



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL
FACULDADE DE LETRAS - FALE

JORANAIDE ALVES RAMOS

ASCENSO FERREIRA: UM POETA-CANTADOR DA CULTURA
PERNAMBUCANA

MACEIÓ
2013

JORANAIDE ALVES RAMOS

**ASCENSO FERREIRA: UM POETA-CANTADOR DA CULTURA
PERNAMBUCANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FALE – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, para obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários, na Linha de Pesquisa Literatura e História.

Orientadora: Professora Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

Maceió
2013

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos

R175a Ramos, Joranaide Alves.
Ascenso Ferreira : um poeta-cantador da cultura pernambucana /
Joranaide Alves Ramos. – 2013.
110 f.

Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística : Estudos literários) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2013.

Bibliografia: f. 107-110.

1. Cultura popular – Pernambuco. 2. Ideias regionalistas. 3. Modernismo.
4. Poesia modernista. I. Título.

CDU: 82-1.09



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGL

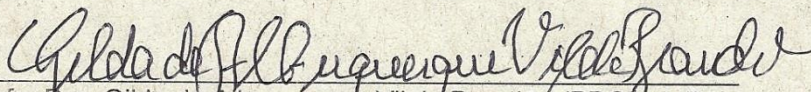
TERMO DE APROVAÇÃO

JORANAIDE ALVES RAMOS

Título do trabalho: *ASCENSO FERREIRA: O POETA-CANTADOR DA CULTURA PERNAMBUCANA*

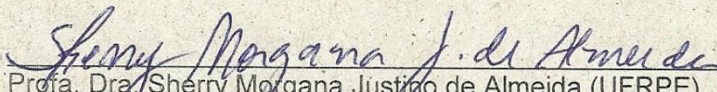
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

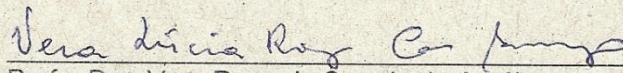


Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGL/UFAL)

Examinadores:



Profa. Dra. Sherry Morgana Justino de Almeida (UFRPE)



Profa. Dra. Vera Romariz Correia de Araújo

Maceió, 14 de maio de 2013.

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Carmen, este lugar de encontro. Mais do que nunca.

À Gilda, infinito colorido.

AGRADECIMENTOS

Chegar a esta página significa que mais uma etapa em minha vida foi cumprida. Mais um sonho realizado, com muito esforço, que não seria possível sem o carinho e compreensão de pessoas que já eram importantes para mim e de outras que se tornaram muito especiais. Pessoas para sempre guardadas em mim. Não há palavras que expressem o meu afeto e a minha gratidão, mas deixo um singelo agradecimento a:

Deus.

Fapeal, por financiar a minha pesquisa.

Minha mãe, Carmen, pelo amor, dedicação e apoio incondicionais, por tolerar as minhas escolhas.

Minha querida e tão doce orientadora Gilda, pelo carinho, pelo cuidado, por acreditar que eu podia fazer melhor e por ser ela a razão deste trabalho.

Sherry Almeida, por lançar-me nos braços de Ascenso Ferreira e, por uma vez mais, aceitar compartilhar as minhas descobertas.

Roberto Sarmiento, Belmira Magalhães, Susana Souto, Walter Dias, Ana Cláudia Aymoré, Fernando Fiúza, Izabel Brandão, Jerzú Tomaz que com suas disciplinas compartilharam saberes, universos, despertaram curiosidades.

Vera Romariz que aceitou mergulhar, tão gentilmente, no meu jeito de ver Ascenso Ferreira.

Aos queridos Fellipe Ernesto, Tati Gomes, Marina Verçosa, Carol Malta e Bruno Pedrosa que compartilharam mais que saberes. Compartilharam afeto. Em especial, a Ana Lady, Priscila Tenório e Wesslen Nicácio, irmãos do coração, presentes de Deus que me acolheram com ternura, me fazendo sorrir.

A todos, deixo o que há de melhor em mim.

RESUMO

Este estudo examina a obra *Catimbó*, de Ascenso Ferreira (1895-1965), vendo-a, sobretudo, como uma expressão poética da cultura popular nordestina, observando as afinidades que a dicção poética do autor pernambucano manteve com os preceitos modernistas da Semana de 22. O primeiro capítulo descreve o ambiente cultural Recifense, verificando alguns aspectos socioeconômicos que marcaram a região; examina o modo como o Modernismo paulista chega a Pernambuco e, simultaneamente, a intensificação das ideias regionalistas. Ainda neste primeiro capítulo, iniciamos a leitura de poemas (“Desespero”, “A casa-grande de Megaípe”, “Noturno”, “O samba”, “História pátria”, “Catimbó”, “Minha terra”, “Dor” e “Sertão”) de Ascenso Ferreira, mostrando como a cultura pernambucana é poetizada pelo autor de *Catimbó*. No segundo capítulo consideramos Ascenso Ferreira como um poeta regionalista-modernista, mostrando como o pernambucano uniu a inovação estilística do modernismo à valorização das tradições de sua terra, através dos poemas “Os engenhos de minha terra”, “Tradição”, “Vamos embora, Maria”, “Quadrilha de Caetano Norato”, “A pega do boi”, “A rua do rio”, “Graf Zeppelin”, “O meu poema de São Francisco” e “Oropa, França e Bahia”. No terceiro capítulo, apontamos para *Catimbó* como o livro de temática ligada especialmente à cultura popular, apresentando a leitura de poemas deste livro que tratam poeticamente a nordestinidade ascensiana através de versos que revelam os componentes culturais de sua terra e do seu povo, como “A cavalhada”, “Carnaval do Recife”, “Meu carnaval”, “Senhor São João”, “Natal”, “Mês de maio”, “Reisado”, “Bumba-meu-boi” e “Maracatu”.

PALAVRAS-CHAVE: Ascenso Ferreira. Cultura Popular. Ideias regionalistas. Modernismo

ABSTRACT

This study examines the work *Catimbó*, written by Ascenso Ferreira (1895-1965), seeing it, especially as a poetic expression of the northeast popular culture, observing the affinities that the poetic diction of this *pernambucano* author remained with the modernists precepts of the 1922 Modern Art Week. The first chapter describes the cultural environment in Recife, noticing some socio-economic aspects that marked the region; examines the way the *paulista* modernism arrives to *Pernambuco* and, simultaneously, the intensification of regionalist's ideas. Still in this first chapter, we begin the reading of poems ("Desespero", "A casa-grande de Megaípe", "Noturno", "O Samba", "História pátria", "Catimbó", "Minha terra", "Dor" and "Sertão") by Ascenso Ferreira, showing how the *Pernambucana* culture is poetized by the author of *Catimbó*. In the second chapter we considered Ascenso Ferreira as a regionalist-modernist poet, showing how the *pernambucano* has joined the stylistic innovation of modernism to the recovery of the traditions of his land, through the poems "Os engenhos da minha terra", "Tradição", "Vamos embora, Maria", "Quadrilha de Caetano Norato", "A pega do boi", "A rua do rio", "Graf Zeppelin", "O meu poema de São Francisco" and "Oropa, França e Bahia". In the third chapter, we point to *Catimbó* as a book thematically linked especially to popular culture, presenting the reading of poems of this book that deal poetically with the *nordestinidade ascensiana* through verses which reveal the cultural components of his land and its people, as "A cavalhada", "Carnaval do Recife", "Meu carnaval", "Senhor São João", "Natal", "Mês de Maio", "Reisado", "Bumba-meu-boi" and "Maracatu".

Keywords: Ascenso Ferreira. Popular culture. regionalist's Ideas. Modernism

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
1. ASCENSO FERREIRA E OS ANOS 20 EM PERNAMBUCO	12
1.1 Modernismo paulista e modernismo pernambucano: convergências e divergências	20
1.2 “Minha terra”: O nordeste transfigurado poeticamente	38
2. ASCENSO FERREIRA: UM REGIONALISTA-MODERNISTA	45
2.1 “A rua do rio” e a retomada do regionalismo	53
2.2 Uma viagem lírica a “Oropa, França e Bahia”: Ainda questões regionalistas	59
3. ASCENSO FERREIRA E A REVIVESCÊNCIA DA CULTURA POPULAR	72
3.1 Carnaval de Ascenso Ferreira: A exaltação das “máscaras da terra”	73
3.2 As “noites de festa” de Ascenso	83
3.3 Os autos populares ascensianos	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106

APRESENTAÇÃO

ASCENSO FERREIRA: Um poeta-cantador da cultura pernambucana trata, como o título diz, da voz poética de Ascenso Ferreira que em contato com o povo pernambucano, a sua linguagem, os seus costumes e as suas superstições, decidiu cantar a cultura da sua terra. Ideologicamente regionalista, independente de manifestos, Ascenso estava em sintonia com os problemas, com as alegrias de sua sociedade, com os ideias modernistas e modernizadores da Arte e, por isso, assumiu o pensamento regionalista aberto ao modernismo; o seu tradicionalismo não rejeitou as renovações e inovações necessárias às Letras. Foi Ascenso um poeta regionalista-modernista.

Certamente, o melhor e mais saboroso meio de conhecer a poesia ascensiana é lendo os seus poemas, por isso, fizemos este recorte colorido pelo “Carnaval do Recife”, pelo “Senhor São João”, pelo “Natal”, pelo “Reisado”, pelo “Bumba-meu-boi”, ao som do “Samba” e do “Maracatu” a fim de satisfazer a inquietação, a curiosidade de entender como *Catimbó*, um livro quase-mágico, revela a cultura popular nordestina ao tempo que mistura a dicção poética carregada de ideias regionalistas do poeta aos preceitos da tão famosa Semana de 22.

O cenário inspirador para Ascenso, em princípio, era aquele arquitetado com “lindas casas coloniais cheias de assombrações”, do “rio soturno” que iam sendo substituídos pela “Usina-modernidade”, pelos “brutos guindastes / de vultos enormes”. Essas novidades modificavam o ambiente, ao tempo que surgia a necessidade de romper com os códigos literários vigentes até então. Nas Letras, isso gerava a fuga das convenções temáticas, inovações técnicas, mistura de expressões da língua culta com termos populares, o desejo de criação de uma literatura nacional, caracterizando aquilo que entendemos como Movimento Modernista de 22.

A “História [cultural da] pátria” se (re)fazia e o Modernismo Brasileiro constituiu uma época “divisora de águas”. Um período de criação de novas ideias estéticas em relação às correntes literárias que já estavam agastadas, como o Romantismo, o Naturalismo ou o Simbolismo.

O “homem de minha terra” que “dormia”, agora precisava de algo novo que tivesse forças para sobrepor-se ao velho, para pregar a evolução da arte e do pensamento e fazer com que “moderno” não fosse somente título, mas

representasse guerra aos preconceitos artísticos, às formas pré-estabelecidas, o que corresponderia a uma espécie de ânsia pela renovação das artes, como apontou Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira* (2006).

Em princípio, este Movimento permanece concentrado no Rio de Janeiro e em São Paulo, regiões consideradas como centro de divulgação intelectual no País. Algum tempo passado e o Movimento de renovação das Artes espalha-se pelo Brasil. No Nordeste, Recife, que nos interessa neste estudo, parece ter tomado à frente das discussões. Nesse contexto, a literatura se mostrava preocupada em divulgar as manifestações populares regionais associadas à prática considerada erudita, de modo a garantir a expressão da Nação como um todo, trazendo à tona da consciência intelectual do país as preocupações em torno da (re)tomada do pensamento regionalista, da cultura popular.

Nesse sentido, ao longo da década de 20, surgiram diversos intelectuais brasileiros que representaram literariamente este período de novas discussões, tais como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Ascenso Ferreira. Seleccionamos, pois, Ascenso Ferreira, poeta pernambucano, nascido em Palmares no dia 9 de maio de 1895 e falecido em 5 de maio de 1965, não apenas pelo seu *Xenhenhém*, mas porque ele constitui um elo entre as ideias regionalistas e modernistas.

A partir da leitura de seus poemas de *Cana caiana* (1930) e *Xenhenhém* (1951) e, em especial, *Catimbó* (1927), fornecemos neste trabalho elementos que possibilitam uma compreensão sobre as repercussões do Modernismo e da intensificação das ideias regionalistas em Pernambuco nos anos 20 do século passado.

Dividimos, então, este trabalho em três capítulos que nos permitiu viajar por “Oropa, França e Bahia”. No primeiro, focalizamos o Modernismo e suas manifestações em Pernambuco; simultaneamente, propomos uma discussão sobre o pensamento regionalista literário, avaliamos a presença de Ascenso Ferreira e sua influência nessas discussões.

Para tanto, consideramos fundamental a pesquisa realizada por Souza Barros em *A década de 20 em Pernambuco* (1972), pois permitiu traçar um panorama do que foi Pernambuco em seus aspectos econômicos e políticos e, especialmente, culturais na década de 20. Além disso, é possível entender a tomada do Movimento Modernista em Recife, os trabalhos e as ações de Gilberto Freyre e de Joaquim Inojosa, a retomada das ideias regionalistas em Pernambuco, bem como as raízes

tradicionalistas que o embasaram. A partir dessa leitura, enquadraremos Ascenso Ferreira nesse contexto e entendemos o seu papel na divulgação dos ideais regionalistas literários.

Entrelaçamos às ideias de Souza Barros, as informações de Neroaldo Pontes de Azevedo em seu livro *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco* (1996), que corroboram os resultados mostrados em *A década de 20 em Pernambuco*. Intercalamos à pesquisa crítico-teórica à leitura de poemas de Ascenso, tais como “Desespero”, “A casa-grande de megaípe”, “Noturno”, “O samba”, “História pátria”, “Catimbó”, “Minha terra”, “Dor” e “Sertão”.

No segundo capítulo, defendemos a ideia de que Ascenso Ferreira é um elo entre o modernismo paulista e o modernismo pernambucano, sendo um poeta regionalista-modernista e não o contrário. Mostramos ainda que Ascenso conseguiu unir, em sua obra, a inovação estilística do modernismo e a valorização das tradições de sua terra. Ou seja, a leitura de seus poemas, sobretudo os poemas de *Catimbó*, torna evidente o “espírito regionalista”, registrado através do princípio de liberdade formal de composição pregado pelo modernismo.

Sendo as ideias regionalistas a base da poesia ascensiana, buscamos neste capítulo verificar como este pensamento se deu em Pernambuco e, para isso, fazemos a leitura interpretativa de alguns de seus poemas, como: “Os engenhos de minha terra”, “Tradição”, “Vamos embora, Maria”, “Quadrilha de Caetano Norato”, “A pega do boi”, “A rua do rio”, “Graf Zeppelin”, “O meu poema de São Francisco”, e “Oropa, França e Bahia”.

Para tanto, lançamos mão do que diz Lúcia Chiappini Moraes Leite em “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro” (1994) apontando para alguns conceitos, delineando as principais questões críticas, históricas e teóricas relacionadas ao Regionalismo ou aquele conjunto de ideias entendido como tal.

No terceiro capítulo, reafirmamos Ascenso como um “poeta de inspiração popular”, como disse o seu amigo Manuel Bandeira (*apud* SOUZA BARROS, 1977, p. 112) e apontamos *Catimbó* como o livro de temática ligada especialmente à cultura popular e, por isso, dedicamos este capítulo à leitura de poemas deste livro, os quais retratam a nordestinidade ascensiana através de versos que revelam os componentes culturais de sua terra e do seu povo, tais como “A cavalhada”, “Carnaval do Recife”, “Meu carnaval”, “Senhor São João”, “Natal”, “Mês de maio”, “Reisado”, “Bumba-meu-boi” e “Maracatu”.

Como os títulos já indicam fortemente a presença dos chamados “folguedos populares” (Cavahada, Reisado, Bumba-meu-boi) e de outras manifestações culturais (Carnaval), destacamos alguns elementos definidores da poesia ascensiana, como a oralidade e os aspectos visuais. Comparamos Ascenso a um “aedo cantador”, saído do mundo rural, interessado em ver as manifestações populares como componentes legítimos de nossa tradição folclórica/popular.

Para a elaboração deste capítulo foram fundamentais o *Dicionário do folclore brasileiro* (s.d.) de Luiz da Câmara Cascudo e *Sociologia do folclore brasileiro* (1959) de Roger Bastide. Com um estilo simples e claro, os verbetes de Câmara Cascudo e a pesquisa de Bastide constituem duas fontes de esclarecimento dos usos e dos costumes do povo brasileiro e de sua cultura, os quais contribuíram diretamente para a leitura interpretativa dos poemas ascensianos.

A pesquisa desenvolvida permite, pois, verificar que não raro, o pensamento regionalista é visto como uma reação ao Movimento importado de São Paulo, correspondendo, talvez, ao “último suspiro” de uma região que tentava recuperar seus valores tradicionais já em agonia, sufocados pelos processos de modernização que levaram a perda do poder econômico e político do Nordeste em relação ao País.

Não alimentamos, pois, supostas disputas entre ideais modernistas e ideias regionalistas, distanciando nordestinos e paulistas, pois Ascenso Ferreira conseguiu unir em sua poesia, as duas perspectivas, sem assumir uma face absolutamente tradicionalista ou ser considerado um “imitador” das ideias europeias.

Destacamos, então, em Ascenso um regionalista que, de forma sensível, percebeu que o canto exaltante à cidade era incompatível com a sua realidade ou mais especificamente, com a realidade de sua infância, vivida em Palmares, rodeado pela paisagem do açúcar, em um cenário predominantemente rural. Talvez, por isso, o autor de *Catimbó*, decidiu poetar o interior, estabelecendo uma espécie de ponte entre o universo dos engenhos e das casas-grandes e das usinas moedoras de cana de açúcar, emoldurado em um projeto estilístico modernizador, à medida que transformava o seu olhar saudoso do passado em uma crítica social, como vemos nos poemas lidos.

1. ASCENSO FERREIRA E OS ANOS 20 EM PERNAMBUCO

Antes de traçar um panorama sobre as repercussões do Movimento Modernista de 22, da retomada das ideias regionalistas literárias em Pernambuco e sobre o papel ativo do poeta pernambucano Ascenso Ferreira nesse contexto, é relevante descrever o ambiente cultural recifense daquela época ou, antes disso, verificar alguns aspectos socioeconômicos que marcaram a região recifense.

Àquela época, o Nordeste, segundo Neroaldo Pontes de Azevedo em *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco* (1996, p. 25), estava preso às estruturas arcaicas, resultado de um passado colonial¹, vivendo um momento de falta de perspectiva, devido à decadência da economia açucareira, embora Souza Barros afirme em *A década de 20 em Pernambuco* (1972, p. 44-52) que a produção do açúcar apresentava um índice razoável.

O maior problema era que a monocultura açucareira não permitia renovar a economia da região, com seus métodos conservadores de plantio e o estabelecimento de relações cada vez mais opressivas entre fazendeiro/ produtor e usineiros. No mesmo estudo, Souza Barros (p. 47) relata que:

Na zona das usinas a população não se condensa tanto em torno das cidades, a relação de riqueza e distribuição atinge índices mais baixos e as cidades passam a viver em situação de absoluta miséria em relação aos centros agrícolas fabris [...]. As estradas de ferro não entrelaçam as populações do interior [...]: são vias de drenagem e de atração de povos e de riquezas [...].

Ou seja, a estrada de ferro tinha sido projetada para atender às necessidades do porto regional, garantindo a exportação do açúcar das usinas que iam apagando o fogo dos engenhos, questão tratada poeticamente por Ascenso Ferreira no poema “Desespero” do livro *Cana caiana* (2008, p. 127):

¹ Segundo Peter L. Eisenberg em *Modernização sem mudança* (1977, p. 30), “durante a maior parte do período colonial os exportadores eram obrigados a vender nos mercados portugueses. As autoridades metropolitanas impuseram tal obrigação para assegurar cobrança de tributos sobre os produtos coloniais e para favorecer os comerciantes nacionais que revendiam os produtos brasileiros nos mercados da Europa Ocidental. A mesma política mercantilista obrigara o Brasil a adquirir em Portugal todas as suas importações, atuando a metrópole como um entreposto dos industriais norteeuropeus, durante a maior parte do período colonial [...]. Para o Brasil tal política implicava evidentes desvantagens: os exportadores não conseguiam os mais elevados preços pagos nos mercados consumidores, os importadores tinham de arcar com os custos da intermediação portuguesa e os empresários não podiam implantar indústrias locais devido aos interesses comerciais metropolitanos”.

Os olhos brilhantes de cocainômano
parecem ter coisas para me contar:

- Pedro Velho, cadê teu engenho?
- A Usina passou no papo!
- E onde vais fundar safra este ano?
- Na barriga da mulher!
Na barriga da mulher!

.....²

Os olhos brilhantes
parecem agora
duas poças d'água
tremendo ao luar.

A voz do poema questiona Pedro Velho sobre o seu engenho, mas ele já não existe, “A Usina passou no papo!”. Resta a Pedro Velho, já desesperado, fundar safra apenas na “barriga da mulher” – “fundar”: expressão ambígua através da qual o eu lírico traz o humor para o poema, contrastando com a tragicidade da situação social. Seus olhos que antes brilhavam como os de um “cocainômano”, brilham como “duas poças d’água”.

O poema publicado em 1939, ao lado de “Branquinha”, “A mula-de-padre”, “Os engenhos de minha terra”, “Senhor de engenho” e “Trem de Alagoas” parece cantar a doçura da cana de açúcar e os engenhos que sucumbem, abrindo espaço para as Usinas, retratando uma época de crise, de transformação dos pequenos banguês, como observamos em “A casa-grande de Megaípe” de *Cana caiana* (2008, p. 91-93):

Há muito tempo que a Usina estava danada com ela!
A linda casa colonial cheia de assombrações...

Debalde, ela, a Usina,
mostrava orgulhosa
o seu bueiro com aquela pose de girafa!
Debalde mostrava
o giro das rodas,
o brilho dos aços,
o espelho dos latões...

² Encontramos com frequência nos poemas de Ascenso Ferreira, uma linha pontilhada, separando as estrofes, sugerindo, uma suspensão para a reflexão do tema tratado.

Nada. Todo mundo que lá ia
só dizia nos jornais
coisas bonitas da linda casa colonial cheia de assombrações...

O poema fala da casa de “Megahype” que, de acordo com Geraldo Gomes³, de fato, existiu e sua existência repercutiu desde a campanha tradicionalista da arte brasileira, surgindo propostas para que Pernambuco adotasse o estilo arquitetônico “Megahype”. Segundo os dados levantados por Gomes, em 1928, o Governo do Estado, com o objetivo de preservar os monumentos, organizou uma lista com os nomes de construções às quais atribuía valor histórico.

O senhor da casa, ao tomar conhecimento de que Megaípe era a primeira da lista, enganado quanto aos verdadeiros propósitos do Governo, resolveu destruir sua propriedade que foi erguida ainda no século XVII. Na ocasião, a imprensa não deu muita atenção, talvez porque se o objetivo era preparar o futuro e Megaípe fazia parte do passado. Nesse caso, nada mais “justo” que a demolição da “linda casa colonial cheia de assombrações”. Com a destruição de Megaípe, caía por terra também o poder absoluto dos senhores de engenho, ainda que simbolicamente. A Usina trazida pelos novos tempos já tinha chegado à região desde o século anterior e agora estabelecida, conquistou poder político e econômico. Mas o eu lírico ascensiano mostra-se nostálgico:

Tentou um esforço derradeiro:
mandou Mestre Carnaubá
fazer um samba bem marcado
a fim d’ela cantar alegre
ao som dos ganzás
de suas bombas de pressão:

“Olha a volta da turbina,
da turbina, da turbina,
da turbina da Usina,
da Usina brasileira!
Olha a volta da turbina,
da turbina, da turbina,
da turbina da Usina,
da Usina brasileira...”

Qual! Todo mundo só falava

³ Essas informações foram coletadas do site <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/473.html>>. Acesso em 4/7/2012.

na linda casa colonial cheia de assombrações...

A vaca Turina,
o cavalo Cachito,
o burro Manhoso,
o cachorro Vulcão,
todos a uma voz, unidos repetiam:

– É bom de dormir naquele terraço
Prestigiado por quatro século de assombrações!

Vemos em “A casa-grande de Megaípe” dois extremos de uma mesma época: do engenho à usina. De um lado, a tradição. Do outro, a novidade que marca uma sociedade cada vez mais centrada na produção, na substituição do homem pela tecnologia. E assim, Ascenso, utilizando o procedimento da personificação – recurso recorrente em sua poesia – diz que a Usina-modernidade:

Então a Usina não pôde mais!
Mandou meter a picareta nas pedras lendárias,
destruir os quartos mal-assombrados,
enxotar os fantasmas de saias de seda
e capas de ermitões,
respondendo, insolente, à falação que se levantou:

“Olha a volta da turbina,
da turbina, da turbina,
da turbina da Usina,
da Usina brasileira!
Olha a volta da turbina,
da turbina, da turbina,
da turbina da Usina,
da Usina brasileira...”

Porém, antes de mandar “meter a picareta nas pedras lendárias”, a Usina “tentou um esforço derradeiro: / mandou Mestre Carnaubá / fazer um samba bem marcado / a fim d’ela cantar alegre / ao som dos ganzás” que, se neste poema faz samba, em outro, faz “Maracatu”.

O “samba bem marcado” dá origem ao estribilho do poema, composto em redondilha maior, no qual percebemos a repetição da vogal “I” sempre nas sílabas fortes dos versos: *turbina / usina* que não tem como passar despercebido na leitura interpretativa, em voz alta, criando, a nosso ver, a imagem do movimento que faz o motor da turbina, pois, como apontou Alfredo Bosi em “O som no signo” (2000, p.

49), “no poema, força-se o signo para o reino do som”, motivando, neste caso, certa intimidade na produção dos sons de “turbina” e “usina”.

Com estes poemas, notamos que Ascenso Ferreira prolonga o passado que parece mais ameno e prazeroso, a partir da rememoração e da imaginação e assim, o espaço regional é construído, neste caso, na poesia. Destacamos em Ascenso este imaginário regional adaptado aos preceitos modernistas de composição – versos livres e brancos, mistura de termos coloquiais e cultos –, uma vez que, o fato de ser tradicionalista nos temas, não o impede de ser modernista.

Associamos este poema ao contexto da época para dizer que depois de tomada a consciência de que a economia açucareira não era mais sólida⁴ e capaz de atingir bons resultados local e nacionalmente, de manter financeiramente a Região, percebeu-se a necessidade de criar outras fontes de riquezas, de ampliar a importação. A capital, Recife, não estava imune às graves consequências daquele longo período de depressão econômica. Azevedo aponta (1996, p. 25) para:

as péssimas condições de trabalho, os salários baixos e as notícias dos sucessos da revolução russa de 1917 [que] davam lugar a uma tomada de consciência por parte dos trabalhadores que, relegados à pobreza e à miséria, se sentiam cada vez mais ameaçados, criando-se uma tônica de protesto político e conspiração permanente.

