sob o jugo do império português. É a busca identitária do eu- lírico por sua origem nas terras da África e que o leva a clamar em desespero pela ancestralidade, pela pátria mãe, Loanda, que fora dele separado. Tampouco possui o sentimento de

pertencimento ao Brasil. Encontra-se nos entre-lugares. São batuques e cantos de lamento e dor, expressados no vocabulário africano e na linguagem brasileira.

O poeta trabalha o poema na estrutura da poesia modernista e ao mesmo tempo compõe versos ritmados que exploram a musicalidade do léxico escolhido e dos instrumentos de percussão usado nos batuques dos maracatus.

Para os estudos da obra de Ascenso Ferreira, será utilizada a metodologia de pesquisa qualitativa, na qual busca-se interpretar como ocorreu a construção da *brasilidade...nordestina* na obra *Catimbó*. Toma-se como premissa que o estudo da obra discuta conceitos sobre modernismo, regionalismo, identidade, nacionalismo, tradição, afrobrasilidade, localismo e cosmopolismo.

Para tal, se recorre à pesquisa bibliográfica e aos estudos comparativos sob a perspectiva de autores como: Octávio Paz, Zilá Bernd, Antonio Candido, João Luiz Lafetá, Leyla Perrone-Moisés, Neroaldo Pontes de Azevedo, Humberto Hermenegildo de Araújo, José Luiz Ferreira, Isabel Guillen,IVALDO FRANÇA, entre outros.

Esta dissertação estrutura-se em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, apresenta-se a contextualização do movimento modernista brasileiro a partir da Semana de Arte Moderna e as conceptualizações, em evidência para a discussão nacional da brasilidade, assim como a ruptura provocada pelo movimento nas artes brasileira. Investiga-se a expansão do modernismo até Pernambuco e a importância que os movimentos regionais tiveram para fortalecer o ideário modernista. A contextualização sociopolítica e literária de Pernambuco é apresentada, a partir do grupo liderado por Gilberto Freyre e dos modernistas, iniciada com Joaquim Inojosa. Destaca-se também a participação do poeta Ascenso Ferreira, sua ligação com Mário de Andrade, com os sulistas e regionalistas, bem como sua intensa participação na vida intelectual daquele decênio.

No segundo capítulo, busca-se a personificação da *brasilidade...nordestina* na poesia de *Catimbó* como nosso objeto de estudo considerando sua importância para a Literatura e a Memória Cultural do Nordeste. Investiga-se a presença da identidade e da cultura afro-brasileira na poesia de Ascenso. Esboça-se uma análise de Jorge Fernandes: *Manhencença*, *Canção do Inverno*, *Poema das Serras 4: Viagem à Flores* para fundamentar a proposta modernista e regionalista na obra

desse autor sob a perspectiva da brasilidade . Encerra-se o capítulo com a análise do *Poema, do livro Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade, para ratificar a intertextualidade existente entre os autores sobre o tema da brasilidade, seja na perspectiva regional e/ou nacional. Todos comungavam do mesmo viés ideológico de composição da literatura modernista brasileira. Assim sendo, os poemas dialogam ao tratar temas que legitimam o ideário da brasilidade e identidade nacional.

No terceiro capítulo, analisa-se o corpus selecionado dos 20 poemas do livro *Catimbó*, justificados pela representatividade de elementos que conjugam a brasilidade... nordestina e contemplam os demais poemas do livro. Dos critérios adotados pelo professor Humberto Hermenegildo de Araújo, no livro *O lirismo dos Quintais Pobres* (1995), no primeiro parágrafo (p.62), que classifica os poemas por grupos, segundo suas similaridades, adotamos os seguintes poemas para estudo: “*Catimbó*”, “*Bumba-meu-boi*”, “*Maracatu*”, *Mês de Maio*, “*Carnaval do Recife*”, “*Boca da Noite*”, por contemplar desde s temática religiosa à cultura afrobrasileira e sertaneja.

Como aporte para o modernismo brasileiro, se utilizou Mário de Andrade – que faz uma reflexão sobre o movimento duas décadas após a Semana de Arte Moderna. O estudo de Ana Rosa de Mendonça Nunes traz contribuições no que se refere ao estudo da oralidade nas obras *Catimbó*, de Ascenso Ferreira e *Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade.

Gilberto Freyre e Câmara Cascudo encontram-se na tese de doutorado do professor José Luiz Ferreira, Gilberto Freyre e Câmara Cascudo: entre a tradição, o moderno e o regional (2008). As correspondências entre Mário de Andrade e Ascenso Ferreira foram pesquisadas na tese de Ana Luisa Dubra Lessa, Edição de Correspondência Mário de Andrade & Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira – 1926 – 1944 (2012).. Sobre os africanismos na obra do poeta, utilizamos a tese de Odailta Alves da Silva, A influência africana no Português em Pernambuco: um mergulho em Ascenso Ferreira (2011). Sobre as afrobrasilidades reveladas nas expressões da cultura popular e da religiosidade, pesquisamos nos artigos de Isabel Guillen e Ivaldo França, do livro *Cultura Afrodescendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós* (2007). São essas as principais fontes desta dissertação.

2 A MODERNIDADE BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1920 E A BUSCA DA BRASILIDADE

Segundo Octávio Paz, “o moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (1984, p.18). A definição do pensador, na perspectiva de quem analisa a modernidade literária nos países da América Latina, em particular, bem se aplica ao fenômeno que ocorreu no Brasil a partir da década de 1920 do século passado.

O movimento modernista brasileiro rompeu paradigmas estruturais com o passado literário e artístico nacional inspirado nos moldes academicistas europeus. Uma nova concepção artística nasce para dar lugar a um protótipo de produção da arte e literatura brasileira voltadas para o universo nacional, mas também como componente das novas literaturas latino-americanas. Fundamentado na brasilidade - tema relevante do romantismo brasileiro -, foi durante o modernismo que se criaram as condições propícias para torná-la um dos tripés do legado modernista ao lado da tradição e da cultura popular.

Intensamente defendida por Mário de Andrade e pelo grupo de intelectuais e artistas da década de 1920, a brasilidade simboliza a reunião de elementos pertencentes ao homem brasileiro, filho da colonização miscigenada e retrato deste processo, no qual forma-se a sociedade brasileira e suas expressões artísticas e culturais.

Em artigo especial para o Jornal do Commercio, de Recife, publicado em 24 de maio de 1925 (AZEVEDO.1984. p.76), o autor de Macunaíma caracteriza as atividades desenvolvidas, até aquele momento, como europeizadas e assim afirmou: “Abaixo os poemas patrióticos como imitação da Europa”. Mário preconiza, então, novo direcionamento, o de “fazer uma arte brasileira”. E continua: “Abaixo os poemas patrióticos que não reconheçam os defeitos da pátria”. Dizendo-se com o “espírito inteiramente voltado para o Brasil”, afirma que “cada um realiza o Brasil segundo sua própria observação”.

Esses elementos conceptuais provocaram a construção de uma arte literária nova no país, voltada para a sedimentação do arcabouço da arte e da cultura do

Brasil. A construção de uma nova perspectiva para a literatura nacional, conquistada pelo movimento modernista brasileiro, foi pensada por artistas e intelectuais sudestinos desde seis anos antes da Semana de Arte Moderna de 1922, relatou Mário de Andrade vinte anos depois, no capítulo intitulado “O Movimento Modernista”, em **Aspectos da literatura brasileira** (ANDRADE, 1974, p.232), em que recorda os primeiros passos do grupo e faz uma reflexão do movimento.

Na ocasião, a sociedade paulistana reunida no Teatro Municipal de São Paulo foi surpreendida por um grupo que, com irreverência, entre recitais, conferências e discursos, propunha a ruptura com o passado colonialista e deflagrava a busca de novas formas de pensar e expressar o Brasil. Reivindicavam um país que fosse simbolizado por elementos nacionais, com motivos e temas representativos dos brasileiros de todos os recantos com uma arte e literatura que expressassem a sociedade e a cultura brasileira.

Para que essa agitação cultural repercutisse na mesma medida com que impactou o público paulista - a proposta modernista de edificar a cultura nacional amalgamada nos mosaicos dos legados europeu, africano, ameríndio que, em simbiose, resultam na ratificação da cultura brasileira. O escritor teria que embrenhar-se pelos *brasis* para descortinar suas riquezas escondidas nas tradições locais das regiões.

Neste sentido, Mário de Andrade delineou uma rede de conexões país a fora em busca de captar o “Brasil brasileiro”, ainda desconhecido pela inteligência sulista. Esses contatos e informações obtidas nas missivas que trocava com seus interlocutores, o levou a aventurar-se pelas terras brasileiras desde o Rio Grande do Sul aos sítios históricos de Minas Gerais, passando pelos sertões nordestinos aos rios do Amazonas até as fronteiras. Conheceu a musicalidade dos batuques como maracatus a outros ritmos afro-brasileiros, a lendas, músicas e rituais indígenas sincreticamente emaranhados com o legado europeu.

Circulou entre o folclore, a tradição e a oralidade em busca de sedimentar a brasilidade em bases artístico-culturais, filosóficas, antropológicas, sociológicas. O escritor empreendeu o projeto de modernidade do Brasil empenhado em apreender em suas viagens e pesquisas, o espírito e o registro dos elementos de composição do homem brasileiro-americano. Os modernistas buscam conceitos acadêmicos voltados para a inteligência e cultura do país, com toda a sua diversidade, pautada

pelo ideal de tornar o Brasil um país inserido nos tempos modernos.

Antes, porém, faz-se necessário revisitar o Romantismo, uma vez que nele se encontra um primeiro passo decisivo para esta mudança. Nas palavras de Candido (1995, p. 112):

Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o romantismo do século XIX (1836-1870) e o modernismo no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente.

O Romantismo revela o sentimento nativista na projeção mítica da figura do índio para a afirmação da identidade brasileira. O sentimento patriótico e o desejo de afirmação do nacionalismo literário são aqui representados como desejo de negação à influência colonizadora, embora perdure o conflito entre a tradição colonizadora e a afirmação literária brasileira. Este sentimento deixa rastros nesta literatura produzida no Brasil, na qual a simbologia indianista assume ares europeizados. Mas, nem por isso, deixaram de produzir obras revelando-nos obras e autores que fazem parte do cânone e sistema literário brasileiro, imprescindíveis para acompanhar o processo de construção da literatura do Brasil. São passos firmes para a libertação dos padrões coloniais, cuja concretização ocorre no Modernismo.

Ainda sobre o Romantismo, Candido (1995, p.116) revela:

O romantismo foi no Brasil um vigoroso esforço de afirmação nacional: tanto mais quanto se tratava aqui, também, da construção de uma consciência literária. A nossa crítica, rudimentar antes de Silvio Romero e do Naturalismo, participou do movimento por meio do "critério de nacionalidade", tomado como elemento fundamental de interpretação e consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira.

O panorama do Romantismo trouxe a discussão sobre o país recém-independente e a busca de formar uma consciência nacional. Culturalmente, pretende assumir o Brasil dos brasileiros. Essa complexidade social da identidade do homem brasileiro encontra no nacionalismo a expressão de uma literatura voltada

para desvelar essa sociedade brasileira, embora ainda emocionalmente imbricada com Portugal.

A inteligência brasileira do século XIX, impregnada pelo ideal da brasilidade e modernidade busca a arte brasileira como representação do país dentro das sociedades modernas, entremeando o local e o cosmopolita. Surge no Modernismo a arte e literatura brasileira livres dos padrões estrangeiros e com a verve brasileira.

O Modernismo desenvolve esse sentimento de nacionalismo ao romper com a cultura europeia e academicista do Brasil para cortejar a brasilidade. Esta passa a ser a própria modernidade brasileira que se cristaliza nas tradições da cultura popular dos rincões e regiões brasileiras que formam esse mosaico cultural, chamado Brasil. A vanguarda modernista renova o pensamento da inteligência nacional: a identidade brasileira e as representações culturais advindas da formação do homem brasileiro, sua arte e cultura passam a ocupar lugar de destaque, ao mesmo tempo que os padrões tradicionais da academia são relegados ao passado.

A brasilidade confere ao projeto ideológico do movimento modernista a coroação para a criação da literatura nacional e aprofunda as discussões em torno da tradição e origens populares. Esse debate nos primeiros anos da década de 1920 alimenta o sentimento e desejo da inteligência brasileira de erguer a cultura brasileira com os componentes originários da miscigenação espelhada pelos quatro cantos do território.

O projeto estético do movimento promoveu a ruptura da linguagem academicista por aquela falada nas ruas. A cultura popular alça posição de destaque e revela o que antes encontrava-se encoberto na distinção do popular e do erudito. A valorização dos temas nacionais e a consciência da mestiçagem brasileira fazem desse movimento o mais expressivo das letras nacionais.

A sintonia entre o projeto ideológico e estético do Modernismo o consagra. Alia a consciência de nação e a busca de uma expressão nacional iniciada pelos românticos e agora concretizada, em consequência da sinergia com os princípios estéticos de ruptura e renovação ocorridas em proporções nunca antes presenciadas. A partir desse momento, a produção artística brasileira emerge voltada para as tradições.

Um dos principais estudiosos da obra crítica e poética de Mário de Andrade, João Luiz Lafetá, **1930: A Crítica e o Modernismo**, analisa o alcance e os limites que um movimento de renovação pode ter:

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. (LAFETÁ, 1974, p.19).

A análise de Lafetá aponta para dois pêndulos da questão modernista ocorrido no Brasil, a se verificar: o movimento realiza o feito de desbancar o que já se encontrava sacralizado como cânone das letras nacionais, que seria a produção de uma arte que tomava emprestado como modelo o padrão europeu; uma vez que, embora já tivesse havido movimento de renovação artística e literária no Brasil, ainda assim, as produções associavam à representação nacional, a imagem estereotipada do que seria do agrado e aprovação da intelectualidade portuguesa, embora a intenção fosse aboli-la.

A chegada da proposta modernista, devidamente idealizada, articulada e executada pelos artistas e intelectuais sudestinos que apresentaram outra perspectiva de fazer arte, instaurou um processo de ruptura, discussão, ação e reação. Surge uma linguagem empreendedora e mais brasileira, cujas características concentram-se no universo do modernismo, nacionalismo, identidade, folclore, tradição, simbolizando a edificação cultural do país. O que antes era motivo de sentimento de inferioridade passou a ser incorporado à literatura e ao estudo das tradições, folclore e sociologia como elementos de pesquisa da vida nacional.

Assim, o elemento sertanejo que até então não desfrutava de visibilidade, inicia nesta década de 1920 sua trajetória rumo à consolidação de seu lugar na expressão e formação do homem brasileiro, como bem afirmou Humberto Hermenegildo de Araújo em seu estudo em torno dessa questão (1995).

O movimento ultrapassou as fronteiras do universo cultural, artístico e literário para provocar ruptura no pensamento da inteligência e da crítica brasileira, desde os

estudos da tradição à concepção de uma língua brasileira. Assim, a publicação de livros, artigos, ensaios, somando-se à produção cultural que a partir da década de 1920 sedimenta suas bases rumo às décadas seguintes, consolida a expansão da produção literária nacional do século passado até o chamado período pós-moderno, na contemporaneidade.

De acordo com o filósofo Eduardo Jardim de Moraes, em **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica** (1988), em seu artigo “Modernismo Revisitado”, o caminho da brasilidade se consolida gradativamente, em meio a outras reflexões ligadas ao tema. “O que está sempre presente na atenção dos intelectuais da época é a apreciação desse bloco de questões em que se imbricam: modernidade, brasilidade, tradição e origens populares”. (1988, p.221). E acrescenta que “esta visão de modernidade no Brasil, vai adquirir um contorno amadurecido pouco mais tarde, quando, a partir de 1924, o modernismo passa a trilhar o caminho da brasilidade” (p.226-227).

A discussão em torno da brasilidade incide com a discussão nacionalista, haja vista que ambas estão imanadas. O movimento modernista espraia-se e entre seus adeptos, o debate sobre a brasilidade funde-se com a visão de um nacionalismo arraigado, o que gera divergências de conceito para o modernista Mário de Andrade. Isto porque a questão da identidade nacional implica em uma visão do homem que encontra em seu pertencimento; a sua origem desprovida de outras experiências, limita a sua visão do próprio país e do mundo.

Enquanto elemento fundamental de composição da brasilidade, isto iria contra a ideia de Mário que defendia a “representação híbrida do brasileiro”. Esta sim, símbolo de identidades e brasilidades. “Mário de Andrade era um nacionalista lúcido, crítico, reflexivo”, analisa Perrone-Moisés (2007, p.202).

O Modernismo consegue marcar a inserção mais firme e interessante do Brasil, instaurando um diálogo: a dialética entre “localismo” e “cosmopolitismo”. Desta forma, o movimento viabilizou a entrada do Brasil para o Ocidente como forma de descolonização cultural e o ingresso do país no universo europeu, o qual tinha aqui os seguidores de suas vanguardas, já bem difundidas no Brasil.

O conceito de localismo e cosmopolitismo pensado por Mário de Andrade para fomentar a diversidade de temas e produções locais que pudessem dar conta de amalgamar os traços brasileiros pelo conjunto de elementos reunidos na cultura

popular, folclore e tradições espalhados nas terras do país foi desenvolvido pelo crítico e professor Antônio Candido e assumiu o cânone da crítica brasileira moderna. Desta maneira, ele pensou a literatura, a sociedade e os processos políticos-ideológicos da primeira metade do século passado.

Sua análise contempla, outras manifestações artísticas brasileiras que passaram a conceber a obra de arte nesta perspectiva dialética entre o local e o universal. Daquilo que é originário de um personagem, uma comunidade, expressão de um povo ou de uma realidade para o que vem a ser concernente ao ser humano. A arte, sob suas diversas formas de expressão, é o canal pelo qual os desejos, sonhos, sentimentos e dramas humanos são compartilhados em uma linguagem universal e que se apresenta em qualquer lugar ou circunstância por estar imbricado naquilo que pertence aos homens. Este seria o padrão de universalidade para o qual a literatura brasileira passa a ser impulsionada a partir do Modernismo num processo evolutivo, com defendeu Antonio Candido.

Na perspectiva de Mário de Andrade, para sermos artisticamente civilizados, “devíamos criar uma arte brasileira”, o que implica criar uma arte superada da imitação da arte europeia, valorizando o que existe de próprio e de singular no brasileiro, aquilo que o individualiza.

[...] Da mesma forma nós teremos nosso lugar na civilização artística humana no dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racional transformada e recriada pela terra e clima, pro concerto dos homens terrestres (ANDRADE *apud* CASTELO, 2004,p.95).

Comentado [JLF1]: O que é isso aqui?

Para Antonio Candido (1986), o esforço empreendido pelos modernistas para inserir a literatura brasileira no cenário internacional tem como mérito maior o fato de que:

Nos dois decênios de 20 e 30, assistimos o admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida (pela sua participação nos problemas gerais do momento, pela nossa crescente integração nesses problemas) por meio de uma intransigente fidelidade ao local (CÂNDIDO, 2002, p.20).

A obstinação modernista de conquistar a universalidade da arte e literatura reflete o sentimento de superar o atraso e construir a imagem de um país jovem, entremeadado pelas diversidades e com sua inteligência engajada na construção de uma nação com olhos para o mundo. Isto implica romper com o sentimento de

inferioridade predominante entre os brasileiros, pelo fato de o Brasil não ter a mesma linhagem dos europeus e contar na sua origem, com a formação de um povo miscigenado.

Essa mentalidade colonialista da sociedade brasileira trazida do passado foi neste primeiro momento modernista desconstruído para dar lugar ao sentimento de nacionalismo que passa a apontar para nossas diferenças como sinais de brasilidade e orgulho.

Para Candido (1986), sob a revisão modernista, as supostas inferioridades cultivadas são redimensionadas para categorias de superioridade: o que antes era visto com receio, pelo fato do povo brasileiro ser latino e ao mesmo tempo herdeiro da cultura europeia, africana e ameríndia gerou na cultura brasileira um processo que o crítico denomina de “ambiguidade fundamental”.

Esta ambiguidade enriquece a dualidade local *versus* universal, cujos questionamentos em torno da criação de uma arte brasileira voltada para as origens pudesse ultrapassar as fronteiras do país. A dimensão de que nossas particularidades inferissem em um mundo distante dos trópicos cristaliza os princípios defendidos pelos modernistas naquele contexto de transição da criação da arte nacional. Trata-se de uma missão para a inteligência brasileira que se deparava com um país contraditório: ao mesmo tempo ruralista, herdeiro de um passado feudal e em processo de urbanização, agora sob o comando de uma elite burguesa oriunda da anterior e que ansiava por ingressar o país na modernidade, como se esboçava no início do século passado.

Mário de Andrade debruçava-se sobre o tema da tradição a fim de reunir suas demandas como meio para a renovação da cultura nacional. Nela estava a fonte para ressignificar esta tradição escondida nas origens populares para assumir sua condição de esteio da brasilidade. Amalgamada na tradição, encontrava-se a própria história do país sob o viés popular, rejeitada pela tradição portuguesa, seja por conter um sincretismo cultural considerado inferior, portanto, por eles rejeitado, já que se misturavam com os legados indígena e africano. Este seria o registro vivo da multiplicidade de manifestações populares desde a tradição oral, folclore, à cultura popular.