Esse era o panorama do início da década, que aproximava operários e estudantes e que não oferecia possibilidades para o homem do interior, para os filhos dos antigos senhores ou para os trabalhadores já dispensados dos engenhos. As transações políticas rendiam aos Estados “menores”, segundo Souza Barros (1972, p. 52) apenas emprego ou influência administrativa.

Enquanto o açúcar não oferecia mais condição para tirar dele o capital necessário ao desenvolvimento da região, São Paulo crescia apoiado na plantação da cana, na tentativa de superar o Nordeste em produção, mas apenas depois de se modernizar, conforme Azevedo (1996, p. 25), impulsionado pela[s] indústria[s] [diversas], pela imigração e pelo apoio político centralizador, pelos interesses dos grandes proprietários. Esse contexto de decadência da zona canavieira propicia um

⁴ Eisenberg (1977, p. 41) assegura que como a maioria dos demais produtores mundiais de cana-de-açúcar, Pernambuco enfrentou dois tipos de dificuldades: a queda de preços e a dura concorrência. Os brasileiros não conseguiram superar tais dificuldades e sua indústria estagnou.

movimento de face endógena, de base endocultural, como aquele Regionalismo desenvolvido na década de 20 do século passado em Recife.

Pernambuco precisava, pois, ser renovado, mas começa e termina a década de 20 com José Bezerra e Estácio Coimbra no poder, dois Governadores que mesmo tendo grande participação no Governo Federal, para Souza Barros (1972, p. 63), não colaboraram para melhorar a estrutura da Região. O Sertão estava isolado. A luta por terra entre os coronéis e o banditismo eram frutos de uma justiça omissa ou mal distribuída. De um lado, enchentes, do outro, irrigação precária. A população, de um modo geral, permanecia desassistida.

O Governo Estácio Coimbra contava com o apoio de um dos grandes nomes da intelectualidade pernambucana, Gilberto Freyre que, segundo Souza Barros (1972, p. 74), deveria ter se aproveitado da admiração do então Governador, para sugerir estudos que promovessem o desenvolvimento econômico do país. Mas, talvez, Freyre estivesse interessado primeiramente em outras questões, como a renovação cultural pernambucana, apoiada nas ideias regionalistas-tradicionalistas porque, Freyre, nas “Notas e Referências” de Souza Barros (1972, p. 305), atribui “importância ao cultural que norteia o tecnológico e o econômico”.

Estes foram os Governos da época e, assim, aparentemente, o Recife, aquela velha metrópole, não recebeu benefícios do Governo Geral. Sustentou-se e firmou-se, na visão de Souza Barros, a partir do trabalho de um porto regional. Para ele (1972, p. 79):

o Recife da década não era mais, assim, o Recife do açúcar; ele era talvez o Recife do empório comercial que o açúcar alimentara tanto tempo e da rede ferroviária que animara e que se estendera além dessa meta, para a função regional que já exercia. Era o Recife do novo porto, discutido mas já terminado, das docas movimentadas por grandes guindastes.

Para ilustrar este pensamento, destacamos o poema “Noturno” de Ascenso, também de *Cana caiana* (2008, p. 111- 112):

Sozinho, de noite,
nas ruas desertas
do velho Recife
que atrás do arruado
moderno ficou...
criança de novo

eu sinto que sou:

Em “Noturno”, percebemos elementos da experiência do autor em sua elaboração formal como vemos na estrofe anterior, e/ou se voltar para o próprio Ascenso quando identificamos o que parece uma segunda voz:

– Que diabo tu vieste fazer aqui, Ascenso?

Na primeira estrofe do poema, nos deparamos, talvez, com as memórias do poeta (aspecto recorrente em sua poesia), recordações ou lembranças de quem parece ter vivido “nas ruas desertas / do velho Recife / que atrás do arruado / moderno ficou...”, versos que representam, aparentemente, uma espécie de testemunho, do histórico de seu próprio passado, recuperado nos versos “criança de novo / eu sinto que sou”.

O rio soturno,
tremendo de frio,
com os dentes batendo
nas pedras do cais,
tomado de susto
sem poder falar...
o rio tem coisas
para me contar:

– Corre, senão o Pai-do-Poço te pega, condenado!

Das casas fechadas
e mal-assombradas
com as caras tismadas
que o incêndio queimou...
pelas janelas esburacadas
eu sinto, tremendo,
que um olho de fogo
medonho me olhou:

– Olha que o Papa-Figo te agarra, desgraçado!

Verificamos também que as superstições são comuns à poesia ascensiana e não por acaso, temos um “rio soturno” que, surgindo personificado, “tem coisas / para me contar”. A partir daí, as “casas fechadas” se tornam “mal-assombradas” e “um olho de fogo / medonho me olhou”, assim como algumas figuras lendárias

desfilam pelos versos, como o Pai-do-Poço e o Papa-Figo que, segundo Câmara Cascudo (s.d., p. 669) é “a pessoa que mata criança para comer o fígado, curando-se da lepra ou morfeia⁵”, povoando assustadoramente o imaginário das crianças.

Passados alguns versos e, avançando o tempo, o que assusta agora não são mais as figuras lendárias (Pai-do-Poço, Papa-Figo), mas as novidades trazidas pelos novos dias:

Dos brutos guindastes
de vultos enormes
ainda maiores
nessa escuridão...
os braços de ferro,
pesados e longos,
parece quererem
suster-me do chão!

– Ai! Eu tenho medo dos guindastes,
por causa daquele bicão!

Sozinho, de noite,
nas ruas desertas
do velho Recife
que atrás do arruado
moderno ficou...
criança de novo
eu sinto que sou:

– Larga de ser vagabundo, Ascenso!

Neste poema, escrito predominantemente em redondilha menor, como outros poemas de sua autoria, observamos a saudade de um mundo que o “incêndio queimou” para dar lugar ao Recife “novo” que recebia navios e cargueiros, ao Recife descrito por Souza Barros (1972, p. 80), da escola superior e do hospital, da melhor imprensa que distribuía os seus jornais pela Great Western. Recife foi também “a capital da rebeldia em todos os pronunciamentos da política brasileira”, talvez, por buscar sempre movimentos que reabilitassem os seus valores culturais e tradicionais ou, simplesmente, pelos fatos já citados, que contribuía para que a agitação se expandisse. Tudo cheirava a conspiração.

Naquele tempo, mesmo buscando por seu progresso socioeconômico, o Nordeste se encontrava em atraso em relação ao Sul do país. Recife, embora tenha

⁵ Ainda hoje se afirma em Pernambuco que certo ricaço do Recife, não podendo se alimentar senão de fígados de crianças, tinha seus negros por toda a parte pegando meninos num saco de estopa. Cf. FREYRE, *apud* CASCUDO, s.d., p. 669.

apresentado um quadro urbano superior a São Paulo no tempo da Independência Política, acabou superado e marcado por um desenvolvimento urbano e industrial sulista. Mesmo tendo o açúcar colaborado por muitos anos com o *status* de sede administrativa do Recife, o café⁶ contribuiu para o crescimento da cidade sede da Semana de Arte Moderna.

Levando isso em consideração, Recife sente a necessidade de realizar mudanças nos campos político, econômico e social. Essa nova realidade exigia novas manifestações e representações culturais, fator que permitia a difusão de ideias novas, como veremos a seguir.

1.1 Modernismo paulista e modernismo pernambucano: convergências e divergências

A poética ascensiana tangencia o modernismo do ponto de vista temático, aproximando-se um pouco mais do movimento do ponto de vista formal, mesmo estando ele imbuído de ideias regionalistas. Assim sendo, para entender como se configura essa poesia, além de verificar o contexto político e econômico de Pernambuco no início dos anos 20, é necessário examinar como o Modernismo chega a Pernambuco e a vaga das ideias regionalistas se intensifica.

Joaquim Inojosa que, ao lado de Gilberto Freyre é um dos grandes nomes da intelectualidade dos anos 20 em Pernambuco, viaja do Recife para o Rio de Janeiro a fim de participar do 1º Congresso Internacional de Estudantes, realizado por ocasião dos festejos dos cem anos de Independência Política. Naquele evento, Inojosa teve o primeiro contato com a obra do escritor português futurista Antônio Ferro, o que o fará dizer no ano seguinte que “viajar ao Sul e não visitar São Paulo é cometer um erro; maior erro ainda, visitando São Paulo, não estudar a sua intelectualidade, especialmente os seus novos” (AZEVEDO, 1996, p. 41 - 42).

O contato com Oswald, Menotti, Guilherme de Almeida, Tarsila, Anita, Mário de Andrade, fez Inojosa “compreender” que em “Recife eram todos... passadistas”.

⁶ Esta afirmação é corroborada pelo estudo de Eisenberg (1977, p. 37): “as zonas de açúcar do Nordeste tiveram êxito, com a ajuda governamental, na implantação de tecnologia modernizadora nos engenhos e na ampliação da escala de produção, até este ponto, pelo menos, acompanhando o progresso verificado no Centro-Sul. Porém, o desenvolvimento do Nordeste perdeu seu significado quando comparado ao das regiões produtoras de café – as regiões açucareiras estagnaram-se”.

Por isso, Azevedo (1996, p. 43) diz que “o jovem pernambucano estava de todo contagiado pelo entusiasmo dos paulistas. Seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo, predestinado a pregar entre os “gênios” a mensagem do “credo novo””.

Bem intencionado, Inojosa estava preocupado em guardar o passado no passado e, por isso, tratou de levar os ideais do modernismo para o Recife e divulgar a “Arte Nova” no Estado, embora, no começo não tenha sido levado a sério. Mais uma vez estava armada a “*querela dos antigos e modernos*”⁷.

Inojosa indica nomes ainda desconhecidos no Nordeste como exemplos a serem seguidos, enquanto, solitariamente, prega a nova estética gerando reações contrárias ao Modernismo, entendido em Recife ainda como Futurismo. Surgem artigos, referências, notas em oposição “às extravagâncias infantis que a geração dos futuristas de São Paulo tenta agora mesmo erigir em doutrina de reação contra a estética parnasiana” (AZEVEDO, 1996, p. 45). Resguardando os valores tradicionalistas e regionalistas e, por sua vez, criticando, em princípio, o pensamento modernista de Inojosa, se posiciona também Gilberto Freyre.

Do Sul, Inojosa recebia apoio e incentivos permanentes. Naquele instante, em 1923, o Movimento começa a ser visto com simpatia, pela primeira vez na terra de Ascenso Ferreira, pelo poeta e jornalista Austro Costa, depois de outras tentativas sem sucesso, como na visita ao Recife de Antônio Ferro e sua esposa, a poeta Fernanda Castro. Na mesma época, de acordo com os estudos realizados por Azevedo (1996, p. 60), Recife recebe o poeta Paulo Torres que vem do Rio de Janeiro para reforçar o Movimento.

Para dar-lhe as boas vindas, Austro-Costa realiza um “festim literário aberto às mais diversas tendências” e que conta com o apoio de Joaquim Inojosa e participação de Heloísa Chagas, Zulmira Abrantes, Araújo Filho, Mavíael do Prado, Góes Filho, Samuel Campelo, Raul Machado (poeta parnasiano), entre outros. Porém, Oscar Brandão, contrário às novas ideias, “ataca” o evento. Os intelectuais ligados ao festim revidam e, daí arma-se uma grande confusão, o que leva ao

⁷ Wilson Martins em “A querela dos antigos e modernos” (2010, p. 211) reutiliza o termo, segundo ele, de modo contemporâneo. O termo surgiu em Paris ainda no século XVII, com o objetivo de valorizar o Moderno em contraposição ao Antigo, ou seja, a afirmação do presente a partir da leitura do passado, neste caso, literário. Salientamos, pois, que cada época produzirá o seu “moderno” à medida que constrói a sua identidade cultural/social.

encerramento da festa, restando dela “um grande aquecimento no clima de animosidade entre “passadistas” e “futuristas”” (AZEVEDO, 1996, p. 60).

Contudo, Inojosa não desiste e continua a sua luta, entusiasmado pela arte modernista e interessado em influenciar a intelectualidade pernambucana, insistindo na necessidade de renovar a arte no Brasil. Aos poucos, o Movimento, conhecido ainda por “Futurismo”, vai ganhando adeptos. Inojosa e Austro-Costa, além dos nomes já citados, conquistam a simpatia de Sérgio Olindense, Anísio Galvão, Benedito Monteiro, Honório Monteiro, Alves Pedrosa. Graça Aranha já ganhava destaque especial por ser conhecido, segundo Azevedo (1996, p. 64), como o “chefe do movimento renovador no Brasil”, embora, alguns discordassem.

A imprensa contribui para a divulgação e conseqüente aceitação do Movimento. Grande veiculador foi o *Jornal do Commercio*, no qual, conforme Azevedo (1996, p.77), Inojosa manteve uma página aos domingos. Nela, o poeta publicou versos e/ou artigos de Paulo Torres, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira e Ascenso Ferreira que disse (*apud* 1977, p. 46-47):

O meu primeiro impulso foi de resistência, apesar das minhas ânsias de originalidade, sempre demonstradas, mesmo dentro dos cânones da poesia antiga. Nesse ínterim, Guilherme de Almeida passou por aqui. Uma conferência no Teatro Sta. Isabel e o recitativo de seu poema “Raça” abriram-me os olhos relativamente à possibilidade de novas estéticas. Formara-se o grupo da *Revista do Norte*. Aproximara-me 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 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 a quem muito devo é Luís da Câmara Cascudo. Foi ele quem me aproximou de Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Por esse tempo minha poesia já andava fervendo em todos os festivais de arte do Recife [...]. Um grupo de estudantes, tendo à frente Luís da Câmara Cascudo, aclamou-me para recitar em honra da homenageada. Comecei com a poesia “O samba”, onde há toda uma série de onomatopeias fixando a cadência e o ritmo dos diferentes passos da dança. Foi a conta. Parte da assistência vaiava e parte aplaudia. Por fim venceram os aplausos [...] estava dando o grande passo para o meu aparecimento.

Importa saber que, embora estivesse longe de São Paulo e do Rio de Janeiro, Ascenso desapega do seu estilo parnasiano, “com saudade e ao impacto do futurismo”, segundo Edgar Cavalheiro, citado por Souza Barros (1977, p. 14). Reinventando-se como um poeta regionalista-modernista, contou com o apoio imediato de Joaquim Inojosa e de Gilberto Freyre. Vimos que a essa altura, Ascenso estreitou os laços de amizade com Câmara Cascudo, Mário e Bandeira que passa a divulgá-lo e distribuir *Catimbó*, recém-lançado, como principal contribuição nordestina para o movimento de renovação das artes. A admiração pela poesia ascensiana faz Bandeira escrever que

costuma-se falar de verso metrificado e verso livre, como se algum abismo os separasse. Ascenso é o melhor exemplo com que se possa provar que não existe tal abismo. Nos seus poemas, mistura ele os versos do ritmo mais martelado [...], com os versos livres mais ondulados e soltos, com frases de conversa e música pelo meio. (*apud* BARROS, 1977, p. 112).

Exemplo dessas oscilações, de “poema-quase-música” é “O samba” (2008, p. 20-21), referido por Ascenso:

Os leques das bananeiras tomaram formas humanas
e andam na sala, lentos, a abanar:

“Olha o macaco saruê,
Olha o macaco saruá...”

“O samba” é um poema que parece dar ritmo a um dos sons produzidos pela natureza, ou melhor, nos faz lembrar do som que as folhas das bananeiras fazem quando abanadas pelo vento. Por outro lado, as folhas das bananeiras eram, de fato, transformadas em leques, revelando, talvez que Ascenso pode estar tomando um dado da realidade para mostrar costumes e hábitos do povo penetrando no poema.

Mas, pouco a pouco, se vão transformando
em saltos de cabritos alegres, a brincar:

“Lá no meu sertão,
tem muita quixaba,
que é cumê de caba
também de cristão...”

E agora lembram asas de gavião
adejando, trêmulas no ar:

“Penera as asas, gavião,
penera as asas, gavião,
penera as asas, gavião,
vai penerar...

Porém, a vertigem chegou!
Chegaram os ímpetos da ventania;
domina a imagem dos pés-de-vento do sertão...

O samba⁸ possui grande variedade de tipos e formas e, aparentemente, Ascenso quer mostrar isso ao seu leitor. Os dísticos que formam o estribilho, um livre seguido de octossílabos notadamente musicais iniciam e finalizam o poema e, como o segundo verso diz, parecem estar em ritmo lento. O eu lírico faz das palavras simples do povo, do sotaque do povo, da tradição, dos costumes, poesia: “Lá no meu sertão, / tem muita *quixaba*, / que é cumê de *caba* / também de cristão...” e vale lembrar que algumas palavras, como as destacadas, têm origem no tupi.

As marcas de oralidade aparecem entre aspas e parecem entoar “O samba”, a voz do carnaval trazida da cultura popular, como verificamos nas quarta, sexta, e décima primeira estrofes, sem esquecer dois dos versos do estribilho: “Olha o macaco saruê, / Olha o macaco saruá...”. Juntos, esses versos, a nosso ver, dão o tom e a batida do samba ao poema. O canto e a dança impressos nessa representação, sua harmonia, seu ritmo isentam um significado preciso ao poema.

E a dança, de súbito, mudou:
É como a roca da rendeira quando fia
o fio fino de algodão...

E os corpos são
como esses grandes parafusos de poeira
que o vento levanta furioso no ar...

É o parafuso do samba
cheio das voltas todas que a caatinga dá:

⁸ O termo *samba*, segundo Cascudo (s/d., p. 798), pode estar relacionado ao canto ou a dança do samba, de origem africana, sendo um “baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandre, forrobodó, fungangá. Dança popular em todo o Brasil”. O termo provém de *semba* que quer dizer “umbigada” em Loanda, consagrando-se no Brasil como samba a partir do século XIX, com vulgarização lenta.

“Olha o Bambo-do-bambo-bambu-bambeiro
 Olha o Bambo-do-bambu-bambá...
 Olha o Bambo-do-bambo-bambu-bambeiro,
 do-bambo-bambu-bambeiro...”

Mas a ventania passou!

O parafuso, também, já não gira vertiginoso pelo ar...

Os leques das bananeiras, de novo tomaram formas humanas
 e andam na sala, lentos, a abanar:

“Olha o macaco saruê,
 Olha o macaco saruá...”

Em “O samba”, o poeta-cantador trabalha mais uma vez com elementos de sua cultura, relevantes para a tradição popular nacional. A voz do poema cultua os elementos de sua terra, fotografando os “saltos de cabritos alegres”, os “pés-de-vento do sertão”, a “roca da rendeira”, o “fio fino de algodão”, enquadrados em um ritmo popularizado em todo o país.

À essa altura, mesmo depois de Ascenso e dos demais nomes citados já terem aderido ao Movimento, outros nomes continuavam a criticá-los e a zombar dos “espíritos modernizadores da arte”. Todavia, depois da reflexão feita por Mário de Andrade, destacada por Azevedo (1996, p. 80) de que “nós temos que criar uma arte brasileira [...], o Brasil pros brasileiros, só sendo brasileiro é que podemos nos universalizar”, os intelectuais nordestinos passam a pensar que, talvez, ser brasileiro no sul do país não é o mesmo que ser brasileiro no Nordeste.

O sul do país apresentava um desenvolvimento social e econômico diferente das demais regiões. Essa sociedade buscava, pois, modificar sua paisagem urbana (com a chegada das grandes indústrias), seus hábitos, um cenário propício para a modernização das Artes. A sociedade muda, seus valores se modificam e o texto literário responde a tudo isso. Parece que a partir daí, as forças intelectuais são chamadas para a superação da “arte tradicionalista”, para a “destruição do passado”. No caso de Pernambuco, os esforços são direcionados também na construção literária de um “Nordeste” conhecido e reconhecido no país.

Os intelectuais ligados ao Movimento estão interessados em manifestar na Arte o que há de brasileiro no país, como vimos em “O samba”. O Modernismo ganhava cada vez mais espaço, mesmo tendo a campanha modernista, nesta época, perdido um pouco de suas forças. Por outro lado, “Joaquim Cardozo, Austro-

Costa e Manuel Bandeira são cada vez mais divulgados. Mas o nome que mais se evidencia no Nordeste é o de Ascenso Ferreira, o poeta mais importante da década de 20 em Pernambuco”, na concepção de Azevedo (1996, p. 94).

De acordo com o mesmo estudioso, Inojosa se transfere para o Rio de Janeiro entre 1927 e 30 e, a partir daí, já não aparece mais nos jornais e revistas do Recife. Sua missão tinha terminado. Ascenso Ferreira assume, então, a continuidade dos trabalhos de Inojosa em Pernambuco, através de sua poética e de contatos com os modernistas do sul.

O estopim para a eclosão das ideias ditas modernistas foi a realização da Semana de Arte Moderna (S.A.M.), o ponto de encontro, segundo Bosi (2006, p. 340), “das várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural”. A S.A.M. foi realizada no Teatro Municipal de São Paulo, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, e a partir dela, o movimento de “renovação das artes” espalha-se pelo Brasil, independente de ter chegado ou não “dentro da mala de Graça Aranha”, como contestou Mário de Andrade, conforme registro de Martins em “As “contradições internas” do modernismo” (2010, p. 392).

Esse era o século de grandes e profundas transformações no mundo, até então. Ao tempo que a cultura canavieira entrou em declínio, a produção cafeeira paulista ascendia, indústria e capitalismo se organizavam e se estabeleciam, o comércio crescia e é justamente nesse contexto que se fermentava o desejo de renovação das letras nacionais, apesar de para tanto ser preciso, segundo Mário da Silva Brito em “O descobrimento do “futurismo”” (1997, p. 28), “importar ideias nascidas em centros culturais mais avançados”, pois, conforme mostra Bosi em “Moderno e modernista na literatura brasileira” (1988, p. 115):

Teria sido impossível aos melhores talentos da nova São Paulo [ou do Brasil] alhearem-se a estilos que estavam desmanchando o verso, desarticulando a sintaxe e transmutando o vocabulário da literatura pós-naturalista e pós-simbolista. 22 foi o ponto de encontro de escritores que incorporaram ao seu fazer literário aqueles modos de pensar, falar, escrever.

Por outro lado, esse fato não implicava a “renegação do sentimento brasileiro” (BRITO, 1997, p. 28), mas na “colagem de matéria-prima nacional e módulos

européus”, como disse Bosi em “Pré-Modernismo e Modernismo” (2006, p. 306), conferindo a este Movimento uma face *antropofágica integrativa*⁹, assim nomeada por Leyla-Perrone Moisés em “Galofilia e galofobia na cultura brasileira (2007, p. 74), como vemos nas obras de Mário, Oswald, entre outros, mas em especial, em Ascenso Ferreira.

Inscrive-se nesse sentido o Modernismo que representou para Bosi em “Modernismo: um clima estético e psicológico” (2006, p. 332), “uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira”, o que levou Mário de Andrade a apontar em “O movimento modernista” (1974, p. 235) que o Modernismo “foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era Inteligência Nacional”. Esse processo de atualização das artes que se articula, inicialmente, em São Paulo e no Rio de Janeiro, chega ao Nordeste e neste estudo destacamos Pernambuco como centro divulgador de tais ideias.

Mas a crítica especializada por vezes aponta para a resistência de alguns intelectuais pernambucanos em aceitar os ideais modernistas paulistas e para a sua suposta despreocupação em revolucionar a arte literária, resultado senão de outras questões, das “ideias afoitas” de Freyre, como ele mesmo diz em “A propósito de Jorge de Lima, poeta” (2010, p. 37), ao citar a sua necessidade “em reconhecer-se um movimento distintamente nordestino de renovação das letras, das artes, da cultura brasileira”. Isso provavelmente gerou aquilo que Bosi (2006, p. 345, grifo do autor) destacou: o “Modernismo no Nordeste foi uma realidade poderosa com o *facies* próprio da região”, ou tentou ser, uma vez que a região oferecia, segundo Freyre (2010, p. 37), “condições próprias – “ecológicas”, poderia dizer-se com algum pedantismo – de formação, de aparecimento e de vida”.

Na tentativa de sobrepor o “movimento pernambucano” ao “movimento paulista”, a década de 20 em Pernambuco, marcada pelas agitações políticas que movimentavam o país, foi determinada também pela reflexão em torno dos problemas sociais, da cor local, pelo inconformismo. Mas para Souza Barros (1972, p. 149), houve um momento em que essa década foi arrastada por um estilo de vida baseado na pior feição romântica, de decadência, de repetição pura e simples. Nada

⁹ Segundo a estudiosa, a metáfora do antropófago supõe, “como na prática indígena, a admiração pelo objeto devorado e assimilação de suas qualidades”.

aparecia com força suficiente para marcar a renovação de estilo ou estruturação de uma nova fase cultural.

É neste cenário que floresceram as ideias de Gilberto Freyre, recém-chegado da Europa, embora o estudioso já tenha se mostrado presente através dos seus artigos publicados no *Diário do Nordeste*. Seus ideais e suas ações, ao passo que atraíram simpatia, geraram também desavenças, mas fizeram dele um dos principais responsáveis pelas mudanças e preocupações intelectuais da época.

Neste sentido, por dois caminhos, Pernambuco foi agitado. Um, pelas vias tradicionalistas de Freyre. Outro, pelos intelectuais renovadores, à moda dos grandes centros europeus, nos cafés e bares da cidade, sem renegar a influência da Semana de Arte Moderna de São Paulo.

Porém, em princípio, Gilberto Freyre afirma que a renovação literária recifense não se fez (*apud* SOUZA BARROS, 1972, p. 150) “via São Paulo, e defende ligações diretas com a Europa e a América do Norte, sobretudo no que diz respeito a um sentido de mais brasilidade que uma simples adesão às novas experiências numa agitação “futurista””. Levamos isto em consideração, pois antes da realização da Semana de Arte Moderna, antes dos ecos modernistas chegarem ao Recife, o poeta Joaquim Cardozo, por exemplo, já compunha em versos brancos.

Não negamos a importância, a influência e o reflexo da S.A.M. sobre Recife, mas ressaltamos também o pensamento de Souza Barros (1972, p. 151): “é erro grosseiro filiar-se o movimento recifense ao paulistano carioca”. Ou seja, de certa forma, Souza Barros concordava com as reflexões de Freyre, ao passo que acrescenta:

O nosso Modernismo foi trazido diretamente dos Estados Unidos, de Paris, de Oxford, de Munich, por iniciadores do movimento do Recife: Gilberto Freyre, Vicente e Joaquim do Rêgo Monteiro. Em Paris, eles três conviveram com Tarsila do Amaral, Brecheret, Oswald de Andrade, paulistas, com os recifenses e os paulistas, recebendo sugestões parisienses, artísticas e intelectuais, modernizantes e de outro caráter, que cada grupo desenvolveria depois à sua maneira, no Brasil. (p. 151).