Um dos méritos do modernismo é “romper com esse estado de coisas”, segundo analisa Candido, pois o que era considerado defeito assume traços da

brasilidade. “É a partir dessa fundamentação, que se operam transformações não só na literatura brasileira, mas também na pintura, na música, nas ciências humanas. A mestiçagem e o primitivismo passam a ser fontes de inspiração”, analisa. Concomitante, Mário de Andrade debruçava-se sobre o tema da tradição a fim de reunir suas demandas como meio para a renovação da cultura nacional.

A proposta modernista é a de enveredar pelo fio condutor do tempo nos 400 anos da história do país e buscar essa rede de tradições revigoradas pelo papel de instituir a cultura brasileira projetada em todas as formas de manifestações culturais presentes no território brasileiro. Criar novas tradições que refletissem as antigas que se uniriam à dinamicidade daquela sociedade que estava a compor os novos parâmetros da cultura brasileira. A visão modernista do Brasil buscava na fonte das tradições o alimento de inspiração para a nova criação artística que se esboçava por uma geração que tinha a consciência de, inspirada nestes elementos do passado, formatar a cultura de uma sociedade marcadamente primitivista e múltipla.

Para Silviano Santiago, o caso mais interessante para ilustrar a tradição no modernismo seria a viagem feita pelos modernistas, em 1924, a Minas Gerais. Viagem em que fizeram parte, entre outros, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e o poeta suíço radicado na França, Blaise Cendrars:

Esses poetas estavam todos imbuídos pelos princípios futuristas, tinham confiança na civilização da máquina e do progresso e, de repente, viajam em busca do Brasil colonial. Deparam-se com o passado histórico nacional e com – o que é mais importante para nós - primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro (SANTIAGO, 2002, p.121).

A experiência descrita pelo crítico Silviano Santiago para ilustrar o quão importante foi o papel da tradição para os modernistas coloca-se ao lado de muitas outras vividas naquele decênio por Mário de Andrade e outros modernistas, assim como escritores europeus que estiveram no Brasil como o próprio poeta Blaise Cendrars.

Embora pareça enigmático que os próprios modernistas que processam a ruptura mais profunda dentro da arte e do conhecimento da inteligência do país, renegando o passado à sua condição de fruto do colonialismo europeu, irá buscar neste mesmo lugar as bases para sedimentar uma cultura de estirpe nacional. Não é incongruente, pois o que se vai buscar nesta tradição é o que há desse homem brasileiro, filho dessa colonização, antes silenciado.

Além disso, o Modernismo foi um movimento europeu que muitas marcas espalhou na vanguarda brasileira diretamente ligada a eles. Mas cada qual, dentro de seus respectivos anseios, provocou rupturas como qualquer movimento de renovação.

No Brasil da década de 1920, o Modernismo instituiu mais que uma ruptura, mas uma quebra estrutural de valores, pensamento e mentalidade. Sobre o Modernismo e a tradição, Octávio Paz diz que o que se estabelece neste movimento é a “tradição da ruptura”. Para ele,

[...] toda ruptura se transforma em tradição, o novo fica velho e assim sucessivamente. É o processo da negação de uma tradição conservadora por outra que traz inovações. Isto é, o rompimento proporciona a mudança do antigo que será trocado pela novidade. É a crítica ao ontem que cede lugar à outra tradição. Não é somente por ser novo e surpreendente que isso seja modernidade, embora isso também conte, mas sim pelo fato de ter criticidade e interrompa com a continuidade vigente no tradicional, e promova uma descontinuidade. (1984, p.109-112).

Nesta definição de Octávio Paz, vale salientar que, no trecho ao qual se refere ao “aspecto da necessidade de criticidade para que se interrompa a continuidade vigente no tradicional” toma-se essa consideração como o referente mais acentuado dentro do processo de ruptura desta tradição no Modernismo brasileiro. Essa criticidade modernista promovida por sua vanguarda e seus adeptos na Semana de Arte Moderna de 1922, representou o marco inicial da quebra do padrão de tradição que havia se instaurado no Brasil colonial - o academicismo nos moldes tradicionais europeu – e que mesmo após a independência política, a dependência cultural e os padrões estéticos permaneciam dentro do perfil valorativo de Portugal. O movimento promoveu a descontinuidade ao inovar com a proposta de criar arte e literatura nacionais: primitivistas e mestiçadas.

2.1 TRADIÇÃO MODERNISTA VERSUS TRADIÇÃO REGIONALISTA

Para Octávio Paz, o mérito do Modernismo deve-se especialmente ao feito de reformular o conceito de tradição a partir da perspectiva do novo. Na visão do crítico,

[...] os escritores modernos encontraram uma maneira inovadora de se relacionar com os padrões estabelecidos através da negação. Todavia, não para destruir a tradição antes estabelecida, mas para instaurar um diálogo

criativo com o passado, no qual sua intervenção passa por uma releitura deste passado para recriá-lo no presente. (PAZ, 1995, p.22)

Essa definição de Paz sobre a tradição da ruptura coaduna-se à historiografia literária brasileira da década de 1920 do século passado, na medida que a questão da tradição ocupa também o centro das discussões intelectuais no Sudeste, assim como no Nordeste. No primeiro, na perspectiva da ruptura, como de fato ocorreu. E o segundo, pelo viés da preservação cultural.

Neste trabalho, busca-se configurar o contexto do modernismo brasileiro deste decênio face ao movimento regionalista, visto que este trata o tema da brasilidade no escopo da brasilidade...nordestina. Vale salientar que o modernismo brasileiro sempre esteve e continua vinculado ao movimento sudestino e aos seus mentores, capazes de promoverem mudanças profundas na arte e cultura do país, como já enfatizado antes.

Mas, o fato é que o papel desempenhado pelo regionalismo contribui para cristalizar a verve modernista. Poderia ter sido canonizado como um "modernismo regionalista". Isto porque, muitos dos conflitos dos anos iniciais da década de 1920 são equacionados em nome de algo maior que reúne os modernistas e regionalistas: a brasilidade.

O debate da tradição na década de 1920 envolveu a inteligência brasileira que nela sustentava a base do pensamento modernista e regionalista, mesmo que com percepções distintas. Porém, seria nesta tradição que se encontrava o nascimento da cultura brasileira e que deu origem à formação cultural heterogênea nacional representada nas matizes étnicas originadas do período colonial. Nela, também encontravam-se os elementos da brasilidade tão ansiada por se concretizar na representação da arte e do povo brasileiro.

Para Mário de Andrade os estudos dos intelectuais nordestinos ampliavam a discussão em torno da problematização da tradição. Ele revelou: "escritores nordestinos contribuem para uma ampliação acerca do conhecimento da complexidade e da diversidade cultural do país e oferecem diferentes possibilidades para a compreensão desse processo" (FERREIRA. 2010. p,113).

Ferreira sintetiza a concepção do escritor paulista baseado nos argumentos que este defendia que para assentar a cultura brasileira em princípios que remetessem ao passado do país em busca de "uma vivência histórica e esta

significaria a presença do passado no presente”, através da ruptura provocada pelo modernismo, o passado se tornaria indispensável como legado da tradição:

Mário de Andrade defendia a ideia de tradição na qual o passado deveria estar referido no presente de uma forma que se possa viver o passado e não revivê-lo. Isto é, uma vivência da realidade brasileira implicaria em uma vivência histórica e esta significaria a presença do passado no presente, consciência de que, atingidos os objetivos de uma ruptura, o recurso ao passado seria indispensável. (FERREIRA, 2008, p.152).

Nossos modernistas estavam sintonizados com o futuro, o progresso, a modernidade que se acelerava em São Paulo. Mas sem renegar o passado, todavia investigavam nele suas conexões com a história do país e trazia-os revigorado para o presente. Até porque a tradição encontrava-se, até então, enevoada pela posição de desprestígio que sempre ocupara desde o passado colonial. E é nesta tradição que o Modernismo alimenta o processo de renovação das artes e letras do país. Preocupação que, em certa medida, correspondia a dos regionalistas que acreditavam que a tradição corria o risco de extinção. Os modernistas desejavam revelá-la e os regionalistas preocupavam-se em conservar a permanência do passado à sua feição, embora sem qualquer movimento.

De acordo com os estudos de Ferreira (2008), entre Cascudo e Mário identifica-se afinidades de pensamento que inclina o potiguar ao distanciamento do regionalismo defendido pelo sociólogo Gilberto Freyre. Câmara Cascudo empenha-se em encontrar os elementos que possam contribuir naquele momento para a criação da “gênese cultural local”, ideia concebida por ele para a construção da cultura potiguar, que passa pelo estudo do homem nordestino. Assim ele investiga no homem sertanejo essa “gênese” e atua como pioneiro no estudo e pesquisa desse componente caracterizador da cultura nordestina e do homem brasileiro e que, conseqüentemente, contribua para a incorporação desse elemento nordestino na inserção da cultura nacional.

Sobre a defesa do regionalismo em Pernambuco, Ferreira (2008) aponta as bases que nortearam o pensamento do grupo liderado por Freyre e que pensava a tradição passadista, incólume às mudanças provocadas pelo contexto sócio-político da região. Isto porque esse clã, descendente da oligarquia canavieira, acreditava que a posição privilegiada do passado no cenário econômico regional seria reestabelecido e nada deveria ser alterado.

Havia entre eles um saudosismo quase delirante de reviver os tempos dos impérios financeiros formados com o cultivo da cana-de-açúcar e o trabalho escravo:

Gilberto Freyre trabalha com uma ideia de tradição que, ao invés de colocar os elementos que constituíam a natureza da região numa perspectiva de transformação para se adequar à nova conjuntura da realidade nacional e internacional, defende a transplantação do passado para o presente como alternativa para a retomada da hegemonia nordestina (FERREIRA, 2008, p.148).

Freyre pregava uma forte reação a qualquer elemento que pudesse fragilizar a hipotética desestruturação do tradicionalismo. O exemplo e o modelo ideal para definir os princípios do seu projeto são a defesa da tradição e dos valores regionais. Tradição essa que se formara durante o ciclo áureo do cultivo da cana-de-açúcar, no período colonial, na zona da mata canavieira nordestina, que abrangia desde o estado de Alagoas ao Rio Grande do Norte (FERREIRA, 2010).

Essa faixa de terra agregou a população que se formara ao redor dos antigos engenhos. Muitas das tradições da cultura nordestina surgiram nessas sociedades, cuja base seria a agregação social e étnica. Recife fora o centro econômico e cultural da região. O grupo persistia em manter esta posição que já havia declinado tanto como modelo econômico, mas também como protótipo de sociedade agrícola de padrão feudal. A cidade já iniciara seu processo de modernização.

A presença de grandes companhias de navegação, telégrafo, companhia ferroviária, bancos e firmas comerciais inglesas e francesas, bem como a presença de representações diplomáticas de vários países conferiam ao Recife do início do século XX ares de um centro urbano cosmopolita e em processo de modernização econômica e urbana (LOVE; LEVIVE, 1975).

Azevedo (1984, p. 77) na reconstituição historiográfica da década de 1920 em Pernambuco assinala a admiração de Oswald de Andrade ao conhecer Recife, em 1925:

Oswald revela-se surpreso com o Recife, e ainda mais surpreso com o fato da cidade ser desconhecida e ignorada pela maioria dos sulistas. Na paisagem, na arquitetura, no ambiente de modo geral, sente o “espírito de brasilidade” que, segundo ele, os pernambucanos têm por obrigação não deixar desaparecer, senão, pelo contrário, aproveitá-lo na realização artística, ao invés de se deixarem contaminar pela “importação estrangeira”.

Tais considerações importam se levarmos em consideração que “a rigor, a

história do Brasil poderia ser escrita quase sem referência ao regionalismo nordestino, uma vez que este não é entendido como parte daquele”, afirma Costa e Silva (2008, p. 76) no posfácio da última edição da trilogia das obras do poeta Ascenso Ferreira.

Silva (2008) discorre sobre o movimento regionalista na perspectiva de observar a percepção de como a imagem do regionalismo está conjugada ao atraso e provincianismo da região e colocado na perspectiva de oposição ao modernismo. “Assim, o Regionalismo do Recife foi, em larga medida, um antimodernismo.”

Além desse pressuposto, nota-se que houve uma polarização entre as duas lideranças mais emblemáticas do movimento de renovação cultural do país, Mário de Andrade e Gilberto Freyre, iniciada ainda nesta primeira metade do século XX e levado a diante nas décadas seguintes. E que contribui sobremaneira para associar o regionalismo ao passadismo.

O Centro Regionalista do Nordeste, criado em 1924, por Gilberto Freyre e outros intelectuais, estipulava como meta do programa considerar “trabalhar em prol dos interesses da região nos seus aspectos sociais, econômicos e culturais” (AZEVEDO, 1984, p.144). Na opinião dos estudiosos da historiografia literária da década de 1920, como Neroaldo Pontes de Azevedo (1984, p. 90): “só se pode falar de um movimento regionalista na década de 1920 em Pernambuco, se considerarmos a criação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924.” Em 1926, acontece o 1º Congresso Regionalista do Nordeste cuja discussão gira em torno do regional, dos valores da tradição.

A tradição foi tema não só das pesquisas do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, assim como do folclorista e etnógrafo potiguar Luís da Câmara Cascudo. Estes convergiam em alguns aspectos, a exemplo da defesa da tradição e assumiam posturas distintas em outros, como a urbanização e paisagem das cidades. Embora preocupado com a preservação dos sítios históricos, o potiguar vê na modernidade a integração do seu estado ao crescimento econômico, visto que não havia no Rio Grande do Norte a riqueza deixada pelo cultivo da cana-de-açúcar como ocorreu em Pernambuco. A província potiguar era ainda incipiente e nesse momento iniciara os primeiros passos rumo ao progresso com o cultivo do algodão, a chegada dos primeiros automóveis e do avião. Já o pernambucano, era intransigente na defesa da arquitetura colonial.

Se por um lado, o intelectual Luís da Câmara Cascudo apreciava a defesa da tradição dos regionalistas pernambucanos, por outro, o convívio intelectual com o grupo sudestino, e em especial, com Mário de Andrade, leva o potiguar a cultivar afinidade de pensamento com os modernistas que ansiavam por imprimir o novo no país: desde a sociedade moderna, consequência da industrialização, assim como as novas relações sociais que se estabeleciam e da cultura e arte brasileira de cunho nacional.

Nessa perspectiva, Câmara Cascudo arregimentou o homem sertanejo para o cenário cultural do país. Até então, esse elemento não havia sido reconhecido. O potiguar enveredou pelo caminho de mostrar a alma desse homem da caatinga pelo viés da dinamicidade de quem vai ao passado e o traz para viver no presente o legado e as tradições desse elemento da cultura regional brasileira.

Segundo ainda o estudo de Ferreira (2008), a postura de tradição defendida pelo intelectual potiguar Luís da Câmara Cascudo inclui nos debates da estética nacional os elementos da cultura nordestina, com destaque para a maneira de viver do homem sertanejo.

Embora tivessem em comum o viés da tradição como forma de afirmar a identidade regional e a brasilidade, o sociólogo pernambucano era intransigente na defesa da tradição que remonta ao ciclo da cana-de-açúcar da zona da mata canavieira de Pernambuco.

Freyre defendia o tradicionalismo do passado na região e a inibição das influências de valores sobrevividos da modernidade que se instaurava. Já Câmara Cascudo, pensava a tradição na perspectiva do homem sertanejo e do homem da cidade. "Cascudo e Freyre guardavam semelhanças quanto aos traços culturais da região, todavia as abordagens eram diferenciadas" (FERREIRA,2008, p.53).

Câmara Cascudo aproxima-se do debate modernista, e então, assume a função de porta voz na capital do Rio Grande do Norte, na medida em que mantém uma rede de contatos com intelectuais sudestinos, assim como com os poetas, artistas e intelectuais de Pernambuco, onde residiu durante a vida estudantil e testemunhou a articulação em torno do regionalismo.

Dessa forma, o pesquisador Luís da Câmara Cascudo fomenta a discussão em torno do ideário modernista. Ferreira (2008) declara que Câmara Cascudo arregimentou a inteligência natalense para sua inserção na modernidade, uma vez

que “[...]nCasculo comandou, nos anos de 1920, uma discussão intelectual na cidade de Natal, a qual foi responsável pelo debate em torno das ideias modernistas e atrelado a estas, o conseqüente debate que envolvia as posições conservadoras.”(FERREIRA, 2008,p 153). A preocupação de Casculo era direcionada no sentido de se apropriar de toda a tradição existente ao longo da formação do estado e, a partir dela, oferecer a “matriz norteadora para a compreensão de uma gênese cultural local” (FERREIRA, 2008, p.153).

Desta maneira, ocorreria o entrelaçamento dos elementos da tradição local aos processos de construção e manifestações da cultura nacional. Assim, ele aproximou-se do pensamento de tradição defendida por Mário de Andrade, visto que ao mesmo tempo que propõe a ruptura com o passadismo, é nele que vai buscar os elementos de construção da tradição modernista nacional.

Ferreira (2008) aponta para as convergências de pensamento que leva o intelectual potiguar ao recuo do regionalismo defendido por Freyre. Câmara Casculo dedicava-se à causa modernista da construção da cultura brasileira, sem com ela firmar um compromisso oficial. Todavia ao empenhar-se em encontrar os elementos que poderiam contribuir naquele momento para a criação da “gênese cultural local”, ideia concebida por Casculo para a construção da cultura potiguar, estava sim, na vanguarda da criação da cultura nacional voltado para o elemento local. Ele elegeu o o homem dos sertões.

Assim, Casculo dá vida a essa “gênese” e atua como pioneiro no estudo e pesquisa desse componente caracterizador da cultura nordestina e do homem brasileiro sertanejo, conseqüentemente, é o primeiro a atuar na incorporação desse elemento nordestino para sua inserção na cultura nacional.

2.2 O MOVIMENTO OSCILANTE DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA DO MODERNISMO E REGIONALISMO EM PERNAMBUCO

Quando a notícia da deflagração do movimento modernista chegou em Pernambuco no início da década de 1920, através do jornalista Joaquim Inojosa, duas tendências se formaram: modernistas e regionalistas comporiam dois blocos que através da imprensa local, enfrentavam-se mutuamente nestes primeiros

tempos.

O segundo grupo, dos regionalistas, já vinha em processo de formação sob a influência de Gilberto Freire que havia chegado recentemente dos Estados Unidos, onde concluiu seus estudos na área da sociologia. Como aristocrata representava a oligarquia local, defendia os valores e as tradições perpetuadas na vida dos grandes latifúndios que, por essa época, já se encontravam saudosos dos tempos áureos, posto que a decadência econômica do cultivo da cana-de-açúcar havia roubado o *glamour* do passado para dar lugar às disputas pelo poder político desses grupos em Pernambuco.

Quando tomou ciência dos acontecimentos em torno da Semana de Arte Moderna durante viagem realizada ao Rio de Janeiro e São Paulo, em agosto de 1922, Joaquim Inojosa realizou visitas e teve a oportunidade de conhecer intelectuais e artistas da confraria do movimento sudestino, entre eles, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida. Tanto que retornou ao Recife não só como assecla do modernismo em Pernambuco, mas também com representante da revista *Klaxon*. O ideário modernista causou impacto na província e logo encontrou adeptos às ideias defendidas pelo grupo formado em torno do *Jornal do Commercio*. Para eles, o que importava eram as mudanças que a própria conjuntura estava a colaborar para que se processassem: a província pernambucana ganhava ares da modernização que se instaurava no desejo pela novidade da industrialização. E os movimentos futurista, dadaísta, cubista eram cultuados como símbolo dessa modernidade que defendiam um Recife mais identificado com a urbanidade paulistana, almejando o progresso.

Os regionalistas se reuniam em torno do Diário de Pernambuco. Estes repudiavam qualquer ação ou movimento que pudesse desestruturar as tradições de um passado glorioso, todavia que já havia sido extinto. A característica deste grupo é o saudosismo, culto ao passado glorioso, aliado ao sentimento de preservação da região. O objetivo definido por seus membros seria o de “desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste”. As ideias esboçadas arregimentaram adeptos empenhados na fundação do “Centro Regionalista do Nordeste” que teve relevância naquela conjuntura e até os dias atuais é considerado um marco para a recomposição do contexto histórico e para se entender o cenário regional daquele decênio.

Até o final da primeira metade da década de 1920, o quadro apresentado anteriormente resume as disputas locais entre os “passadistas” e os “futuristas”, assim denominados os grupos ligados ao regionalismo e ao modernismo. O artigo “Que é futurismo?”, publicado a 30 de outubro de 1922, no jornal *A Tarde*, de Recife, é a primeira publicação dos modernistas em Pernambuco. Nela, Inojosa rebate as críticas feitas em artigo publicado pelo jornalista, acadêmico e poeta Farias Neves Sobrinho no qual expressa indignação contra os adeptos dos cubistas, dadaístas, futuristas e por classificarem a pintura de Torquato Bassi “fora de moda”. (AZEVEDO, 1984, p.36).

Havia ainda muitos questionamentos entre os adeptos do modernismo no Nordeste, que ora confundiam os princípios dos movimentos europeus com as ideias defendidas por Mário de Andrade para o Brasil. Este buscava no nacionalismo o caminho para encontrar a expressão brasileira guardada nos recantos do país.

Havia, porém, nessa perspectiva, a dinâmica desses conteúdos encontrados no passado para remetê-los ao presente e ao futuro como essências da brasilidade, acompanhados de suas respectivas tradições e memórias tendo como premissa a elaboração da arte brasileira. Já os regionalistas mantinham-se intransigentes em sua defesa das tradições como emblemáticas de um tempo áureo que permanecia imanado ao passado, sem possibilidade de transformação ou mesmo de experimentação com outras culturas ou realidades.

Nesses primeiros anos, o embate entre as correntes discorria em meio a calorosas discussões e ofensivas travadas nos jornais e nas revistas nascidas neste período, mas também nas províncias vizinhas como Alagoas, Paraíba e o Rio Grande do Norte participavam desse enredo que se formou, na medida em que intelectuais, jornalistas e artistas publicavam artigos, trocavam impressões e apoiavam as ideias do grupo que lhes aprovesse os argumentos. Ou simplesmente acolhiam a arte produzida pelos artistas regionais, fossem ligados ou não a qualquer uma das tendências, como a revista *Nova Era*, da Paraíba, que “acolhia novos e consagrados autores, sem distinção” (AZEVEDO, 1984, p. 56). O movimento modernista se espraiava na região.

Na medida em que a proposta modernista era clarificada pelos princípios fundamentados na defesa da tradição, do nacionalismo, brasilidade, primitivismo defendido por Mário de Andrade e o grupo sudestino, lá pelo final da primeira

metade do decênio e início do segundo, as relações entre regionalistas e modernistas passam da disputa passional para amistosa. Havia temas comuns defendidos em ambos os grupos. Divergiam na maneira de pensar a tradição, mas viam nela o berço da brasilidade. No embate entre regionalistas e modernistas sobre a tradição, os modernistas defendiam que nela estava a perspectiva de erguer os alicerces da cultura brasileira, buscando o passado para ressignificá-la na perspectiva da modernidade.

2.3 A BRASILIDADE...NORDESTINA NA POESIA DE ASCENSO FERREIRA

Catimbó, um dos livros mais originais do modernismo brasileiro.

(Mário de Andrade)

Poeta de inspiração popular, a sua técnica de verso é, no entanto, sutil e requintadíssima.

(Manuel Bandeira)

Quem não ouviu falar, nas rodas intelectuais do Brasil, de Ascenso Ferreira, rei dos mestres, que aprendeu sem se ensinar?

(Sérgio Milliet)

A alcunha brasilidade... nordestina para definir a poesia de Ascenso Ferreira alia o reconhecimento ao trabalho do poeta e a definição do quanto sua poesia significa para o Brasil daqueles idos e assim percorrer os caminhos trilhados por essa “poética da musicalidade” e ancorá-la no presente com as devidas considerações deixadas à deriva do tempo.

Azevedo (1984) ao eleger a poesia de *Catimbó* nesta classificação, dá-lhes poderes representativos das nações africanas e indígenas reunidas em torno da nação do Brasil, representada na diversidade que deu origem ao país e à arte e cultura nacional. Ele chama a atenção dos leitores em *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco* para o espírito do decênio:

Amostra elucidativa do espírito da década de 20 em Pernambuco é a figura de Ascenso Ferreira, ligado comprovadamente às diversas tendências surgidas na época. Sua produção poética não pode ser atrelada, de maneira mecânica, a um determinado movimento de ideias. Sua poesia, de dicção nova, tem débitos para com a proposta modernista, particularmente no que tange à liberdade formal, mas também tem compromissos diretos com o regionalismo, na medida em que se alimenta, de modo especial, da vida, da região e de suas tradições. Ascenso Ferreira conseguiu realizar,

para além dos pressupostos dos diversos grupos, uma poesia cuja marca característica pode ser definida como a brasilidade... nordestina (AZEVEDO, 1984, p. 178).

A década de 1920 foi marcada por um período de ebulição, no qual a discussão intelectual fervilhava entre os grupos, nos jornais, revistas ou na boemia da cidade. Era o Brasil à procura do Brasil.

Um artista como o poeta Ascenso Ferreira não se vincularia a um grupo ou tendência ideológica. Livre como sua poesia, circulava em meio aos embates, discussões e deles tirava-lhe, nas melhores intenções, o que lhes fosse interessante absorver para desenvolver seu poder criativo da forma que mais o fascinasse. Das cartas trocadas com Mário de Andrade, das conversas com Câmara Cascudo, da convivência com os regionalistas aos intelectuais sudestinos, mas principalmente, do convívio com o povo nas festas populares, feiras, novenas, nos rituais dos terreiros, nas fazendas, nos sertões da caatinga, o poeta buscou os elementos de composição dos seus poemas para o *Catimbó*. E foi isso que fez sua obra surpreender pelo ineditismo e originalidade de poemas que traduzem a brasilidade da nordestinidade.

2.4 MÁRIO DE ANDRADE E ASCENSO FERREIRA: LIGADOS PELA CULTURA POPULAR

Ascenso conhece Luís da Câmara Cascudo entre 1923 e 1924, em Recife. Da amizade surge a aproximação com Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

O então estudante de Direito, em Recife, Cascudo, inicia por esse tempo seus estudos sobre a cultura brasileira. Informado pelo amigo Mário de Andrade acerca de seu interesse pelos assuntos do Norte e do Nordeste, o potiguar indica Ascenso Ferreira como um provável colaborador de suas pesquisas em carta de 24 de setembro de 1926. Dirigindo-se a Mário de Andrade, Câmara Cascudo descreveu o poeta pernambucano:

São, forte, bom, natural pelo caráter, moderno pela sensibilidade. Nome do ex-livro – *Rosas de cinzas*. Nome do livro no prelo – *Catimbó*. Deduza. Ascenso conhece bem o sertão. O sertão de Pernambuco possui a desvirtude de uma influência estrangeira mais intensa que o meu. Ascenso quer ser seu amigo porque está teimando em continuar admirador. Mando versos de Ascenso. Endereço: Tesouro do Estado – Recife. Pernambuco(LESSA, 2012, p.18).

Feita a apresentação, tem início uma correspondência entre Mário de Andrade e o autor de *Catimbó* que vai de 1926 a 1944 e cuja marca é o debate literário e as afinidades no campo da cultura popular.

Logo na primeira carta, Mário de Andrade menciona sua concepção de estudo da brasilidade e a noção de tudo que estava por ser feito na construção de uma autêntica cultura nacional, e pede a ajuda do poeta de Recife. Este inicia as pesquisas para o projeto do modernismo brasileiro desenvolvido por Mário de Andrade. A convivência oportuniza ao poeta pernambucano conhecer, ainda melhor, os conceitos defendidos pelo criador do movimento.

Mário de Andrade buscava os intelectuais nordestinos para conhecer e pesquisar a cultura popular da região, no intuito de alimentar seu projeto de brasilidade. A fala brasileira, o folclore, expressões populares, tradições e música nacional compunham o repertório de interesse do escritor.

Ascenso Ferreira, juntamente com o potiguar Luís da Câmara Cascudo e o paraibano Antônio Bento, integram o grupo de pessoas que transmitem as informações que contribuem para o projeto modernista de Mário de Andrade. Ao analisar as correspondências entre Ascenso e Mário, a contribuição que o primeiro presta ao segundo concentra-se no saber folclórico e no conhecimento musical. “O largo saber folclórico de Ascenso Ferreira foi valioso para o aprimoramento da obra de Mário de Andrade”, afirma Lessa (2012, p.20), estudiosa da correspondência entre ambos, no período de 1926-1944. Macunaíma traz informações passadas pelo poeta que tem seu nome publicado no capítulo VII, denominado Macumba, como podemos ler o trecho a seguir e finaliza o capítulo assim:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo o bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou-se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, *Ascenso Ferreira*, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada (ANDRADE, 1976, p. 51).

Mário de Andrade conheceu Ascenso Ferreira em 1927¹. Mantiveram

¹Nas pesquisas realizadas, foram encontradas divergências em relação à cronologia. Trata-se da data que o poeta Ascenso Ferreira conhece Mário de Andrade. Três fontes consultadas trazem datas divergentes. A primeira, no artigo Correspondência Entre Mário de Andrade e Ascenso Ferreira: Configurações Estéticas e Processos Sociais no século XX, da Professora Doutora Maria Rangel de

convivência intelectual e afetiva, através das missivas trocadas por 18 anos. Ambos alimentavam a alteridade, uma vez que o poeta pernambucano nutria seu interlocutor dos acontecimentos das rodas intelectuais e suas discussões acerca da modernidade da década de 1920, das tradições, religiosidade e da cultura popular nordestina. O intelectual Mário de Andrade dividia com Ascenso, as concepções do modernismo brasileiro e suas bases empíricas através da observação do processo de miscigenação nacional e seu imbricados na origem popular afro-brasileira, ameríndia e europeia. Sendo as duas primeiras resultado do hibridismo proporcionado pela diáspora africana, colonização portuguesa e seu domínio sob os povos indígenas, nativos das novas terras americanas. Compartilhavam opiniões, trocavam impressões. Mário discutia com o amigo sobre o projeto modernista e influenciava-lhe sobre a arte de versejar.

Mário de Andrade escreve artigo intitulado Ritmo Novo, no Diário Nacional, São Paulo, em 1927, para saudar o lançamento de *Catimbó*. Recebe o poeta quando este vai à São Paulo divulgar seu livro de poemas e leva-o para recitar nas rodas dos intelectuais sudestinos. Estas e outras particularidades dos diálogos mantidos entre Ascenso Ferreira e Mário de Andrade integram o legado cultural da historiografia literária do modernismo brasileiro da primeira metade do século passado.

1. Nas pesquisas realizadas, foram encontradas divergências em relação à cronologia. Trata-se da data que o poeta Ascenso Ferreira conhece Mário de Andrade. Três fontes consultadas trazem datas divergentes. A primeira, no artigo Correspondência Entre Mário de Andrade e Ascenso Ferreira: Configurações Estéticas e Processos Sociais no século XX, da Professora Doutora Maria Rangel de Sá (UFRN), no qual a autora afirma que Mário conheceu Ascenso em 1925, quando viajava com Dona Olivia, de navio, por várias partes do Brasil. Logo depois tem início a correspondência entre ambos. A segunda está na última edição do livro *Catimbó, Cana Caiana, Xenhenhém*, 2008, da editora Martins Fontes, cuja introdução, organização e fixação é de Valéria Torres da Costa e Silva. Na cronologia consta que Ascenso conhece pessoalmente Mário de Andrade, que está de passagem pelo Recife, em 1928. A terceira fonte é a do livro *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*, de Neroaldo Pontes de Azevedo. Neste, consta a data de 1927, comprovada em nota de rodapé, através das cartas trocadas entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade. ANDRADE, Mário de – Cartas a Manuel Bandeira, p.143. Mário conhece Câmara Cascudo e Ascenso Ferreira, quando passa pelo Nordeste, em 1927, na viagem para a Amazônia. O registro dessa viagem, bem como da viagem etnográfica, de 1928, está em *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade. Neste trabalho optamos por utilizar a terceira referência, pela comprovação documental e pelo encadeamento coerente dos acontecimentos.

3 A BRASILIDADE NO NORDESTE DA GERAÇÃO DE 1920: MODERNISMO & REGIONALISMO

Catimbó, um dos livros mais originais do modernismo brasileiro.

(Mário de Andrade)

Poeta de inspiração popular, a sua técnica de verso é, no entanto, sutil e requintadíssima.

(Manuel Bandeira)

Quem não ouviu falar, nas rodas intelectuais do Brasil, de Ascenso Ferreira, *rei dos mestres, que aprendeu sem se ensinar?*

(Sérgio Milliet)

Neste capítulo, demonstram-se como as discussões em torno do tema da brasilidade realizadas dentro do movimento modernista sudestino da década de 1920 do século passado foi traduzida pelo poeta Ascenso Ferreira, denominado nos estudos de Neroaldo Pontes de Azevedo nos anos 1980 e ratificado nos anos 1990 por Humberto Hermenegildo de Araújo como o poeta da *brasilidade...nordestina*.

O ineditismo do livro de poemas, **Catimbó**, lançado em 1927, em Recife, trouxe para o modernismo da década de 1920 e para o movimento regionalista o retrato do popular com ares vanguardistas: reúne a inovação estética à diversidade de temas regionais, como elementos que desenvolvem um jeito novo, peculiar de fazer poesia brasileira. Este trabalho poético cristaliza a leitura que o poeta faz do seu tempo ao imanar o universo modernista e regionalista sem deles se resguardar, mas também sem comprometer sua liberdade artística.

A declaração de amor às origens da cultura popular, ao folclore, à vida de sua gente e das tradições, aliada à laboração da experimentação de escritura da poesia sobre as coisas do Brasil, caracteriza o trabalho de pesquisador do poeta, que busca configurar a arte de versejar à brasilidade nordestina.

Desta forma, a poesia de **Catimbó** conjuga versos livres à métrica; ritmo e a sonoridade; introduz as vozes aos poemas; elege escolhas semânticas eruditas ao lado da reprodução da linguagem popular; elege o discurso direto para reproduzir falas e narrativas. Faz uso de recursos semânticos, estilísticos e poéticos para alinhar a memória coletiva da tradição e da oralidade acumulada desde o passado

colonial e colhida das expressões de brasilidade em poemas que mostram ritos religiosos, folguedos, festividades, bem como nos assuntos pertinentes à região. Tanto na zona da mata canavieira ou no sertão nordestino.

A poesia de Ascenso Ferreira é perceptível tanto para quem se deixa seduzir pelos versos ritmados e melodiosos como também para aqueles que gostam de ler e experimentar cada tema com o desejo de mergulhar profundamente nos versos para desvendar o universo guardado por trás deles.

Ler essa *poesia do* “encantamento” para perceber o popular como expressão da criatividade e da capacidade de se reinventar na própria tradição. Pois, é assim que o poeta traz os elementos da cultura popular, além de revigorar e desvelar o que se encontrava ignorada.

O livro de poemas **Catimbó** é composto de vinte poemas: Catimbó; Sertão; O samba; A cavallhada; Misticismo; Dor; Reisado; Bumba-Meu-Boi; Maracatu; Minha escola; Arco-Íris; Mandiga; Os bêbados; Mês de Maio; Carnaval do Recife; Boca-da noite; Folha verde; Tradição; Minha terra e o O gênio da Raça.

Utilizam-se nesta pesquisa os critérios de classificação dos poemas por grupos temáticos, como adotado no livro **“O Lirismo dos Quintais Pobres” (1995)**, de Humberto Hermenegildo de Araújo. O primeiro se refere aos poemas relacionados aos folguedos populares e de caráter coletivo, religiosos ou não. Representa a festa: “O samba”, “A cavallhada”, “Reisado”, “Maracatu” e “Mês de Maio”.

O outro grupo representa a vida regional, denominado de região: “Sertão”, “Tradição”, “Minha Terra” e “Boca da Noite”. Neste grupo destaca-se um subgrupo formado por poemas que giram em torno da saudade do passado. São poemas em torno das reminiscências: “Minha escola”, “Os bêbados” e “Folha verde”. Os setes poemas restantes não se encaixam em uma temática identificada: “Catimbó”, “Misticismo”, “Dor”, “Arco-Íris”, “Mandinga”, “Carnaval do Recife” e “O gênio da raça”.

Nesse sentido, “Catimbó” e “Mandinga” relacionam-se com os poemas do grupo Festa, no que tem de representação do elemento ritual e folclórico, mas não representam o momento coletivo e alegre de uma festa.

Os outros poemas “Misticismo”, “Dor” e “Arco-Íris” representam na análise de Araújo, o momento mais acentuado de possibilidades líricas de **Catimbó** e situam-se

num espaço que permite apreender um efeito contrativo relativo aos poemas de tom de marca regional. Essa proximidade marca, sobretudo, um contraste relativo à maioria dos poemas do grupo temático Festa que tem como matriz as festas populares, religiosas e folclóricas.

Catimbó simboliza o popular pelas lentes de quem desenvolveu um olhar crítico sobre a criação estética e pesquisou minuciosamente os elementos e temas para sua composição. O sucesso veio pelo conjunto da obra que soma originalidade, inovação e temáticas populares inexploradas até aquele momento. Somados ao talento ímpar e ao carisma de mobilizar o público com sua atuação na forma de recitar os poemas, na qual “poesia e poeta se confundem”. (COSTA E SILVA. 2008, p. 16). Desta forma, o poeta conjuga de versos livres à métrica; o ritmo e a sonoridade; introduz as vozes nos poemas; elege escolhas semânticas eruditas ao lado da reprodução da linguagem popular ao eleger o discurso direto para reproduzir falas e narrativas. Faz uso de recursos estilísticos e poéticos.

A poesia de Ascendo Ferreira freme. Tanto para quem se deixa seduzir pelos versos ritmados e melodiosos como também para aqueles que gostam de ler e experimentar cada tema com o desejo de mergulhar profundamente nos versos para desvendar o universo guardado por trás deles. Ler essa *poesia do “encantamento”* é olhar o popular como expressão da criatividade do povo e da capacidade de se reinventar na própria tradição. Dessa forma, o poeta traz os elementos da cultura popular, além de revigorar e desvelar o que se encontrava ignorado. Uma das tonalidades de **Catimbó** é a de tirar a poesia de dentro dos salões para a praça pública, torná-la “um direito inalienável” como disse o crítico Antônio Candido em “*O Direito à Literatura*”.

A poesia de **Catimbó** ultrapassa a representação da arte, literatura e poesia brasileira daquele decênio. Com esses elementos, o poeta ergue a brasilidade...nordestina, a representação originada do sentimento de pertencimento à terra, da colonização miscigenada e do legado étnico processado nos hábitos do povo nordestino e ao mesmo tempo que esses elementos freiam nas vozes e rituais do cotidiano do povo nordestino. A poética Ascensiana incide na libertação do que Antonio Candido (1986) denomina de “recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”.

A poesia de *Catimbó* assume esse desrecale acadêmico ao criar poemas

imbricados nas tradições populares, na miscigenação, no nacionalismo. “É a exaltação da expressão livre, especialmente na poesia”, explica Candido (1986, p. 122), que apresenta “a grande possibilidade de manifestar com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade”.

Ao adentrar na análise literária de **Catimbó**, o leitor depara-se com essa diversidade de elementos culturais originados do primitivismo brasileiro. De acordo com Azevedo:

São transparentes as ligações de Ascenso Ferreira com o movimento modernista. Ele dirá, anos depois, em depoimento a Edgard Cavalheiro, que a visita de Guilherme de Almeida ao Recife, em 1925, quando realizou palestra cujo tema foi a “brasilidade” e recitou o poema “Raça” ao final que despertou a admiração pelo pensamento e poesia modernista (AZEVEDO, 1984, p.86).

Ainda, em 1926, Ascenso envia alguns de seus poemas para Mário de Andrade, anunciando seu livro *Catimbó*. Mário em carta aplaude os versos do pernambucano:

São simplesmente estupendos, muito caráter, muita força expressiva, uma expressão que não podia ser de ninguém neste mundo senão de brasileiro. E isto além de falar de coisas bem brasileiras. Tudo mérito excepcional que me dão uma curiosidade doendo de conhecer o livro todo. Não se esqueça de o mandar pra mim assim que sair. Se o resto corresponde às amostras palavra de honra que vai ser um livro batuta mesmo. Meus parabéns bem entusiasmados. (AZEVEDO.1984, p.183)

Também Manuel Bandeira, em carta de 15 de agosto de 1927, diz da receptividade dos poemas de Ascenso no Sul, e cobra-lhe o livro e uma visita:

Agora cabe sua vez de vir por cá. Toda a gente está curiosa de o conhecer. [...] não posso dizer o que pensam Ronald de Carvalho e o Graça da sua poesia. Não tenho contato com eles. O resto do pessoal focou entusiasmado com “A Cavahada”, o “Sertão”, e “Minha Terra não tem terremotos”. Os últimos a quem li foram Oswald de Andrade e Tarsila. Ambos gozaram (...) Gostei muito dos versos que recomendou: “Toré” e o outro. Zé Maria ainda não aprontou o Catimbó? Que demora! (AZEVEDO, 1984, p.183)

Por esses contatos Ascenso será criticado na revista **Frei Caneca** em Recife. Em artigo publicado a 17 de outubro de 1927, intitulado “Ascenso traidor”, diz-se que o poeta, pelo seu “remelexo com o Sul” e pela amizade com Mário de Andrade, está

“comprometendo a poesia do Norte”, tornando-se assim, um “traidor da pátria”. (AZEVEDO, 1984, p.184).