Este pensamento não é diferente daquele argumento de Manuel Bandeira, registrado ainda por Souza Barros em *50 anos de catimbó* (1977, p. 66): “o modernismo da década de vinte, no Recife, não caiu nos cacoetes de escola, não aderiu tão indiscretamente quanto no sul – sobretudo em São Paulo – aos modelos

franceses e italianos”. Por outro lado, dizemos que a renovação modernista desencadeada na Europa, especialmente na França, não deixou de alcançar o Recife, cuja cultura não esteve liberta do pensamento europeu. Daí, Ascenso Ferreira compor “História pátria” (2008, p. 113-114) de *Cana caiana*, em um diálogo claro com Oswald de Andrade que em 1925 já havia cantado a “História pátria” do Brasil, também apoiado pela formação étnica nacional:

Plantando mandioca, plantando feijão
colhendo café, borracha, cacau,
comendo pamonha, canjica, mingau,
rezando de tarde nossa Ave-Maria,
Negramente...
Caboclamamente...
Portuguesamente...

A gente vivia.

De festas no ano só quatro é que havia:
Entrudo e Natal, Quaresma e Sanjoão!
Mas tudo emendava num só carrilhão!
E a gente vadiava, dançava, comia...
Negramente...
Caboclamamente...
Portuguesamente...

Todo santo dia!

Temos neste poema, além da propagação do mito das três raças presente no imaginário cultural brasileiro, uma crítica, talvez, ao processo de aculturação¹⁰, enfatizada estilisticamente pelo uso de anáforas – “passou-se” (nos próximos versos) –, pelo qual passaram as raças nativas ou a submissão voluntária à cultura europeia. No poema, verificamos a presença de reticências, margens à direita, margens à esquerda, além de marcas da oralidade, tais como “num”, “pro”, “Gentinha”, posto que, com o Modernismo, os poetas podiam fazer o registro do oral e do popular, visto que o movimento de 22 promoveu uma ruptura de hierarquia entre texto literário e a fala coloquial. Com isso, o ritmo dos versos passa a ser cada vez mais solto e distanciado das regras métricas tradicionais.

¹⁰ Para Luís da Câmara Cascudo em “Cultura” (1973, p. 21-22), “a cultura é o conjunto de técnicas de produção, doutrinas e atos, transmissível pela convivência e ensino, de geração em geração”. A transmissão rápida ou lenta, modificada ou não, não determina, a nosso ver, a anulação das características desta ou daquela geração ou sociedade que transmite ou que recebe. Temos aí, a transformação do material herdado, com outros hábitos e doutrinas. Por isso, devemos entender “aculturação” aqui, como a adaptação da cultural “local” a cultura europeia, alterando “a organização tribal e a cultura básica” (p. 29).

O escritor agora registra em seu texto uma espécie de novo código cultural estabelecido através da nova relação entre sociedade e escritor que agora exerce, segundo João Alexandre Barbosa em “Linguagem & realidade do modernismo de 22” (1974, p. 82-84), “uma atividade problematizadora do meio”, da nossa “realidade social e cultural”. Ascenso, pois, capta o modo de falar do povo que é inscrito poeticamente com suas festas e problemas, através do registro das marcas de sua fala – esse é um dos itens do projeto modernista: a aproximação da linguagem literária ao código oral, com um sentido de consciência de que o intelectual brasileiro não pode restringir sua formulação discursiva apenas ao registro culto, e, em consequência, ter leitores (“gentinha idiota”) apenas de um estamento da sociedade. Assim, para Ascenso, não importou apenas “dizer” sobre o povo, mas “como dizer” sobre o povo.

Vemos nesse poema, a história oficial transgredida pela poesia, constituindo uma realidade atemporal, mesmo sendo ela historicamente marcada. Aparentemente ingênuo, o poema reconta a “História Pátria” que, por ser representada no poema, exime o autor de responsabilidades.

O Rei, entretanto, não era da terra!
E gente pra Europa mandou-se estudar...
Gentinha idiota que trouxe a mania
de nos transformar
da noite pro dia...

A gente que tão
 Negramente...
 Caboclamemente...
 Portuguesamente...
Vivia!

Depreendemos ainda a ação do Rei – legitimado pela grafia com letra maiúscula – que, “entretanto, não era da terra”, ou seja, o colonizador europeu que almeja transformar aquela gente que “vadiava, dançava, comia... / Negramente / Caboclamemente... / Portuguesamente / Todo santo dia!”.

Essa transformação fez que com muita gente fosse para a Europa estudar, “Gentinha idiota que trouxe a mania / de nos transformar / da noite pro dia...”. Mais uma vez temos um termo grafado em letra maiúscula – “Gentinha” – que nos remete, possivelmente, ao fato de que para a época, ir à França, aprender seus costumes,

sua língua e sua cultura, era moda. Naquele contexto, tudo que vinha de fora era mais valorizado que as “máscaras da terra”, como disse Ascenso em outro poema que veremos mais adiante. Contra isso, “História pátria” parece reagir:

(E foi um dia a nossa civilização
tão fácil de criar!)

Passou-se a pensar,
passou-se a cantar,
passou-se a dançar,
passou-se a comer,
passou-se a vestir,
passou-se a viver,
passou-se a sentir,
tal como Paris
pensava,
cantava,
comia,
sentia...

A gente que tão
 Negramente...
 Caboclamemente...
 Portuguesamente...

Vivia!

Verificamos também a presença de elementos étnicos que contribuíram para a formação da nação: os negros, os caboclos e os portugueses. Há, assim, o retrato de uma pátria mestiça, ornada por tom romântico como é visto na primeira e na segunda estrofes. Com esse poema, podemos repensar a busca pela independência política, proclamada cem anos antes da realização da S.A.M., que alude, neste caso, imediatamente à independência literária ou a “abolição da República Velha nas Letras” (BOSI, 1988, p. 115), pois era chegada a hora, com o Modernismo, de “sacudirmos todos os jugos e firmarmos definitivamente a nossa emancipação espiritual”, como apontou Graça Aranha citado por Gilberto Mendonça Teles em *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* (1997, p. 322).

Nesta linha, alguns intelectuais convergiam para o pensamento de Graça Aranha (*apud* TELES, 1997, p. 322): “A cópia servil dos motivos artísticos ou literários europeus, exóticos, nos desnacionaliza”. Nessa acepção, o poema faz uma crítica ao momento em que deslumbrados com a “moda”, passamos a “pensar,

cantar, dançar, comer, vestir, viver e sentir tal como Paris¹¹”, em um tempo em que a nossa literatura estava absolutamente “seduzida” pela cultura europeia, sem levar muito em consideração as múltiplas histórias de vida do nosso povo, suas raízes históricas e dispersão geográfica. É inegável o olhar crítico de Ascenso Ferreira, bem como sua preocupação em revolucionar as letras.

Assim, Ascenso Ferreira, ao lado de outros nomes, como Cícero Dias, José Lins do Rêgo, Luís Jardim, Manuel Bandeira (desenhista) e Joaquim Cardozo trabalharam no sentido de tornar o Modernismo recifense diferente do paulista.

Recife¹², por sua vez, parece tomar a frente das discussões e das produções modernistas no Nordeste, uma vez que era considerada o centro comercial e exportador de educação e cultura, apoiado por intelectuais que viam os seus produtos culturais como objeto principal de estudo, como Freyre, Benedito Monteiro, Odilon Nestor, Morais Coutinho, José Maria de Albuquerque e Melo, entre outros. Em especial, destacamos Ascenso Ferreira que foi um precursor do movimento em Recife, surgindo com uma poesia marcada pelo desejo de renovação formal e temática, que dará origem à voz poemática de *Catimbó*¹³ (1927) que traz um poema homônimo (2008, p. 13-16):

Mestre Carlos, rei dos mestres,
aprendeu sem se ensinar...
– Ele reina no fogo!
– Ele reina na água!
– Ele reina no ar!

“Catimbó”¹⁴ é uma expressão poética de um feitiço de amor. Para que este encanto se realize, Mestre Carlos¹⁵ é invocado, o “rei dos mestres”, muito conhecido

¹¹ Segundo Martins em “O cosmopolitismo dos nacionalistas” (2010, p. 310), “para a maior parte dos escritores e artistas do modernismo, Paris continuava a ser o centro por excelência de formação intelectual e de modernidade”.

¹² O fato de declarar que o Recife fora o centro da movimentação modernista do Nordeste, não nega as importantes contribuições que tiveram os outros estados nordestinos.

¹³ Roger Bastide (1959, p. 154) afirma que o catimbó e o espiritismo popular “são um apelo aos Espíritos míticos ou aos Espíritos dos mortos, para que venham ajudar os pobres viventes a elevar-se espiritualmente e a encontrar uma solução para seus problemas cotidianos, inclusive o da saúde física”. Neste caso, a voz poemática evoca Mestre Carlos afim de obter ajuda na conquista de sua amada.

¹⁴ Segundo Luís da Câmara Cascudo em *Dicionário do folclore brasileiro* (s/d, p. 257), catimbó é “feitiço, coisa-feita, bruxedo, muamba, canjerê e cerimônias a que se obedece durante a feitura do encanto. Reunião de pessoas, presidida pelo “mestre”[...]. Com breve liturgia o mestre defuma os assistentes com o fumo do seu cachimbo e recebe o espírito de um mestre defunto, mestre Carlos,

em qualquer sessão de *catimbó* e visto como especialista em casamentos. O poema marcado pela forte presença da oralidade, mostra, a partir do terceiro verso aquilo que Cascudo (s/d., p. 258) chamou de “canto da linha”, “melodia privativa que anuncia a vinda do *mestre* ou da *mestra*”:

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

E como em uma oração, em versos livres, a voz do poema diz o que deseja, provocar a correspondência amorosa, “ainda mesmo contra o seu querer”. Para enfatizar seu desígnio, criando, a nosso ver, a ilusão de batidas de pés no chão, o eu lírico conjura a coruja que naturalmente “ama a treva”, por ser anunciadora de desgraças, e o bacurau, por garantir que “é dizendo e bacurau escrevendo”, conforme Cascudo (s/d., p. 315/124): “– Como a coruja ama a treva e o bacurau ama o luar!”.

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!

Nos versos que seguem, a voz do poema evoca o *setestrela*¹⁶, as *três-marias*¹⁷ ou os *três reis magos* e o *signo de Salomão*¹⁸, elementos ligados ao poder

Xaramundi, Pinavarucu, Faustina, Anabar, indígenas, negros feiticeiros como Pai Joaquim, bons e maus [...]

¹⁵ De acordo com o site *Catimbó*, Mestre Carlos era um rapaz que gostava de beber, jogar e andar na companhia de “mulheres perdidas e gente livre”. Era filho do famoso feiticeiro Inácio de Oliveira que não queria que o filho seguisse a mesma profissão. Mestre Carlos, pois, “aprendeu sem se ensinar” quando, depois de uma bebedeira (resultado de rituais de *Catimbó*, exercidos solitariamente e sem iniciação), caiu em um tronco de Jurema e morreu depois de três dias. Mestre Carlos é caracterizado como uma entidade alegre e que bebe jurema e cachaça. Especialista em casamentos, descobridor de segredos e pronto para o bem e para o mal. (Informações coletadas no site <http://www.povodesanto.com.br/catimbo/My_Homepage_Files/Page82.html>, em 28/11/2012, às 9:47:13.

¹⁶ Eram sete crianças que padeciam de fome na casa dos pais, e um dia, pedindo o auxílio da estrela Ueré, cantaram e dançaram, e cantando e dançando, subiram para o céu, onde se tornaram as *Plêiades*, segundo Cascudo (s/d., p. 822).

¹⁷ *Três Marias* ou *Três Reis Magos*, são as três estrelas do *Boldrié* do Órion, *Altitek*, *Anilam* e *Mintaka*, para Cascudo (s/d. p. 877).

celeste. Outro elemento, comumente utilizado nas sessões de Catimbó e ao qual o eu lírico faz referência, é a *jurema*¹⁹, uma bebida sagrada, servida em reuniões especiais e comparada a “beleza que embriagou os meus sentidos!”.

À luz do *setestrela* nós havemos de casar!
E há de ser bem perto.
Há de ser tão certo
como que este mundo tem se acabar...

Foi a *jurema* de sua beleza que embriagou os meus sentidos!
E 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 de lua!
Quero acordar a volúpia que no seu seio dorme...

E hei de tê-la,
hei de vencê-la,
ainda mesmo contra o seu querer...
– Porque de Mestre Carlos é grande o poder!
Pelos *três-marias*... Pelos *três reis magos*... Pelo *setestrela*

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!

“Catimbó”, ou de forma mais abrangente, a poética de Ascenso Ferreira, condiz com algumas considerações feitas por Candido em “O Modernismo” (1977, p. 18) em relação à poesia modernista:

¹⁸ Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em *Dicionário de símbolos* (2008, p. 812-813), o selo de Salomão forma uma estrela de seis pontas, composta de dois triângulos equiláteros entrecruzados. Essa figura totaliza verdadeiramente, o pensamento hermético. Em primeiro lugar, contém os quatro elementos: [...] o fogo [...], a água [...], o ar [...], a terra [...]. O selo de Salomão engloba também os sete metais básicos, i.e., a totalidade dos metais, assim como os sete planetas que resumem a totalidade do céu. Alguns intérpretes não hesitaram em passar do plano material ao plano espiritual e em ver na Grande Obra da alquimia uma ascese e uma mística que tinham por objetivo trazer um ser, dividido entre as suas múltiplas tendências, à união com o princípio divino. Outros veem a união dos princípios masculino e feminino nos dois triângulos superpostos.

¹⁹ Segundo Cascudo (s/d., p. 495), das raízes e raspas de galhos [da *jurema*], os feiticeiros, babalorixás pernambucanos, os mestres do catimbó, os pais-de-terreiro dos candomblés de caboclo na Bahia fazem uso abundante. Até o séc. XIX *beber jurema* era sinônimo de feitiçaria ou prática de magia [grifos do autor].

nota-se desde logo um abandono das formas poéticas consagradas, que haviam sido cristalizadas pelo Parnasianismo. Há uma espécie de extravasamento geral de lirismo, em formas livres, sob as quais não reconhecemos mais as estruturas tradicionais, a não ser quando o poeta, intencionalmente, as pratica em sentido quase humorístico [...]. A caracterização geral da poesia moderna [...] é praticada pelos modernistas brasileiros: simultaneidade, condensação, imagens vívidas e fusão de elementos diversos.

Segundo estes princípios e almejando uma revolução profunda em nossa poesia, Candido (1977, p. 19-20) acrescenta que como instrumento para tal, os poetas utilizaram o verso livre – embora já utilizado pelos simbolistas – verso que não tem “número determinado de sílabas e obedece à necessidade interior do poeta”, que amplia as possibilidades expressivas e que Ascenso assumiu em sua poética.

Em seus poemas, Ascenso Ferreira deixa clara a influência recebida pelo movimento de renovação da década de 20 em Pernambuco, mas em um grupo cuidadoso no trato de aspectos tradicionalistas e até folclóricos de sua terra. Importa dizer, por outro lado, que sua atividade literária, bem como de seus companheiros, refletia uma época de inquietação que agitava vários lugares do mundo, de quem queria se expressar naturalmente. Os intelectuais ligados a essa “corrente”, estavam preocupados, segundo Souza Barros (1972, p. 161) conforme o depoimento de Luís Jardim com:

O velho barroco do Recife, assim como as coisas típicas, comida, os folguedos populares, o carnaval. [Queriam] o velho Recife com a sua expressão própria, o seu caráter, os seus dois rios outrora pachorrentos a deslizar barrentos ao longo das ruas.

Empenhados em preservar os valores locais, aqueles intelectuais faziam uma arte interessada em delinear a identidade regional embora, às vezes, não fossem reconhecidos como expressão de uma arte significativa. O próprio Ascenso, se não fosse a tônica modernista dada aos seus poemas, talvez, tivesse ficado esquecido entre os versos parnasianos²⁰. Neste sentido, destacamos o que disse Souza Barros (1972, p. 167-168):

²⁰ Acatamos essa ideia do Professor Doutor Fernando Fiúza, durante nossa banca de Qualificação.

Realmente, Ascenso estava fadado, com esses antecedentes, a trazer uma das maiores contribuições do Nordeste, sobretudo no campo da poesia, para a renovação intelectual do Brasil, simultaneamente com o chamado movimento modernista realizado a partir da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. Não sofreu, contudo, influência de nenhum dos grupos, ou seja, do “Verde e Amarelo”, de Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, do “Pau Brasil”, de Oswald de Andrade, nem, igualmente, da chamada *ala futurista*, que obedecia no Rio de Janeiro ao papado de Graça Aranha, e no Recife a uma liderança do grupo de Joaquim Inojosa. Na poesia de Ascenso há que distinguir, assim, duas fases: uma da época parnasiana, sob a égide do Grêmio dos Palmares, sem grande marca, e a outra, a modernista, resultante dos contatos com elementos da massa rural [...].

Discordamos, pois, com a “não influência de Inojosa sobre Ascenso”, uma vez que Ascenso recebe o apoio de Inojosa e, mais tarde, o poeta assumira as tarefas daquele intelectual em Pernambuco. Acrescentamos também que Ascenso acatou a nova tendência e a matéria-prima pernambucana, se envolveu com o povo, sua cultura e seus problemas. Contudo, mesmo quando “poetou” segundo as técnicas de composição modernistas, aproveitou do Modernismo apenas, para Manuel Bandeira (*apud* Souza Barros, 1977, p.116), “o verso livre, a versatilidade de tom, as surpresas do *humour*, a poesia profunda de certos momentos de sua vida e da linguagem cotidianas”.

Ascenso versejou o homem nordestino, tendo como raiz o mundo rural e isso está claro em *Catimbó*, o primeiro livro de sua tríade modernista, no qual é possível delinear o registro de uma região, de um estado. *Catimbó* teve, então, grande aceitação no Norte e no Nordeste do país, e Ascenso passa a ser considerado como o líder em Pernambuco na procura da renovação da tradição. Observamos, pois, na poesia de Ascenso a forte presença de uma temática regional, visto que alimenta seus poemas com as tradições de sua região, associando-as, do ponto de vista formal, aos modos de composição modernista, especialmente no que diz respeito à coloquialidade, oralidade e versos livres e brancos.

Nesta linha, destacamos o que disse Martins em “Originalidade, ou morte!” (2010, p. 419): no que se refere à “região” e à “tradição”, as discussões extravasavam os círculos propriamente ditos em Pernambuco e, assim, os modernistas de São Paulo não estavam alheios a essas questões, bem como, os modernistas do Recife não estavam indiferentes às propostas paulistas. Concordamos, pois, que as polarizações entre “passadistas” e “modernistas” eram

mais polêmicas do que reais, posto que é possível verificar na poesia de Ascenso que as ideias regionalistas e as ideias modernistas convergiam na recuperação e na valorização dos valores brasileiros, seja pelo rural, seja pelo urbano.

Freyre (2010, p. 37) é consciente disso e mesmo ironizando ao dizer que o Modernismo no Nordeste foi “uma espécie de parente pobre do movimento paulista-carioca”, acrescenta que:

mas um parente pobre, capaz de dar ricos valores já quase desaparecidos de outras partes do Brasil e necessitados apenas dos novos estímulos vindo do Sul e do estrangeiro para se integrarem no conjunto de riqueza circulante e viva constituída por elementos genuinamente brasileiros, essenciais ao desenvolvimento da nossa cultura em expressão honesta do nosso *ethos*, da nossa história e da nossa paisagem e em instrumento de nossas aparições e tendências sociais como povo tanto quanto possível autônomo e criador. (ibid, p. 37)

Ascenso adere aos estímulos paulistas e do estrangeiro referidos por Freyre e cria poeticamente um mundo que acolhe o “Sertão”, “O samba”, “A cavalcada”, o “Reisado”, o “Bumba-meu-boi”, o “Maracatu”, o “Carnaval do Recife”, as tradições de sua terra, o universo dos engenhos, dos mocambos e das casas grande, dando *vida, forma e cor*²¹ a cultura popular pernambucana e no seu propósito, mostrou-se dedicado ao estudo e interpretação de sua região e também por isso sua arte não pode ser diminuída em relação à arte dos intelectuais sulistas.

Passado o tempo de afirmações como aquelas feitas no *Manifesto Regionalista* (1967, p. 34) de que “talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e nitidez de caráter” ou de que os “Regionalistas tradicionalistas do Recife tenham sido, mais do que aqueles [Modernistas de Rio-São Paulo], renovadores atentos ao Brasil” (p. XVII), mais amadurecido, Gilberto Freyre afirma em “Modernidade e Modernismo nas artes” (2010, p. 107) que

aquele ânimo ou gosto de iniciar, de descobrir, de renovar, de antecipar, que sendo um vivo característico dos paulistas, também se encontra entre os pernambucanos. Que fez dos homens de São Paulo e dos homens de Pernambuco os primeiros brasileiros a substituírem os portugueses no esforço de colonização do Brasil [...].

²¹ Expressão adaptada do título do livro de Gilberto Freyre, *Vida, forma e cor* (2010).

No esforço de transformação da colonização do Brasil em auto colonização, como diríamos hoje.

Com isso não afirmamos que paulistas e pernambucanos caminhavam com a mesma “pressa” em direção à renovação das artes, apenas consideramos que no Brasil, as manifestações de modernismo e de renovação partem de São Paulo e do Recife. Fervoroso, Freyre (2010, p. 108-109) acrescenta que “paulistas e pernambucanos se confundem em vir sendo no Brasil os brasileiros de espírito mais constantemente moderno e às vezes mais exageradamente modernista”.

Vemos, então, que enquanto todos esses acontecimentos marcavam os anos 20 em Pernambuco, a política, a cultura e, por conseguinte, a literatura estavam preocupados com a retomada das ideias regionalistas e do tradicionalismo. Verificamos, assim, que ao falar de Modernismo em Pernambuco, temos, necessariamente, de “(re)visitar” as ideias regionalistas literárias. Pensando nisso, examinamos como o Nordeste é construído no discurso literário, especialmente, ascensiano, o Nordeste que foi cenário de importantes discussões acerca do Modernismo.

1.2 “Minha terra”: O nordeste transfigurado poeticamente

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *A invenção do nordeste e outras artes* (2006, p. 65-66), o Nordeste surge para substituir a antiga divisão do país em Norte e Sul, mas antes de se constituir como uma unidade verdadeiramente significativa para o Brasil, foi necessário que inúmeros discursos “nordestinizadores” aflorassem aleatoriamente e depois fossem agrupados.

Temos, então, consciência de que o Nordeste é formado por múltiplas histórias de vida e de costumes distintos, no entanto, o que nos interessa aqui não é averiguar se realidade e texto se correspondem. O nosso intuito é entender como Ascenso Ferreira transfigura o Nordeste, mais precisamente, a capital pernambucana, Recife, em seu *Catimbó*.

Esse Nordeste a que estamos nos referindo toma forma de “uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição

e numa posição nostálgica em relação ao passado”, como apontou Albuquerque Jr. (2006, p. 67). Vejamos, pois, “Minha terra” de *Catimbó* (2008, p. 58):

Minha terra não tem terremotos...
nem ciclones... nem vulcões...

As suas aragens são mansas e as suas chuvas esperadas:
chuvas de janeiro... chuvas de caju... chuvas-de- santa-luzia...

Esse poema demonstra orgulho incondicional sentido por seu eu lírico de ser nordestino (embora, ele não deixe explícito que está se referindo ao “Nordeste”), idealizando, dessa maneira, a sua terra. Inserido em um momento de “criação” da Região, parece que estamos diante de uma perspectiva deslumbrada de representação e a escolha pela terra/pátria se torna facilitadora para a construção de um imaginário ameno, agradável e sugestivo. Nisso, Ascenso está, de certo modo, repetindo o discurso da pátria harmoniosa e bela, já proposto pelo Romantismo:

Que viço mulato na luz do seu dia!
Que amena poesia, de noite no céu:

- Lá vai São Jorge esquipando em seu cavalo na lua!
- Olha o Carreiro-de-São-Tiago!
- Eu vou cortar a minha íngua na Papa-Ceia!

O homem de minha terra, para viver, basta pescar!
e se tiver enfarado de peixe, arma o mondé
e vai dormir e sonhar...
que pela manhã
tem paca louçã,
tatu-verdadeiro
ou jurupará...
pra assá-lo no espeto
e depois comê-lo
com farinha de mandioca
ou de fubá.

“Minha terra” apresenta, então, um retrato do paraíso que vive da caça, da pesca, do sonho, onde as chuvas são esperadas, celebrando o primitivo/regional, cultuando o pitoresco e que converge para a quinta estrofe, formada por elementos sonoros – expressos na aliteração dos fonemas P e K, além da rima – e rítmicos, em uma harmonia de palavras que representam o mundo paradisíaco descrito. Este mundo tem “vida” garantida, senão na realidade, no sonho: “e vai dormir e sonhar”.

O homem de minha terra arma o mondé
 e vai dormir e sonhar...
 O homem de minha terra tem um deus de carne e osso!
 – Um deus verdadeiro,
 Que tudo pode, tudo manda e tudo quer...
 E pode mesmo de verdade.
 Sabe disso o mundo inteiro:

– Meu Padinho Pade Ciço do Joazero!

O homem de minha terra tem um deus de carne e osso!
 Um deus verdadeiro...

Os guerreiros de minha terra já nascem feitos.
 Não aprenderam esgrima e nem tiveram instrução...
 Brigar é do seu destino:
 – Cabeleira!
 – Conselheiro!
 – Tempestade!
 – Lampião!

Os guerreiros de minha terra já nascem feitos:
 – Cabeleira!
 – Conselheiro!
 – Tempestade!
 – Lampião!

Vemos também em “Minha terra” que, de Ascenso até os dias de hoje, o povo continua devotando a sua fé a um deus de carne e osso “que tudo pode, tudo manda e tudo quer”, “Meu Padinho Pade Ciço do Joazero”²², esperando pelas chuvas que certamente aplacarão o sofrimento do sertanejo, “chuvas de janeiro... chuvas de caju... chuvas-de-santa-luzia...” que só são vistas na “amena poesia” de que é constituída o Nordeste.