O poeta se manteve à revelia das disputas entre regionalistas e modernistas. Circulava por todas as hostes literárias e intelectuais. Nutriu aproximação com vários artistas, assim como estreitou laços de amizade e de interação intelectual com Mário de Andrade. Da mesma forma,

se relacionava com Gilberto Freyre e o pessoal da revista do Norte, na qual foi impressa a primeira edição de *Catimbó*. Teve papel de destaque na abertura e encerramento do Primeiro Congresso ^{Regionalista} do Nordeste, evento que se tornou referência deste movimento naqueles idos. (AZEVEDO. 1984.p.180).

Por suas boas relações, é Ascenso, na verdade, quem assume a continuidade das ligações de Pernambuco com o modernismo do sul. Para estudiosos e críticos, seu papel foi relevante, uma vez que atuou como elo entre o modernismo sudestino e o nordestino. No ano de 1927, após lançar *Catimbó* em Recife, o poeta Ascenso Ferreira faz sua primeira viagem ao Rio de Janeiro e a São Paulo para divulgar seu livro, que é bem recebido nas duas cidades.

Em carta a Prudente de Moraes Neto, de 22 de dezembro de 1927, Antônio de Alcântara Machado fala de Ascenso em São Paulo: “O grande poeta Ascenso leu o *Catimbó* na casa de Mário. Alguma coisa ótima. (“A Cavalhada”, “Sertão”, “Minha Terra”, “Gênio da Raça”, “Tradição”, “Maracatu”, “Samba”) (AZEVEDO, 1984, p.184).

A poesia de Ascenso Ferreira nasce e vive nas fronteiras, escreveu Mário de Andrade (1928). Além dos aplausos de Mário de Andrade, recebe elogios de João Ribeiro, Peregrino Júnior, Álvaro Moreira e Tristão de Athayde. Daí em diante, o poeta desenvolve mais vínculos com os modernistas sulistas.

O “**ritmo novo**” (1928) dessa poética, assim definida por Mário de Andrade Mário de Andrade, atribui ao trabalho de Ascenso para traduzir a força que exerceu naquela década marcada por semear as primeiras produções literárias que se apropriam do “*Brasil brasileiro*”, expressão utilizada por Mário para sintetizar o conceito modernista de arte brasileira.

O crítico escreve artigo no **Diário Nacional**, no ano seguinte ao lançamento,

em São Paulo, no qual tece o seguinte comentário:

Só mesmo o grande poeta Ascenso Ferreira com este *Catimbó* trouxe pro modernismo a obra do uma originalidade real, um ritmo verdadeiramente novo. Esse é o mérito principal dele a meu ver, um mérito inestimável. (ANDRADE, 2008, p. 6).

O poeta tinha plena consciência do ineditismo de sua obra na década de 1920 na poesia pernambucana. Sabia que naquele momento criava poemas que emblematizavam a vida e a cultura regional. Desse trabalho de busca e construção por uma identidade literária, escreve para Joaquim Inojosa, professando-o como o líder do modernismo em Pernambuco.

Essa identidade literária que o poeta Ascenso Ferreira conseguiu imprimir em seus poemas reunidos em **Catimbó**, segundo Mário de Andrade, fez dele “o livro mais original do modernismo brasileiro” (ANDRADE *apud* FERREIRA, 1927, p.5-6), visto que, está no feito de que na poesia de Ascenso é possível imbricar a brasilidade local à brasilidade modernista, como verso e reverso das propostas de se fazer uma nova arte brasileira, tão difundida pelos modernistas, assim como a valorização das tradições defendida pelos regionalistas: estilo, temas e a diversidade de elementos culturais emprestaram ao poeta suas ferramentas de laboração de sua criação.

Ao oferecer a Joaquim Inojosa, em 1927, o seu livro de poemas **Catimbó**, Ascenso Ferreira, além de reconhecer o papel que ele tivera como divulgador do modernismo em Pernambuco, demonstra perfeita consciência do que era a sua própria poética neste momento. Assim escreveu: “Inojosa, tu que foste o precursor da modernidade em Pernambuco, recebe com afeto este primeiro fruto do espírito moderno nordestino” (AZEVEDO, 1984, p.184).

Neroaldo Pontes de Azevedo em seu livro sobre “**O modernismo e o regionalismo na década de 20 em Pernambuco**”, enfatiza a atenção de leitores e pesquisadores para a necessidade de olhar o poeta com mais atenção e profundidade:

Ascenso é, pois, um dos nomes que emergem na década de 20. Sua produção está a pedir um estudo aprofundado. Ela é, em todo caso, um indicativo preciso da importância que teve aquela década, como alicerce sobre o qual se edificará, na verdade, superando-o, a sólida literatura dos anos 30 do Nordeste, marcada pelo compromisso com o homem, expondo, nos seus melhores momentos, as tensões do tecido social. Ora, é os anos

20 que vamos localizar a tarefa de preparação desse terreno e plantação de uma nova semente. Porque é nesse momento que se põe em crise não só uma visão de mundo, mas também, como não poderia deixar de ser, a linguagem que traduz essa visão. Se a semente deu fruto, para ficar com a imagética, é porque o terreno estava preparado, apto para torná-lo fértil. (AZEVEDO, 1984, p. 186).

Ascenso tinha ligações ainda com o grupo que fazia a **Revista do Norte**. **Catimbó**, aliás, é impresso, nas oficinas da revista, com gravuras de Joaquim Cardozo. Em depoimento a Edgar Cavalheiro, Ascenso refere-se também a esses contatos:

Formaram-se o grupo da Revista do Norte. Aproximara-se de seus componentes mais como boêmio do que como poeta...Benedito Monteiro foi quem maior influência exerceu na minha transformação. Contudo, é preciso não esquecer José Maria de Albuquerque e Melo e Joaquim Cardozo. Do grupo fazia parte também Gilberto Freyre, recentemente chegado da América, cujos artigos, despertando o amor pelas coisas da nossa tradição rural, tão vivas no meu subconsciente, calaram fundo no meu espírito. Outra personalidade marcante e a quem devo muito é Luiz da Câmara Cascudo. Foi ele que me aproximou de Mário de Andrade e Manuel Bandeira. (AZEVEDO, 1984, p.180-182).

Em maio de 1925, na Revista de Pernambuco, Ascenso publica “O sonho iluminado da linda terra onde nasci”, um longo poema, de estrutura moderna, sobre a luta dos escravos e a formação da nação dos “Palmares”, o quilombo mais expressivo do Brasil e que nesse tempo localizava-se nas terras de Pernambuco. O poema é precedido de uma nota explicativa que diz da consciência do poeta de estar realizando “uma poesia moderna, puramente inspirada nos nossos motivos da arte regional” e que a “julga ser a primeira tentativa feita em verso nesse sentido”.

Além disso, o aproveitamento, no poema, de canções atribuídas aos “Palmares” e ao uso de um vocabulário regional demonstram que, nesse momento, a poesia de Ascenso Ferreira já está imbricada as propostas de uma poética nova. Eis o texto:

As canções atribuídas aos “Palmares”, no desenvolver de sua tese, tirou-as ele do “Maracatu”, que outra coisa não lhe parece que os cantos e danças guerreiras das tribos africanas, iluminados com o sentimento profundamente nostálgico da saudade da pátria... (AZEVEDO, 1984, p.179).

“Por esse tempo”, revela o poeta, em depoimento recolhido por Edgar Cavalheiro *apud* Azevedo (1984, p. 64): “minha poesia já andava fervendo em todos

os festivais de arte do Recife". O poeta mantinha contato com o grupo do Centro Regionalista do Nordeste. Recorde-se que, nas sessões de abertura e encerramento do 1º Congresso Regionalista do Nordeste, em fevereiro de 1926, ele recitou vários poemas, alguns dos quais vai aparecer, em **Catimbó**: "Catimbó", "Samba", "Sertão".

Na verdade, tanto Gilberto Freyre como Mário de Andrade, Luiz da Câmara Cascudo e outros intelectuais e artistas da época, seus contemporâneos, e com quem compartilhava pensamentos e opiniões que exerceram ascendência sobre o poeta, o que, diga-se de passagem, era perfeitamente natural que o artista recebesse tais influências. Estas serviram para que Ascenso Ferreira compusesse seus poemas aliados aos seu talento, à pesquisa e à labuta da arte de versejar uma nova poética que, sabia ser, o primeiro a ter consciência e atitude para tal ação.

Portanto, atrelar o poeta a uma corrente de pensamento é incoerente com a postura que ele teve em sua vida literária: o artista necessita de liberdade. Ele conseguiu driblar vínculos e extrair o melhor daquilo que era o pensamento da inteligência daquela década. E mais que isso, conseguiu realizar um trabalho com estilo próprio, moderno na estética e regional na pluralidade de assuntos tematizados em seus poemas.

O crítico Antonio de Alcântara Machado, em 1928, ao se referir à poesia de Ascenso Ferreira, escreve:

A poesia é o Catimbó de Ascenso Ferreira. Esta moção alto e corpulento, pernambucano sadio, franco e exuberante, é um trovador legítimo. Os versos dele têm o ritmo e o sabor da canção do mato. Poeta que não nega o chão, espontâneo e melodioso, falando uma língua pitoresca, usando tropicalismo por todos os poros. Ascenso trouxe para a poesia uma nova contribuição inestimável. É o motivo da terra original, puro, ingênuo. (AZEVEDO, 1984, p.185).

A receptividade e os elogios ao poeta não cessaram naquele decênio. Sempre embalado pela "poesia do encantamento", essa que o poeta fazia a plateia sorrir e se emocionar, traduz a brasilidade... nordestina enlevada de amor ao chão do Nordeste, ao povo, como disse Mário de Andrade e Manuel e Bandeira: seus poemas eram "verdadeiras rapsódias" nordestinas.

Entretanto, o entusiasmo desse tempo áureo transformou-se em silêncio. O que poderia levar uma poética de tanta força e expressão cair no esquecimento, questiona a estudiosa Valéria Torres e chama a atenção do pesquisador Neroaldo Azevedo para mais estudos sobre o poeta. Poesia e o poeta transformaram-se em

representação do Nordeste. Isso provocou um engessamento folclórico sobre o poeta. A associação imediata da figura de Ascenso foi imperativa e a sua poesia esteve à sombra dessa imagem do homem. A segunda vem em decorrência da primeira: o silêncio de estudos e fortuna crítica que explorem as possibilidades de leitura que a obra de Ascenso Ferreira guarda e sua contribuição revigorada para a literatura popular nordestina, analisa Torres (2008).

Este trabalho visa contribuir para somar à fortuna crítica do poeta, a poesia que permanece viva, moderna, repleta da brasilidade...nordestina e contemporânea.

3.1 A IDENTIDADE AFRO-BRASILEIRA NA POESIA DE CATIMBÓ: AFRICANISMOS & MARACATUS

A publicação de **Catimbó** tanto atende ao propósito de instigar a identidade plural do Brasil, como o de revelar o papel do negro na construção da identidade regional: princípios da brasilidade para que o reconheça como parte do processo de miscigenação brasileira e que, em cada região, esses contornos variam de acordo com a história local da colonização. Além destes, também os princípios do regionalismo defendido na perspectiva da proteção das tradições do passado colonial e oligárquico da região, necessariamente ligadas aos elementos étnicos.

A professora e pesquisadora Bernd (1992, p. 15), em relação à identidade coletiva afirma:

No que diz respeito à identidade coletiva, é preciso encará-la como um conceito plural: os conceitos estáveis de “caráter nacional” e “identidade autêntica” são modernamente substituídos por uma noção pluridimensional onde as identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos de sua história se justapõem para constituir um mosaico.

Essa identidade coletiva à qual Bernd se refere encontra-se bem amalgamada na poesia de **Catimbó**. Não há uma única identidade, mas várias que são construídas ao longo dos poemas. No poema “Catimbó”, destaca-se a identidade das religiões afro-brasileira como também as anônimas que ali estão reunidas.

No poema “Carnaval do Recife”, se revelam múltiplas identidades que vão

das personagens da terra cristalizada como representações identitárias, assim como o eu lírico, as vozes anônimas, os foliões, a quitandeira. Tem-se ali uma representação desse mosaico no qual predomina a etnia africana pela forte ligação com a terra pernambucana, além da europeia e a indígena.

Em **Cultura Afrodescendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós**, o pesquisador Ivaldo Marciano de França Lima analisa e atribui aos batuques mais que diversão, porém como constituinte de identidades.

Para Lima (2007, p.110-113),

os maracatus constituíam reminiscências da escravidão, vistos como unguento para que os negros suportassem as dores e as feridas do cativeiro. Os negros que viviam no Brasil, fossem ex escravos ou deles descendentes, estavam imersos em uma sociedade complexa e diversificada, e já não mais possuíam vínculos diretos com a África, a não ser simbólicos. O Brasil era seu lugar, Recife sua cidade e os maracatus parte de sua cultura. Aliás, quando associamos os maracatus com a cultura, não podemos resumi-los à diversão, aspecto em que muitas vezes eram representados os batuques (e os maracatus). Os batuques não serviam apenas para divertir, não eram voltados exclusivamente para o prazer e o divertimento, uma vez que as autoridades recifenses se preocupavam efetivamente com os aglomerados de negros, mulatos e brancos pobres nas ruas do Recife. Esses momentos de "aglomeração" dos negros, mulatos e brancos pobres possibilitavam um sem número de aspectos que iam desde o prazer e a diversão até a constituição de identidades.

O poeta Ascenso Ferreira manteve estreita convivência com a cultura afro-brasileira. Tempos depois, participou do livro **“É de Tororó: maracatu”** (1951), cujo título é uma composição de maracatu de autoria do poeta. Ascenso escreve ensaio ao lado de Ariano Suassuna e outros intelectuais nesta edição da coleção **Danças Pernambucanas** (1951).

No ensaio sobre o maracatu, o poeta narra como começou a aproximação com a cultura afro-brasileira, ainda na primeira adolescência, na zona canavieira de Palmares, onde nasceu. Levado pela pândega carnavalesca e pelos ritmos marcantes das zabumbas e dos gonguês. A origem do maracatu e tipos são os assunto tratados no texto do poeta, o que demonstra como adentrou nas manifestações culturais e religiosas afro-brasileira em Pernambuco.

Guillen (2007, p.150-151) escreve sobre os modernistas e a tradição, no livro **Cultura Afrodescendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós**. Discute apontando o movimento cultural em Recife e a mediação de artistas e intelectuais na qual a participação do poeta Ascenso Ferreira foi bem intensa:

Nos anos de 1920 a 1940 os temas nação, região, identidade, cultura popular e cultura afrodescendente foram centrais no debate intelectual, constituindo um verdadeiro amálgama cultural. Intelectuais com Gilberto Freyre e Ascenso Ferreira, dentre outros, contribuíram decisivamente para uma discussão sobre a inserção do negro e de suas manifestações culturais e religiosas na formação da cultura brasileira. A par da importância dessa discussão para a afirmação de uma identidade regional e reordenamento político do poder da oligarquia diante do cenário nacional, o lugar dessa cultura negra é o lugar da tradição. Tradição não só no sentido antropológico do termo – regras, hábitos e costumes – mas em seu sentido mais conservador, ou seja, aqueles aspectos que não resistem à mudança, ou aos quais são imputados valores que devem ser preservados. A tradição é um tema importantíssimo para os modernistas e, nesse contexto, Mário de Andrade tenta equacionar a relação modernidade e tradição.

Na análise da antropóloga Isabel Guillen, a tradição vinha sendo discutida no período em questão pelos grupos que pensavam regionalismo e modernismo no Recife: questão fundamental para a formação da brasilidade, como podemos perceber no trecho a seguir:

Na constituição dessa tradição – e da identidade regional – a cultura afrodescendente teve um papel destacado, pois, ao fornecer a originalidade dos traços culturais de origem africana, mostrava que a tradição regional não era só de origem europeia, mas sim mestiça. Terreiros de xangô, maracatus, os mascarados forneciam ao discurso desses intelectuais a riqueza do folclore nordestino, contribuindo decisivamente para a construção de uma identidade regional e para o projeto modernista de brasilidade (GUILLEN, 2007, p.154).

Os africanismos incorporados ao português de Pernambuco se destacam na obra do poeta. Em doze poemas selecionados em **Catimbó** foram registrados 47 africanismos de acordo com o trabalho “**A influência africana no português de Pernambuco: um mergulho em Ascenso Ferreira**”, segundo a pesquisadora Odailta Alves da Silva, autora da dissertação de Mestrado, **A influência Africana no Português de Pernambuco: um mergulho em Ascenso Ferreira**. A pesquisadora analisou os poemas presentes na coletânea comemorativa do centenário de nascimento do poeta, **Poemas de Ascenso Ferreira (1995)**. Foram selecionados 29 poemas que apresentam palavras de origem africana. Sendo doze poemas do livro **Catimbó**. São eles: Catimbó; “Sertão”; “Sombra”; Cavalhada; “Dor”; “Bumba-meu-boi”; “Maracatu”; “Mandinga”; “Os bêbados”; “Carnaval do Recife”; “Minha Terra e “O gênio da raça”, num total de 33 africanismos identificados (SILVA. 2011, p.88)

Assim sendo, essa africanidade linguística foi objeto de investigação da pesquisadora Odailta Alves da Silva, na qual busca validar esses africanismos como parte do cotidiano linguístico do povo pernambucano, concluindo em sua dissertação de Mestrado: “na obra de Ascenso o negro se faz presente tanto nas temáticas quanto na própria linguagem utilizada pelo poeta”.

3.2 1927: UM NOVO REGISTRO POÉTICO: ASCENSO FERREIRA, JORGE FERNANDES E MÁRIO DE ANDRADE

Os livros **Catimbó**, de Ascenso Ferreira, **Clã do Jabuti**, de Mário de Andrade, e o **Livro de Poemas**, de Jorge Fernandes, formam a trilogia poética da década de 1920 do século passado, lançados em 1927. Com estilos singulares, imbricam elementos dialógicos, haja vista que emergem em poéticas versos que deram forma e visibilidade ao espírito inovador modernista que percorreu as mentes brasileiras naquela época. Representou o esteio para a obra modernista que se configurava a partir da busca pela brasilidade e que se afirma na literatura brasileira modernista.

A sintonia do fazer poético dos três escritores demonstra a afinação com o pensamento do modernismo e do regionalismo: elemento de consolidação de uma identidade literária regional.

A exploração dos temas locais e os costumes nordestinos imbricam-se em Jorge Fernandes e Ascenso Ferreira. Sendo assim, os autores de **Catimbó e Livro de Poemas** enriqueceram o projeto da modernidade literária regional ao lado de **Clã do Jabuti** que engloba a perspectiva nacional, a partir das diversidades regionais. Eles formaram a tríade de poetas da geração de 1920, dispostos a descortinar os brasis. Essa interação está cristalizada nos três livros, a qual pode-se analisar algumas semelhanças.

Assim como Ascenso Ferreira recorre à tradição oral como uma das fontes que alimenta a poesia de **Catimbó**, o mesmo ocorre com Mário de Andrade em **Clã do Jabuti**, que nela descobre elementos para narrar histórias, lendas e linguagem popular. **Clã do Jabuti** está voltado para um projeto nacional de criar uma face para a cultura brasileira que expresse os regionalismos da terra. (NUNES, 2006). Jorge Fernandes conhecia as novidades sudestinas trazidas por meio de Luís da Câmara

Cascudo para o centro das discussões sobre o panorama literário e cultural sudestino.

O poeta inovou na forma, ao criar poemas de temas locais carregados de lirismo, assim como uma poesia antenada com a mudança que se sucedia no Brasil sudestino, no novo século. Assim como o advento da modernidade, em Natal, a partir da chegada de alguns elementos que simbolizavam a modernidade instalada como os primeiros bondes e aviões.

Todavia, é na temática sertaneja que encontra “a gênese local”, pensada por Cascudo como o elemento da brasilidade nordestina potiguar. E é ela que intersecciona com Ascenso Ferreira e ambos com a proposta estética de Mário de Andrade, presentes nos poemas do *Clã do Jabuti*. (ARAÚJO, 1995, p. 98)

Clã do Jabuti, lançado em São Paulo, apresenta poemas que criam impressões do país, para os brasileiros tomarem ciência de sua existência. A geografia extensa do país e as dificuldades para percorrê-lo, fizeram de Mário de Andrade um desbravador das matas, lendas, rios, estados e regiões brasileiras, percorridas pelo poeta e romancista nessa década. O intuito seria o de revelar essas faces escondidas em suas culturas, folclore e tradições. Ele estava em busca da cultura brasileira e de pertencimento a ela. (NUNES, 2006). Ascenso Ferreira e Jorge de Lima, como poetas nordestinos, voltam-se para a realidade regional.

De acordo com os estudos do professor Humberto Hermenegildo de Araújo, Jorge Fernandes também se manteve independente:

Assim, as suas ligações com o modernismo e com o regionalismo – reveladas na forma e aspectos da cultura nordestina – não permitem um atrelamento mecânico a qualquer das duas correntes literárias. Jorge Fernandes apresenta a peculiaridade de conseguir, de modo original produzir um livro que reflete ao mesmo tempo várias tendências literárias, sem deixar de apresentar a sua marca pessoal como dominante sobre essas tendências. (ARAÚJO, 1994, p. 73)

Para se perceber como o espírito de brasilidade revelou-se nesses artistas da década de 20 do séc. XX, pode-se observar o tratamento dado aos temas e às formas de criação, nos poemas selecionados a seguir:

MANHECENÇA

O dia nasce grunhindo pelos bicos
Dos urumarais...

Dos azulões... da asa branca...
 Mama o leite quente que chia nas cuias
 espumando...
 Os chocinhos repicam na alegria do chouto das
 vacas...
 As janelas das serras estão todas enfeitadas
 De cipó florado...
 E o coên! coên! do dia novo —
 Vai subindo nas asas peneirantes dos caracará...
 Correndo os campos no mugido do gado...
 No — mên — fanhoço dos bezerros...
 Nas carreiras da cutia... no zunzum de asas dos
 besouros, das abelhas... nos pinotes dos
 cabritos...
 Nos trotos fortes e luzidos dos poltros...
 E todo ensanguentado do vermelhão das barras
 Leva o primeiro banho nos açudes
 E é embrulhado na toalha quente do sol
 E vai mudando a primeira passada pelos
 Campos todo forrado de capim panasco...
 (FERNANDES, 1970, p. 51).

Do **Livro de Poemas**, o poema “Manhecença” carrega lirismo por todos os versos. O título remete à conjunção das palavras manhã, amanhecer/nascença/nascer. E assim, toda a poesia está na descrição do florir diário da vida numa cidade de interior, na simplicidade do campo – na qual a natureza é soberana.

A narração do eu lírico inicia com os sons emitidos pelos pássaros da região: *urumarás, azulões, asa branca*. Na construção do verso seguinte “mama o leite quente que chia nas cuias espumando...” as escolhas lexicais: leite quente/chia/espumando acentuam a personificação da cena do leite tirado das vacas numa cena típica do cotidiano campestre.

Toda a descrição do eu lírico é permeada de alegria: desde as janelas enfeitadas de cipós, dos animais indo para o pasto com seus bezerros, cabritos, cotias. O sol, o banho de açude, os campos forrados demonstram a harmonia do ambiente interiorano em tempos de fartura, no qual as chuvas são responsáveis por toda essa beleza idílica.

O poeta faz uso das onomatopeias e da norma culta da língua na construção dos versos, alinhando-os aos elementos da simplicidade cotidiana à erudição dos versos. O elemento água, através do açude, é o responsável pela harmonia de uma cena que se caracteriza pela brasilidade nordestina.

CANÇÃO DO INVERNO

Te dou a força
Do meu braço...
Te dou manivas...
Te dou enxada
-Terra molhada-
-Terra molhada-
Do sertão...

Quero que fiques
Toda coberta
De folhas verdes
De frutos verdes
Enfeitando as várzeas
De melancias
De jerimuns
E de feijão...
Te dou os eitos
De cem mil covas
Pros algodões

Terra molhada
Quero o teu milho
Quero o melão...
Quero o inhame
Quero a coalhada
A carne seca
E os capuchos de algodão.

Quero o teu frio
Quero o tutano
Com rapadura
Pra te dá filhos
Pelo verão...
(FERNANDES, 1970)

O título do poema prenuncia uma ode ao tema mais importante para o sertanejo que é a chegada das chuvas e com ele o inverno nordestino. Pela voz do eu lírico, o homem do sertão declara seu amor à terra demonstrando seu suor nos versos da primeira estrofe: *“te dou a força do meu braço...”*. A *repetição dos versos “terra molhada”* e a colocação dos travessões no início e final dos versos servem para destacar ainda mais a qual terra se refere: a terra do sertão.

Na estrofe seguinte, esse eu lírico de alma sertaneja descreve como deseja ver a paisagem que se transforma no inverno: *“toda coberta/ de folhas verdes/ de frutos verdes/ de ramos verdes enfeitando as várzeas/ de melancias/de jerimuns/ e de feijão [...]”*.

Para quem conhece o sertão sabe que essa é uma paisagem divina para o homem daquele chão. A imagem verde da plantação alegre a alma desse homem da terra que dela colhe o alimento e de onde brota a vida daquela gente. E essa

imagem do alimento da vida se desdobra nos versos seguintes, no qual o eu lírico oferece à terra molhada como se ela fosse uma divindade: a deusa da fertilidade.

E, de fato, para o homem do sertão, a terra representa a divindade porque é sinônimo de natureza e vida. Esse homem carrega a sabedoria dos simples: aquela adquirida na observação da natureza, no conhecimento repassado de pai para filho.

POEMAS DAS SERRAS
A VIAGEM PRA FLORES

O dia acorda bochecha água fina em cima das
árvores
Que ficam pesadas e contentes...
O automóvel vai estrada afora recebendo
cipoadas
De jurema florada cheirando a dentríficio
Com que o dia lavou a boca...

O automóvel se peita na estrada debulhando
Um marazoio de léguas...
O chofer parece um aviador cansado da tentativa
de decolagem...
Não decola mas sobe a serra sentindo
O cheiro das folhas molhadas e mastigando nas
suas rodas
A terra macia é boa de engolir
Embaixo fica fazendo caracol uma cobra de areia
-A estrada que passamos-
Um açude mostra seu espelho ordinário
Todo furado no mergulho das marrecas...
Os marmeleiros junto à estrada estão todos
pintados de lã
Dos comboeiros...Eles passam estalando os
guriens
E os jumentos com os dois fardos ao lombo
Andando miudinho representam uma crítica
Aos brutos dos caminhões empacados porque se
furou um pneumático...
- Pofe! (estourou também o pneumático do meu
automóvel)
- Pára – suspende o assento do carro – chaves –
macacos – pineus novos – bombas –
Fruque! fruque! fruque! – Toca a bomba...
-Está bom?
-Ainda não.
- Toca a bomba!
Fruque! fruque! fruque!

E o sol que não estoura pneumático está por cima
das serras aos gritos das siriemas...
(NATAL. 2007, p.17-18)

O poema “A viagem pra Flores”, da série “Poema das Serras”, traz em sua abertura, duas personificações, que durante todo o poema dão lugar a outras figuras

de linguagem que brincam com o imaginário do leitor:

“o dia acorda
bochecha água fina em cima das árvores”.

Remetem ao universo onírico. Revelam a arte de versejar do poeta lírico, que personifica os elementos da natureza com simples gestos corriqueiros que são ressignificados pela construção de imagens que conduzem ao imaginário popular, no qual, a paisagem alegre da estrada representa a abundância da terra.

Neste verso *“jurema florada cheirando a dentrificio”*, as escolhas semânticas do poeta crescem aos olhos e na imaginação do leitor pelos significantes agregados associando o frescor da jurema ao dentrífico, o qual transporta o leitor para aquela estrada imagética, para junto daquela árvore cujo nome tem origem indígena e sobre ela há rituais da tradição.

Esse componente fantástico segue para o verso seguinte quando o eu lírico afirma que foi com essa *jurema florada* que o *“dia lavou a boca”*. Há um jogo de sentidos e de imagens entremeados por metáforas e personificações desses elementos: dia/boca; como será essa boca? A fantasia, o sonho e a imagem são elementos entremeados nessa poética lírica e voltada para a vida e as experiências do homem do interior: o sertanejo.

Esse espelhamento da “gênese local” pensado por Câmara Cascudo imprime à poesia de Jorge Fernandes a tonalidade da brasilidade do Nordeste e, assim, insere-a no mundo, como representação do jeito de ser e viver desse homem do sertão brasileiro.

No terceiro e sexto versos, o automóvel, símbolo da modernidade que chegava a terras potiguares, pela voz do eu lírico, assume a dianteira da estrada, como se estivesse numa corrida:

*O automóvel se peita na estrada debulhando
Um marazoi de léguas...
O chofer parece um aviador cansado da tentativa
de decolagem...*

Para se referir à velocidade, o poeta mais uma vez faz uso da personificação, pois o eu lírico afirma que *“o automóvel se peita”* numa metaforização da expressão que indica que o carro desafia a estrada “debulhando” um mazaroi de léguas,

palavras do cotidiano nordestino, especialmente no interior, que supõe a distância que o automóvel percorre e incide na imaginação desse caminho.

No verso seguinte, o poeta faz uso da comparação entre o motorista e um aviador para criar a ideia da constante velocidade quando credita ao chofer a aparência de um aviador cansado de tentar decolar. Nessa comparação, está implícita a alta velocidade do automóvel.

No verso seguinte e nos próximos, o eu lírico tira a projeção do pensamento do momento anterior para a subida da serra. Para introduzir a nova imagem, o poeta faz uma recorrência ao verso anterior e inicia o oitavo verso: “*não decola...*” reiterando que a tentativa de decolagem deu lugar à subida da serra. Deste momento em diante, o eu lírico desloca o leitor para o cheiro das folhas molhadas e descreve o movimento dos pneus sobre a terra. Outra cena é recorrente: a visão do açude, elemento emblemático da população rural nordestina.

*“Um açude mostra seu espelho ordinário
todo furado no mergulho das marrecas...”*

A personificação do açude cujo “espelho é ordinário” porque é ilusório, configura a cena de um quadro desenhado pelo eu lírico e, no qual, o leitor pode dar asas à imaginação. Tanto pode ser estático ou em estado de transformação. As aves atravessam os limites do imaginário, para dar lugar à representação dos mergulhos das marrecas que furam a superfície das águas com seus bicos. São os movimentos dos elementos da natureza a serem apreciados e explorados pelo eu lírico.

No verso seguinte, ele aponta para as árvores de marmeleiros na estrada “pintados de lã”, numa alusão aos transportes “dos comboeiros” que passam na estrada repletos de pessoas. Nessa convivência do moderno e da tradição passam os jumentos, animal emblemático do Nordeste brasileiro. O eu lírico revela que eles “representam uma crítica” aos “brutos caminhões”, numa figuração da modernidade, às vezes desagradável, como no caso do pneu furado.

O uso das onomatopeias nos seis versos seguintes reproduz o movimento em torno da troca dos pneus: do caminhão e do automóvel. E as vozes dos anônimos reproduzem o trabalho com os acessórios, a retirada dos pneus, o enchimento da bomba. Toda essa movimentação é a voz do eu lírico que reproduz até o verso final, ao percebida por apresentar à cena corriqueira numa estrada. Ainda assim, o calor e

o sol de uma manhã quente vêm acompanhados dos gritos das aves siriemas numa demonstração do lirismo da poesia.

POEMA

Nesse rio tem uma lara...
De primeiro o velho que tinha visto a iara
Contava que ela era feiosa, muito!

Preta gorda manquitola ver peixe-boi.
Felizmente velho já morreu faz tempo.
Duma feita, madrugada de neblina
Um moço que sofria de paixão
Por causa duma índia que não queria ceder pra
ele,
Se levantou e desapareceu na água do rio.
Então principiaram falando que a iara cantava, era
moça,
Cabelos de limo verde do rio...
Ontem o piá brinca brincando
Subiu na igara do pai abicada no porto,
Botou a mãozinha na água funda
E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.
Neste rio tem uma iara...
(ANDRADE, 2013, p. 139-140).

O poema de Mário de Andrade inicia com duas imagens emblemáticas do norte brasileiro e da predominante etnia ameríndia na região: o rio e a figura mitológica da lenda do folclore brasileiro, a lara, destacados em um único verso na primeira estrofe. A partir dos versos seguintes, o eu lírico narra a lenda da tradição oral do passado para ressignificá-la ao alimentar a memória da coletividade, com a história encantada de cinco personagens em torno de uma índia que não queria saber de um moço e desapareceu no rio.

Na primeira descrição da figura mitológica da lara, o eu lírico parece revelar um segredo desconhecido da tradição lendária sobre a irresistível beleza da índia que remete a outra figura da mitologia grega: Narciso. Há entre ambas o componente da beleza. A índia amazonense leva os homens à morte; o segundo, em irresistível admiração por si mesmo, morre.

Todavia, o poeta imprime uma quebra nessa tradição passadista ao narrar que a moça era portadora de atributos nada condizentes com a beleza que faz seduzir. A história narrada pelo eu lírico começa com a morte do velho que tinha visto a lara e feito tais afirmações.

Todavia, na quarta estrofe, a lenda é retomada com um moço cheio de amores pela índia que encontrou no rio e não quis ele, deixando-o desesperado, e ele sumiu no rio. Nessa cena, contextualiza-se a trama da narração dentro da tradição que vem com as falas das vozes da coletividade através do eu lírico, na qual a beleza da índia sereia encantava, bem como seu cântico a convidá-lo para segui-la, como aconteceu com aquele rapaz.

“Naquele rio tem uma lara” remete a afirmação talvez dúbia do eu lírico, como acontece com quem escuta as lendas: crê e duvida ao mesmo tempo. As crianças mais creem, porém no futuro serão os adultos que repassarão a tradição aos filhos por gerações até a contemporaneidade. O “pia”, nome indígena de criança que brinca no rio configura esse dualismo. O peixe piranha o mordeu. Mas não foi a lara? “O rio tem uma lara...” O universo amazônico está contemplado no poema com a presença dos elementos étnicos, escolhas semânticas, a paisagem amazonense, a vegetação. O poeta contempla estes elementos na construção da brasilidade defendida pelos modernista.

Pode-se apontar que os poemas de Mário de Andrade e Jorge Fernandes se imbricam no regionalismo. A água, elemento sagrado das lendas do folclore brasileiro, também cultuado por seu valor para os nordestinos que dela dependem para alimentar o gado e as plantações é o principal elemento de aproximação dos poemas. Além, claro, das temáticas voltadas para nossa brasilidade e pelas produções literárias que trazem a inovação da poesia brasileira. As linguagens buscam reproduzir as falas regionais: a língua brasileira que varia por estados e regiões, os falares do Brasil. Essa literatura oral brasileira, que parte do conhecimento não oficial, popular, é uma mistura de elementos trazidos pelos indígenas, pelos portugueses e pelos africanos, reunindo as mais variadas manifestações da “recreação popular” que, segundo Cascudo (1984) vão desde o divertimento, o folgado, tanto adulto como infantil, até as manifestações religiosas (NUNES, 2006, p. 65).

Clã do Jabuti, lançado em São Paulo, apresenta poemas que mostram recortes do país, para os brasileiros tomarem conhecimento de sua existência. A geografia extensa do país e as dificuldades para percorrê-lo, fizeram de Mário de

Andrade um desbravador das matas, lendas, rios, estados e regiões brasileiras, percorridas pelo poeta e romancista nessa década. O intuito seria o de revelar essas faces escondidas em suas culturas, folclore e tradições. Seus poemas trazem a oralidade, o folclore e as tradições da região norte. Nesse contexto, estão interseccionados com Ascenso Ferreira e Jorge de Lima, enquanto os poetas nordestinos voltam-se para as realidades locais e regionais.

O **Livro de Poemas** de Jorge Fernandes faz parte desse mesmo processo de criação literária, revelando-nos o limite entre o local e o universal. Os nordestinos preocuparam-se com a afirmação de uma identidade regionalista primeiramente, mas, também, estavam ligados pela criação de uma identidade cultural brasileira. Mário de Andrade percorria o caminho inverso com o mesmo propósito da criação da cultura popular nacional.

3.4 ASCENSO FERREIRA E MÁRIO DE ANDRADE: POÉTICAS DA ORALIDADE

De acordo com Nunes, (2006, p. 15)

Tanto Mário de Andrade como Ascenso Ferreira parecem tentar estabelecer uma relação entre a moderna poesia brasileira e a tradição da cultura popular, aprofundando assim as indicações programáticas do Modernismo da segunda metade da década de 1920 e dando um sentido poético à brasilidade procurada sob a forma de expressão livre – o cerne do movimento dessa fase. (NUNES, 2006, p. 15).

Pode-se dizer que há uma simbiose entre **Catimbó**, de Ascenso Ferreira, e **Clã do Jabuti**, de Mário de Andrade. Salvo que o primeiro aponta na perspectiva regionalista da cultura popular pernambucana e o segundo busca, por meio dos regionalismos, a essência nacionalista da cultura brasileira. Em linhas gerais, ambos trabalham com os elementos da tradição popular nos temas e na produção poética exploram o universo modernista, seja no vocabulário, na maneira de compor versos ou na inovação de recursos linguísticos.

Nunes (2006) reflete sobre como as representações da oralidade integraram-se à forma literária escrita e sob o ponto de vista do aproveitamento estético afirma:

Os poetas se utilizaram da oralidade para transformá-la em material poético

e, dessa forma, representar toda a brasilidade que se buscava na época, no sentido de evidenciar as peculiaridades de cada região brasileira, tendo em vista a diversidade cultural do país. Tanto Ascenso Ferreira quanto Mário de Andrade parecem estabelecer uma relação entre a moderna poesia brasileira e a tradição cultural popular. Projetam o programa modernista da segunda metade da década de 20, já muito imbricados à brasilidade também expressa sob a forma de livre expressão. (NUNES, 2006, p. 16).

Ancorados pelo espírito do modernismo brasileiro, os poetas representam a vanguarda literária da década de 1920. Semearam mudanças que abriram os caminhos para o fazer literário brasileiro.

Essa interpretação está cristalizada no livro de Azevedo sobre a década de 1920 em Pernambuco:

A década de 20 é, em todo caso, um indicativo preciso da importância que teve aquele decênio, como alicerce sobre o qual se edificará, na verdade, superando-o, a sólida literatura dos anos 30 do Nordeste, marcada pelo compromisso com o homem, expondo, nos seus melhores momentos, as tensões do tecido social. Ora, é nos anos 20 que vamos localizar a tarefa de preparação desse terreno e plantação de uma nova semente. (AZEVEDO, 1984, p. 86).

Portanto, é no início do século passado que as transformações mais radicais nas letras, nas artes e na cultura brasileira ganham força no cenário literário e cultural brasileiro. Teve seu marco na Semana de Arte Moderna, em 1922. Porém, consolidou-se na segunda metade dessa década, fruto do trabalho de Mário de Andrade, Oswald e o grupo de intelectuais que faziam parte do ideário modernista. Mas, também, por autores regionais como Ascenso Ferreira e Jorge Fernandes, que conseguiram imprimir uma literatura regionalista, simbolizada pelas brasilidades, ratificando o ideário da modernidade literária. Tratavam dos temas locais e suas manifestações populares e da tradição, formados no esteio do movimento modernista que semeou suas propostas pelo Brasil.

4. A POESIA POPULAR: MARACATUS, CATIMBÓS & SERTÕES EM CATIMBÓ

Este capítulo contempla a análise mais interpretativa que literária de nove poemas selecionados do livro **Catimbó**, composto de vinte poemas, de temas diversos, ancorados na identidade regional e como se configura na poesia popular de Ascenso Ferreira. O critério adotado passa por escolhas de temas cuja diversidade abrange das tradições dos festejos populares, sertanejos, religiosos, folclóricos aos rituais afro-brasileiros. Assuntos esses que inspiraram o poeta a revelar a formação híbrida de sua gente, seus costumes, crenças, alegrias, tristezas. E que formam o mosaico da brasilidade nordestina. Analisaremos os poemas “Catimbó”, “Maracatu”, “Bumba-meu-boi”, “Mês de Maio”, “Minha Terra”, “Boca da Noite”, “Sertão”, “Dor”, e “Carnaval do Recife”. O primeiro poema, que leva o nome do livro “Catimbó,” desperta não só a surpresa pela ousadia do poeta em utilizar uma palavra que ainda hoje é objeto de discriminação e perseguição religiosa. O poeta reitera a força africana na identidade cultural pernambucana.

Segundo os estudos de Yeda Pessoa de Castro para a definição do vocábulo *catimbó*: “é uma palavra do quimundo que derivou de tibau ou zibau, que significa uma espécie de tambor” (CASTRO apud SILVA, 2011, p.96).

O sentido atribuído a esse africanismo por Ascenso Ferreira é o mesmo que o encontrado no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo que, entre outros significados, representa:

Feitiço, coisa feita, bruxedo, muamba, canjerê e também o conjunto de regras e cerimônias a que se obedece durante a feitura do encanto. Reunião de pessoas, presidida pelo “mestre”, procedendo à prática do catimbó, baixo-espiritismo, medicamentoso, conselhos de bem viver, uso de amuletos, orações, remédios, dietas e feitiços para afastar forças inimigas ou provocar a correspondência amorosa ou simplesmente sexual. (CASCUDO, 1979, p. 206).

O poema “Catimbó” enseja um simulacro de um ritual de feitiço. Representação emblemática desde a titularidade até adentrarmos no universo afro-brasileiro revelado nos versos. Este poema e os seguintes inferem na releitura da brasilidade modernista pelo viés regional: a cultura popular, ritos e tradições se

encontravam enevoadas antes do modernismo e regionalismo e emergem ao serem descortinados.

Catimbó

Mestre Carlos, rei dos mestres, aprendeu sem se ensinar...

– Ele reina no fogo!
– Ele reina na água!

– Ele reina no ar!

Por isto, em minha amada acenderá a paixão que consome!
Umedecerá sempre, em sua lembrança, o meu nome!
Levar-lhe-á os perfumes do incenso que lhe vivo a queimar.