Ascenso volta seus olhos para o Nordeste, aludindo à paisagem local mas sem se mostrar saudoso como em outros poemas de sua autoria – “A casa-grande de Megaípe”, por exemplo. Ou seja, em “Minha terra”, o eu lírico parece retratar um mundo que ainda é presente. Observamos também que, mesmo quando a voz poemática se refere ao cangaço, o olhar ainda parece encantado, deslumbrado: “Os guerreiros de minha terra já nascem feitos. / Não aprenderam esgrima nem tiveram instrução...”.

²² Cícero Romão Batista (1844 – 1934), segundo Câmara Cascudo (s.d., p. 657), foi o único brasileiro a tornar-se centro de interesse sobrenatural, motivando romarias com finalidades morais e não terapêuticas, que a morte não desvaneceu.

O eu lírico recorre à religião e ao cangaço, registrando no poema, a cor regional que reivindica o seu lugar “ao sol da literatura”. Julgamos, porém que, embora os elementos recorridos sejam regionais – homem, herói e paisagem –, eles ultrapassam essa barreira, podendo, simbolizar os diversos elementos regionais formadores da nação.

Ressaltamos ainda que o esforço realizado na construção artística do Nordeste na poesia ascensiana não foi apenas com a idealização da natureza, mas a elaboração desta região se dá também na denúncia da “Dor” (2008, p. 29-30):

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!...

Neste poema de *Catimbó*, o poeta transporta sensivelmente o seu leitor ao mundo de horrores do sertão, da seca, da paisagem imaginada pelos brasileiros que vivem em outras regiões e que não tiveram oportunidade de conhecer o lado fotografado em “Minha Terra”. Em “Dor”, a “paisagem é nua”, “toda crivada de espinhos”, (comparação à coroa de espinhos utilizada na crucificação de Cristo).

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,
 infernalmente luminoso,
 um sol assassino!
 Oh! Paisagem nua!
 – DOR.

Versos livres, rimas pobres – espinhos/caminhos, disformes, enormes – enfim, a estética modernista “embelezada” pelo tema regional. A “dor” que dilacera e desesperança o sertanejo que, ao invés de desfrutar das “aragens mansas e [das] chuvas esperadas”, precisam atravessar “exíguos e sinuosos caminhos” aquecidos por um “sol assassino”.

Dessa forma, se o problema, como lembrou Albuquerque Jr.(2006, p. 67)

era fundar uma imagem e um texto original para o Nordeste e se o sublunar oferecia uma multiplicidade e uma riqueza em contrastes, o importante era construir uma dada forma de ver e de dizer, era ordenar uma visibilidade e uma dizibilidade que se tornassem códigos fixos de leitura, era ordenar um feixe de olhares que demarcasse contornos, tonalidades e sombreados estáticos.

Nesse sentido, entendemos que os estudos em torno do Nordeste serão realizados de modo a pôr em foco a “matéria-prima” necessária para moldar a identidade da Região. Àquela época, Recife já era considerada o centro comercial e exportador de educação e cultura no Nordeste, uma vez que os futuros intelectuais brasileiros migravam para lá com o intuito de ingressar no Ensino Superior na Faculdade de Direito ou no Seminário de Olinda. Estas instituições, ao que parece, segundo Albuquerque Jr. (2006, p. 71), “se constituíam em lugares privilegiados para a produção de um discurso regionalista e para a sedimentação de uma visão de mundo comum”. Talvez, aí, o pensamento regionalista daquela década começa a ser traçado.

O poeta-cantador faz, pois, o registro do Nordeste também em “Sertão” de *Catimbó* (2008, p. 17-19):

Sertão! – Jatobá!
Sertão! – Cabrobó!
– Cabrobó!
– Ouricuri!
– Exu!

Em “Sertão”, logo de início, nos deparamos com a evocação de municípios pernambucanos: “Jatobá! Cabrobó! Ouricuri! Exu!”, em versos livres e musicais. A paisagem desolada descreve, aparentemente, o cotidiano de um sertanejo: reses, currais, ovelhinhas, tangerinos, urro, boi. O sol “é vermelho como um tição” que limpa os horizontes e que desesperança o homem do sertão.

Lá vem o vaqueiro, pelos atalhos,
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...”

Dos versos livres para a cadência de quem pastoreia reses mansas, descrito através das onomatopeias que compõem aquele cenário “sinistro” que é despertado pelo sino da igreja velha: “Blém... blém... blém...// dlim... dlim... dlim... // bão... bão... bão...”. Depois, “a toada guerreira do *Tigre* do sertão: / É lamp... é lamp... é lamp... é Virgulino Lampião...”, comumente cantada pelo povo do sertão, representando, possivelmente, a força e a resistência do sertanejo que tenta superar as adversidades.

E o urro do boi no alto da 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 seguir, o eco parece tomar conta do Sertão, com “o urro do boi no alto da serra” que “tem qualquer coisa de sinistro como as vozes / dos profetas anunciadores de desgraças...”. Para fechar o poema, a cadência do decassílabo: “O sol é vermelho como um tição!” que assola o “Sertão! / Sertão!”.

Observamos a presença de travessões e aspas que marcam o discurso direto que aparece no presente, a passagem de versos livres para versos bem marcados e

que novamente, sem preparação, “desaguam” em versos livres, o que constitui uma das características da poética de Ascenso.

Encontramos, pois, em Ascenso a aparente revelação de sentimentos que marcaram o pensamento nordestino da época e que contribuiu profundamente para o processo de elaboração literária da Região Nordeste na década de 20. Destacamos, assim, a proposta estética adotada por Ascenso Ferreira que associou a liberdade rítmica modernista de composição aos temas regionais, resultantes das discussões que acercaram as ideias regionalistas literárias. Seu entendimento nos parece fundamental para a compreensão da poesia ascensiana e, justamente, por isso, este será assunto do nosso próximo capítulo.

2. ASCENSO FERREIRA: UM REGIONALISTA-MODERNISTA

A ideia de que Ascenso Ferreira é um elo entre o modernismo paulista e o modernismo pernambucano defendida aqui é comum entre os estudiosos do assunto, pelo fato de o poeta unir em sua obra, como vemos, a inovação estilística do modernismo e a valorização das tradições de sua terra, assunto tão discutido em Pernambuco. Ou seja, a leitura de seus poemas, sobretudo os poemas de *Catimbó* e *Cana caiana*, torna evidente o “espírito regionalista”, registrado através do princípio de liberdade formal de composição pregado pelo modernismo. Sendo as ideias regionalistas a base da poesia ascensiana, buscamos neste capítulo verificar como este pensamento se firmou em Pernambuco, a partir da produção poética de Ascenso Ferreira.

O Nordeste brasileiro sempre teve, para nós, uma produção literária própria, levando ao estabelecimento na Região das ideias regionalistas²³ que destacavam as peculiaridades locais, mostrando cada uma delas como uma face do país, esboçando “nesta velha metrópole regional que é o Recife um movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil” (FREYRE, 1967, p. 27). Para exemplificar, ilustramos este estudo com “Os engenhos de minha terra”, “da terra de Ascenso”, poema de *Cana caiana* (2008, p. 88-89):

Dos engenhos de minha terra
Só os nomes fazem sonhar:

- Esperança!
- Estrela-d’Alva!
- Flor do Bosque!
- Bom Mirar!

Vemos, neste poema, um eu lírico que parece cantar as suas lembranças como se fossem fatos que estivessem acontecendo naquele momento, no presente (“fazem”, “trotando”, “é”, “tem”, “comove”). Verificamos, pois, algumas reminiscências através das marcas deixadas na segunda estrofe, dos nomes de engenhos tão poeticamente denominados, lembrados pelo eu lírico: “– Esperança! / – Estrela-

²³ No Brasil, o Nordeste e o Rio Grande do Sul foram os lugares que mais suscitaram a consciência regionalista. Por hora, nos interessa as discussões Nordestinas.

d’Alva! / – Flor do Bosque! / – Bom Mirar!”, engenhos que de fato existiram ou ainda existem no Estado de Pernambuco.

Um trino... um trinado... um tropel de trovoada...
e a tropa e os tropeiros trotando na estrada:

- Valo!
- Eh, Andorinha!
- Eh, Ventania!
- Eh...

“Meu alazão é mesmo bom sem conta!
Quando ele aponta tudo tem temor...
A vorta é esta: nada me comove!
Trem, outomove, seja lá qui for...”

Embora não haja um tempo preciso, vemos a descrição de um espaço que aparentemente um dia, foi acolhedor, além da tentativa de recuperar um passado que se foi, a passagem do tempo e as diferenças entre o vivido e as memórias, mesmo sendo estas diferenças demarcadas de maneira tão sutil, quando o tempo da memória é o que conta: “dos engenhos de minha terra / só os nomes fazem sonhar”.

O tempo corre e o ambiente que era marcado por “um trino... um trinado... um tropel de trovoada... / e a tropa e os tropeiros trotando na estrada”, registrado em versos livres e aliterados, tem nova “vorta”, abrindo espaço para “trem, outomove”. Além disso, a quarta estrofe parece registrar nomes dos cavalos que “trotavam” pela estrada, inscritos com marcas de oralidade: “Eh...” e uso de travessões.

“Por isso mesmo o sabiá zangou-se!
Arrepiou-se, foi cumer melão...
Na bananeira ela fazia: piu!
Todo mundo viu, não é mentira não...”

- Bom dia, meu branco!
- Deus guarde sua senhoria, Capitão!

.....

Dos engenhos de minha terra
Só os nomes fazem sonhar:

- Esperança!
- Estrela-d’Alva!
- Flor do Bosque!
- Bom Mirar!

O poeta mistura versos metrificados: “Dos engenhos de minha terra / só os nomes fazem sonhar”, a versos livres, rimas externas e internas, como na sexta estrofe que assim como a quinta trazem o recorte de uma canção rural que Ascenso conhecia e emprestou ao eu lírico.

Talvez, por isso, seu amigo e poeta Manuel Bandeira (*apud* Souza Barros, 1977, p.113) disse:

A essa originalidade de forma se acrescenta outra, mais valiosa, a maneira de sentir e exprimir a terra na sua paisagem e na sua gente [...]. Os poemas de Ascenso são verdadeiras rapsódias do Nordeste, nas quais se espelha amoravelmente a alma ora brincalhona, ora pungentemente nostálgica das populações e dos engenhos do sertão.

Essa identificação do homem e do poeta Ascenso Ferreira com o Nordeste manifesta-se no ambiente descrito em “Os engenhos de minha terra” e em outros poemas, bem como no claro encantamento e saudosismo diante de peculiaridades do Nordeste brasileiro, como a sua paisagem física e natureza humana marcada por superstições, gestos e linguagem, temas intrínsecos às ideias regionalistas, com as quais Ascenso manifestou a sua poesia.

Acreditamos, por isso, que Ascenso Ferreira tenha assumido a dupla-feição regionalista-modernista, criando uma poesia substancialmente regional e modernista nas formas, reiterando, consciente ou não, aquilo que Antônio Candido chamou de “dialética do localismo e do cosmopolitismo” em “Literatura e cultura de 1900 a 1945” (2006, 117), evidenciando a “tensão” entre o dado local – o tema – e a forma como isso é expressado – novas experiências de linguagem e crítica às velhas gerações – uma herança europeia.

Nesta linha, destacamos o que disse Lígia Chiappini Moraes Leite em “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro” (1994, p. 667), quando afirma que a crítica define as ideias regionalistas, entendidas como Movimento Regionalista, como a:

corrente literária à qual pertence qualquer livro que intencionalmente ou não traduza peculiaridades locais pensadas. Essas peculiaridades locais são, em geral, pensadas conteudisticamente e geograficamente como paisagens, tipos, costumes, credices, superstições e modismos de uma determinada área do país. Ainda conteudisticamente é critério quando se especifica o regionalismo como tematização não só do regional, mas sobretudo, do rural.

Catimbó enquadra-se claramente nesse contexto, pois encontramos nele o registro de paisagens, costumes, superstições e do homem rural de Pernambuco. Destacamos como exemplo dessas definições, “Tradição” do *Catimbó* (2008, p. 57) de Ascenso Ferreira:

Terraço da Casa-Grande de manhãzinha,
fatura espetaculosa dos Coronéis:

- Ó Zé-estribeiro! Zé-estribeiro!
- Inhôô!
- Quantos litros de leite deu a vaca Cumbuca?
- 25, seu Curuné!
- E a vaca Malhada?
- 27, seu Curuné!
- E a vaca Pedrês!
- 35, seu Curuné!
- Sóó? Diabo! os meninos hoje não têm o qui mamar!

O poema traz o regional assinalado pela inscrição dos costumes de seu povo através do aproveitamento do acervo oral popular nordestino. Depois de situar o poema no tempo e no espaço nos dois versos iniciais, o eu lírico resgata a tradição de uma sociedade, a partir do diálogo entre o patrão, “seu Curuné”, e o empregado, “Zé-estribeiro”. Nesta conversa, “seu Curuné” está preocupado com a quantidade de leite que suas vacas dão e o último verso, a resposta de Zé estribeiro, revela outro costume da época: as famílias tinham muitos filhos e, por isso, precisavam do leite das vacas para alimentá-los.

Vemos neste poema imagens representativas do ambiente rural associadas a um quadro de pobreza – a escolha do leite: “os meninos hoje não têm o qui mamar!” –, imagens que propiciam a exaltação de valores da terra, imagens fortalecidas, do ponto de vista estilístico, pela pontuação do final dos versos, predominantemente exclamativa e interrogativa. O poema é apoiado no cotidiano e no tradicional da região nordestina.

Mas foi ainda no Romantismo que a nossa literatura voltou-se para o local, para os temas regionais, dando origem, de certa forma, a uma espécie de pensamento regionalista que, na concepção de Azevedo (1996, p. 100), corresponde ao “elemento caracterizador da consciência local, com matizes evidentemente diversos nos diferentes autores e obras”, nas quais, a depender da Região, destacam-se heróis e tradições diferentes, como observamos no poema

“Minha terra”. Esse poema representa/apresenta os brasileiros de cultura rural, a fim de levar a voz desse povo por meio da letra para a cidade que de acordo com Leite (1994, p. 668) é o lugar “de onde surge e para qual se destina essa literatura”.

De modo geral, à essa altura, o objetivo era criar uma literatura enraizada, participante e modernista. Foi aí que o modernismo chegou ao Recife e mesmo encontrando resistência²⁴, foi aceito, uma vez que alguns intelectuais viam contradições entre o Modernismo paulista e o Modernismo pernambucano, que precisavam ser entendidas e superadas.

Essa compreensão contribuiria para a formação de uma arte e para a elaboração de um texto que levasse em consideração as particularidades internas, reais ou forjadas, a fim de definir seu diferencial. O posicionamento regionalista, seja ele político, social, artístico ou cultural, reflete a consciência dos valores locais e o desejo de sua afirmação no cenário nacional.

Ascenso, um poeta envolvido diretamente nessas discussões, no discurso inflamado de Freyre (1967, p. 36) que, em princípio, dizia que o “Nordeste vem perdendo a tradição de criador ou recriador de valores para tornar-se uma população quase parasitária ou uma terra apenas de relíquias”, canta as tradições pernambucanas, valorizadas e preservadas (tenta-se preservar) até hoje, observa a mudança desse cenário que antes tradicional passa a incorporar a modernização, como vimos no poema “Noturno” – embora, fique claro, a nosso ver, que mesmo evidenciando o “velho Recife / que atrás do arruado / moderno ficou...”, o cenário lembrado seja o rural –, uma vez que o poeta desenvolve uma crítica à chegada da industrialização no universo semi-rural pernambucano, o que desarticula a paisagem interiorana (base temática do regional). Isso é possível verificar, ainda, no poema de *Xenheném*, “Vamos embora, Maria” (2008, p. 159-161):

As Panzer Divisões de Prédios-Cimento-Armado
estão tomando de assalto nossa Recife colonial,
abatendo por terra todas as tradições...

Triunfalmente elas avançam,
disformes e taciturnas,
povoando o cenário

²⁴ Mário de Andrade assegura (1974, p. 236-237) que era natural que o modernismo fosse temido, inicialmente, “pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito” e isso “destruía o espírito conservador e conformista”, provocando um mergulho na cultura materna.

de estranhas visões!

– Tomaram conta do Pátio do Paraíso!
 – Refletem os vultos nas águas do rio!
 – As ruas de São José
 ameaçadas já estão...

.....
 Oh! A tragédia iminente
 dos velhos templos monumentais,
 espetacularmente cercados por elas,
 no meio das praças públicas,
 como ilustres prisioneiros de guerra
 expostos à curiosidade das multidões!

.....
 – Vamos embora, Maria!

O poema de versos livres e brancos mostra a preocupação do eu lírico que vê “todas as tradições” abatidas por terra pela modernidade que se ergue e se mostra através das “Panzer Divisões de Prédios-Cimento-Armado”, “tomando de assalto nossa Recife colonial”. Diante desse cenário, a solução encontrada está no título, “Vamos embora, Maria!”, Maria que pode representar sua mãe – Maria Luisa Gonçalves Ferreira –, sua primeira esposa – Maria Stela de Barros Gris –, sua segunda companheira – Maria de Lourdes Medeiros –, a filha do casal – Maria Luiza – ou qualquer outra mulher que se chame ou não Maria.

Acreditamos, pois, que as ideias regionalistas e as ideias modernistas se completam e “são, na verdade, manifestações específicas, em literatura, de uma problemática mais geral da cultura, da política e da organização da sociedade como um todo” (LEITE, 1994, p. 669).

Não negamos a importância exercida pelo movimento modernista paulista, através do qual se pôde refletir como criar uma poesia que expressasse a cor local e que ao mesmo tempo fosse modernista. Ascenso Ferreira não agiu diferente dos demais poetas da época, à medida que aceitou o desafio de transformar liricamente a matéria-prima que o Nordeste oferecia, como o seu povo, suas tradições, sua linguagem e suas superstições. Isso criou uma poesia que alia ideias e ideais modernistas e regionalistas, resgatando a cultura nordestina ou idealizando-a. Nesta linha, vale fazer uma leitura de “Quadrilha de Caetano Norato²⁵” de *Xenheném* (2008, p. 152):

²⁵ Supomos que Ascenso Ferreira conheceu Caetano Norato e, por isso, nesse poema, fez uma homenagem a ele. Possivelmente, Caetano Norato foi um nordestino, do interior, e cantor.

A dança de Caetano Norato é uma procriação.
Nada de quadrilhas marcadas em francês:

“En avant tous! Chaîne de dames!
Chaîne de chevaliers!”

Nidra!

A dança de Caetano Norato é assim:

- Atenção! Lá vai tempo!
- Damas por cima, cavaleiros por baixo!
- Damas por baixo, cavaleiros por cima!
- Pronto, seu mestre,
chegou...

Nos dois primeiros versos deste poema, observamos a rejeição e a negação à cópia dos modelos franceses, ideia assumida pelos modernistas brasileiros e pelo marcante, Caetano Norato que recebeu a quadrilha²⁶ de qualquer “país europeu ou americano” e lhe deu “acentuado sabor brasileiro”, conferido na última estrofe. Neste poema, Ascenso parece cantar a/o festividade/folguedo, histórias do seu povo, como sugere a proposta regionalista, em versos livres, conforme a estilística modernista.

Baseado nos pressupostos regionalistas, Ascenso resgata a manifestação popular, tradicional e cultural pernambucana que parece estar ameaçada pela modernidade, a fim de (re)encontrar a sua identidade ameaçada, como em “A pega do boi” de *Cana caiana* (2008, p. 77-78):

A rês malhada
ouviu na quebrada,
soar a toada,
de alguém que aboiou:

– Hô – hô – hô – hô – hô,
Váá!
Meu boi Surubim!
Boi!
Boiato!

E, logo espantada,

²⁶ Segundo Cascudo (s/d., p. 745-746), a grande dança palaciana do séc. XIX, protocolar, abrindo os bailes da corte em qualquer país europeu ou americano, tornada preferida pela sociedade inteira, popularizada sem que se perdesse o prestígio aristocrático, vivida, transformada pelo povo que lhe deu novas figuras e comandos inesperados, constituindo o verdadeiro baile em sua longa execução de cinco partes, gritadas pelo “marcante”, bisadas, aplaudidas, desde o palácio imperial aos sertões [...]. Apareceu no começo do século XIX, e pela época da Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de dança francesa, como Milliet e Cavalier [...]. Foi cultivada por nossos compositores, que lhe deram acentuado sabor brasileiro[...].

sentido a laçada,
no mato embocou...

Atrás, o vaqueiro,
montando o “Veleiro”,
também mergulhou...

Os cascos nas pedras
davam cada risco
que só o corisco
de noite no céu...

Saltaram valados,
subiram oiteiros,
pisaram facheiros
e mandacarus...

Em “A pega do boi” vemos claramente cenas ou eventos cotidianos do homem rural nordestino. Nesse cenário, o vaqueiro “montando “Veleiro””, um cavalo aparentemente ágil porque comparado ao “corisco de noite no céu”, aboia a rês que fugiu ou se perdeu e que “espantada”, “sentindo a laçada, / no mato embocou”. Veleiro e seu vaqueiro, perseguindo o “boi Surubim”, “saltaram valados” / subiram oiteiros, / pisaram facheiros / e mandacarus...” passando por três municípios de Pernambuco, “Jatobá”, “Catolé” e já chegando em “Exu”.

Até que enfim...

No Jatobá
do Catolé,
bem junto a um pé
de oiticoró,
já do Exu
na direção...

– O rabo da bicha reteve na mão!

(Poeiriço danado e dois vultos no chão)

.....

Mas, baixa a poeira,
a rês mandingueira
por terra ficou...

E um grito de glória
no espaço vibrou:

– Hô – hô – hô – hô – hô,
Váá!
Meu boi Surubim!

Boi!
Boiato!

Depois de tantos obstáculos, “a rês mandingueira / por terra ficou... / E um grito de glória – o estribilho – no espaço vibrou: – Hô – hô – hô – hô – hô”. É visível ainda no poema de versos irregulares a recorrência à voz popular associada à voz do poema. Isso é percebido não apenas pelo uso de travessão, mas pela utilização da forma popularizada de alguns termos: “oiteiros” – outeiros, “oiticoró” – oiti-grande, “bicha”.

Depois de ler estes poemas, reconhecemos em Ascenso um poeta que soube unir ideias regionalistas e modernistas. Importa, pois, como já dissemos, verificar, de modo didático, mesmo correndo o risco de apresentar uma visão redutora dos fatos, como as ideias regionalistas foram (re)implantadas em Pernambuco.

2.1 “A rua do rio” e a retomada das ideias regionalistas

Quando Joaquim Inojosa levou as propostas modernistas do Sul para Pernambuco na década de 20 do século passado, já havia indícios lá da retomada das ideias regionalistas na Região, senão pelas mãos de Ascenso Ferreira, pelo trabalho de Gilberto Freyre e pelas atividades realizadas através do Centro Regionalista do Nordeste que pregava a reabilitação dos

valores e tradições do Nordeste repito que não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome [...]. [Pois] o Nordeste tem o direito de considerar-se uma região que já grandemente contribuiu para dar à cultura ou a à civilização brasileira autenticidade e originalidade e não apenas doçura e tempero (FREYRE, 1967, p. 33-35).

É evidente, pois, que o encontro entre pensamento modernista e pensamento regionalista, em princípio, tenha provocado diversas polêmicas porque as ideias de modernização geram atitudes defensivas e proteção dos valores locais. Mas mesmo Pernambuco tendo aceitado e difundido as influências modernistas exteriores, não renunciou a suas práticas culturais e, olhando para a poesia ascensiana,

acreditamos que Pernambuco tenha integrado o culto às suas tradições às novidades estilísticas.

Neste contexto, para divulgar os ideais de tradição²⁷, criticar a modernização e a vida social recifense europeizada/afrancesada, Freyre publica vários artigos com diversos temas, entre eles, a preocupação com os nomes tradicionais de ruas e praças, “nomes deliciosamente pitorescos”, com a paisagem do Recife, com a culinária regional, com a defesa dos monumentos históricos que vão desaparecendo e fazendo com que Recife perca a sua cor local, conforme Azevedo (1996, p. 133) que aponta ainda para o que disse Freyre em resposta a algumas acusações:

Sou de fato pela conservação de muita coisa velha do Recife. Das velhas igrejas, por exemplo. [...] Devo confessar que prefiro o “sujo da velhice” à tinta fresca. Mas reconheço a necessidade de construir e reconstruir. E o que eu quero, sobretudo, é um Recife que se renove sem perder o caráter, numa economia inteligente e honesta dos valores próprios e dos motivos tradicionais.

A ânsia pelo estabelecimento da Tradição-regionalista²⁸ levou o sociólogo, não raro, a tomar algumas posições, no mínimo extravagantes, como as exemplificadas por Azevedo (1996, p. 135): “um café ou um restaurante, em Recife [...] destinado a mostrar ao estrangeiro o pitoresco de Pernambuco; uns papagaios em gaiolas de latas, coco verde à vontade pelo chão [...]”, ou mesmo a defesa do analfabetismo, “considerando-o útil porque exerce o papel de agente conservador”. Ou seja, Freyre desejava conservar as práticas e os valores tradicionais em contraposição à imitação europeia, ideal que o levou a escrever no Prefácio de seu *Manifesto Regionalista* (1967, p. X-XI):

²⁷ Este termo é empregado como sinônimo de “continuidade do passado no presente”, uma vez que entendemos como *tradição* aquilo que Octavio Paz apontou em “A tradição da ruptura” (1984, p. 17), “a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos”. É importante lembrar, pois, que a “modernidade” também é uma tradição, embora polêmica, por representar uma *tradição inconstante*, que nunca é ela mesma, é sempre outra.

²⁸ É necessário ser cauteloso ao utilizar o termo *tradição*, pois o seu conceito pode levar a uma postura restrita de regionalismo, vizinha do “bairrismo”, na medida em que o Nordeste é considerado como sendo mais brasileiro do que outras regiões, exatamente enquanto pode conservar intactas as suas características tradicionais (AZEVEDO, 1996, p. 137).

Foi um movimento que em dias remotos já se voltava “para a necessidade de estudos sistemáticos regionais de Antropologia, História, Sociologia e Economia brasileira, e, desde 1925, desejoso de que pintores decorassem nossos edifícios e nossas praças com figuras de negros e mestiços trabalhadores de engenhos, de trapiche, de cozinha e não apenas com perfis, bustos e estátuas equestres de generais, bispos e doutores brancos; que essas ruas e praças fossem arborizadas com árvores das matas brasileiras e não exóticas, desejoso, também, de que nos romances, nos contos, nos ensaios, na poesia, no teatro, os escritores, sem se tornarem sectariamente regionalistas, não se envergonhassem de ser regionais nos seus motivos e modos de expressão”.

Assim fizeram os regionalistas-modernistas, buscando na realidade local de cada região o conteúdo para a sua arte, como Ascenso em “A rua do rio” de *Xenheném* (2008, p. 191-192):

(PALMARES)

No começo da rua
Morava Agostinho – o aleijado –
A quem o povo acusava de alimentar-se de coisas imundas:
– Bichos mortos apanhados nos fundos do quintais!

Fronteiro a ele morava o pedreiro Manuel Belo,
Que por ter sido mordido de cachorro da moléstia,
Quando falava com a gente avançava como um cão!

No meio da rua morava a celebérrima preta Inês.
Catimbozeira “afamada”,
Sempre às voltas com os sapos e urubus!

Na outra ponta morava a mulata Filomena,
A quem um jacaré acuou dentro de um banheiro no rio.
E que saiu nuinha pela estrada afora,
Gritando: “Me acudam! Me acudam!”

Mas nem tudo, na Rua do Rio,
Era infâmia, nojo, abominação!

.....

Na outra ponta da rua,
Bem nos fundos do quintal da casa de minha mãe,
Morava o fogueteiro Lulu Higino,
Que no silêncio das noites consteladas,
Arrancava da flauta uns acordes tão suaves,
Que até parecia serem as estrelas lá no céu
Que estavam tocando...

Logo no início, a voz poemática situa onde fica “A rua do rio”, Palmares, município da Zona da Mata, sul de Pernambuco, lugar tradicional e muito importante para o Estado, terra onde nasceu o poeta Ascenso Ferreira. Em versos livres e brancos, com travessão e a transcrição da fala popular – “nuinha”, “Me acudam!” –, o eu lírico divide o poema em seis estrofes e cinco delas são dedicadas a moradores da “Rua do Rio” que podem ter vivido em Palmares ou apenas nos versos de Ascenso, versos de quem parece não se envergonhar de ser regional “nos seus motivos e modos de expressão” (FREYRE, 1967, p. X-XI).

Poemas como este, “Noturno”, “Minha terra”, “Os engenhos de minha terra”, “Tradição”, “Vamos embora, Maria” revelam, a nosso ver, a luta pela conservação de elementos tradicionais que cooperaram para o processo de particularização cultural pernambucana que deveria ser transmitido e perpetuado no futuro, mas que agora parece guardado no passado, devido os métodos de modernização que começavam na cidade e atingiam o interior, modernização entendida como sinônimo de progresso.

Assim, os centros das capitais se modernizam com seus portos, energia elétrica, estradas de ferro, novas técnicas de produção, resultando na inevitável ruptura das sociedades rurais, submissão, sufocamento da sua cultura, impelindo a cultura rural a seguir as normas urbanas.

Todos esses acontecimentos exigiam a reformulação da Inteligência Nacional. Nesse contexto, destacamos de *Cana caiana* (2008, p. 86-87) o poema “Graf Zeppelin” que também se revela por sua disposição gráfica, até então desconhecida na poesia brasileira, prenunciando, de certo modo, a poesia visual²⁹: a quebra do verso “lógico” e o corte que possui um valor icônico, pois reproduz, a nosso ver, a velocidade do Zeppelin:

W Z!
K D K A!
U Z Q P!

– Alô, Zeppelin!
– Alô, Zeppelin!

²⁹ O concretistas, como Haroldo de Campos, poeta e teórico concretista, usaram a desconstrução da palavra em poemas não-versificados. É claro que Ascenso Ferreira não chegou a esse ponto, mas “Graf Zeppelin” também tem um apelo visual. Acrescentamos também o que disse Augusto de Campos em “Um dia, um dado, um dedo” (2009, p. 257) quando se refere à poesia dos cantadores nordestinos, de um modo geral: este poema está “vincado pela elaboração formal, a desmentir francamente as teses dos que julgam a arte popular incapaz de intelectualização e de requinte”.

– Jequiá!

– Usted me puede dar nuevas del Zeppelin?

– Dove il Zeppelin?

– Where is the Zeppelin?

– Passou agorinha em Fernando de Noronha!

– la fumaçando!

– Chegou em Natal!

(Augusto Severo, acorda de teu sono, Bichão)

– Alô, Zeppelin!

– Alô, Zeppelin!

Em 22 de maio de 1930, os jornais recifenses noticiavam a chegada do dirigível alemão na cidade. A população estava eufórica porque era a primeira vez que um Zeppelin atracava em solos americanos. Na época, Recife passava por intervenções urbanas para a população mais abastada e moradia precária para os menos favorecidos. Se por um lado desenvolvia a cidade, por outro, cresciam os mocambos. O novo e o velho combatiam geograficamente também.

Segundo Rafael de Oliveira Rodrigues em *Nos tempos dos charutos prateados* (2011), a aviação mundial estava se desenvolvendo com sucesso e depois dos dirigíveis serem utilizados na Primeira Grande Guerra, passaram a ser utilizados como transporte em viagens transatlânticas. Recife, por oferecer as condições climáticas favoráveis, foi a primeira cidade a receber a novidade, no bairro do Jiquiá que sediou a estrutura necessária para receber Zeppelin.

Decretado feriado municipal pelo prefeito da época, navios devidamente aportados com suas sirenes disparadas e milhares de pessoas reunidas esperando para ver de perto “seu Zé Pelin”, a novidade que “parece uma baleia se movendo no mar! / parece um navio avoando nos ares”.

Segundo Oliveira (2011), Gilberto Freyre estava lá, como chefe de Gabinete do Governo do Estado, para desejar boas vindas àquilo que parecia “um invento do cão”. Outros dirigíveis passaram por lá, “uma coisa bonita danada”, levando ares de modernização para um lugar que guardava características de um cenário rural.

RÁDIO!

RÁDIO!

RÁDIO!

W Z,
 Q P Q P,
 C Q A A ...
 – Je-qui-á!

- Apontou!
- Parece uma baleia se movendo no mar!
- Parece um navio avoando nos ares!
- Credo, isso é invento do cão!
- Ó coisa bonita danada!
 - Viva seu Zé Pelin!
 - Vivôôô!

DEUTSCHLAND ÜBER ALLES!

Chopp!
 Chopp!
 Chopp!

- Atracou!

.....

Saudade:

- Olá, seu Ferramenta,
 Você sobe ou se arrebenta!”

Ascenso, pois, canta o “Graf Zeppelin” que “acorda a cidade de teu sono” e que louva a “Alemanha sobre tudo” – Deutschland über alles! – em versos livres, brancos, margens diferenciadas e a voz do povo, tanto do seu, quanto do outro – “– Usted me puede dar nuevas del Zeppelin? / – Dove il Zeppelin? / – Where is the Zeppelin?”. Mas mesmo celebrando a novidade estrangeira, Ascenso incita certa crítica ao processo de modernização, comum nos poemas de *Cana caiana*, tentando reaver a cultura regional.

Neste sentido, Ascenso, que pertence a uma cultura nativa ou implantada há muito, teve de encontrar um modo de responder ao processo de modernização, aceitando-o a partir da descoberta e do descortinar pela poesia da sua cultura tradicional. Esse é um dos motivos pelos quais a sua obra não pode ser atrelada somente às ideias modernistas ou apenas às ideias regionalistas, pois aderindo aos dois pensamentos e entrelaçando-os, Ascenso conseguiu realizar, segundo Azevedo (1996, p. 180), “uma poesia cuja marca característica pode ser definida como a brasilidade...nordestina”. Isso não é apenas uma operação artística, mas o reflexo de conflitos internos e externos que a sua sociedade estava passando.

Gilberto Freyre atuou neste ambiente e dando “boas vindas à novidade alemã”, aparentemente, tentou unir o tradicional ao moderno, o regional ao universal, buscando não se fechar nem no tempo, nem no espaço.

Vale dizer, enfim, que esses ideais e essas ideias foram condensados no *Manifesto Regionalista* de 1926. As reflexões propostas no *Manifesto* começaram a ser discutidas, de modo oficial, com a criação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, reunindo não apenas intelectuais ligados à Arte, mas à política também, como veremos a seguir.

2.2 Uma viagem lírica a “Oropa, França e Bahia”: Ainda questões regionalistas

O *Manifesto Regionalista* redigido por Gilberto Freyre, em 1926, para o Congresso Regionalista, mostrava-se contra a nossa “maneira colonial de ser” e combatia contra “a possibilidade de descaracterização de nossos traços não só regionais como, até, nacionais” (FREYRE, 1967, p. XI-XII). Por isso, o estudioso escreveu em seu *Manifesto*:

Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonados, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e progressistas pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. (ibid. p. XII).

O *Manifesto* lutava contra a influência imediata, gostos e padrões vindos do exterior, ou a favor de um olhar crítico sobre a influência externa de temas e estilos literários sobre o Brasil. Desse modo, ideias regionalistas e modernistas convergiam na busca pela autenticidade brasileira através do texto literário. Observamos, assim, o que disse Leite (1994, p. 668):

certas obras harmonizam tema e estilo, matéria-prima e técnica, revelando mais do que paisagens, tipos ou costumes[...] e construindo uma verdadeira linhagem: da representação/apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade.

Ou seja, a obra literária, neste caso, ascensiana, faz o registro dos hábitos regionais na tentativa de recuperar o passado, a cultura local e apresentá-los às sociedades urbanas ou ao país, de um modo geral. Vejamos de *Xenhenhém* (2008, p. 162-163), “O meu poema de São Francisco”:

É Cabrobó!
 É Orocó!
 É o Ibó!
 É Curaçá!

O poema inicia com quatro versos anafóricos que, como em “Catimbó”, fazem referência aos nomes de quatro municípios, sendo “Cabrobó”, “Orocó” e “Ibó”, pernambucanos e “Curaçá”, baiano, estados ligados pelas águas do Rio São Francisco, descoberto em 4 de outubro de 1501 e por ser a data de festejos ao Santo, recebeu o mesmo nome.

Meu Deus, ela veio das bandas de lá!
 Meu Deus, ela veio das bandas de lá!

Barqueiro, me traga o reco-reco,
 que eu quero chama-la para um xenhenhém...
 Que nada! Ela é sempre pra mim como um eco
 que longe responde, porém nunca vem...

Barqueiro, desçamos pelo rio abaixo...
 Vamos ver, barqueiro, aonde ela está.

Depois da primeira estrofe, o dístico-estribilho do poema. Em seguida, a voz do poema pede ao barqueiro que siga a voz de uma mulher “que longe responde, porém nunca vem...”. No próximo quarteto, o eu lírico evoca, anaforicamente, nomes de municípios baianos, explorando novamente a sonoridade retirada deles. “UAUÁ” é grafado em letras maiúsculas, representando, talvez, o som do choro do eu lírico que desce “rio abaixo” em busca da mulher “para chamá-la para um xenhenhém”.

Chorrochó!
 Cocorobó!
 Patamuté!
 UAUÁ!

Meu Deus, ela veio das bandas de lá!
 Meu Deus, ela veio das bandas de lá!

Barqueiro, desçamos ainda mais pra baixo
que ela está chamando ainda mais pra lá...

E é Floresta,
Itacuruba,
Santo Antônio,
Jatobá!

– Passageiro, volte que lá é a cachoeira.
É morte na certa, não teime, não vá!

Mais uma vez, o eu lírico registra o nome de mais quatro municípios ribeirinhos pernambucanos, embora os mesmos não apresentem a mesma intensidade sonora das primeira e quinta estrofes. Aparentemente, esta “quebra musical” representa o fim do trecho calmo do Velho Chico, como avisa o barqueiro em discurso direto: “– Passageiro, volte que lá é a cachoeira. / É morte na certa, não teime, não vá!”.

Barqueiro, ela chama é mesmo de lá...

.....

– UAUÁ!!!

Em seguida, um verso solitário, ainda que acompanhado de reticências e uma linha pontilhada e seguido do nome do município que representa, a nosso ver, o som do choro. O (dis)curso do poema e o curso do Rio conduzem o leitor à cachoeira [de Paulo Afonso-BA?], onde “é morte na certa”. Parece que o eu lírico navega propositadamente para o fim, como quem foge das desilusões amorosas ou foi arrastado pela mulher para isso.

Destacamos este poema por acreditar que ilustra bem o que dissemos, a harmonia de tema e matéria-prima – o Rio, os municípios – o estilo e a técnica modernista, a liberdade formal estética – versos livres e brancos, margens à direita e margens à esquerda – registrando a cultura local.

Visto isso, acrescentamos que o Manifesto Regionalista representou para Freyre (1967, p. XIV), tendências, atitudes de uma nova geração de intelectuais: os Modernistas de Rio-São Paulo e os Regionalistas-Tradicionalistas do Recife que não deixaram de ser modernistas. Ou seja, as ideias modernistas e o pensamento regionalista puderam ser equilibrados e condensados, de modo a atender as duas

propostas, libertando-se ou tentando libertar-se do jugo europeu e reconhecendo a importância do passado no presente e para o futuro, sem ver no tempo antigo e nos seus frutos “velhacas velharias”³⁰ que precisam ser destruídas.

Gilberto Freyre (1967, p. 27-28) diz também que as ideias regionalistas esboçam “o sentido de regionalidade³¹ acima do pernambucanidade [...]”. E assim, o Movimento foi sendo projetado em outras partes do Brasil, sendo visto por alguns como sectário, aparentemente devido a reflexões freyrianas (1967, p. 67) como essa”:

Pois o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o Nordeste, talvez a principal bacia em que se vem processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangues e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses, judeus, ingleses, alemães, italianos.

Estas ideias abrem espaço para o conservadorismo e para aquela ideia bairrista de ver o Nordeste como a região mais pura do Brasil. Tal posicionamento gerou aquilo que Freyre (1967, p. 30) chamou de injustiça: confundir os ideais regionalistas “com separatismo ou com bairrismo. Com antiinternacionalismo ou antinacionalismo”, porque para ele, o ideal regionalista é:

tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República – este sim, separatista – para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional.

Este pensamento já traduz a dependência e a submissão da região-cultural³² em relação às capitais que buscavam a unidade cultural baseadas em modelos internacionais. Freyre (p. 31) diz ainda que o Brasil foi vítima, “desde que é nação,

³⁰ Expressão utilizada em “Verso, reverso e controverso” por Augusto de Campos (2009, p. 7), ao se referir ao “antigo” que rapidamente é substituído pelo “novo”.

³¹ Segundo Freyre (1967, p. 30), “os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter”.

³² Parece que o pensamento regionalista valoriza ainda mais a Região-cultural em contraposição a Região-geográfica, embora essas divisões não sejam tão distintas. A Região-cultural importa por suas produções críticas e literárias.

das estrangeirices que lhe têm sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e social”.

Este raciocínio deu forças à ideia de Alfredo Moraes Coutinho – que “elabora o programa do Centro e faz o discurso de abertura dos trabalhos do Congresso” –, conforme apontou Azevedo (1996, p. 138), de que o Nordeste foi formado por história, tradição e etnia quase livre de influência estrangeira, o que faz da Região um território fértil para a germinação dos ideais regionalistas. Por outro lado, a própria ideia de formação da Região sem influência exterior, já corresponde a uma postura regionalista. O pensamento regionalista, na concepção de Freyre (1967, p. 31),

não pretende senão inspirar uma nova organização do Brasil. [...] uma nova organização em que as vestes em que anda metida a República, [...] sejam substituídas não por outras roupas feitas por modista estrangeira mas por vestido ou simplesmente túnica costurada pachorrentamente em casa: aos poucos e toda sob medida.

Proclamava-se, assim, a defesa dos valores regionais e a preservação das características peculiares às cidades nordestinas. Justifica-se, pois, o pensamento de Freyre pelo fato de, a nosso ver, a sua Região ser uma fonte de raízes e tradições que não poderiam ser esquecidas por seus seguidores em suas obras e daí a tentativa de universalizar o local, ao passo que critica a influência estrangeira, como Ascenso fez em “Oropa, França e Bahia” de *Xennhenhém* (2008, p. 179-184), o poema também é uma recriação do mito das três raças, desejo de confirmar de maneira crítica a mestiçagem como valor da cultura brasileira, como já vimos em “História pátria”:

(ROMANCE)

*Para os 3 Manuéis:
Manuel Bandeira
Manuel de Sousa Barros
Manuel Gomes Maranhão*

Num sobradão arruinado,
Tristonho, mal-assombrado,
Que dava fundos pra terra,
(“Pra ver marujos,
Tiruliluliu!
quando vão pra guerra...”)

E dava fundos pro mar,
 (“Pra ver marujos,
 Tiruliluliu!
 ao desembarcar.”)

O mais extenso poema de sua coletânea modernista, “Oropa, França e Bahia” é composto por cento e cinco versos distribuídos em dezoito estrofes diferentes: uma décima, um terceto, um quinteto, quatro sextetos, quatro sétimas, uma oitava, dois quartetos, dois dísticos, uma nona, o que representa a liberdade rítmica modernista que chega da “Oropa”, da “França” na “Bahia” (no Brasil). Vemos no poema ainda a voz do eu lírico que se mistura a fala coloquial brasileira: “num”, “pra”, “pro”, “Oropa”, “inda”, “pichitinha”, “mulhé”, “carrossé”. A voz do povo, do povo daqui, de Maria de Alencar – “– Me dá uma nau daquelas” – , do povo de Portugal, de Manuel Furtado (sexta estrofe, por exemplo), o uso de aspas e de travessões, marcando o discurso direto.

... Morava Manuel Furtado,
 português apatacado,
 com Maria de Alencar!

Maria, era uma *cafuza*,
 cheia de grandes feitiços.
 Ah! os seus braços roliços!
 Ah! os seus peitos maciços!
 Faziam Manuel babar...

A vida de Manuel,
 que louco alguém o dizia,
 era vigiar das janelas
 toda noite e, todo o dia,
 as naus que ao longe passavam,
 de “Oropa, França e Bahia”!

– Me dá uma nau daquelas,
 lhe suplicava Maria.
 – Estás idiota, Maria.
 Essas naus foram *vintena*
 que eu herdei de minha tia!
 Por todo ouro do mundo
 eu jamais as trocaria!

Mas antes de Ascenso, Carlos Drummond de Andrade já havia cantado “Europa, França e Bahia” em *Alguma poesia* (1930) e ainda mais cedo, Mário de Andrade já havia utilizado a expressão em *Macunaíma* (1928). Ascenso apropria-se

da expressão tal qual Mário utilizou, transformado a “Europa” em “Oropa”, um jeito simples de dizer.

O poema, dedicado aos três Manuéis, dois conhecidos nossos e um conhecido de Ascenso, conta que o Manuel do poema, o Furtado, um português endinheirado é também avaro e, por isso, mora com Maria de Alencar, uma cafuza, em um “sobradão arruinado / tristonho, mal-assombrado”, que dava fundos “pra terra” e também “pro mar” e na época da guerra dava para ver marujos “quando vão e ao desembarcar”.

Parece que há no poema uma crítica ao capitalismo, configurado em Manuel Furtado que ganhou naus de sua tia: “Essas naus foram *vintena* / que eu herdei de minha tia! / Por todo ouro do mundo / eu jamais as trocaria!”, nem a “mais pichitinha” ele daria a Maria. Temos também o perfil do estereótipo da mulher brasileira, uma cafuza, “cheia de grandes feitiços”, “braços roliços”, “peitos maciços” e que se diz “dengosa, / linda, / faceira, / mimosa, / qual outras brancas não são”.

Dou-te tudo que quiseres:
 Dou-te xale de Tonquim!
 Dou-te uma saia bordada!
 Dou-te leques de marfim!
 Queijos da Serra da Estrela,
 perfumes de benjoim...

Nada.
 A mulata só queria
 que Seu Manuel lhe desse
 uma nauzinha daquelas,
 inda a mais pichitinha,
 pra ela ir ver essas terras
 de “Oropa, França e Bahia”...

– Ó Maria, hoje nós temos
 vinhos da Quinta do Aguirre,
 umas queijadas de Sintra,
 só pra tu te *distraire*
 desse pensamento ruim...
 – Seu Manuel, isso é besteira!
 Eu prefiro macaxeira
 Com galinha de Oxinxim!

“Ó lua que alumias
 esse mundo do meu Deus,
 alumia a mim também
 que ando fora dos meus...”
 Cantava Seu Manuel
 espantando os males seus.

“Eu sou mulata dengosa,
linda, faceira, mimosa,
qual outras brancas não são”...
Cantava forte Maria,
pisando fubá de milho,
lentamente, no pilão...

Manuel, o que é afortunado, representa também a cultura europeia, da Serra da Estrela, dos “vinhos da Quinta do Aguirre” e das queijadas de Sintra. Em contrapartida, Maria rejeita tudo isso e ainda o “xale de Tonquim”, a “saia bordada”, os “leques de marfim”, os “perfumes de benjoim” e canta a sua terra, preferindo “macaxeira / com galinha de Oxinxim”, “pisando fubá de milho, / lentamente, no pilão”. Aí, reside a ideia, aparentemente, da influência externa que chega e pretende se sobrepor a cultura da terra.

Uma noite de luar,
que estava mesmo taful,
mais de 400 naus,
surgiram vindas do Sul...
– Ah! Seu Manuel, isto chega...
Danou-se escada abaixo,
se atirou no mar azul.

– “Onde vai mulhé?”
– Vou me daná no carrossé!
– “Tu não vai, mulhé,
mulhé, você não vai lá...”

Maria atirou-se n’água,
Seu Manuel seguiu atrás...
– Quero a mais pichitinha!
– Raios te partam, Maria!
Essas naus são meus tesouros,
ganhou-as matando Mouros
o marido de minha tia!
Vêm dos confins do mundo...
De “Oropa, França e Bahia”!

Nadavam de mar em fora...
(Manuel atrás de Maria!)
Passou-se uma hora, outra hora,
e as naus nenhum atingia...
Faz-se um silêncio nas águas,
cadê Manuel e Maria?!

.....

De madrugada, na praia,
dois corpos o mar lambia...

Seu Manuel era um “Boi Morto”,
 Maria, uma “Cotovia”!

Como em “O meu poema de São Francisco”, a água aparece como possibilidade de fuga. Maria que só queria “uma nauzinha daquelas”, cansou daquela vida, “danou-se de escada abaixo, se atirou no mar azul”. Manuel para não perder sua mulher e seus tesouros, as naus, foi “atrás de Maria”, “nadavam de mar em fora... / e as naus nenhum atingia...”. “Cadê Manuel e Maria?! / De madrugada, na praia, / dois corpos o mar lambia... / Seu Manuel era um “Boi Morto”³³, / Maria, uma “Cotovia”³⁴, “Boi Morto”, “sem forma ou sentido / Ou significado. O que foi / Ninguém sabe”³⁵; se a nado ou navegando não iria, somente virando “Cotovia”, Maria voaria por “Oropa, França e Bahia”.

E as naus de Manuel Furtado,
 herança de sua tia?

– Continuam mar em fora,
 navegando noite e dia...
 Caminham para “Pasárgada”,
 para o reino da Poesia!
 Herdou-as Manuel Bandeira,
 que, ante minha choradeira,
 me deu a menor que havia!

– As eternas Naus-do-Sonho,
 de “Oropa, França e Bahia”...

As naus de Manuel existem até hoje, “continuam mar em fora, / navegando noite e dia... / caminham para “Pasárgada””, a metáfora da felicidade, símbolo do escapismo, outro plano de fuga do mundo real, com a finalidade de libertar-se da vida presente. O eu lírico, na ausência de Maria, ganhou uma nau, a menor que havia, ante muita “choradeira”. As “Naus-do-Sonho” de Maria se eternizaram no “reino da Poesia” de Bandeira, senão de Ascenso, assemelhando-se ao poema de Drummond que evoca a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias.

Através das rejeições de Maria, o poema parece retratar um novo “olhar brasileiro” que agora não se encanta e não se fascina com as novidades prontas

³³ Referência ao poema “Boi Morto” de *Opus 10* (1952) de Manuel Bandeira.

³⁴ Referência ao poema “Cotovia” de Manuel Bandeira.

³⁵ Versos de “Boi Morto”, disposto no site <<http://opovonalutafazhistoria.blogspot.com.br/2011/06/boi-morto-manuel-bandeira-poesia-e.html>>.

recebidas da Europa. O Brasil agora sonha em ir, com passos próprios, a “Oropa, França e Bahia”, vencendo o desafio de renovar a sua arte, neste caso, por meio do pensamento regionalista. Visto isso, reconhecemos nesse poema o esforço, mais uma vez, de Ascenso em manifestar e exaltar a tradição local, sobrepondo-a a cultura europeia, resultado, talvez, dos ideais regionalistas que deram origem ao Congresso de 1926.

Ainda sobre o Congresso Regionalista, datas, iniciativas e participações ainda hoje são duvidosas. Mas a 30 de abril de 1924, o *Diário de Pernambuco* informa a reunião de fundação do Centro, realizada no dia 28, na casa de Odilon Nestor, com a participação de Amauri de Medeiros, Alfredo Freyre, Antônio Inácio, Moraes Coutinho e Gilberto Freyre (AZEVEDO, 1996, p. 144). A partir daí, segundo Gilberto Freyre em *Manifesto Regionalista* (1967, p. 29):

Toda terça-feira, um grupo apolítico de “Regionalistas” vem se reunindo na casa do Professor Odilon Nestor, em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região – inclusive sorvete de Coração da Índia – preparados por mãos de sinhás. Discutem-se então, em voz mais de conversa que de discurso, problemas do Nordeste.

Com a propagação das ideias regionalistas, o Centro obteve novas adesões, o que não o impossibilitou de passar por um período marcado por poucas atividades. Para evitar o fim do Centro, Moraes Coutinho, de acordo com Azevedo (1996, p. 149), propõe a realização do 1º Congresso Regionalista, que foi bem aceita.

Era necessário, pois, que aquela geração revolucionária de intelectuais colocasse em foco os costumes, a cultura e o homem rural, reabilitando seus valores. Durante a realização do Congresso, houve a apresentação de projetos, discussões e trabalhos. Entre as apresentações, estava Ascenso Ferreira que, recita “alguns dos seus poemas regionais: “Samba”, “Sertão” e “Catimbó”, mas a título de divertimento. Estava assim, inaugurado o Congresso”, conforme pesquisa de Azevedo (1996, p. 158), realizado entre os dias 7 e 11 de fevereiro de 1926. Mas, mesmo com a participação de prosadores e poetas, não houve sugestões propriamente ditas vinculadas a literatura.

Embasando os entraves culturais, estavam questões políticas. Segundo Azevedo (1996), os intelectuais que assumiram uma posição regionalista acusavam o governo federal de intervenção indevida em Pernambuco, ao passo que defendiam

a cultura e a política regionais. Alimenta-se ainda mais a luta em defesa dos valores locais, sendo alguns deles forjados a fim de contribuir com a formação das particularidades da Região e (re)integrá-la a cultura nacional que aderiria os ideias modernistas.