E ela há de me amar...

Há de me amar...

Há de me amar...

– Como a coruja ama a treva e o bacurau ama o luar!

À luz do *setestrelô* nós havemos de casar!

E há de ser bem perto.

Há de ser tão certo

como que este mundo tem de se acabar...

Foi a *jurema* de sua beleza que embriagou os meus sentidos!

Eu vivo tão triste como os ventos perdidos
que passam gritando na noite enorme...

Porque quero gozar o viço que no seu lábio estua!

Quero sentir sua carícia branda como um raio da lua!

Quero acordar a volúpia que no seu seio dorme...

E hei de tê-la,

hei de vencê-la,

ainda mesmo contra seu querer...

– Porque de Mestre Carlos é grande o poder!

Pelas *três-marias*...Pelos *três reis magos*... Pelo *setestrelô*

Eu firmo esta intenção,
bem no fundo do coração,
e o signo-de-salomão
ponho como selo...

E ela há de me amar...
 Há de me amar...
 Há de me amar...
 – Como a coruja ama a treva e o bacurau ama o luar!

Porque Mestre Carlos, rei dos mestres,
 reina no fogo... reina na água... reina no ar...
 – Ele aprendeu sem se ensinar...
 (FERREIRA, 2008)

O poema *Catimbó* descreve um ritual de feitiço de amor, realizado no terreiro do mestre Carlos, e praticado pelos descendentes de africanos. Gente de todas as tonalidades da miscigenação brasileira recorriam a tais práticas em busca de ajuda espiritual para seus problemas, como as dores do amor do eu lírico. O rito tem início com a invocação do mestre. Os travessões presentes na estrofe representam a oralidade das vozes que podem ser a do eu lírico e/ou dos presentes durante a oferenda do trabalho. O tom de veemência está assinado nas exclamações.

-Ele reina no fogo!
 -Ele reina na água!
 -Ele reina no ar!

E é nessa reverência devotada, impregnada de fé, que o eu lírico recita o primeiro ponto de firmamento da magia que explora a força dos sentimentos e o desejo da paixão. Mestre Carlos lembra um ser mitológico. No poema é o feitiço do amor que o catimbozeiro na presença do eu lírico.

Nos terreiros, assim como nos templos, as vozes exercem a força do firmamento das preces ou pedidos. O eu lírico firma o ponto do trabalho ao chamar pelo mestre Carlos – invocado pelos pais-de-santo nos terreiros daqueles idos -, como aquele que tem poderes e força sobrenaturais: “Ele aprendeu sem se ensinar...” Ele reina no fogo, na água e no ar. E repete os versos abaixo, como pontos de firmamento do ritual.

Na segunda estrofe, o eu lírico sob o escudo do poder do mestre Carlos, enumera os frutos de sua cobiça que o feitiço possa causar; e cuja ânsia é a de que o fogo da paixão que o consome a ela se estenda nessa magia que só o mestre tem forças para realizar. Esse amor acenderá pela constante lembrança dele que emanarão.

O poeta faz uso da norma clássica: desde as vírgulas que marcam pausas de expressões e às exclamações dos dois primeiros versos que sugerem o ímpeto com que aquelas palavras são proferidas. Assim, como transparece, embora o poeta tenha trazido o rito do universo popular, ele o recria em nova roupagem, isto é, reelabora: *“levar-lhe-á os perfumes do incenso que lhes vivo a queimar”*.

Na terceira estrofe o eu lírico inicia o primeiro verso em contiguidade às invocações da estrofe anterior, na qual o feitiço é realizado para que incidida nos resultados almejados.

Estes versos a seguir são uma reverência reiterada à ambição do eu lírico:

*E ela há de me amar...
Há de me amar...
Há de me amar...*

Eles dão prosseguimento ao que foi externado anteriormente, num cântico de reiteração do encantamento. Os três primeiros versos finalizam com reticências, o que pode indicar além da repetição do rito, a esperança, a incerteza ou os mistérios que podem envolver o coração de sua amada.

O quarto verso elenca comparações que condensam a força do catimbó ao fazer uso dos elementos da natureza que são recorrentes: coruja/treva, bacurau/luar. O jogo semântico conduz à similitude que há entre a coruja e a treva, o bacurau e o luar. O eu lírico depende da amada tanto quanto eles de suas completudes. Assemelha-se ao apelo das almas apaixonadas.

Na quarta estrofe, o feitiço prossegue voltado para a aspiração de casar-se com a amada. A representação da cerimônia sob o *setestrelô* – as três Marias - figura sincrética do ritual afro-brasileiro ligada tanto à mitologia quanto à cultura indígena, está associada ao viés cristão – emana com a fé de quem alcançará o intento deste encantamento. Mais uma vez é o recurso da comparação que move a força lírica dos versos: *“E há de ser bem perto. Há de ser tão certo como que este mundo tem que se acabar...”*

Neste último verso, tem-se uma figura de paradoxo que se refere à vida e morte. A finitude do mundo expressa uma certeza que parece dolorosa ao eu lírico em relação ao sucesso do seu intento. No caso de negação desse amor, o mundo por certo acabará para ele, uma vez que não há nenhuma comprovação material desse acontecimento. Um lampejo de bruxaria.

Na quinta estrofe, o eu lírico atribui essa paixão ao feitiço da jurema², uma árvore sagrada para os ameríndios, que dela se extrai poderes mágicos. Ao mesmo O enfoque dualístico que se apresenta ao longo do poema demonstra que ora esse amor estará próximo, ora é inalcançável. Está à mercê do feitiço do mestre Carlos, pois a agonia dilacera sua alma.

Na sexta estrofe, o eu lírico clama os desejos carnis para desfrutar com a mulher que domina seus sentidos. Erotismo e sensualidade emaranham-se ao enternecimento e a contemplação da amada. Desfila versos amorosos que se contrapõem com leveza e encantamento ao sofrimento dantes. Utiliza palavras eruditas como *viço/estua*, *carícia/ volúpia* no final dos versos que destaca o recurso das rimas. Realça ao cântico popular o vocabulário erudito que acentua a erotização e o desejo carnal.

Firma o trabalho na certeza de que o seu desejo se sobreporá ao dela, na sétima estrofe, numa demonstração de passionalidade e arrebatamento. Sempre com a invocação do mestre Carlos, busca o selo de Salomão e as três-marias para encerrar a magia. Segundo os textos bíblicos, as estrelas chamadas de três Marias guiaram os três reis magos até o menino Jesus; o signo-de-Salomão³ ou selo de Salomão usado nas alquimias para guiar o pedido à sua realização.

²Jurema: De origem indígena, o ritual da jurema tem um caráter essencialmente mágico-curativo. É um culto de possessão, cuja ingestão da bebida permite um contato com os Mestres – entidades do “outro-mundo” que se manifestam como espíritos de antigos e importantes chefes do culto – que após a morte se encantam e podem incorporar nos juremeiros. A função dos Mestres, quando incorporados, é curar doenças, receitar remédios, resolver problemas, consolar os sofredores e exorcizar os maus espíritos dos corpos das pessoas. Há também outro tipo de espírito importante na jurema, os caboclos. São entidades de origem indígena que trabalham fundamentalmente com o processo da cura, por meio do conhecimento das ervas. Além da ingestão da bebida – cujo objetivo é propiciar visões e sonhos e é o clímax do ritual –, o culto da jurema se caracteriza também pela utilização do fumo, usado para o processo de defumação, que é obtida com a fumaça dos cachimbos. Sopra-se o cachimbo encostando-se a boca na abertura do forno, em um movimento contrário ao ato de fumar.

³ Selo de Salomão - Representado por dois triângulos entrelaçados, o Selo de Salomão simboliza a transformação dos processos alquímicos e é considerado um selo ocultista, usado na bruxaria, magia negra, alquimia, feitiçaria, astrologia. O selo de Salomão é assim chamado pelo fato de o anel do rei Salomão ter um anel com esse desenho e que por ele era utilizado como forma de afastar os maus espíritos, simbolizando, assim, a proteção divina. Por isso, acredita-se que esse símbolo tenha poderes mágicos. Fonte: /www.dicionariodesimbolos.com.br/selo-salomao/Acessado em 25/06/2017.

As duas últimas estrofes repetem os versos que anunciam a autoridade do catimbozeiro e o efeito de seu poder sobre a atração do amor dela para ele finalizando a feitura do trabalho. O poeta confecciona nova tessitura aos elementos da tradição. O hibridismo das tradições das culturas africana, indígena e europeia apontam em direção ao universo mágico deste ritual de catimbó que materializa a brasilidade nordestina de Ascenso Ferreira.

O poeta lançou mão de recursos estilísticos, semânticos, das rimas, de versos livres, das várias vozes e do no discurso direto para mesclar o popular ao erudito numa clara demonstração de labor: esculpido em palavras, versos e estrofes que fazem do cântico popular a celebração da tradição regional revestida do espírito modernista ao trazê-la para o leitor da década de 1920 do século passado ou contemporâneo os elementos de uma tradição que revela a marca da miscigenação brasileira e nordestina, elemento de identidade e nacionalidade brasileira.

O texto poético de "Carnaval do Recife", referencia um dos eventos mais representativos da miscigenação brasileira, no qual o popular reinventa a tradição europeia com elementos locais, a festa do Momo:

Carnaval do Recife

Meteram uma peixeira no bucho
que a pobre, coitada, a canela esticou!
Deram um rabo-de-arraia em Arlequim,
um clister de sebo quente em Pierrô!

E somente ficaram os máscaras da terra:
Parafusos, Mateus e Papangus...
E as Bestas-Feras impertinentes,
os Cabeções e as Burras-Callus...
realizando, contentes, o carnaval do Recife,
o carnaval mulato do Recife,
o carnaval melhor do mundo!

-Mulata danada, lá vem Quitandeira,
lá vem Quitandeira que ta de matá!
-Olha o passo do siricongado!
-Olha o passo da siriema!
-Olha o passo do jaburu!

- E a Nação-de-Cambinda-Velha!
-E a Nação-de-Cambinda-Nova!
-E a Nação-de-Leão-Coroado!

Danou-se, mulata, que o queima é danado!

- Eu quero virar acanfô!

Que imensa poesia nos blocos cantando:
 “Todo mundo emprega
 grande catatau,
 pra ver se me pega
 o teu olho mau!”

-Viva o Bloco das Flores! – Os Batutas! –
 [Apois-Fum!
 (Como é brasileira a verve desse nome:
 [Apois-Fum!)
 E o clube do Pão Duro!
 (É mesmo duro de roer o pão do pobre!)

Lá vem o homem dos três cabaços na vara!
 Quem tirar a polícia prende!”

-Eh, garajuba!

“Carnavá, meu carnavá,
 tua alegria me consome...
 chegô o tempo das muiê largá os home!
 chegô o tempo das muiê largá os home!

Chegou lá nada...
 Chegou foi o tempo d’elas pegarem os homens,
 Porque chegou o carnaval do Recife,
 o carnaval mulato do Recife,
 o carnaval melhor do mundo!

-Pega o pirão esmorecido!
 (FERREIRA, 2008)

A brasilidade...nordestina revela-se neste poema cujas vozes brincam numa espécie de transgressão. Esses personagens são destronados em uma briga de rua descrita no poema em tom de “troça”, isto é, brincadeira. O eu lírico enaltece a tradição popular em um jogo semântico no qual traz formas e termos da linguagem coloquial para contracenar com a tradição europeia sincretizada naquele cenário carnavalesco: os pierrôs, as colombinas e os arlequins, símbolos da tradição dos brancos.

*Meteram uma peixeira no bucho de Colombina
 que a pobre, coitada, a canela esticou!
 Deram um rabo-de-arraia em Arlequim,
 um clister de sebo quente em Pierrô!*

Ocorre a inversão de papéis destes personagens que são literalmente

nocauteados por “*uma peixeira*”, “*um rabo-de-arraia*” e “*um clister de sebo quente*” cristalizada no rompimento com os padrões externos para trazer à cena os elementos da cultura popular das festas carnavalescas da terra nordestina e que desfilam nos versos seguintes.

Esta ruptura se estabelece logo nos dois primeiros versos, no qual a personagem feminina clássica da mulher branca e pura que desperta o coração dos rivais Pierrô e Arlequim recebe “*uma peixeira no bucho*” e “*estica a canela*”. Essa sobreposição do popular ao erudito enseja a cena da morte, ao mesmo tempo que a ironia ganha a cena: “*a pobre, coitada...*”, a morte é constatada: “*esticou a canela*”. A saída da Colombina é provocada pelo anônimo que pode indicar a representação do popular e de seu pertencimento representados nas alegorias da terra, ao qual se sente identificado às suas origens e ao seu cotidiano. O poema se constitui numa narrativa sobre um pouco da história e tradição popular dos festejos pernambucano e nordestino do Momo: lirismo e encantamento que o poeta cria ao descrever o desfile espontâneo nas ruas das máscaras, dos passistas, às nações maracatuzeiras aos blocos carnavalescos. Todos reunidos no encontro “*mulato*”, dessacralizado.

A recorrência à ruptura é reiterada na segunda estrofe quando o eu lírico inicia o primeiro verso ao afirmar que “e somente ficaram os máscaras da terra”, manifestações culturais que permanecem na tradição ou se refazem nela: *parafusos*, *Mateus*⁴, *papangus*, *bestas-feras*, *cabeções*, *burras-callus*⁵. São palavras de origem africanas, numa demonstração de como esse legado étnico acomodou-se nas tradições regionais.

A exaltação à festa de Momo como a “*melhor do mundo*”, pode ser indício de pode ser indício que é pela alegria incitada na diversidade de elementos locais derivados da mestiçagem brasileira que provocam uma atmosfera de encantamento.

Como também por um sentimento incontido de prazer inigualável e que só ali

⁴Segundo Elisa Lima, o Mateu tem origem no Reisado. A brincadeira existe há mais de 100 anos e há quem diga que ela inspirou os *Papangus* de Bezerros. As pessoas saíam mascaradas de dia e só revelam a identidade à noite. Os mais antigos só faziam a revelação na quarta-feira de Cinzas. Hoje, têm grupos que saem com mais de 50 Mateus, com *Kaftas* padronizados, na segunda-feira de Momo. Fonte: **Tradições e Rostos: Máscaras das Tradições do Carnaval de Pernambuco** objetos que falam sem calar sujeitos. Maria das Graças Vanderei da Costa. 2013, p. 174. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco.

pode ser desfrutado. Ressalta este último aspecto ao referir-se ao “*carnaval mulato do Recife*” com a conotação que esta palavra tinha à época, de miscigenação e das cores dela oriundas. Daquilo que representa a identidade brasileira e regional: a brasilidade.

Nessa terceira estrofe, entram as vozes anônimas que despertam para o ritmo e a musicalidade dos que cantam e dançam. Ao enaltecer, no refrão, a beleza da quitandeira, figura feminina sensual, emblemática da beleza afro-brasileira, faz uso da linguagem popular ao reproduzir a expressão: “*tá de matá!*” Após esse momento de contemplação, outro ocupa lugar, na quarta estrofe, no canto das vozes anônimas representada pelos travessões que chamam a atenção para alguns passos das danças de carnaval batizados com nomes de animais: “*siricongado*”⁵, um regionalismo cuja origem é desconhecida; *siriema e jaburu*” que fazem parte da tradição do frevo pernambucano e que vem se reinventando ao longo deste tempo.

Na quarta estrofe, as vozes invocam as nações *Cambinda Velha, Cambinda Nova e Leão Coroado*⁷ de maracatus que desfilam este ritmo de dança afro-brasileira, ao som de batuques de zabumbas, bombos e gonguês presente na contemporaneidade.

Cambinda é palavra de origem africana. Após a passagem das nações de maracatus a voz masculina do eu lírico dirige-se à figura feminina da mulher negra

⁵ Papangus e burras-callus são manifestações culturais que fazem parte do carnaval pernambucano. Os papangus são da cidade de Bezerros. Famosos, ganharam notoriedade pelos belos e tradicionais desfiles dos mascarados. “Lopes ao estudar a etimologia da palavra, conclui que se trata de um termo composto pela sobreposição do verbo papar (comer) + angu (mingau de fubá), são duas palavras de origem africana: papar, originado do quimbundo *kudipapa*, comer. (LOPES, p.172) e *angu*, do kwa, angun, “pirão de inhame, ou de mandioca, sem tempero.”(CASTRO p.154).Burras-callus também chamadas de burrinhas ou burricas ganham vida ao serem vestidas por homens, mulheres e crianças que apresentam danças dramatizadas no carnaval e nos dias de Reis. Hourrais reconhece a raiz africana dessa manifestação cultural e acrescenta que é acompanhada de viola, ganzá (chocalho) e pandeiro “[antigo folguedo popular em forma de rancho que se convergiu para o bumba-meu-boi]”.Fonte: A influência africana no português de Pernambuco, um mergulho em Ascenso Ferreira. Odailta Alves da Silva. 2011, p. 106. Tese de Mestrado.(Universidade Federal de Pernambuco).

⁶ Segundo os estudos de Odailta Alves Silva “o significado de siricongado não encontrado nos dicionários, claro está que aponta para uma dança (-Olha o passo do siricongado) o que permite a associação ao “congado” ou “congada” que significa “dança dramática afro-brasileira”(LOPES, p.82). Acredita-se tratar de uma variação da congada.”(2011, p.107) IBSEN

⁷A origem dos maracatus e o porquê de serem nações são temas do artigo escrito pelo poeta Ascenso Ferreira décadas depois e que abre o livro *É de Tororó: Maracatu*, 1951, da coleção Danças Pernambucanas, número 1, dirigido por Hermilo Borba Filho. Nele, o autor explica que “primeiramente que o maracatu é nação porque suas bandeiras representam pavilhões nacionais que representam a Terra e têm um rei, uma rainha, príncipes, damas de honra e embaixadores, o que prova

precisamente estarmos diante de um cortejo real.(p.16)[...] A música, composta de zabumbas, bombos e gonguês” (p.22)

com ares de quem festeja a brincadeira e a ela se dirige para dividir suas impressões da festa e de toda aquela algazarra, mas também como mote à iniciação de um flerte: “*eu quero virar arcanfô!*” O poema remete ao desfile carnavalesco de populares nas ruas que se divertem na representação lúdica do imaginário, num estado onírico na celebração daqueles dias de festas: imanadas nas cores, ornamentos, vestimentas, danças, na qual as tradições se encontram, alimentam a alma do povo e por ela são revigoradas.

Na estrofe seguinte, somente a voz do eu lírico se encanta com as músicas dos blocos que desfilam à sua frente e pela combinação semântica transparece sua emoção: “*que imensa poesia nos blocos cantando*”. Ao qualificar a poesia da música dos blocos “*imensa*”, o poeta associa àquele momento à intensidade do lirismo que toma conta de si. Nos três versos seguintes, as aspas reproduzem uma espécie de chacota empregada com o vocábulo *catatau*, africanismo que significa “pessoa de baixa estatura, possivelmente relacionado do macua *nikhatatau*, espécie de camaleão. Hourrais que aceita o africanismo define como castigo físico, pancada (...) falatório, mexerico, intriga” (SILVA. 2011 p.107). Possivelmente algum dito popular sobre fofoca, inveja. Quando alguém faz intriga ou tem inveja da outra pessoa. A ingenuidade, nesta estrofe, aponta para o tempo em que o poema foi escrito, na década de 1920 do século passado. Como estão dispostos na reprodução da voz do eu lírico revela um tom pueril.

Na nona estrofe, as vozes anônimas reaparecem para saudar os blocos de carnaval no primeiro verso: Bloco das Flores, Batutas de São José, *Apois-Fum*. Nos terceiro e quarto versos, as vozes silenciam e o eu lírico entremeia suas reflexões sobre o nome do bloco *Apois-Fum*, numa referência à brasilidade que expressa.

A exclamação no final do verso demonstra satisfação, admiração. Bem como faz um trocadilho para comparar o nome do clube Pão Duro que significa pobre, com pouco dinheiro, à vida difícil do pobre. Neste caso, a exclamação parece indicar a constatação de quem se sensibiliza diante das dificuldades dos menos favorecidos.

No verso seguinte, retornam as vozes a saracotear com o passante de “*três cabaços na vara*”. O poeta brinca com o duplo sentido deste verso, já que a ironia se encontra no fato de que *cabaços* podem se referir tanto à botânica, a cabaça, “fruto da cabaceira, de onde se faz a cuia, instrumento utilizado pelos índios para

transportar água e colocar grãos” muito comum no Nordeste, bem como numa referência sexual à virgindade feminina e a vara no sentido denotativo de ramo de árvore: haste; ou termo popular da genitália masculina. A ambiguidade se instala no verso seguinte, no qual o eu lírico anuncia que “*quem tirar, a polícia prende!*”! Fica a dupla intencionalidade. Nesta estrofe o eu lírico mostrou-se sob facetas distintas.