As ideias regionalistas, a seu modo, evitaram que tradições locais e valores literários fossem perdidos ao longo do tempo. Os poemas de Ascenso lidos até aqui corroboram o dito. Acrescentamos que para que tais ideais fossem resguardados, não somente Ascenso, mas outros regionalistas, como Joaquim Cardozo, adequaram seus temas de inspiração local/rural à estrutura literária vanguardista em voga na época. O importante era resguardar e divulgar a sua mensagem cheia de tradicionalismo.

Fundamentando essas discussões sobre “tradição”, o componente “cultura”, tão intrinsecamente ligados e tratados cuidadosamente pela obra literária. Exemplo disso é o livro *Catimbó* de Ascenso Ferreira que trata, predominantemente, da cultura tradicional popular. Nesta perspectiva, os poemas do livro evocam as festividades nordestinas e assombrações que enchem o imaginário do povo, sendo, alguns deles, poemas nostálgicos que lembram um passado-passado que está enfraquecendo, sufocado pelo futuro tão imediato, pelos processos de modernização. Poemas como “Sertão”, “Boca-da-noite” e “Folha verde” parecem ser a elegia a um mundo repleto de poesia que está se perdendo ou já deixaram de existir e dependem da poesia, da memória, da evocação para serem resguardados.

Isso pode levar o escritor a registrar suas tradições, sua cultura que está guardada no passado, sem lembrar que a mesma passou/passa por transformações já expressas naquela atual sociedade. Por isso, Azevedo (1996, p. 176) diz que a perspectiva dos que defendiam as ideias regionalistas como bandeira era particularmente estática, pois:

não havia a preocupação em extrair a essência brasileira do passado, para o qual eles estavam voltados, e dinamizá-lo, no presente e no futuro. A oposição teórica dos modernistas, por sua vez, era no sentido de extrair do passado o que houvesse de essencialmente brasileiro, para retomar a tarefa de criação, no presente, de uma arte brasileira.

Também por isso, os intelectuais ligados ao pensamento “regionalista/tradicionalista, procuravam defender-se do impacto causado pelo

Modernismo nas Artes, à medida em que protegiam a sua cultura regional, examinando suas raízes, suas peculiaridades, sua força, seus valores e sua aceitação perante a sociedade da época que já estava menos resistente aos ideais modernizantes, de modo a tentar conciliar em seu texto, segundo Leite (1994, p. 684), “o seu universo de valores, a sua própria linguagem e a linguagem e valores do homem rústico que querem representar”, como averiguamos nos poemas ascensianos.

Não parece ter havido obras literárias que se mostrassem como resultado exclusivo desta ou daquela tendência. O *choque* entre ideias modernistas e ideias regionalistas ficou no campo das propostas que, uma vez promovidas, estavam abertas a todos que quisessem segui-las.

Ascenso Ferreira adere então às ideias modernistas e regionalistas, criando uma poesia que congrega com um ritmo liberto, tradição e folclore, ao passo que evoca, aparentemente, suas lembranças, cantando, como já dissemos, formas de relações sociais que parecem ameaçadas pelo tempo e pela modernidade, tornando-se, a nosso ver, um artesão da memória de sua cultura.

Dentro desse contexto, Ascenso Ferreira seleciona componentes válidos de sua cultura, (re)descobre traços tradicionais e cujas possibilidades de exaltação se evidenciam a partir dos moldes modernistas de composição. Isso é observado em *Catimbó* que possui vinte poemas e dois grupos temáticos predominantes.

O primeiro grupo, comumente chamado de *FESTA* está relacionado aos acontecimentos populares, festivos, religiosos ou profanos, tais como: “O samba”, “A cavalhada” “Reisado”, “Bumba-meu-boi”, “Maracatu” e “Mês de Maio”. *REGIÃO*, o segundo grupo, é assim conhecido por reunir poemas que representam os componentes tradicionais que dão ao Nordeste a característica de Região: “Sertão”, “Tradição”, “Minha terra”, “Boca-da-noite”. Encontramos em *Catimbó* ainda poemas nostálgicos que parecem relacionado à infância do poeta e a Região que ele conheceu na época, como em “Minha escola”, “Os bêbados” e “Folha verde”.

Além desses poemas, “Catimbó”, “Mandinga”³⁶, “Misticismo”, “Dor”, “Arco-íris”, “Carnaval do Recife” e “O gênio da raça”³⁷ que, embora, aparentemente, não se enquadrem aos grupos mencionados, conferem, a nosso ver, harmonia ao livro,

³⁶ “Catimbó” e “Mandinga” representam elementos folclóricos e rituais religiosos, mas não apresentam a coletividade existente nos poemas de *Festa*.

³⁷ “Carnaval do Recife” e “O gênio da raça” parecem fazer parte de *Festa* e *Região* por representarem as marcas populares e festivas por meio de um tom regional.

senão por outros motivos, pela estrutura estética e pelas relações culturais estabelecidas com os demais poemas.

Pensando nos elementos culturais que perpassam *Catimbó*, dedicaremos o próximo capítulo à interpretação de alguns poemas de Ascenso Ferreira, observando como as manifestações descritas guardam uma herança europeia que foi assimilada pela cultura brasileira, levando em consideração também as marcas da oralidade, o aspecto visual de seus poemas e, sobretudo como Ascenso, por meio de versos, recupera os valores culturais de sua terra.

3. ASCENSO FERREIRA E A REVIVESCÊNCIA³⁸ DA CULTURA POPULAR

A história do movimento modernista no Brasil poderia ser escrita sem fazer referência às ideias regionalistas propostas em Pernambuco, mas seria impossível o oposto e, justamente por isso, este trabalho tem caminhado nesta direção. Pensamos também que se o Modernismo pretendia colocar o Brasil no compasso do ritmo europeu, estabelecendo um compromisso com o dinamismo, olhando para o futuro, as ideias regionalistas voltavam-se para o passado, para as raízes culturais de um povo, não de maneira gratuita, mas a fim de resguardar/inventar a tradição da terra.

Não raro, essas ideias são vistas como uma reação ao Movimento importado de São Paulo, correspondendo, talvez, ao “último suspiro” de uma Região que tentava recuperar seus valores tradicionais já em agonia, sufocados pelos processos de modernização que levaram à perda³⁹ do poder econômico e político do Nordeste em relação ao País.

Destacamos, pois, em Ascenso um regionalista que, de forma sensível, percebeu que o canto à cidade contradizia a sua realidade ou mais especificamente, a realidade de sua infância, vivida em Palmares, interior de Pernambuco, rodeado pela paisagem do açúcar, em um cenário predominantemente rural. Talvez, por isso, o autor de *Catimbó*, decidiu poetar o interior, o universo dos engenhos e das casas-grandes, emoldurado em um projeto estilístico modernizador – versos livres e brancos, marcas da oralidade, à medida que transformava o seu olhar aparentemente saudoso do passado em uma crítica social, como vimos nos poemas lidos.

É claro que também não queremos associar a retomada das ideias regionalistas em Pernambuco às reformas urbanas, mas é a partir delas que essas ideias (re)nascem a fim de proteger as “ruas acolhedoramente estreitas”, as árvores, “os mais saborosamente regionais nomes de ruas”, os mocambos, “a revivescência de divertimentos da gente mais plebeiramente do povo que os requintados

³⁸ Termo tomado de empréstimo de Gilberto Freyre em seu *Manifesto Regionalista* (1967, p. 45).

³⁹ Salientamos, porém, que não estamos tentando justificar as atitudes dos Regionalistas do século XX em Pernambuco devido à decadência política e econômica, pois esta havia sido consolidada anteriormente, embora a região estivesse passando por grandes mudanças sociais naquele período que conferiam ao Recife a modernização urbana.

desprezam como cousas de negros: maracatus, bumba-meu-boi, mamulengo, coco, fandango, xangô, nau-catarineta” (FREYRE, 1967, p. 45).

Sublinhamos em Ascenso o seu espírito regionalista que marcou a década de 20 em Pernambuco, pois, nos debruçando sobre a sua poesia, nos deparamos com o interesse pela vida regional interiorana e por suas tradições, o olhar saudoso sobre o passado e sua infância, a adesão ao estilo modernista de composição e crítica aos processos de modernização, reorganizando e articulando os costumes do povo, dando-lhes novos significados. Foi, Ascenso, como já dissemos, um elo entre o Movimento Modernista paulista e o Movimento Modernista pernambucano.

Vendo em Ascenso um “poeta de inspiração popular”, como disse o seu amigo Manuel Bandeira (*apud* SOUZA BARROS, 1977, p. 112) e por ver em *Catimbó* o livro de temática ligada especialmente à cultura popular, depois dessa retomada aos capítulos anteriores, dizemos que dedicaremos este capítulo a leitura de poemas deste livro que retratam a nordestinidade ascensiana através de versos que revelam os componentes tradicionais de sua terra e do seu povo.

3.1 Carnaval de Ascenso Ferreira: A exaltação das “máscaras da terra”

A produção poética de Ascenso Ferreira conseguiu unir procedimentos modernistas de composição à pesquisa do elemento regional como representação da cultura local, ou de forma mais abrangente, da cultura nacional. Para os anos 20, em que uma das mais difíceis questões era harmonizar ideias e ideais modernistas e regionalistas em um único texto, a obra de Ascenso trouxe uma dose de brasilidade que agradou aos dois pensamentos, ao tempo que revelava a cultura popular.

O ideal de brasilidade modernista associado à necessidade de representação da cultura popular na Arte eram ideias intimamente ligadas, pois, a nosso ver, uma pátria não pode ser construída sem levar em consideração a “alma” do povo. Peter Burke aponta, nesse sentido, em *Cultura popular na idade moderna* (2010, p. 37) para: “A descoberta da cultura popular, foi, em larga medida, uma série de movimentos “nativistas”, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional”. Não nos atemos ao domínio exterior sobre, neste caso, o Nordeste, mas as condições de desprezo a qual, não raro, sua cultura foi relegada.

Neste sentido, o poeta olha para o passado e tenta reconstruir a tradição ameaçada pela modernização e, por isso, muitas vezes, se apoia na memória, como uma forma de anunciar a região que, embora viva, parece estar encoberta nas sombras do passado. Memória e imaginação são utilizadas a fim de afirmar a identidade local, o seu caráter, a sua alma, que segundo Albuquerque Jr. (2006, p. 65), “foi fundada na saudade⁴⁰ e na tradição”, apoiada em textos que foram elaborados para este fim, que buscavam no passado a suposta identidade regional que já estava lá.

Existe, pois, uma realidade múltipla de vidas e histórias que compõem aquilo que entendemos como Pernambuco e que Ascenso transfigurou de forma colorida em seus versos que garantem, de certa forma, a identidade local. Essa identidade é legitimada através não apenas da obra de arte, mas pelos trabalhos realizados e pelas discussões culturais de cunho regionalista no Congresso de 1926, idealizado e conduzido por Gilberto Freyre, apoiado por Ascenso e por outros intelectuais que pregavam uma consciência regional acima da consciência nacional, o que poria fim, segundo Freyre, à hegemonia colonizadora tanto europeia, quanto das grandes metrópoles brasileiras.

Sublinhamos que, com as ideias regionalistas não apenas os fatores de ordem natural definiriam a identidade da Região, mas, especialmente, os de ordem cultural que levariam a tomada da tão sonhada consciência local. Desse modo,

Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 76).

Ou seja, a tradição existe e sempre existiu, o que muda é o modo de manifestá-la através da Arte. Desse modo, Ascenso, um poeta regionalista-modernista, aproveitou-se de elementos tradicionais existentes ou inventados,

⁴⁰ Albuquerque Jr. (2006, p. 65) diz que a “saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpidos no espaço sem serem tragados pelas forças tectônicas da história”. A nosso ver, o conceito de “saudade” enquadra bem a poesia de Ascenso Ferreira, que possui traços nostálgicos de um passado que precisa vir à tona, a fim de preservar as tradições de uma Região.

reorganizando-os, articulando-os, de modo a garantir-lhes novos significados dentro daquela sociedade.

Ascenso registra, pois, aspectos culturais de sua região, e não apenas a miséria, a dor e a seca que se tornaram, não raro, elementos representativos do povo nordestino. Ascenso, segundo Maurílio Bruno (*apud* SOUZA BARROS, 1977, p. 131)

Não é o tipo desse poeta encerrado, para quem o mundo perdeu todo o encanto, desmoronou-se com o passado de sua juventude. Vive no presente com a mesma simpatia intensa dos anos de jovem. Até na poesia evocativa de “Meu carnaval tão longe, tão distante”, a linha divisória do tempo entre o passado e o presente às vezes desaparece e os limites se confundem, o atual se intromete nos domínios do já vivido e torna-se presente nele.

Para ilustrar este depoimento, vejamos “Carnaval do Recife” de *Catimbó* (2008, p. 50-52), escrito antes do poema destacado no trecho acima. Para livrar o “carnaval mulato do Recife” de toda a influência estrangeira, Ascenso constrói o poema apoiado na transcrição fonética da fala popular: “ – Eh, garajuba! / Carnavá, meu carnavá, / Tua alegria me consome... / Chego o tempo das muié largá os home! / Chego o tempo das muié larga os home!”, além de destituir o cenário carnavalesco pernambucano das figuras glamorosas da Europa, personagens da *Comédia dell’arte*:

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!

Colombina levou uma peixeira no bucho, “que a pobre coitada, a canela esticou” – expressão vulgarmente utilizada para se referir à morte –; “deram um rabo-de-arraia em Arlequim”, ou seja, um golpe de Capoeira, um jogo atlético de origem negra introduzido no Brasil; Pierrô levou “clister de sebo quente”, isto é, a introdução de sebo quente pelo ânus. Depois de exterminar as figuras representativas do Carnaval europeu, ficam apenas as “máscaras da terra”:

E somente ficaram as máscaras da terra:
 Parafusos⁴¹, Mateus⁴² e Papangus⁴³ ...
 e as Bestas-Feras impertinentes,
 os Cabeções e as Burras-Calus⁴⁴ ...
 realizando contentes, o carnaval do Recife,
 o carnaval mulato do Recife,
 o carnaval melhor do mundo!

Vemos, pois, nesta sétima as “máscaras da terra” que povoam e colorem os becos e as ruas da capital pernambucana, “realizando contentes, o carnaval do Recife”. Depois de ver a “Mulata danada” “que tá de mata!” no bloco da Quitandeira (vive até hoje) – verificamos que a presença da mulata (recorrente nos poemas ascensianos) pode corresponder à mistura de raças que deu origem ao Brasil e o uso do travessão indica a voz do povo que se mistura à voz do poema e, por isso, temos a transcrição coloquial: tá, matá –,

– Mulata danada, lá vem Quitandeira,
 lá vem Quitandeira que tá de matá!

o eu lírico volta a falar nos elementos do Carnaval do Recife, registrando os passos do Frevo⁴⁵ e as Nações, como são conhecidos os Grupos de Maracatu em uma sextilha, composta por anáforas e versos livres:

⁴¹ Corresponde, segundo Câmara Cascudo (s.d. p. 672), ao “passo do frevo pernambucano. Antiga e prestigiosa parte no maxixe. Dança do sul de Pernambuco, na zona do açúcar. É uma espécie de samba, onde homens e mulheres bailam em roda, cantando”.

⁴² Segundo Dárcio Rabêlo em *Cidades do interior guardam tradição do carnaval pernambunco*, “Mateus”, um dos personagens do Reisado que teria sido expulso do grupo por ter bebido e foi para as ruas mascarado, para brincar. Estas informações foram coletadas no site <http://www.darciorabelo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7119:cidades-do-interior-guardam-tradicao-do-carnaval-pernambucano&catid=3:luxo&Itemid=11>, acessado em 21/01/2013, às 10:57:12.

⁴³ Até o final do século XIX, era comum, pelo Brasil, a Procissão de Cinzas com carros que representavam passagens da Bíblia e homens com fantasias de morte, de diabo e de anjos. Na frente de todos, seguia o Papangu, “armado de um comprido relho, com que ia fustigando o pessoal que impedia a sua marcha”. Quando a Igreja Católica proibiu a permanência desses personagens na Procissão, migraram para o Carnaval. “O termo vem de uma espécie grosseira, assim apelidada, e que, à espécie de farricoco, tomava parte nas extintas procissões de cinzas, caminhando à sua frente, armado de um comprido relho, com que ia fustigando o pessoal que impedia a sua marcha. São os mascarados que enchem as ruas principais, embrulhados em lençóis, cobertos de dominós ou disfarçados de todas as maneiras” (CASCUDO, s.d. p. 671).

⁴⁴ “Bestas-Feras”, “Cabeções e “Burras-Calus” são personagens do Bumba-meu-boi, auto mais popular, “compreendido e amado no Nordeste” (CASCUDO, s.d. p. 192).

⁴⁵ Para Câmara Cascudo (s.d. p. 414), Frevo “é uma dança de rua e de salão, é a grande alucinação do carnaval pernambucano. Trata-se de uma marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético, que é a sua característica principal”.

- 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!

E mais uma vez, o eu lírico registra a voz do povo, escrevendo-a tal como se fala, além de transcrever aquilo que parece uma marchinha de carnaval:

- Danou-se, mulata, que o queima é danado!
- Eu quero virá arcanfô!

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

Abaixo, o quarteto que registra os nomes dos Blocos que abrilhantaram a capital pernambucana com emoção e cor que, com exceção do “Apois-Fum”, nome que o eu lírico acha absolutamente brasileiro, todos desfilam até os dias de hoje.

- 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!)

Depois, uma sequência de versos livres que, mais uma vez, representam a fala popular:

- 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 muié largá os home!
 Chegô o tempo das muié larga 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!

Para o eu lírico e mesmo para Ascenso Ferreira, não parece haver Carnaval no mundo que possa ser comparado ao de Recife, ao Carnaval de Ascenso, do povo que pula, dança, se desloca e não se cansa. Este Carnaval é cantado dessa forma porque, sendo Ascenso um apreciador da cultura pernambucana, certamente, sua admiração será direcionada ao carnaval de sua cidade.

Formula-se, talvez, a ideia de que São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, por exemplo, por mais que se esforcem, não terão um Carnaval como o de Recife exposto no poema em questão (falando da atualidade⁴⁶), bem como, não terão os passos do siricongado, siriema ou jaburu ou as toadas de maracatu e, mesmo que enfadados, paulistas, cariocas ou baianos não comerão do “pirão” de Recife, assim como podem querer virar qualquer coisa, mas não virarão o “arcanfô” pernambucano.

O leitor que já teve o prazer de conhecer tudo isso, certamente será instigado a imaginar a vibração que este mesmo som produziria se ao vivo. Para dar continuidade a esta leitura não podemos deixar de associar a este poema o outro de *Cana caiana*⁴⁷, “Meu Carnaval” (2008, p. 99-00) pois, a nosso ver, possuem sentidos complementares:

Meu carnaval, tão longe, tão distante
mas tão perto de mim pela recordação...

As duas primeiras estrofes do poema revelam o passado trazido à tona através das memórias do eu lírico, que saudoso, lembra-se do Carnaval de antigamente, acompanhado de “água, farinha do reino, fuligem, goma, ensopando os transeuntes”, objetos carregados pelos escravos, configurando uma espécie de

⁴⁶ Embora hoje os carnavais dessas cidades sejam direcionados pelo poder da indústria cultural, dos megaeventos para turistas, as ruas do Rio e Salvador já foram palcos de folguedos populares.

⁴⁷ Embora tenhamos selecionado, em princípio, apenas poemas de *Catimbó*, reconhecemos que para alcançar os objetivos propostos neste capítulo, é inevitável não recorrer a *Cana caiana* e retirar dele, poemas que complementam o sentido de *Catimbó*.

batalha⁴⁸ entre “os patrões empenhados na guerra”, o que não impedia de nivelar amos e servos na alegria do entrudo⁴⁹:

Papel picadinho,
três quilos de massa,
seis limas-de-cheiro,
três em cada mão...

O eu lírico recorda também as limas-de-cheiro⁵⁰, também conhecidas como laranjinhas-de-cheiro que além de servir de munição para aquela batalha festiva, podiam ser interpretadas como um sinal de amor correspondido ou não pela mulher ao homem que arremessasse a bolinha perfumada nela. Verificamos, pois, a recorrência ao uso de travessão e exclamação, denotando a transcrição original da voz do poema, um homem interessado por “Chiquinha” que rejeitou o galanteio:

– Chiquinha danou-se porque eu
quebrei uma nos peitos dela!

.....

Depois de uma linha pontilhada que representa, a nosso ver, um corte no tema, o eu lírico rememora outros acontecimentos da época daquele Carnaval ou de antes dele. Isso é permitido, pois, além de ser um texto poético, trata-se, aparentemente de lembranças, e por isso, o eu lírico pode registrar os fatos à medida que eles reaparecem em sua mente. O tempo lembrado é aquele antes da invenção dos trens, dos bondes, é aquele em que “passear a cavalo era a sedução”.

Agora, o cavalo corria... corria...
(Passear a cavalo era a sedução).
Chegando na porta de minha Maria,
riscava o cavalo, saltava no chão.

⁴⁸ Esse costume também foi importado da Europa para o Brasil. Segundo Burke (2011, p. 250), lá “as pessoas atiravam farinha umas nas outras, ou mesmo confeitos com a forma de maçãs, laranjas, pedras ou ovos, que podiam ou não estar cheios de água de rosas”.

⁴⁹ Estas informações foram coletadas no *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo (s./d. p. 247-248). O folclorista resume, de forma clara, como era e o que se tornou o Carnaval no Brasil, dando ênfase ao Carnaval pernambucano.

⁵⁰ F.A. Pereira da Costa em *Vocabulário pernambucano* (1976, p. 444) define “lima-de-cheiro” como uma bola de cera cheia de água perfumada para jogo do entrudo, representando frutas diversas, como a laranja, e daí o qualificativo de laranjinha, e a lima, de que provém, concorrentemente, o de lima de cheiro, ou como no Rio de Janeiro, de limão de cheiro, que desapareceram com o uso da borracha, e estas por sua vez, com as bisnagas e lanças-perfumes [sic].

E ela, aplaudindo, sorria... sorria...
Me dando furtivo aperto de mão...

Por outro lado, observamos que o eu lírico faz um contraponto entre dois tempos ou costumes distintos. Aquele Carnaval, por mais saudades que causasse, revelava a “explosão de vida dionisiaca, arrebatada, furiosa e brutal em sua espontaneidade” (CASCUDO, s.d., p. 247) e, melhor que isso, parecia ser a época do “furtivo aperto de mão”. Mas esse tempo ficou para trás. Nesse sentido, é impossível para nós, não recorrer aos últimos versos de “Carnaval do Recife”, que mostram, talvez, mudanças nos costumes da sociedade ou apenas a adesão a outro costume europeu: “as fantasias de Carnaval permitiam que os homens e mulheres trocassem seus papéis” (BURKE, 2010, 259):

Chegô o tempo das muié larga os home!

Chegou lá nada...

chegou foi o tempo d’elas pegarem os homens,
porque chegou o carnaval do Recife [...]

Além dos hábitos serem outros, o Carnaval de Ascenso também mudou, ficou longe, no passado, apenas perto pela recordação, ressaltado pelo estribilho:

Meu carnaval, tão, tão distante
mas perto de mim pela recordação...

A última estrofe, de rimas consoantes e cruzadas (ABAB), retrata a indignação de ver o Carnaval e os costumes de antes resumidos, sufocado pela modernização – de hábitos também – pelo poder da indústria cultural, dos megaeventos para turistas, como vemos em outras capitais do Brasil⁵¹.

Que é feito de ti? O atual só resume
tremendo delírio de gozo exterior!
Tiveste um destino de lança-perfume,
viraste alcanfor... viraste alcanfor...

⁵¹ Isso é enfatizado por Câmara Cascudo (s.d. p. 248): “o carnaval dos grupos e dos ranchos, das escolas de samba no Rio de Janeiro não é o carnaval do Recife, o carnaval da participação coletiva popular na onda humana que se desloca, contorce e vibra na coreografia, a um tempo pessoal e geral do frevo, com a sugestão irresistível de suas marchas-frevo pernambucanas, insubstituíveis e únicas”.

Examinando, então, de perto os dois poemas, vemos que “Carnaval do Recife” corresponde ao passado evocado por Ascenso e, “Meu carnaval” seria o entrudo do presente, da atualidade. Daquele resta apenas a recordação, afinal, teve “um destino de lança-perfume”, virou “alcanfor”, sufocado pela modernização dos ritmos, dos instrumentos musicais, dos costumes populares, mudanças que causaram a saudade descrita em “Meu Carnaval” que pode ser um sentimento particular, mas pode representar uma nostalgia coletiva, ao passo que o poema traz à tona recordações de uma época, de um evento social, bem como a ruptura daqueles hábitos.

Ponto que merece atenção no primeiro poema é algo já levantado: a substituição no Carnaval pernambucano das personagens europeias pelas “máscaras da terra”. Isso representa a execução do projeto regionalista: os temas artísticos deveriam ser de inspiração local.

Lembremos, pois, daquilo que disse um dos mais expressivos estudiosos do folclore brasileiro, Roger Bastide, em *Sociologia do folclore brasileiro* (1959, p. 14). Segundo ele, os europeus trouxeram para a América seus Mouriscos encantados, fadas, ogros, náiades e dragões, sem levar em consideração a geografia mística do continente, os sacis, os curupiras e as mães-d’água dos índios que viviam no Brasil. Concordamos quando Bastide afirma que por isso, não se podiam conciliar as crenças europeias às americanas e estabelecer aqui as relações⁵² existentes no continente europeu. Por ele fazer referência direta ao Carnaval, associamos o seu ponto de vista ao raciocínio de Ascenso quando anos antes, cantou “Carnaval do Recife”, conforme a leitura feita aqui.

Carnaval⁵³, São João e Natal se tornaram populares no Brasil, embora tenham sofrido alterações⁵⁴ na maneira de comemorar. Além disso, negros e

⁵² Com o passar do tempo, algumas mudanças aconteceram no país tropical. A população local percebeu que o clima, a etnia, as estações, as condições de trabalho e financeiras eram diferentes em relação à Europa e, por isso, não era necessário que os festejos tropicais correspondessem diretamente ao europeu ou mesmo não precisariam acontecer simultaneamente em todas as regiões do país porque, o que importava mesmo, era a alegria popular e não o calendário.

⁵³ Burke (2011, p. 248) mostra que particularmente no sul da Europa, o Carnaval era a maior festa popular do ano, época privilegiada na qual o que muitas vezes se pensava poderia ser expresso com relativa impunidade.

⁵⁴ Segundo Bastide (1959, p. 31-32), “os Cucumbis, desfile de negros com seus animais totêmicos, passaram do Natal para o Carnaval. O “Boeuf gras” da França, que se celebrava no Carnaval, sob a forma de Bumba-meu-boi torna-se um folguedo do São João. Esta atração dos dias inicial e terminal do grande ciclo pagão da arqueocivilização, varia, aliás, geograficamente [...]”

brancos festejavam⁵⁵ diferente e somente depois os negros invadem⁵⁶ os festejos dos brancos de herança colonizadora.

Tocamos neste assunto porque notamos que Ascenso fez registro das três festas, cada uma em um livro, mas de modo geral, o ano é dividido em quatro festas, um misto de folclore⁵⁷ e religião. Em Portugal, tinha-se “Janeiras, os três dias do Carnaval, o ciclo de São João e a festa do Divino” (BASTIDE, 1959, p. 35), enquanto no Brasil, os versos de Ascenso de “História pátria” (2008, p. 113-114) dizem que:

De festas no ano só quatro é que havia:
Entrudo e Natal, Quaresma e Sanjoão!
Mas tudo emendava num só carrilhão!
E a gente vadiava, dançava, comia...
 Negramente...
 Caboclamente...
 Portuguesamente....
Todo santo dia!

Os versos retratam a mistura das raças formadoras da Nação e também revelam a importância da dança e da comida para estas comemorações. Segundo Bastide (1959, p. 35), fundamental para este capítulo, o Natal com seus pinheiros, perdeu muito de suas características tradicionais, com exceção da mesa farta. O Carnaval, inspirado no entrudo português, assumiu grande importância no Brasil, não apenas pelo festejo, mas pela suposta passagem da estação seca para o inverno, além de representar a libertação coletiva das amarras sociais, momento de euforia, mistura de sexos, de raças.

Quanto ao São João, mais exaltado a depender da Região, de tradição portuguesa, resistiu ao desencontro das estações e apoia-se na vida rural, anunciando o tempo de colheita que pode ou não ser próspera. Comemorado no

⁵⁵ “O Natal dos brancos constava da missa da meia-noite, da feitura do presépio que será queimado ao fim das festas, do combate dos dois grupos de pastores que se defrontam nas cantigas, alternativamente e se diferenciavam pela cor de suas fitas. O Natal dos negros constava, além das congadas, do coroamento do rei e da rainha dos Congos; do desfile dos Moçambiques; o trio dos reis Magos que se dirigem em peregrinação a Belém [...], dos ranchos acompanhados de animais de papelão que são talvez reminiscências de um totemismo negro; dos cacumbis”. (BASTIDE, 1959, p. 32).

⁵⁶ Embora hoje os festejos entre negros e brancos sejam, digamos, homogêneos, à época, os limites dessa mistura eram mais visíveis, porque um divertimento de negro não era bem visto pelo branco, a não ser que fosse dada outra face ao elemento negro. Bastide (1959, p. 35) exemplifica com a metamorfose do maxixe para o samba, o que não impede a celebração em conjunto.

⁵⁷ Não buscamos dificultar o entendimento deste termo causado pelos estudos atuais. Ficamos aqui com a definição simples de Folclore para Câmara Cascudo (s.d. p. 400): “é a cultura popular, tornada normativa pela tradição”, porque, a nosso ver, se encaixa devidamente com a proposta poética de Ascenso Ferreira.

Brasil no dia 24 de junho, dia compreendido no ciclo que vai de 13 de junho – dia de Santo Antônio – a 24 do mesmo mês – dia de São Pedro – com fogueiras e fogos de artifício. Observamos, pois, como Ascenso ver, depois do Carnaval, o São João e o Natal.

3.2 As “noites de festa” de Ascenso

Indo direto ao ponto, comecemos por “Senhor São João”, de *Cana caiana* (2008, p. 107-108) que conta sobre a vida aparentemente simples de Zuza, devoto – algo comum entre a sociedade rural – do santo protetor dos casados e dos enfermos:

Em frente à fogueira,
Zuza, espaduado,
benzeu-se sereno
e fez oração

– Chô – cão!
– Chô – cão!

Neste poema, temos a representação do elemento central da festa junina, o fogo que é cultuado, segundo Câmara Cascudo (s.d./, 396-397), por ameríndios, africanos e portugueses por suas múltiplas utilidades, dentre elas, cozendo alimentos, espantando espíritos ruins, além de, em certos casos, o calor ser reconfortante.

Assim, várias são as tradições ao redor desse elemento conservadas⁵⁸ no Brasil e, por isso, no interior é comum, até os dias de hoje, a reunião das famílias ao redor da fogueira⁵⁹ – de tradição europeia – na noite do Santo que, segundo dizem, está dormindo para evitar que se encante com a comemoração e desça a Terra.

⁵⁸ “Quem brinca com fogo, urina na cama. Quem cospe no fogo, fica tísico. Quem queima couro, fica pobre. Quem queima os cabelos, fica doido. Quem urina no fogo, morre de moléstias nos rins ou na bexiga. Quando alguém se muda para outra casa, a primeira operação a fazer é acender o fogo [...]. Ninguém deve arrumar a fogueira com os pés e sim com paus; arrumando com os pés andarás para trás (maus negócios, moléstias, infelicidade). Não se apaga fogo com os pés, pisando, mas batendo com galhos de árvores [...]”. (CASCUDO, s.d. p. 397).

⁵⁹ Na Europa, conforme apontou Burke (2011, p. 266), o povo dançava em torno das fogueiras, “cantava e pulava com grande prazer, e não poupava as grandes gaitas de foles [...] traziam-se muitos carregamentos de cerveja [...] que desordem, prostituição, brigas, mortes e medonha idolatria lá ocorriam.”

Além das brincadeiras, danças e conversas em torno da fogueira acendida pelo chefe da família, costuma-se cozinhar alimentos típicos nela porque, no Brasil, não pode faltar comida nas festas.

É/era comum ainda para o povo do interior que homens e mulheres levem a imagem do Santo para ser banhada no rio mais próximo. Na passagem do dia 23 para o dia 24 de junho quando a procissão volta do rio, os devotos caminham descalços sobre a brasa quente da fogueira para que nunca falem saúde e alegria, assim como Zuza que, cansado “benzeu-se sereno / e fez a oração”, espantando o Arrenegado, o Cramulhão, o Sujo, o Cão. Para que o ano seja realmente bom, Zuza fez o “sacrifício” de andar sobre a brasa, certificando-se se São João estava observando-o, evitando assim que a tradição fosse em vão:

Depois levantou
a vista pro céu
pra ver se o espiava
Senhor São João!

E meteu os pés nuzinhos nas brasas de fogo quente!

– Danou-se, só quem tem os pés de sola!
Porém Zuza, vadiando, andou pra lá e pra cá!
Cachetando, se agachou, pondo fogo no cachimbo!
Depois, puxando a pistola, atirou fixe no chão!

Lembremos ainda que por ser junho, supostamente, período de inverno no Brasil, há uma grande colheita de milho, um dos símbolos do festejo, além de representar a fecundidade⁶⁰ da terra. O São João abre, pois, a época da colheita e também por isso, merece ser festejado:

– Viva Senhor São João!
– Vivôôô!

⁶⁰ Segundo Bastide (1959, p. 39-40), o “culto da fecundidade se alia no Brasil ao fogo de São João. Na cova onde são plantadas as árvores, colocam-se ovos ou grãos a fim de se lograr boa colheita. Nesse dia açoitam-se ovos ou grãos a fim de se lograr boa colheita. Nesse dia açoitam-se com varas ou laranjeiras ou perduram-se laranjas ao alto das árvores para que as laranjeiras produzam frutos mais doces. Enfim são as árvores queimadas depois do ciclo e o tronco carbonizado, deposto na capela ao lado do ramo bento de Domingo de Ramos, traz a felicidade à casa [...]. Entretanto, como é uma noite de festa, os dois elementos artificiais do folclore brasileiro também nele se encontram, a saber: as preces católicas e as danças de origem indígena como o cururu, africana como o jongo, ou brasileira como o Bumba-meu-boi”.

No tempo de Ascenso, esses costumes deviam ser ainda mais fortes e por ser ele um poeta do povo, não deixaria o Santo passar sem ser notado, ainda mais porque, nesta época, possivelmente, essa festa já não era mais à moda europeia, mas fruto da sociedade brasileira que tinha outros costumes e outra condição de vida.

Notamos também em “Senhor São João”, o uso do discurso direto e, por conseguinte, a fala coloquial até mesmo nos trechos que correspondem à voz do eu lírico. Sublinhamos: “Chô” (5º e 6º versos); “pro” (8º verso); “pra” (9º verso); “meteu” (11º verso), “vadiando” (13º verso).

Não apenas no título, como também na primeira, terceira, quarta e quinta estrofes, há a repetição do som representando pela consoante S que se manifesta ainda em Ç – oração – e C – céu. Além desta repetição, verificamos ainda o uso nas segunda e sexta estrofes do som representado no português pelos segmentos consonantais CH – cachetando, agachou, cachimbo, chão – e X – puxando, fixe. Os dois sons parecem se entrelaçar, lembrando, talvez, o barulho da brasa queimando.

Assim, Ascenso canta São João, mais uma tradição de sua terra em um tempo de relações estreitas entre a religião – neste caso, o catolicismo –, o homem e o campo. Ou seja, essas tradições parecem se inscrever no campo e, somente depois, migram para cidade, podendo ou não sofrer transformações.

Em relação às festas populares, autos tradicionais, reuniões de famílias e de amigos, comidas típicas, lembramos também do “Natal” de Ascenso Ferreira (2008, p. 154):

Natal, teu nome é uma canção-de-berço
lembrando coisas que já longe vão:
– noites de festa, com missa do galo!
Reisados! Cheganças! “O Boi”! Pastoris...
Cosmoramas de vistas deslumbrantes!
Os cavalos de pau dos trivolis!

– Natal, teu nome é uma canção-de-berço,
que desde menino amar aprendi!

O Natal faz parte de um ciclo de festas iniciado em meados de dezembro e que vai até 6 de janeiro, Dia de Reis, espalhado por todo o Brasil, especialmente no interior, onde o sentido da tradição parece ainda mais vivo⁶¹.

Ascenso, para cantar este auto natalino, recorre mais uma vez à memória por acreditar que se trata de “coisas que já longe vão”, isto é, tradições vão sendo esquecidas ou modificadas. O eu lírico lembra-se dos “cavalos de pau dos trivolis”, das “noites de festa” e da “missa do galo” que acontece à meia-noite e que, segundo Câmara Cascudo (s.d., p. 608), para que ela seja aguardada, realizam-se vários divertimentos populares, como o bumba-meu-boi, cheganças, fandango, pastoris, congadas e reisados, alguns autos já lembrados nesse poema e pouco comuns na cidade.

Depois de afirmar que o nome “Natal” “é uma canção-de-berço” e fazer o leitor acreditar que o eu lírico está realmente tratando do festejo que faz tirar do armário os pinheiros importados da Europa, as luzes coloridas que iluminam as ruas e as casas no mês de dezembro, quebra a expectativa e esclarece que não está cantando o nascimento de Jesus de Nazaré, mas a capital do Rio Grande do Norte:

Até que afinal te vim ver de perto!
Eu, que de tão longe já te conhecia
por um lado todo emocional!...

Qualquer coisa como badalar de sinos!
Estudos na escola com outros meninos:
– “Rio Grande do Norte, capital Natal”!

Esta “quebra” é comum na poesia ascensiana, como verificamos em “Reisado” e em “Bumba-meu-boi”, bem como é comum, a transcrição do discurso direto em versos brancos e livres. Até o momento, vimos, pois, um poeta marcadamente rural, que registra “modernistamente” os costumes populares e suas tradições. Ressaltamos, porém, que Ascenso neste poema de *Cana caiana*, ultrapassa as barreiras geográficas e canta a terra de outro, Natal.

Também notamos com os poemas expostos neste tópico que as festas tradicionais estão ligadas ao calendário religioso e à glorificação de um santo que pode ou não ter o mesmo sentido e a mesma data para ser comemorado, a

⁶¹ Dizemos isso porque na cidade, o festejo natalino está intimamente ligado à troca de presentes, consumo excessivo de comida e, não raro, de bebidas alcólicas.

depender da Região. Outro poema de Ascenso, agora em *Catimbó* que está relacionado ao elemento religioso é “Mês de Maio” (2008, p. 47-48):

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

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

No Brasil, maio é o mês em que se comemora tradicionalmente Nossa Senhora, realizando-se novenas em várias Igrejas Católicas ao longo do país, principalmente nas cidades interioranas. Tudo indica que esta é mais uma tradição importada dos países do Hemisfério Norte, onde maio é um mês importante para os festejos populares e celebrado com muitas flores, pois lá é época de primavera. Com o passar do tempo, as flores⁶² adquiriram um sentido de feminilidade e de amor e por isso, Maio passou a ser conhecido popularmente como o mês das noivas, das Mães e de Maria.

Ascenso, tendo conhecimento desses costumes, dá voz a um eu lírico que se refere a essa tradição e verseja um altar enfeitado que “parece um ninho de noivado” / “e a gente chega a interrogar / se Nossa Senhora vai casar”, mesclando as crenças populares. Os próximos versos dizem que:

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!

Nestes versos, as rosas, comuns à época – pelo menos no Exterior –, são personificadas e se tornam “mulheres”, são “rosas de carne” que compareceram à comemoração e exalam perfume pela sala. A exaltação às rosas “perfumosas” é interrompida tendo em vista a oração que de súbito ecoa:

⁶² Para Câmara Cascudo (s.d., p. 396), as flores “nas tradições populares são de uso medicamentoso. Como elemento decorativo pessoal, sempre foi pouco empregado pelo sexo masculino e pelo feminino tem significação amorosa e intencionalmente simbólica”.

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

A voz poemática transcreve coloquialmente a oração litúrgica cristã “Kyrie eleison” que quer dizer “Senhor, tende piedade” e que chama a atenção das devotas:

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 recorremos a vós...”

A oração que “as bocas carminadas rezam” diz respeito a trechos da “Ladainha de Nossa Senhora”⁶³ que o poeta conhece e transcreve e que por isso, está grafado entre aspas. E:

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...

É anunciado o final do “mês de Maio” à medida que o poema vai terminando e o eu lírico continua seduzido com os deliciosos “braços das rosas” que “fazem o

⁶³ Cf. em <<http://www.capela.org.br/Oracao/ladainham.htm>>, acessado em 29 de janeiro de 2013 às 17 horas. Salientamos que os nomes evocados neste trecho em “Mês de Maio” dizem respeito à Nossa Senhora.

Sinal-da-Cruz”. O poema faz uso do discurso direto e o coro que teoricamente devia clamar pela “Mãe castíssima”, exalta “as rosas de carne que há na sala”. Notamos também que as rimas estão presentes de forma mais evidente entre os dísticos e do ponto de vista estilístico, verificamos o ponto final apenas nos versos que fazem o registro do coro que, a nosso ver, pode simbolizar a separação entre a voz do poema e a voz do povo. Celebra-se no poema, pois, a “Rosa de Sião”, bem como as rosas de carne que encerram a oração e o poema com a expressão “Amém”.

É desse modo, realçando a tradição, que a memória do povo nordestino vai sendo construída e guardada na poesia ascensiana, buscando, talvez, não ver seu mundo se esvaír, e consciente de que o mundo estava/está passando por grandes transformações.

Justamente por isso, a nosso ver, Ascenso trouxe a linguagem, as superstições, os gestos, os modos, as alegrias, as tristezas, um mundo para dentro de si e os transformou em poesia, isto é, o povo parece ser a razão principal dos seus versos porque, e aqui tomamos emprestado o pensamento de Burke (2010, p. 33), “o povo era natural, simples [...], enraizado na tradição e no solo da região [...]”. Ascenso parece se identificar com tudo isso e não à toa o inscreve de forma espontânea e natural, ao passo que ambienta o seu leitor no contexto geográfico e cultural da época.

3.3 Os autos populares ascensianos

Ascenso Ferreira nasceu e viveu parte de sua juventude no interior de Pernambuco. Quando foi morar em Recife, teve a oportunidade de participar dos ciclos literários, teve acesso a livros e a bibliotecas, contato com os modernistas paulistas e cariocas, mas optou pela poesia marcadamente popular e pouco requintada⁶⁴ do ponto de vista erudito, embora fique claro em sua obra o seu conhecimento teórico no que concerne à estilística em voga na época e de seu contexto histórico e sociológico.

⁶⁴ Augusto de Campos (2009, p. 257) faz, a nosso ver, uma colocação pertinente neste sentido: “na verdade, ela [essa poesia] não precisa ser “melhorada”, nem mesmo sua dimensão semântica [...]. Possui técnicas e excelências nada desprezíveis e por vezes surpreende o poeta cultivado, não só pela diretividade de sua linguagem, como pelas sutilezas e achados imprevistos”.

Admitimos, pois, em sua poesia, marcas que aparentemente dizem respeito a sua vida vista com olhos lhanamente líricos, embora se trate ao mesmo tempo de uma poesia documental porque folclórica (enquanto objeto de tradição) da gente, da paisagem, das coisas de sua terra, expressa por meio de uma linguagem organizada a partir da fala popular, e por isso, dizemos que a sua poesia parece o registro das histórias que ele ouviu pelo “meio do mundo”⁶⁵.

Desse modo, dizemos que não é fácil identificar onde termina a memória em sua poesia e onde começa a imaginação. Dentro desta temática, destacamos “A cavalhada⁶⁶” de *Catimbó* (2008, p. 22-25), pois, sabemos que Ascenso tornou-se órfão de pai aos seis anos de idade, em virtude de um acidente em uma Cavalhada e isso pode ter resultado na escrita deste poema:

Fitas e fitas...
 Fitas e fitas...
 Fitas e fitas...
 Roxas,
 verdes,
 brancas,
 azuis...

Alegria nervosa de bandeirinhas trêmulas!
 Bandeirinhas de papel bulindo no vento!...

Foguetes do ar...

“A cavalhada⁶⁷” representa uma celebração, originalmente portuguesa, na qual, de um lado cavaleiros vestidos de azul (cristãos), e do outro, de vermelho

⁶⁵ Segundo seu amigo Luiz Luna (*apud* Souza Barros, 1977, p. 105-106), Ascenso “passava noites e noites apreciando pastoris, mamulengos, bumba-meu-boi, escutando emboladas, ouvindo os cantadores, ponteados de violas, dançando nos cocos, nos xenhenhéns, nas umbigadas de beira de praia [...]. No Carnaval, Ascenso ganhava o oco do mundo atrás dos maracatus e dos cabocolinhos [...]. Tinha todos os defeitos e virtudes do povo, do povo do Nordeste, as virtudes e os defeitos dele próprio. Era mesmo o Nordeste na sua paisagem humana”.

⁶⁶ Câmara Cascudo (s.d. p. 258-259) diz que Cavalhada é um “desfile a cavalo, corrida de cavaleiros, jogo de canas, jogo de argolinhas ou de manilha. A tradição dos desfiles de cavaleiros nas festas oficiais é imemorial, mas Roma tornou-os indispensáveis nas procissões cívicas, triunfos e mesmo festividades sacras. Em Portugal, desde velho tempo, a cavalhada era elemento ilustre das festas religiosas ou políticas e guerreiras. Mesmo na festa de São João havia desfile de que fala um documento da Câmara de Coimbra [...]. Os cavaleiros sempre em número par, vestem branco, e os prêmios simbólicos são faixas de fazendas vistosas, na maioria azuis e encarnadas, cores que dividem as duas alas. Cada ala tem seu maquinador, reminiscência do mantenedor clássico. O maquinador da direita é o do Cordão Encarnado e denomina-se Roldão obrigatoriamente, e o da esquerda, do Azul, Oliveiros [...].

⁶⁷ Segundo Virgínia Barbosa, a cavalhada é dividida em três partes: visita a Igreja, corrida de argolinhas e escaramuças. Em frente à Igreja, depois da saudação, os cavaleiros descem de seus

(mouros), levam “canas, argolinhas ou manilhas”, lembrando, a nosso ver, os torneios medievais, outra herança europeia que foi assimilada pela cultura brasileira.

Os versos anafóricos – o estribilho – que abrem o poema se referem, aparentemente, ao prêmio recebido pelos cavaleiros e que serão ofertados a pessoas de sua simpatia. Os próximos versos livres também situam o leitor neste desfile, pois descrevem as “bandeirinhas trêmulas” que simbolizam a pontuação dos grupos.

– “De ordem do Rei dos Cavaleiros,
a cavalhada vai começar!”

Fitas e fitas...
Fitas e fitas...
Fitas e fitas...
Roxas,
verdes,
brancas,
azuis...

Os versos seguintes são a transcrição direta da voz de alguém que parece assistir a competição, bem como, no geral, “A cavalhada” é constituída pelo registro oral e isso é verificado pela presença de aspas e travessões, além de expressões coloquiais, como “luzindo no sol”, “Danou-se”, “Pra”, “Andou beirando”, “Vivoô”.

Depois de iniciada a Cavalhada, o público demonstra, a nosso ver, bastante euforia:

– Lá vem Papa-Léngua em toda carreira
e vem com os arreios luzindo no sol!
– Danou-se! Vai tirar a argolinha!

– Pra quem será?
– Lá vem Pé-de-Vento!
– Lá vem Tira-Teima!
– Lá vem Fura-Mundo!

cavalos e depositam seus buquês ao padroeiro com pedidos de sucesso no torneio. Em disparada, durante a corrida de Argolinhas, o cavaleiro deve enfiar a lança no anel de ferro e recolher de lá a argolinha. Após a retirada da argolinha, o cavaleiro deve manter na lança o recebimento dos prêmios, as fitas, cortes de fazenda, xales de valor que são amarrados na lança. O primeiro prêmio amarrado à lança é destinado ao padroeiro, os outros, o cavaleiro deve ofertá-los para pessoas de sua simpatia. Depois, o cavaleiro deixa cair a argolinha. Um escudeiro a apanha e a conduz novamente à garra para a próxima corrida (seis ao todo). O partido que tiver o maior número de lanças vencerá. Essa vitória será confirmada por bandeiras colocadas em dois mastros fixados nos dois lados da pista. A última parte do torneio consiste em demonstrações equestres, seguindo-se as escaramuças. Ver em <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=570&Itemid=182>

- Lá vem Sarará!
- Passou lambendo!
- Se tivesse cabelo, tirava!...
- Andou beirando!...
- Tirou!!!
- Música, seu mestre!
- Foguetes, moleque!
- Palmas, negrada!
- Tiraram a argolinha!
- Foi Sarará!

A fala dos presentes relata todos os acontecimentos do auto ascensiano, do início, quando o cavaleiro “vai tirar a argolinha” ao final, quando já “tiraram a argolinha”. Notamos ainda que além de “Sará”, o vencedor, temos a lista de outros nomes que podem representar os cavaleiros ou cavalos montados: “Papa-Légua”, “Pé-de-Vento”, “Tira-Teima” e “Fura-Mundo”. Outro elemento importante para a realização do Auto é a música, de cadência regional, com pífanos e zabumbas, além dos fogos de artifício, comuns a outros festejos.

Fitas e fitas...
 Fitas e fitas...
 Fitas e fitas...
 Roxas,
 verdes,
 brancas,
 azuis...

- Viva a cavalhada!
- Vivô!!!

– “De ordem do Rei dos Cavaleiros,
 a cavalhada vai terminar!”

Depois de cumpridas as três etapas, “– De ordem do Rei dos Cavaleiros, / a cavalhada vai terminar”. Com a leitura deste poema, dizemos que a composição dos versos nos faz acreditar que o poeta, de fato, conhecia o Auto e é essa construção da identidade regional, embora seja uma cultura herdada, que permite a feitura da memória cultural que liga o homem do presente ao homem do passado, seja por tradição verdadeira, seja por tradição inventada.

É com saudade e com lirismo que o poeta contribui para a formação da Região, tema recorrente nas obras da época e, talvez, por isso, os textos que representam esse contexto sejam baseados em um mundo rural, através da idealização do popular, do folclore, características entendidas como mais próximas

da terra. A obra regionalista configura, pois, aquilo que Albuquerque Júnior (2006, p. 67) chamou de “visibilidade e dizibilidade regional” que, por sua vez, se tornam uma espécie de código de leitura definindo o “contorno e a tonalidade” da Região.

Ascenso Ferreira em seu *Catimbó* constrói/idealiza a identidade de sua terra, a sua verdade, contribuindo para a integração do regional ao nacional, ao passo que lutava contra a suposta ameaça feita pela modernidade, pela industrialização e pela urbanidade que se desenvolvia no sul do país e chegava ao Nordeste e, talvez por isso, alguns dos seus versos evocam o passado que está se transformando, como em “Noturno”.

Como vemos, Ascenso tentando resguardar ou idealizando este passado para criar no texto um futuro melhor, gera um espaço regional-poético apoiado na cultura popular, fato que sublinha uma das preocupações daquela década em Pernambuco, de registrar a cultura popular antes que ela desaparecesse ou fosse esquecida, o que dava uma consciência ainda maior àqueles intelectuais da importância da tradição vista, neste caso, não raro, como tradição da “não-elite”, conforme Burke (2010, p. 51) nomeou, como se a cultura tivesse necessariamente de ser homogênea ou o povo, urbano ou rural, não pudesse se misturar durante as manifestações culturais.

Ressaltamos, porém, que os motivos dos versos ascensianos não se limitam a evocações, a lembranças do passado armazenadas na memória porque assim, teríamos um poeta fechado em um ciclo de vida, voltado apenas para o seu interior, para o seu tempo, para a sua geração. Notamos que mesmo Ascenso cantando especialmente o mundo rural, não é indiferente às transformações pelas quais a sua sociedade passa, constituindo uma poesia que parece reunir as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição, em um desenho quase-coreográfico. Segue, nesta linha, “Reisado⁶⁸” de *Catimbó* (2008, p. 31-32):

“Gunvernadô destes Brasi,
dai-me licença pra divirti...”

– “Ô de casa! – Ô de fora!

⁶⁸ “É denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e dia de Reis (6 de janeiro). Em Portugal diz-se reisada ou reiseiros [...], que tanto pode ser o cortejo de pedintes, cantando versos religiosos ou humorísticos, como os autos sacros, com motivos sagrados da história de Cristo [...]. No Brasil a denominação, sem especificação maior, refere-se sempre aos ranchos, ternos, grupos que festejam o Natal e Reis. O reisado pode ser apenas a cantoria como também possuir enredo ou série de pequeninos atos encadeados ou não”. (CASCUDO, s.d. p. 775-776).

– Manjerona quem, ‘stá aí?