As vozes anônimas reaparecem no único verso da estrofe seguinte”: - *Eh, garajuba!*” Nome de um peixe, de origem indígena, a expressão parece indicar que os foliões, donos das vozes, repetem o verso possivelmente da canção dos blocos que desfilam para demonstrar que querem pescar, não peixes, mas o coração de alguma foliã. Esse indicativo se acentua na estrofe que segue repetindo os versos canção que fala agora do carnaval como o tempo das mulheres deixarem os homens, pois eles estão soltos nesta multidão a dançar e cantar. O poeta retrata a linguagem popular: “carnavá”, “chegô” “muié”, “largá”, “home”.

Na estrofe final, ocorre uma inversão de papéis que transparece uma opinião oposta àquela ratificada na música. O eu lírico retoma a norma culta e se contrapõe ao dito popular ao afirmar: “*chegou foi o tempo d’elas pegarem os homens*”.

A atitude assumida aponta o eu lírico como alguém que conhece a alma feminina. Nas festas de momo, tudo é possível, especialmente os amores e as paixões. É o carnaval “*mulato*” do Recife que nivela pessoas, sentimentos, emoções. É o momento onírico e telúrico ao mesmo da coletividade. *E encerra: - Pega o pirão esmorecido!* Esse o é pirão que dá a sustentação ao corpo suado, exausto, das felizes almas que querem continuar na brincadeira até o último instante do reinado de Momo.

Carnaval do Recife é um dos poemas mais líricos do livro **Catimbó**. Nele o poeta tece como uma bordadeira, cada espaço do solo nordestino num desenho perceptível da constituição da brasilidade...nordestina, da identidade brasileira e das tradições.

A ruptura modernista consolida-se na conclusão da escritura do poema que abre as cortinas do local, daquilo que até então era compartilhado numa coletividade para o universal da década de 1920 do século passado ou momentaneamente, na contemporaneidade, e mesmo no futuro das próximas gerações. Ocorre o *desrecaleque* localista, como atribuiu Cândido ao modernismo brasileiro.

Esse bordado de registros da memória costurados com escolhas semânticas

eruditas e populares; as vozes anônimas equalizadas com o eu lírico, bem como a reprodução de estrofes e versos, possivelmente de marchas ou canções carnavalescas ressuscitam aquele universo onírico num leque de elementos deste sincretismo cultural brasileiro, no qual a presença das raízes africanas nas tradições de Pernambuco é revigorada pela força que carregam da miscigenação brasileira e pernambucana.

No poema “Mês de Maio”, o tema da religiosidade traz consigo as marcas da colonização europeia cristã e como os ritos sacros eram vivenciados pelas mulheres nordestinas, num mês dedicado a nossa Senhora e até hoje faz parte das tradições religiosas e da cultura popular.

Mês de Maio

O altar de gazes adornado,
Parece um ninho de noivado...

E a gente chega a interrogar
Se Nossa Senhora vai casar...

Um perfume de rosas no ar trescala:
-São as rosas de carne que há na sala.

Rosas morenas,
Rosas louras como espigas maduras.
-Ó perfumosas
e puras
rosas pálidas como açucenas!

Súbito, ecoa no espaço um som:
Kirie eleison⁸...Kirie eleison...

E as bocas carminadas rezam baixinho...
baixinho:

“Ó Mãe castíssima!
Ó vaso espiritual!
Ó espelho da Justiça!
Ó Rainha concebida sem pecado original!
Ó Consolação dos aflitos!
Ó senhora dos Infinitos!
Ó Torre de Davi!
Ó Estrela da Manhã!
Ó Escada de Jacó!
Ó Rosa de Sião!
Ó Lírio de Jericó!
Ó Rainha Cristã!
Ó!...

Rogai por nós
que recorreremos a vós...”

Um perfume de rosas no ar trescala.
 - São as rosas de carne que há na sala.
 O incenso queima diante do altar;
 O mês de maio vai terminar

Com seus deliciosos braços nus,
 As rosas fazem o Sinal-da-Cruz...

Amém...
 (FERREIRA, 2008)

No poema *Mês de Maio*, a descrição do rito da tradição religiosa cristã trazida pelos portugueses, já incorporado à vida e ao cotidiano do povo. Está evidenciado na narração uma das tradições mais populares no Nordeste daqueles idos até a contemporaneidade que são as celebrações à Nossa Senhora durante o mês de maio. No ritual, as moças casadoiras rezam diante do altar reunidas, provavelmente, em uma Igreja ou em alguma casa de fiéis; como é tradição durante todo o mês de maio, a realização da novena para a santa conceder-lhes graças, e em especial, matrimônio.

As três primeiras estrofes compostas de dois versos introduzem a imagem do ambiente. Na primeira, a descrição do altar da santa, no segundo verso, está metaforizada pelo termo "*ninho de noiva*". Evidencia que foi preparado com esmero para assumir a figuração da celebração religiosa, assim como fazem os pássaros na feitura dos ninhos. Indica ainda o aconchego que nesse caso seria referente aos noivos. A admiração se traduz na indagação diante do altar na segunda estrofe: "*Nossa Senhora vai casar...*" numa alusão à ornamentação, mas também à fé e devoção à santa. As moças ocupam o ambiente, provavelmente porque desejam casar e são devotas de Nossa Senhora e maio é o mês das noivas.

Assim eram criadas as mulheres da época dentro de uma sociedade patriarcal e branca. Deveriam contrair matrimônio muito jovens e exercerem a respeitosa função de esposas e mães, obedientes e recatadas. Bem como, serem mães de numerosas famílias. Este seria o ideário feminino no modelo de sociedade na qual a mulher deveria ser resignava e sentir-se feliz como esposa, único papel que lhe cabia. Portanto, a devoção à santa representa o anseio de casar com um bom partido.

⁸Kyrie Eleison significa "**Senhor, tende piedade**", é um termo de origem grega. Kyrie eleison é também uma oração cristã, e está presente na Bíblia, no Salmo 51. O termo é bastante utilizado em missas cantadas pelos fiéis na celebração. Kyrie eleison era uma invocação usada no início da missa em alternância com a de "Christe eleison". O termo grego *Kyrios* (Senhor) equivale no helenismo

cristão, à divindade. Na Idade Média passou também a ser uma prece litânica. Kyrie eleison tem origem no século IV e era uma expressão dita diversas vezes nas liturgias de várias religiões, não apenas a católica, mas também das igrejas anglicanas, ortodoxas e luteranas. A expressão teve seu início nas comunidades cristãs de Jerusalém, e também no século V, com os romanos. A expressão Kyrie eleison foi substituída logo após a reforma litúrgica, onde a Igreja começou utilizar a tradução de Kyrie eleison - "Senhor, tende piedade", no ato penitencial. <https://www.significados.com.br/kyrie-eleison>. Acessado em 17 de maio de 2017.

O eu lírico contempla-as encantado com o aroma de sedução que os perfumes femininos provocam nele: *"um perfume de rosas no ar trescala"*. A metáfora do aroma das *"rosas de carne"*, simboliza que as moças *"perfumosas"* e sedutoras que ali estão, despertam nele erotismo; refere-se à carne metaforicamente, o corpo feminino. Seu olhar passeia nos tipos que em suas comparações deixa transparecer o quanto se sente seduzido pela beleza das mulheres, perfiladas por suas características de louras ou morenas: *"louras como espigas maduras" ou "pálidas como açucenas"*.

Há uma voz nestes versos que parece ser a voz da tradição que se repete no ritual, como também parece ser a voz do eu lírico que dialoga com seus pensamentos. Nesse ritual, ecoa a liturgia do *Kirie eleison* e as senhoritas repetem as evocações enquanto o eu lírico atenta para as *"bocas carminadas"*, numademonstração de que àquela imagem sensualizada de bocas pintadas o invade de excitação. Deixa transparecer que aqueles ambientes sacros são para as devotas a que sua atenção está voltada, as moças repetem a oração. O ritual transcorre até o final e o eu lírico repete os versos que se referem ao perfume das rosas numa alusão de que o poema possivelmente pode ser a releitura que o poeta faz da tradição, ao incorporar o elemento profano.

Na penúltima estrofe, ele descreve em tom de melancolia que o mês de maio vai terminar, o que o impedirá de apreciar as moças que povoam suas fantasias libidinosas ensejadas no verso *"Com seus deliciosos braços nus"* numa atitude de dessacralização do ambiente em que se encontra em contraposição aos dois últimos versos: *"As rosas fazem o Sinal-da-Cruz"* numa referência sacralizadora arrematada no último verso *"Amém!"* Cria um jogo semântico que encarna a oposição entre o pecado e a pureza. Entre o desejo da carne e o alimento d'alma, numa construção que remete ao dualismo Barroco. Todo o poema é construído com rimas que sugerem uma paráfrase do ritual praticado naquele período. É o caso das repetições das *"bocas carminadas que rezam baixinho"*, numa alusão aos versos repetidos pelas moças em oferenda à santa.

“Boca-da-noite” pode ser entendida como metáforização ao escurecer do final de tarde: é quando a noite avisa que chegou e com ela vem os mistérios que pairam no ar. Suas primeiras horas, na qual as crianças já se recolhem às suas casas e, simbolicamente, fazem também as árvores que são admiradas pelo eu lírico nos dois primeiros versos. O poeta faz uso da personificação para elaborar o poema.

Boca-da-Noite

Já não brincam como crianças as árvores verdes,
As lindas árvores verdes da minha terra tropical!
Meninas obedientes vão cedo para o agasalho
E vestem o timão pardacento das sombras!

No rio lerdo as baronesas⁹ movem-se lentas.
Tão lentas que até parecem paradas!
- As baronesas que vão a caminho do mar...

Cantam as araquãs na mata silenciosa
onde há rumores confusos de vozes estranhas...
- Talvez passos que se aninham!
- Talvez caiporas a gritar!

Ai! Eu tenho medo das caiporas
que andam pelas florestas a vagar...
No azul cansado brilha primeiro o olho vivo da
Papa-Ceia!

E eu vejo a boca-da-noite
mastigando o sol
como um fruto passado.
(FERREIRA, 2008).

O poema *Boca-da-Noite* enfoca esse devotamento aos elementos de constituição da brasilidade, em versos que desfilam das caracterizações da fauna e flora ao personagem do folclore brasileiro, Caipora, de origem indígena, marca da brasilidade, representada neste personagem das matas e florestas brasileiras. A condição das árvores está subjugada ao gosto da natureza. Mansidão ou rebeldia depende de sua têmpera.

No primeiro verso da segunda estrofe, essa imagem feminina surge no rio na configuração das baronesas. Nessa construção do poema, a imagem do rio e das plantas remetem ao ambiente tranquilo de interior. O eu lírico aprecia a cena na mesma vagarosidade do quadro retratado, provavelmente porque as baronesas seguirão rumo ao mar, cuja representação é oposta por remeter à agitação,

imensidão; bem como para o caminho de outras terras distantes, sugeridas pelos três pontos. No final do terceiro verso, podemos imaginar que por trás de toda essa tranquilidade, o pensamento dele possa estar a indagar sobre o futuro e as incertezas para quem sai de sua terra deixando-a para trás como farão as plantas aquáticas. A introdução de travessão no verso pode ser a voz do eu lírico a materializar seus pensamentos. “–*As baronesas que vão a caminho do mar...*”

A terceira estrofe descreve as matas, animais, ruídos e a possibilidade da presença da Caipora, figura mitológica do folclore brasileiro, de origem indígena, protetor dos animais e inimigo dos caçadores; o que acentua a brasilidade do poema.

No verso seguinte, o eu lírico personifica o Papa-Ceia, ao anunciar que surge no céu, a estrela da tarde. A exclamação traduz a admiração do eu lírico pela paisagem. O poeta faz uso novamente do recurso da personificação: “*E eu vejo a boca-da-noite mastigando o sol como fruto passado*”. Nessa finalização, cria efeito sinestésico, na mistura de imagens, sensações, sabores, lembranças. O Sol, tal qual fruto maduro, alimenta a boca-da-noite que a consome vagarosamente. O lirismo dessa estrofe aponta para a expressividade da poesia de Ascenso Ferreira que faz desse poema uma ode à beleza da sua terra e à contemplação da natureza numa tradução da brasilidade pela visão nordestina.

Pode-se inferir que este poema remete a um outro com temática e formas semelhantes, *Canção do Exílio*, do poeta Gonçalves Dias. Entre eles pode-se buscar correspondências que incidem na intertextualidade de ambos.

Analisando as duas primeiras estrofes dos poemas:

Boca-da-Noite

Já não brincam como crianças as árvores verdes,
As lindas árvores verdes da minha terra tropical
Meninas obedientes vão cedo para o agasalho
E vestem o timão pardacento das sombras!

Canção do Exílio (Gonçalves Dias)

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.
(De Primeiros cantos. 1874)

Há entre os poemas a reciprocidade de sentimentos ao se referirem à terra natal nos termos “*minha terra tropical*” e “*minha terra*”. O *pronome possessivo* enfatiza o amor do indivíduo ao chão do mundo, o qual tem sua origem. O tom saudosista e melancólico predomina nos poemas, mesmo que façam uma apologia à terra como representação de suas identidades imbricadas àquele lugar. Aponta para a sensação de algo distanciado ou prestes a distanciar-se das imagens retratadas pelo eu lírico.

Tanto no primeiro poema como no segundo, a exuberância da natureza está emanada pela maneira do eu lírico expressá-la para retratar o lugar paradisíaco, intocável. Há neles esse enaltecimento da paisagem, a celebração da natureza, a exaltação à terra como elaborações do sentimento nacionalista projetado no movimento romântico brasileiro e no qual o poema *Canção do Exílio* tornou-se emblemático. Bem como no modernismo e no regionalismo brasileiro, esse sentimento nacional se acentua. Estão ligados pelo sentimento nacionalista e identitário revelados na expressão lírica derivada de versos que conjugam escolhas semânticas relacionadas aos sentimentos que une o eu lírico do passado romântico ao eu lírico da brasilidade...nordestina da década de 1920 do século passado.

Maracatu, título do poema, corresponde ao mais antigo ritmo afro-brasileiro de dança e ritual religioso em Pernambuco. Atualmente, faz parte do Patrimônio Imemorial de Pernambuco. O poema é emblemático da linha tênue entre a poesia e a musicalidade na poesia de Ascenso Ferreira: a sonoridade dos versos acompanhados das *zabumbas*, *bombos*, *ingonos* e *ganzás*, instrumentos de percussão associados ao léxico e ao ritmo das origens africana iniciam a primeira estrofe com a força que esses elementos da cultura afro-brasileira se refizeram no Brasil.

MARACATU

Zabumba de bombos,
Estouro de bombas,
Batuques de ingonos,
Cantigas de banzo,
Rangir de ganzás...

— Luanda, Luanda, onde estás?
Luanda, Luanda, onde estás?

As luas crescentes
De espelhos luzentes,
Colares e pentes,
Queixares e dentes
De maracajás...

— Luanda, Luanda, onde estás?
Luanda, Luanda, onde estás?

A balsa do rio
Cai no corrupio
Faz passo macio,
Mas toma desvio
Que nunca sonhou...

A orquestração na sequência que apresenta os instrumentos vem acompanhada da dor da separação da ancestralidade que ficou no além-mar. São as *cantigas de banzo*, vocábulo de origem africana - que significa tristeza profunda - a maneira que o eu lírico encontra de religar-se umbilicalmente à origem, ao sentimento de pertencimento. Ao ritmo dos batuques e dos demais instrumentos da percussão, expurga toda essa saudade incontida no peito diante da reverência à mãe *Loanda*. O eu lírico se dirige à mãe terra e a e procura: *Loanda, Loanda, aonde estás?* Esse verso expressa a dor d'alma e o dilaceramento do peito, o coração sangra. Está perdido, perdeu-se dos braços da mãe e de si mesmo. É o filho que nunca retornará à casa, nunca mais pisará no seu chão. O travessão do primeiro verso da estrofe seguinte, indica que há outras vozes que acompanham o eu lírico na indagação por ela. Lembra uma cantiga de resistência à perda de identidade.

Na segunda estrofe, o poema prossegue com versos ritmados como na primeira que parecem combinar com as ondas do mar, em um vai e vem de elementos semânticos conjugados às imagens da natureza e a objetos de adorno: "*luas crescentes de espelhos luzentes*": o brilho das luas associado aos espelhos aparentam simbolizar algum costume para o eu lírico, complementado pelos enfeites: *colares e pentes* feitos da *maracajás*, palavra de origem indígena. Em seguida, o estribilho reitera a busca por Loanda, capital de Angola, de onde vieram muitos escravos para o Brasil.

Na penúltima estrofe, a rima dos quatro primeiros versos com as escolhas lexicais: *rio/corrupio/macio/desvio* direcionam o poema para o universo fantástico. A "*balsa no rio*" parece retratar o prazer de quem transforma a incompreensível travessia do Atlântico em recordações de momentos vividos no passado longínquo,

na terra mãe, como homem livre. Induz à vivência de momentos lúdicos como se o eu lírico estivesse a brincar ou sonhar: *cai nocorruptio*, brincadeira de criança que *faz passo macio*.

Tem-se até esse instante esta proposição de interpretação, como se estivesse a devanear. No verso seguinte, a conjunção adversativa – *mas* – assume o comando de outra rota e “*toma desvio*”, numa referência implícita ao drama vivido pelo eu lírico ao ter sido sua vida desviada para caminhos tortuosos. Uma estrada “*que nunca sonhou...*”

Nesse momento, parece ele retornar à realidade. Essa “*balsa*” do imaginário transforma-se no navio que o transportou por caminhos nunca dantes visto até estas terras. As ações acima encadeadas são retomadas agora no estribilho com a mudança da terceira pessoa para a primeira pessoa: *-Loanda, Loanda, aonde estou?* É o grito da compaixão, de não se ver onde está, de não saber onde e porque está em um lugar que não se reconhece. Que não é seu. É o grito dilacerado de quem foi arrancado de sua casa para não mais retornar. Um lamento contínuo de dor de quem se vê expatriado, sem identidade.

O poema remete a um canto de escravos africanos ou afrodescendentes que ao som dos instrumentos por eles confeccionados, executam danças e cânticos em enaltecimento à ancestralidade, à Loanda, à África: como bálsamo para ungir as dores d’alma.

Sertão é um poema de imagens e estados d’alma, paisagens e dos sertões interiores.

SERTÃO

Sertão! – Jatobá!
Sertão! - Cabrobó!⁷
-Cabrobó!
-Ouricuri!
- Exu!
-Exu!

Lá vem o vaqueiro, pelos atalhos,

⁹ A origem do município de Cabrobó vem de 1762, quando uma paróquia foi criada numa aldeia indígena existente na região, tendo como primeiro vigário o padre Gonçalo Coelho de Lemos. Segundo registros históricos, inicialmente viviam na região índios das tribos Truká e Pancararus. O nome Cabrobó é de origem indígena e significa “árvore ou matado de urubus”. Vem de “caa” - árvore e “orobó” - urubu. O povoamento de Cabrobó teve início na metade do século XVIII, em torno de uma aldeia de índios. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cabrobo>. Acessado em 4 de julho de 2017.

tangendo as reses para os currais...

Blém...blém...blém...cantam os chocalhos
dos tristes bodes patriarcais

E os guizos fininhos das ovelhinhas ternas:
dlim...dlim...dlim...

E o sino da igreja velha:
bão...bão...bão...

O sol é vermelho como um tição!

Lento, um *comboio* move-se na estrada,
cantam os *tangerinos* a toada
guerreira do *Tigre* do sertão:

"É lamp...é lamp...é lamp...
É Virgulino Lampião..."

E o urro do boi no alto as serra,
para os horizontes cada vez mais limpos,
tem qualquer coisa de sinistro como as vozes
dos profetas anunciadores de desgraças...
- O sol é vermelho como um tição!

- Sertão!
-Sertão!

A primeira imagem criada no poema vem seguida da voz do eu lírico ao anunciar as cidades dos sertões, na primeira estrofe. As exclamações em todas elas demonstram o entusiasmo dessa voz que provavelmente é de um sertanejo ou alguém que bem conhece as belezas e agruras do solo sertanejo. Essa região representa para o nordestino o mesmo que o coração para o corpo. Os vocábulos nomeados para designar as cidades são de origem ameríndia ou a elas estão relacionadas, o que indica essa presença étnica na região, desde antes da colonização.

Na segunda estrofe, o passo lento e seguro do vaqueiro inicia a ilustração da paisagem sertaneja, na qual gado e homens se imbricam na vida e na morte. O sertanejo sofre e chora se seu gado morre por causa da seca: o drama de quem vive na caatinga.

Reconduzi-los à morada após o pasto, na rotina dos dias quentes, representa a satisfação de tê-los ali, vivos e alimentados, pois são a garantia do leite e do alimento. Os animais são figuras emblemáticas nos sertões, eles conduzem as cargas em grandes distâncias, ou pelo menos eram antigamente. Suas vidas e saúde estão diretamente associadas à vida do homem sertanejo. Se os tempos são

prósperos, ambos se robustecem pela boa alimentação extraída da terra, o leite das vacas e a carne seca completam a fartura dos bons tempos de chuvas. A escolha do poeta premia esse papel do gado e vem no texto encadeados por outros na cadência da paisagem dos sertões.

Na terceira estrofe, o poeta utiliza o recurso da onomatopeia para reproduzir o som “*blem...blém, blém*” que chocalha nos pescoços dos “*tristes bodes patriarcais*”, o segundo posto dentre os animais que integram homem e natureza neste panorama. Esse verso aponta para duas escolhas lexicais: “*patriarcais*” que parecem indicar tratar-se de animais velhos, os mais antigos do rebanho. Aqueles que procriaram os mais jovens. “Tristes” pode ser indicativo da idade associada ao calor do sol causticante do sertão em oposição ao rebanho de ovelhinhas “*ternas*” e ao som do *dlim...dlim...dlim...* Ternas, certamente, por serem pequeninas, muito jovens e inspirarem atenção e cuidados especiais de seus criadores. Pode-se afirmar que nessa delicadeza descritiva há também a dupla validade entre homens e bichos que são avaliados pelo vigor físico e jovialidade.

A imagem de uma cidadezinha ou de uma fazenda surge ao som do *bão...bão...bão...* do sino da Igreja. Esta, já velha, guarda as memórias e segredos daquele lugar e de sua gente. Devem ser as batidas do meio-dia porque o eu lírico admirado, compara a quentura do sol às brasas ou para anunciar a chegada de visita eminente. O eu lírico na sétima estrofe acrescenta outra representação visual na construção da paisagem sertaneja: a estrada. Símbolo das idas e vindas, notícias, partidas sem retorno; abandonar ou fugir, e enfim, o local por onde os retirantes nordestinos vão em busca da sobrevivência.

Nas batidas do sino, já se pressente um acontecimento importante porque os *tangerinos* iniciam a cantar o prenúncio da chegada de “*Lamp...Lamp...Lamp...*”, Lampião, o herói, justiceiro para o povo. O ladrão para os ricos fazendeiros do sertão nordestino, o “*Robin Hood*” do sertão. Enfim, a figura mitológica do Nordeste brasileiro: Virgulino Lampião cravou sua história para todo o sempre na memória popular nordestina. Sua imagem continua viva e expressiva na contemporaneidade. Percebe-se o tanto que o poeta buscou de elementos e personagens que bem expressassem a brasilidade...nordestina.

Na antepenúltima estrofe, vemos um eu lírico como ser tomado de algum pressentimento, com a chegada Lampião. Sua presença causava temor, espanto,

admiração, sabia-se ser iminente algum acontecimento. Para demonstrar tal sentimento, o eu lírico aponta o grito do boi para o horizonte que emite ecos de vozes videntes de desgraça anunciada, aquela que nada se pode fazer para impedir. Assim, eram marcadas as passagens do cangaceiro. Esta estrofe reitera a força que move o sertão: a valentia. O poeta constrói a cidade que se situa distante da civilização e assegura a sobrevivência às custas do trabalho duro, em clima de deserto. Como afirmou o escritor Euclides da Cunha, “*o sertanejo é antes de tudo um forte*”. O poesia de Ascenso Ferreira carrega o sertão dentro de si.

Nos três versos seguintes os travessões marcam a voz do poeta ou de alguma toada para reiterar que é do sertão que se extrai o puro amor à terra.

A estrutura inovadora do poema modernista aliada à temática regionalista alia o trabalho que o poeta realiza entre a sonoridade e o ritmo; a representação de vozes que podem sinalizar que ele as trouxe da tradição oral para tecer a poética do texto na exclamação do eu lírico a reiterar a imagem e força do sertão; o uso das onomatopeias representam os sons dos chocalhos, guizos e o sino que parecem brincar alheios ao ambiente árido da região. Estes elementos remetem a outro poema modernista que também reúne sonoridade e ritmo: “*Os sinos*”, de Manuel Bandeira.

Nos versos abaixo, observam-se elementos afins que configuram a cadência aos versos:

*“Sinos de Belém, bate bem-bem-bem
Sinos da paixão, bão-bão-bão”*

Num exercício de intertextualidade, cujas marcas são as memórias cravadas nos textos, e cuja representação se faz pelo bater dos sinos. Este mesmo poema, “*Os Sinos*”, de Manuel Bandeira, dialoga com o poema “*Sertão*”, de Ascenso Ferreira que, por sua vez, dialoga com um texto de memórias, de *Gabriel Garcia Marquez, Viver para contar* (2003), no qual o narrador descreve o retorno à cidade de Aracataca, na Colômbia, na adolescência, após dez anos de ausência. E cujo elemento de interceção com os poemas são as Escreveu:

[...] nós, meninos, tínhamos então a ilusão de fazer bolas com as neves e brincar de guerras perpétuas nas ruas *abrassadoras*. Pois o calor era tão inverossímil, sobretudo durante a sesta, que os adultos se queixavam dele como se fosse uma surpresa a cada dia [...].

A paisagem descrita pelo escritor mexicano dialoga com a imagem do sertão e seu sol vermelho e quente como um tição. Tanto na paisagem nordestina quanto na colombiana, a representação latino-americana ganha tons universais quando as experiências e sentimentos locais são compartilhadas universalmente. O sertão representa a brasilidade...nordestina, mas também a brasilidade dos trópicos.

DOR

Oh! Paisagem nua...
Povoada de árvores magras
Sem folhas verdes para o vento brincar...

- Nem uma lâmina d'água no rio exausto,
Em cujas areias as emas esmolambadas
espojam-se a gritar!

E o seu grito rouco
É bem um grito de dor

No silêncio da paisagem nua,
toda crivada de espinhos
como a fronte de Jesus!...

Como são exíguos e sinuosos os caminhos!
- Até parecem destinos de *indesejáveis*...

As pedras disformes
Lembram cousas enormes:
- Os monstros que não couberam na arca de Noé!

E em meio à limpidez de um céu sem manchas
tremeluz,
infernamente luminoso,
um sol assassino!
Oh! Paisagem nua!
- D O R.

Neste poema, o eu lírico prenuncia as emoções que a escolha semântica do título desvela na paisagem descrita a partir da primeira estrofe. No primeiro verso a interjeição que antecede a representação do cenário reforça expressão adjetivada: “*paisagem nua*”. Nudez dos elementos da natureza, da beleza das árvores carregadas de frutos e folhagens a saracotear durante as ventanias.

Para dar continuidade à descrição e ao mesmo tempo reforçar as impressões do eu lírico diante da cena, o poeta personifica outra escolha estilística para dimensionar mais precisamente a hostilidade do ambiente em “*árvores magras*” que personifica a fragilidade das árvores semimortas, desfalecidas. Mortas de sede,

secas de tanto sofrer com a quentura intermitente a castigar pelo longo período de estiagem.

A voz do eu lírico surge melancólica no primeiro verso a anunciar a falta d'água no *rio exausto* num recurso de personificação no qual se traduz o esgotamento do elemento que representa a vida: a água que sumiu do rio pela estiagem e que o exaure e resseca dia após dia. Seguida de outra personificação que se refere às *emas esmolambadas* nas areias do rio seco. As aves, aos farrapos, buscam ali o pão da vida e somente se deparam com a areia esturricada. Misturam seus corpinhos moribundos ao lamento do eu lírico que diz sobre elas: *“esponjam-se a gritar”!*

Uma exclamação de tristeza e dor que se prolonga para a terceira estrofe que começa com a reiteração da personificação da ema em seu grito *“rouco”* sem forças. Para fazer uma inferência dessa descrição das emas prostradas ocorre a mesma desventura entre os homens: a sofreguidão pela vinda da chuva que mantém viva a natureza, seres humanos e animais.

No verso seguinte o eu lírico diz que o grito rouco da ema parece um *“grito de dor”* na mudez petrificada da paisagem desnuda. E usa o recurso da comparação para demonstrar o quão profundo é o sofrimento naquele lugar. Compara o grito de dor do animal à mesma dor, inimaginável, da coroa crivada de espinhos na cabeça que Jesus foi coroado. Essa imagem de sofrimento cravada na memória humana da era cristã ilustra o martírio da seca representado no poema. A dor do homem sertanejo e de seus fiéis companheiros: os animais. O grito da ema tem uma representação coletiva. Abarca a todos que ali se encontram prestes a morrer de inanição.

Na estrofe seguinte, dois versos simultaneamente parecem chegar a constatação de que aqueles que ali estão parecem seres *indesejáveis*, esta afirmação declarada na voz do eu lírico e introduzida pelo travessão supõe que passar por todo esse sofrimento é porque são destinos desmerecedores da felicidade.

Na quinta estrofe o eu lírico discorre sobre as pedras da paisagem, sem formas. A voz assume a conjectura de que essas pedras são monstros pelo tamanho, mas também por se encontrarem naquele local e que por isso não foram

salvas na arca de Noé numa referência de que ali pode ser o inferno: local de expiação; sofrimento.

E para finalizar, após ter passeado suas impressões e sentimentos pela paisagem, se volta neste último momento do poema, para o céu límpido, impiedoso, sem dar a menor esperança de que nuvens carregadas acinzente seu brilho e a chuva despeje seus pingos na terra, no rio. Mas não é isso que vê: o sol está “*infernamente luminoso*” numa alusão ao calor só comparado a do inferno e à luminosidade do céu. Aqui, o poeta utiliza o recurso da metáfora para exprimir sua raiva e, ao mesmo tempo, a impotência diante dos caprichos da natureza. Esse sentimento de ira se traduz na adjetivação do sol no verso seguinte: “assassino”. Sol que mata impiedosamente.

Os dois últimos versos reiteram o lamento por aquela paisagem nua e encerra o poema com a mesma voz solitária e a mesma escolha semântica do título em letras maiúsculas para destacar seu sentimento profundo de dor diante do lamento pela paisagem vazia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desse trabalho buscou-se responder à seguinte questão: como o tema da brasilidade, à frente da discussão do movimento modernista da década de 1920, foi traduzida na poesia de Ascenso Ferreira?

A brasilidade se estende para a poesia de Jorge Fernandes que a traduz no universo potiguar daquele decênio e tem seu expoente na figura do sertanejo. Por último, como as obras destes poetas se comunicam e interagem em relação à brasilidade do livro *Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade, todos lançados no ano de 1927. Considerando que os textos dos poetas são repletos das marcas da brasilidade, especialmente a brasilidade...nordestina de Ascenso Ferreira que traduz ao seu modo, o espírito inovador da década de 1920, através da tradição, da oralidade e da cultura popular.

A fim de encontrar pistas para validar tais questões, a pesquisa debruçou-se sobre o referencial teórico disponível sobre a brasilidade na década de 1920, o pensamento e projeto modernista de Mário de Andrade, o modernismo e o regionalismo em Pernambuco e no Rio Grande do Norte, a fortuna crítica de Ascenso Ferreira. Apesar da importância do tema, constatam-se poucos trabalhos publicados na esfera regional. Entre eles os pesquisadores da atualidade: Humberto Hermenegildo de Araújo e José Luiz Ferreira.

O primeiro capítulo procurou apresentar o contexto historiográfico da década de 1920 no Rio Grande do Norte, o movimento cultural e a apresentação do poeta Jorge Fernandes. O segundo trata das discussões conceituais de Câmara Cascudo e Gilberto Freyre acerca do modernismo e regionalismo.

O primeiro momento da pesquisa contemplou o contexto modernista sudestino da década de 1920 do século passado e a atuação do movimento sudestino após a Semana de Arte Moderna e as discussões em torno do tema da brasilidade, como um dos principais componentes que influíram na quebra de paradigmas que ocorreu na vida artística e literária brasileira: provocada pela ruptura da tradição academicista europeia para dar lugar à constituição da nova literatura e poesia voltada para o Brasil.

Assim sendo, no primeiro capítulo o tema da brasilidade foi tratado sob o olhar dos críticos, como o próprio Mário de Andrade, Antonio Candido e na

perspectiva contemporânea do pensamento de Octávio Paz. A discussão da tradição imbrica a brasilidade por seu um de seus braços e os conceitos que ambos os movimentos defendiam sobre o tema.

Localismo e cosmopolismo defendido por Mário de Andrade é outro ponto agregado à questão da brasilidade, assim como o nacionalismo.

A seguir parte-se para a discussão no viés regional. O embate entre passadistas e futuristas na primeira metade da década. A presença de Ascenso Ferreira entre as correntes ideológicas, sua ligação com Câmara Cascudo, Gilberto Freyre e Mário de Andrade com quem manteve a troca de missivas por 18 anos.

A fim de compreender a brasilidade...nordestina de Ascenso Ferreira e o impacto que o livro de poemas *Catimbó* trouxe para a década de 1920 buscou-se no segundo capítulo contextualizar o nordeste daquele decênio, a ebulição ideológica da inteligência pernambucana.

A criatividade e a originalidade estética sobressaíram aos olhos dos críticos. A cultura miscigenada brasileira se destaque no livro que enfatiza a presença africana em Pernambuco através dos africanismos contidos nos poemas, bem como as manifestações culturais das festas, dos rituais religiosos e, em especial do maracatu, dança afro-brasileira de origem pernambucana.

A força da brasilidade se expressa nesses elementos sincretizados às etnias ameríndia e europeia. Neste capítulo fez-se a contextualização do movimento modernista em Natal e como Câmara Cascudo pensa a modernidade e o regionalismo. Selecionou-se o *corpus* da poesia do Livro de Poemas de Jorge Fernandes, cujos temas remetem ao cotidiano das cidades do interior nordestino, os elementos da chegada da modernidade e analisou-se a literalidade dos poemas. Por último analisou-se um poema do livro *Clã do Jabuti* para conectá-lo aos poemas de Jorge Fernandes na perspectiva do projeto nacional e regional de brasilidade.

O terceiro capítulo dedicou-se à análise do *corpus* do livro *Catimbó* e à identificação da *tradução da brasilidade* identificada nos versos de cada poema analisado, no qual o poeta recria a tradição com ares de modernidade inspirado pelo ideal de fazer poesia brasileira e nordestina. E faz. Com arte, trabalho, estudo e dedicação.

O escritor Neroaldo Pontes de Azevedo, em seu livro, escrito em 1984, designa-o como o poeta da brasilidade...nordestina. A seleção utiliza os critérios de

classificação do estudioso Humberto Hermenegildo de Araújo que seleciona os poemas por agrupamento.

Temas diversificados que contemplam as tradições da cultura popular, folclore, rituais religiosos afro-brasileiros e cristãos, identidade regional, crítica social.

Acredita-se que essa pesquisa contribuirá com os estudos literários e da memória regional, assim como para compor a fortuna crítica do poeta Ascenso Ferreira.

Essa pesquisa defende a presença negra na literatura como meio de inserção da etnia africana no conceito de brasilidade, uma vez que passados quase um século da deflagração do modernismo brasileiro, a brasilidade e a identidade permanecem como conceito em construção. O predomínio do modelo europeu se apresenta como ranço na sociedade brasileira que não se percebe na mestiçagem, tampouco na contribuição dessa cultura para a formação da cultura e da sociedade brasileira.

O modernismo brasileiro se refaz na contemporaneidade na busca das brasilidades.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem caráter. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1986.

_____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1974.

_____. **O clã do Jabuti**. Edição comemorativa aos 70 anos da morte do escritor. Poeteiro Editor Digital PROJETO LIVRO LIVRE São Paulo – 2016. Acesso em 13 de julho de 2017. Disponível em: www.poeteiro.com

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. Obras Completas. 2ª ed. São Paulo. Editora Globo.2003

_____. Prefácio. In: FERREIRA, Ascenso. **Poemas**: 1922-1953. Recife: Nery da Fonseca, 1953.

_____. **Poesias completas**, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Pedro Duarte. **Antonio Candido e o Modernismo**: a “evolução” na “dialética” entre “localismo” e “cosmopolismo”. Artigo. Rio de Janeiro. Revista Semeiar 8, outubro 2002. Acessado em: 13 de julho de 2017. Disponível em: www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8sem_18.htm.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**: Obras completas. 2. edição. São Paulo: Ed. Globo, 2003.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo**: anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. **Modernismo**: anos 20 no Rio Grande do Norte. Natal: Editora Universitária, 1995.

_____. **O lirismo nos quintais pobres**: a poesia de Jorge Fernandes. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

_____. **Leituras sobre Câmara Cascudo**. João Pessoa. Editora Ideia. 2006.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. OLIVEIRA, Irenísia Torres de (organizadores). **Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira**. 2010. São Paulo. Nankin Editorial.

BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: FERREIRA, Ascenso. **Poemas**: 1922-1949. Edição de Luxo, 50 anos. Recife: José Olympio, 1951.

BERND, Zilé. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2000.
CANDIDO, Antonio. **Uma palavra instável**. Artigo. Folha de São Paulo. 27 de agosto de 1995. São Paulo.

_____. Iniciação à Literatura Brasileira. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul. 2010.

_____. Literatura e Sociedade. São Paulo. Editora Nacional, 1995.

_____. O estudo analítico do poema. São Paulo. Associação Editorial Humanitas, 2006. 164 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo. Editora Melhoramentos, 1979.

_____. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo. Editora José Olympio. 1978.

COSTA E SILVA, Valéria Torres da. A arte de versejar. In: FERREIRA. **Catimbó, Cana Caiana, Xenhenhém**. 6. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

_____. A modernidade nos trópicos: Gilberto Freyre e os debates em torno do nacional. Orientador: José Luiz Passos. Berkeley: University of California, Berkeley, 2006. 624 pp. Tese (Ph.D.in Hispanic Languages and Literatures).

CHACON, Vamireh. **A construção da brasilidade**: Gilberto Freyre e sua geração. Brasília: São Paulo, Paralelo 15, 2001

COSTA, Maria das Graças Vanderei da. Lugares, **Tradições e Rostos**: Máscaras das Tradições do Carnaval de Pernambuco objetos que falam sem calar sujeitos. 2013. Tese de Doutorado. (Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Orientadora: Profª Drª Maria Aparecida Lopes Nogueira. Coorientadora: Profª. Drª. Fátima Tereza Braga Braguinho. 2 v: II.; 30 cm. Universidade Federal de Pernambuco.

COSTA, F. A. Pereira da. **Anais pernambucanos**. Recife: Fundarpe, vol. 06, 1983.

FERNANDES, Jorge. **Livro de Poemas**. Natal: Fundação José Augusto, 1970.

FERREIRA, Ascenso. **Catimbó, Cana Caiana, Xenhenhém**. 6. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

_____. **Poemas**: 1922-1949. Edição de Luxo, 50 anos. Recife: José Olympio, 1951.

FERREIRA, A. et al. **É de Tororó**: Maracatu. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951. 115p. (Danças Pernambucanas, v.1)

FERREIRA, José Luiz. **Gilberto Freyre e Câmara Cascudo: entre a tradição, o moderno e o regional**. 2008. 212 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 6ª. ed. São Paulo. Editora Ática.1990. Série Princípios.

_____. **Análise do Poema**. São Paulo. Editora Ática. 1988.

LAFETÁ, João Luiz. **A crítica e o modernismo**. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades Editora.1974.

LIMA, Ivaldo; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Cultura afrodescendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós**. Recife: Bagaço, 2007.

LESSA, Ana Luísa Dubra. **Edição de Correspondência Mário de Andrade & Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira - 1926-1944**. 2012. 326f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros – EB/USP. São Paulo, 2012.

MESCHONNIC, Henri. **Revista de Estudos da Literatura**. Belo Horizonte, v.3, p.21-23. Out.1995. Disponível em <http://www.letas.ufmg.br/poslit>.

MORAES, Eduardo Jardim. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro. Graal, 1978.

_____. **Modernismo Revisitado**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol1, n.2, 1988, p.220-238.

MOISÉS-Perrone Leyla. **Vira e Mexe Nacionalismo: Paradoxos do Nacionalismo Literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Ana Rosa de Mendonça. **Modernismo e tradição da oralidade na poesia: uma leitura de Clã do Jabuti, de Mário de Andrade, e Catimbó, de Ascenso Ferreira**. 113f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

PAZ, Octávio. **“A Tradição da Ruptura”**. In: Os filhos do barro. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PALHANO, João Maria Paiva. **Coerção e ruptura estilísticas na poesia potiguar: a construção do ethos inventivo do poeta Jorge Fernandes**. Dissertação (Doutorado em Letras. Área de Concentração: - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal,2011. 263f.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras. 2005.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. Ensaios escolhidos. Editora Cultrix. São Paulo. 1976.

SILVIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra.** A permanência do discurso da tradição. Ensaios. Editora Rocco, 2002. (108 – 144).

SILVA, Odailta Alves da. **A Influência africana no Português em Pernambuco:** um mergulho em Ascenso Ferreira. 148f. Dissertação (Mestrado em Pós-graduação em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. Editora Companhia das Letras. São Paulo. 1987.

SOUZA, André Luiz Nascimento de. **Amística do catimbó-jurema na palavra, no tempo e no espaço.** Dissertação (Mestrado no curso de História. Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa Cultura, Poder e Representações Espaciais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2016. 155p.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu Rural:** O espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia. Editora Associação Reviva. Recife. 2005. Coleção Maracatus Maracatuzeiros vol. 3. 148 p.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** A "literatura" medieval. Ed. Companhia das Letras. São Paulo. 1993.