O poema baseado na primeira parte particularmente na oralidade, pertence ao grupo Festa e a sua essência revela a admiração do eu lírico por uma mulher, contrariando o pensamento inicial do seu leitor que espera estar diante de um poema que cante, em especial, o auto popular que intitula o poema.

Os dois dísticos que iniciam o poema parecem situar o leitor no que concerne a realização do auto no interior. Sabe-se que em princípio, o Reisado era realizado no salão das Casas-Grandes e para tanto, segundo o estudioso Théo Brandão em *O reisado alagoano* (s.d. p. 25), o Mateus e o Palhaço, personagens do folguedo, precisavam pedir “licença para a noitada”. Por isso, acreditamos que o Senhor da Casa é aqui comparado ao “Gunvernadô destes Brasi” e esta seria a razão de ser do primeiro dístico que se faz pelo registro oral.

Também por este motivo é comum durante o Reisado, os participantes cantarem as chamadas “peças de abrição de porta⁶⁹”, costume de origem portuguesa, porque enquanto não fossem elas cantadas, como vemos na segunda estrofe, as janelas e as portas das casas permaneceriam fechadas. Dizemos ainda que para quem conhece estas cantigas populares, é inevitável não associar o seu ritmo aos versos de Ascenso que também, sem dúvida, as conhecia.

De origem europeia como já se sabe, o Reisado é um cortejo iniciado⁷⁰ em 24 de dezembro e terminado na noite de Reis⁷¹, trazido pelos portugueses e alimentado pelos brasileiros e, por isso, encontramos no poema a cultura europeia mais uma vez assimilada e unida à cultura nordestina:

– Ou é um cravo, ou é uma rosa,
ou a fulô do bogari...”

O Cravo e a Rosa são flores populares na Europa e neste poema estão associadas a “fulô do bogari”, muito perfumada e comum no Nordeste brasileiro e

⁶⁹ Durante as “peças de abrição de porta”, “tinem as espadas, zumbem maracás, batem-se tropéis e sapateados, e a poeira dos ladrilhos de tijolo ou de cimento sobe e enche tudo e todos, dando a altura precisa da animação da brincadeira” (BRANDÃO, s.d. p.32).

⁷⁰ Segundo Brandão (s.d. p. 22) este calendário é cumprido na Capital, mas no interior, os “ensaios” começam ainda em Agosto, como desculpa para a realização do folguedo antes da época oficial. O Reisado, no interior, pode ou não encerrar em janeiro.

⁷¹ “O dia de Reis marca, especialmente no Norte, o final do ciclo de Natal, terminando as lapinhas e pastoris com a “queima”, e os autos tradicionais, bumba-meu-boi, chegada, fandango, congos, exibem-se pela última vez” (CASCUDO, s.d., p. 774).

que embora associada a “peça de abrição de porta”, abre espaço para a segunda parte da folgança tradicional, a “Louvação do Divino” que aqui é substituída pela “louvação da “Governadora de meu pensar”:

Governadora de meu pensar,
dá-me licença para contar:

Naquele dia, minha formosa,
quando teu vulto, de longe, vi,
disse minh'alma, por ti ansiosa:
ou é um cravo, ou é uma rosa,
ou é a flor do bogari...

Hoje, te mando essa alma ansiosa...
Ai! Se ao senti-la perto de ti,
também dissesses, minha formosa:
– Ou é um cravo, ou é uma rosa,
ou é a flor do bogari...

No Folgado original, depois da “peça de abrição de porta”, os participantes se dirigem para uma capela para a “Louvação do Divino”. Segundo Brandão (s.d. p. 42), ao chegar ao santuário, todos se ajoelham sobre um único joelho e descobrem-se as cabeças. Os chapéus e as coroas devem ser segurados com as mãos levantadas ou espetados na espada e nesse momento começa-se a “peça de Louvação”. Geralmente, sua música é sempre a mesma, variando as estrofes que devem começar pela tradicional redondilha, neste caso, maior: “ou é um cravo, ou é uma rosa, / ou é a flor do bogari” e que configura o estribilho do poema.

Outras partes compõem o Reisado, mas não identificamos aqui “Chamadas do Rei”, “Peças de sala”, “Danças”, “A Guerra”, “As sortes”. Observamos, pois, a suposta realização do “Entremeio⁷²” “Alma, Diabo e Miguel”, comum, segundo Brandão (s.d. p. 105) durante o Reisado e o que causa mais medo e impressão em crianças e adultos.

Neste Entremeio, a alma, envolta em um lençol branco aparece gemendo e desfiando um rosário, fugindo do Diabo que está vestido de vermelho e tem garras afiadas. Quando ele já está arrastando a Alma para o Inferno, é impedido pelo anjo Miguel que tem asas brancas e traz a espada em punho, comumente representado por uma moça. Ambos, Diabo e Anjo travam uma batalha. O Renegado perde e

⁷² Composições teatrais, divertidas, que incitam o riso, como o “Bumba-meu-boi”.

quando se ouve um estouro de bomba, ele foge e todos que assistem ficam aliviados.

Não estamos afirmando que o Entremeio é descrito fielmente, mas notamos a sua transgressão e um novo registro da presença da alma, neste caso, do eu lírico no poema que é dedicada à moça “formosa”, comparada ou “a um cravo”, ou a “uma rosa”, ou a “flor do bogari”.

É notório também a passagem do registro oral para aquilo que consideramos erudito, quando a voz do eu lírico “assume o controle” do poema. Vejamos: “Gunvernadô” / “Governadora”; “dai-me” / “dá-me”; “pra” / “para”; “divirti” / “contar”; “fulô” / “flor”.

Ademais, além desse Entremeio, há outros que permanecem em moda ou desaparecem e reaparecem, enquanto outros são inventados. Há, entretanto, um Entremeio que não envelhece, sempre se renova⁷³ e segundo Brandão (s.d. p. 86) não pode faltar em nenhuma exibição de Reisado: o Entremeio do Boi e, por ser ele o mais “rico em conteúdo cênico e cujas cantigas ainda guardam todo o seu caráter tradicional”, Ascenso Ferreira também fez o registro de “Bumba-meu-boi⁷⁴” (2008, p. 33-34), que mais uma vez, tem como fonte de inspiração o homem do campo e a terra e corresponde para Câmara Cascudo (s.d. p. 194), ao “divertimento da gente de pé rapado”, ou seja, do mestiço brasileiro subalterno que utiliza o Auto como desabafo. Essa reflexão nos faz acreditar que estes “autos” desempenham funções sociais, com consciência ou não dos participantes:

“Se a aguardente era o diabo, pra que bebeu?
Se o copo era grande, pra que encheu?”

“Se a aguardente era o diabo, pra que bebeu?
Se o copo era grande, pra que encheu?”

Na arena à gás iluminada,

⁷³ Segundo Câmara Cascudo (s.d. p. 195), Bumba-meu-boi é o “único folguedo brasileiro em que a renovação temática dramatiza a curiosidade popular, atualizando-a. E sua alteração não prejudica a essência dinâmica do interesse folclórico, antes o revigora numa expressão indizível de espontaneidade e de verismo”.

⁷⁴ “Boi Calemba, Bumba (Recife), Boi-de-Reis, Boi-Bumbá (Maranhão, Pará, Amazonas), Três-Pedaços (Porto da Rua, Porto de Pedras) em Alagoas, Folguedo-do-Boi, Reis-do-Boi em Cabo Frio, Estado do Rio de Janeiro (Macedo Soares), sendo a primeira denominação a mais vulgar e geograficamente conhecida. *Bumba* é interjeição, *zás*, valendo a impressão de choque, batida, pancada [...]. O folguedo brasileiro de maior significação estética e social. Exibe-se dos meados de novembro à noite de Reis, pertencendo ao ciclo do Natal. Apresenta-se em terreiro livre e atendendo convites para residências particulares [...]. O Nordeste deve ter sido sede de formação e de conforto [...]. *Influência europeia* [...].

aos tombos entra o beberão...
Mateu castiga na bexigada
 e *Catirina* no sopapão!

O Bumba-meu-boi é um dos Autos mais representativos do Nordeste brasileiro, embora seja fruto de uma possível reminiscência das Tourinhas de Portugal⁷⁵, aqui registrado por Ascenso Ferreira que não se esqueceu dos seus personagens e do cenário, apresentados ao leitor através da transcrição direta da fala coloquial.

No quarteto de rimas toantes e alternadas, encontramos “*Mateu*⁷⁶” e “*Catirina*⁷⁷”, figuras importantes no Reisado. Além deles, há no Auto outros personagens que segundo Câmara Cascudo (2006, p. 471) são, entre outros (variando para cada Estado), o Amo, o Cavalo-Marinho, a Burrinha, a Caipora e o Padre-Capelão:

– “Ai, que moleza desgraçada!
 Acuda... acuda... Capitão!”

– “O freguês que bebe não é bom cristão!
 Peia nele, mestre Mateu!”

Entre aspas e com travessões, o que configura o discurso direto livre, o eu lírico apresenta outro costume do Bumba-meu-boi: “O freguês que bebe não é bom cristão! / Peia nele, mestre Mateu!”. O “freguês” ou paroquiano deve corresponder a este Padre-Capelão que para Câmara Cascudo (2006, p. 471), tem “desempenho

⁷⁵ Câmara Cascudo em *Literatura oral no Brasil* (2006 p. 465) diz que “as Tourinhas portuguesas eram touradas de novilhas ou de fingimento. Nas primeiras toureavam animais mansos, sem maiores exigências de coragem ágil. As de fingimento, muito populares, constavam de um arcabouço, de canastras de vime cobertas de pano, com a cabeçorra do boi, ameaçante. Fingindo-o atacar, os rapazes eram perseguidos, com rumor de alegria e algazarra coletiva [...]. Não havia cantiga nem dança”. Chegando ao Brasil, o povo fez o Boi dançar para que fossem escoreados pelos falsos toureiros, já substituídos por caboclos ou negros. Isto é, o Auto permanece já como “arremedo grotesco das touradas cavalheiresca” (p. 470), a partir da inovação local.

⁷⁶ Conforme Brandão (s.d. p. 20-22), Os “Mateus formam com o Palhaço [que pode influenciar o Mateu] o trio cômico do folguedo. Nos Reisados antigos havia a negra *Catirina*, o *Mateus* e outro negro. Depois, os dois negros do conjunto passaram a ser chamados de “mateus”, não como nome próprio, mas como indicativo de tipo especial de personagem [...]. Os *Mateus*, desempenham no Entremeio do Boi o papel de vaqueiros ou tangerinos [...]. Em certos casos, na hora da representação do “entremeio” do Boi, pode o *Mateu* munir-se de uma “guiada” ou vara de ferrão afim de desempenhar o papel do tangerino.”

⁷⁷ Segundo Lúcia Gaspar, *Catirina* era conhecida antigamente como *Lica*, e é a noiva do *Mateu*. Veste-se de preto, traz um pano amarrado na cabeça, o rosto pintado de preto e um chicote nas mãos, com o qual corre atrás das moças e crianças. Cf. < http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=217&Itemid=1> Acesso: 7/2/2013.

cômico, apanhador de pancadas e ridículo, como, aliás, todos os papéis de padre nos autos populares”, ou seja, uma espécie de ajuste de contas⁷⁸ e, por isso, as ações de Mateu e da negra Catarina – Catirina. Talvez por isso, a voz poemática apresenta um “freguês” embriagado pela aguardente aqui comparada ao “diabo” – estribilho do poema.

E o coro canta em profusão:
 “Se a aguardente era o diabo, pra que bebeu?
 Se o copo era grande, pra que encheu?”

“Se a aguardente era o diabo, pra que bebeu?
 Se o copo era grande, pra que encheu?”

Ai! Lá vêm os bêbados de amor aos tombos
 Pela arena do Bumba-meu-boi da vida!
 Que bêbados impertinentes!

Se a mulher era o diabo, pra que bebeu
 essa jurema que era o beijo seu!

Se a mulher era o diabo, pra que bebeu
 essa jurema que era o beijo seu!

Em seguida, o efeito da aguardente é comparado ao efeito do beijo, “essa jurema”, da mulher que “era o diabo”. Aqui aguardente e mulher são inebriantes, mas agora a embriaguez é de “amor”, “pela arena do Bumba-meu-boi da vida!”. Verificamos também que o Auto nasceu, segundo Câmara Cascudo (2006, p. 474), nas fazendas e pátios de engenhos de açúcar e, talvez, por isso, por fazer parte da cultura pernambucana, Ascenso que escreveu *Cana caiana* julgou por bem cantar a cachaça, fruto da cana, em “Bumba-meu-boi”.

Até o momento conseguimos ver como a poesia ascensiana revela a cultura popular e justamente por isso notamos que este não é um tema simples, embora possa, eventualmente, parecer. Não dizemos que a poesia ascensiana de raiz rural traz elementos absolutamente novos e também não tiramos o mérito de quem cantou a cidade como Oswald de Andrade. Destacamos como novidade o modo como Ascenso organizou estes dados, com lirismo e com o registro da fala e dos

⁷⁸ Conforme Câmara Cascudo (p. 401), o Bumba-meu-boi “na época da escravidão mostrava os vaqueiros escravos vencendo pela inteligência, astúcia e cinismo. Chibateava a cupidez, a materialidade, o sensualismo dos doutores, padres, delegados, fazendo-os cantar versinhos que eram confissões estertóricas”.

costumes do povo, de forma ora bem humorada, ora nostálgica, configurando através de seus versos, uma Região, uma Época.

Dizemos que Ascenso, a nosso ver, criou uma poesia que evidenciou não apenas o passado que se diluía enquanto o futuro se aproximava, mas também uma poesia repleta notadamente de humanidade em seus elementos, uma poesia que além de se mostrar preocupada com os problemas de sua Região, também trouxe a alegria que a movimentava, como o canto e a dança que até hoje é motivo de comunicação em nosso país. Nesta linha, destacamos “Maracatu” (2008, p. 36-37) disposto em *Catimbó*, embora reconheçamos que não se trata de um ritmo popular em todo o país, mas em Pernambuco, terra de Ascenso, ainda é um ritmo intenso:

Zabumbas de bombos,
estouros de bombas,
bataques de ingonos,
cantigas de banzo,
rangir de ganzás...

– Loanda, Loanda, aonde estás?
Loanda, Loanda, aonde estás?

O poema chega a ser quase inteiramente cantado. Ascenso traz a sugestão de ritmos dos cantos africanos e torna possível ao leitor atento, sentir o ritmo dos maracatus⁷⁹ e isso é percebido logo na primeira estrofe quando o eu poético parece despertar a audição do leitor para o “ritmo dos tambores⁸⁰ reboantes”. Nela, verificamos a repetição de alguns sons, principalmente, “B” e “T” (oclusivo bilabial vozeada e alveolar desvozeada, respectivamente) e “G” (oclusivo velar vozeada),

⁷⁹ Costa (1976, p. 485) diz que “Maracatu” é o folguedo de africanos com danças e cânticos próprios, muito vulgar nos tempos do tráfico e da escravidão em que eles abundavam entre nós, e hoje, mais ou menos guardado as suas feições originárias exibidos somente pelo carnaval.

Segundo Cascudo (s.d., p. 552-553), “Maracatu” é Grupo carnavalesco pernambucano, com pequena orquestra, tambores, chocalhos, gonguê, percorre as ruas, cantando, dançando em coreografia especial [...]. Sempre foi composto de negros em sua maioria. É visível vestígio dos séquitos negros que acompanham os reis de congos, eleitos pelos escravos, para a coroação nas igrejas e posterior batuque no adro, homenageando a padroeira ou Nossa Senhora do Rosário. Perdida a tradição sagrada, o grupo convergiu para o carnaval, conservando elementos distintos de qualquer outro cordão na espécie. Diz-se sempre *nação* [...]. Não há enredo. Trata-se de um desfile no ritmo dos tambores reboantes [...]. O cortejo é o mais luxuoso, relativamente, de todos os conjuntos pobres, com lantejoulas, espelhos, aljôfares, colares, turbantes, mantos, abundância, de adornos, de fazendas brilhantes [...].

⁸⁰ Segundo Câmara Cascudo (s.d. p. 46), esta é uma herança africana: “O que há de incalculável e poderoso na música brasileira, recebida de mão africana, é a valorização do ritmo, o ritmo antes de tudo, absorvente, sobrenatural, dominador. Todos os viajantes, naturalistas e etnógrafos africanistas celebraram o reino do tambor, de tamanhos, timbres e formas incontáveis, e disseram que o canto, o assunto e a melodia, é de efeito subalterno ante o ritmo reinador”.

sugerindo o efeito pretendido pelo poeta: o som de zabumbas, bombas, ingonos, cantigas, embora sejam elas de banzo, e ganzás. A sensação é intensificada através das vogais “A”, “O” e “U” que, alternadas insinuam os sons que se “abrem” e se “fecham” durante o batuque.

As luas crescentes
de espelhos luzentes,
colares e pentes,
queixares e dentes
de maracajás...

Além de trazer os instrumentos sonoros, bem como imprimir a sensação do som produzido por eles no poema, o eu lírico conduz o desfile luxuoso do maracatu na terceira estrofe. Nela, encontramos o segmento “S” (fricativa alveolar) repetido várias vezes, produzindo, a nosso ver, um som/chiado que nos lembra o ranger (“rangir”) de ganzás.

– Loanda, Loanda, aonde estás?
Loanda, Loanda, aonde estás?
A balsa no rio
cai no corrupio,
faz passo macio
mas toma desvio
que nunca sonhou...

– Loanda, Loanda, aonde estou?
Loanda, Loanda, aonde estou?

Os decassílabos que formam o estribilho sofrem uma pequena alteração, mas que modificam o sentido dos versos. O refrão que se repete duas vezes: “– Loanda, Loanda, aonde estás? / Loanda, Loanda, aonde estás?”, é apresentado na finalização do poema, na primeira pessoa do singular: “ – Loanda, Loanda, aonde estou? / Loanda, Loanda, aonde estou?”, como se a voz do poema estivesse fazendo uma reflexão, neste caso, lírica. O que era geral é transformado em particular, ou seja, é como se o eu lírico tomasse para si o drama vivido pela raça negra de ter sido exilada, o negro que, escravizado, foi retirado de sua terra, Luanda que antes de ser assim conhecida, foi nomeada por Portugal de “São Paulo da Assunção de Loanda”, podendo o termo “Loanda” fazer referência à “Luanda”.

Assim como “Pasárgada” foi criada por Manuel Bandeira como uma espécie de paraíso, no qual, livre da doença, ele poderia viver feliz, Luanda pode

corresponder a um lugar melhor por se tratar da terra natal que deixou saudade. Neste sentido, longe da pátria, já escravizados e sem identidade, o negro é, a nosso ver, comparado a “A balsa no rio / [que] cai no corrupio, / faz passo macio / mas toma desvio / que nunca sonhou...”. Observamos que estes versos possuem na primeira sílaba a sonoridade mais importante recaída sobre a vogal “A” e terminam em “IO” ou “OU” (no último verso). Enquanto a boca abre e fecha na leitura desses versos, lembramo-nos da agitação da água quando em um corrupio/redemoinho, a água que se movimenta em espiral, em um abre e fecha, leva a balsa – o exilado – em um desvio nunca sonhado.

Como dissemos, Ascenso transforma costumes e crenças do seu povo em poesia e não à toa faz do batuque do maracatu um poema. É possível, porém, que esse desfile represente os desvios nunca sonhados na Arte, nos quais o Modernismo seria o seu corrupio. Mas, como não temos certeza disso, registramos em “Maracatu” o desfile das manifestações populares, da cultura popular que Ascenso Ferreira tanto apreciou e que foi uma herança africana.

A poesia ascensiana, para nós, corresponde à criação de um espaço regional obtido através do estudo e da manipulação de paisagens, relações sociais, características próprias e o mais importante, do homem, que faz movimentar tudo isso. Dessa forma, Ascenso desenha em seus versos um mundo válido para sempre que se não oferece a matéria-prima para isso, tais lacunas são preenchidas através do colorido e do lirismo ascensiano.

Foi sua composição regional que o situou na história da Literatura Brasileira, associado a sua adesão dos preceitos modernistas de composição. Sua inspiração e sua escola mais importante foi a casa comercial “A Fronteira” de seu tio, Quincas Ribeiro, onde Ascenso aprendeu sobre tipos, oralidade e costumes rurais, experiência que se encaixou muito bem nas propostas de Gilberto Freyre e que animou seu desejo de descobrir/criar a identidade do povo nordestino.

Ascenso Ferreira, um poeta envolvido e aparentemente engajado com o seu tempo e com o seu espaço, elabora uma poesia, como vimos até o momento, considerando os traços mais simbólicos, os tipos mais representativos, com harmonia e ritmo, fazendo uma espécie de “síntese” de sua cultura, da cultura do povo que se diz por meio da arte, buscando unir a cultura popular à cultura nacional.

Assim, dizemos que os poemas observados neste estudo mostram a diversidade cultural do Nordeste, distinguindo-se pelo aspecto

regionalista/modernista de Ascenso Ferreira que perpassa *Catimbó*, uma obra aparentemente criada com o intuito de revelar as manifestações populares nordestinas para firmá-la junto à expressão nacional. Surge, pois, em sua poesia, uma Região baseada na tradição e na modernidade, mas sob o controle da tradição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho, procuramos sempre destacar a voz de Ascenso Ferreira, um poeta nordestino que viveu intensamente suas tradições em um período de mudanças, de passagem entre o antigo e o moderno, ressaltando a dupla-feição regionalista-modernista do poeta, uma vez que ele que cantou as tradições populares de sua terra através da liberdade rítmica, das inovações e das invenções técnicas adquiridas com o Movimento Modernista de 22, como pudemos observar nos poemas de *Cana caiana*, *Xenhenhém* e, em especial, *Catimbó*.

Em outras palavras, reafirmamos que a poética de Ascenso faz o registro do homem rural, da cultura popular de Pernambuco através de versos livres, marcas da oralidade, da coloquialidade. Vemos em sua obra a clara adesão às ideias regionalistas difundidas por Gilberto Freyre, pois ele parece concordar que a sua Região é a mais bonita do Brasil porque “não tem terremotos... / nem ciclones... / nem vulcões... / as suas aragens são mansas e as suas chuvas esperadas”.

Ascenso lança sobre Pernambuco um olhar de quem é encantado, de quem se identifica com “Jatobá, Cabrobó, Ouricuri e Exu” e *Catimbó* representa, a nosso ver, esta admiração. O poeta, *catimbando*, cantou o “Sertão”, “O samba”, “A cavalhada”, o “Reisado”, o “Bumba-meu-boi”, o “Maracatu”, o “Mês de Maio”, o “Carnaval do Recife”, a “Tradição”, entre outros, transfigurando poeticamente a sua região, mas permitindo levantar, se necessário, discussões no que concerne a representatividade da cultura popular nacional da década de 20.

Pernambuco é “uma canção-de-berço” nos versos ascensianos, mas não uma canção de ninar. Enquanto o poeta se lembra de “coisas que já longe vão”, registra-se um olhar crítico sobre os problemas do seu povo, da sua terra, ao dia em que a nossa civilização foi “tão fácil de criar”. Em seus versos, inscrevem-se curiosidades e ensinamentos sobre o povo, sobre o campo, sobre sua “Dor”, sobre sua religiosidade, sobre suas festas, sobre “a gente que tão negramente, caboclamemente, portuguesamente, vivia”.

“À luz do setestrela”, Ascenso faz o recorte de uma região que tem um “viço mulato na luz do seu dia”, que “tem um deus de carne e osso”, tem “guerreiros que já nascem feitos” e não parece querer se isentar dessa opinião porque prefere deixar claro que sua poesia é feita por alguém que conheceu de perto o “Carnaval do

Recife” e viu, com saudades, “as Panzer Divisões de Prédios-Cimento-Armado” “tomando de assalto nossa Recife colonial, /abatendo por terra todas as tradições”.

Os poemas selecionados para este estudo contam uma história cultural escrita em versos e revelam a trajetória intelectual de um poeta que a “pretexto de amor da terra”, assumiu e difundiu os ideais regionalistas e modernistas na década de 20 em Pernambuco. Para chegar a estas reflexões, a pesquisa caminhou naturalmente nesta direção. Precisamos, antes de tudo, entender o contexto socioeconômico e político da região naquela época porque eles movem os argumentos, as considerações do pensamento intelectual, a intelectualidade que estava ansiosa pela renovação das tradições artísticas e que importou/criou o Modernismo, o movimento que assumiu faces múltiplas no país tropical.

O Movimento que, em princípio paulista, chegou ao Nordeste e marcado pelo pensamento regionalista, contribuiu para a criação de um texto literário que apresenta o Nordeste e o seu povo, as belezas de “Minha terra” para o Brasil, os problemas de uma gente que parecia esquecida. O texto ascensiano é representativo desse trabalho porque fotografa uma região predominantemente rural que tenta resguardar as suas tradições, ao tempo que é surpreendida pelos processos de modernização. Lutando contra esse esquecimento, a voz desse poeta-cantador se torna a voz do povo em versos que guardam o seu sotaque, os seus costumes, os seus medos, as suas superstições.

Como dissemos, Ascenso transforma costumes e crenças do seu povo em poesia e não à toa faz do batuque do maracatu um poema, o desfile das manifestações populares, da cultura popular que tanto apreciou. A poesia ascensiana, para nós, corresponde à criação de um espaço regional obtido através do estudo e da manipulação de paisagens, relações sociais, características próprias e o mais importante, do homem, que faz movimentar tudo isso. Dessa forma, Ascenso desenha em seus versos um mundo válido para sempre que se não oferece a matéria-prima para isso, tais lacunas são preenchidas através do colorido e do lirismo ascensiano.

Assim, dizemos que os poemas observados neste estudo mostram a diversidade cultural do Nordeste, distinguindo-se pelo aspecto regionalista/modernista de Ascenso Ferreira que perpassa *Catimbó*, uma obra aparentemente criada com o intuito de revelar as manifestações populares pernambucanas para firmá-las junto à expressão nacional.

Destacamos, pois, a sua obra como representativa de um povo, de uma década, que venceu o desafio de se renovar misturando o pensamento regionalista ao movimento modernista, exaltando, sobretudo, as “máscaras da terra”. Por isso, optamos em viajar por “Oropa, França e [Pernambuco]” na *companhia* de Ascenso Ferreira que é, a nosso ver, um dos mais expressivos poetas que produziu e foi produzido o/pelo regionalismo-modernista em Pernambuco.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Espaços da saudade. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras Artes**. prefácio de Margareth Rago – 2.ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 65-106.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5.ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo**: os anos 20 em Pernambuco. 2ª ed. João Pessoa/Recife: UFPB/Editora Universitária; UFPE/Editora Universitária, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem & realidade do modernismo de 22. In: BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 73-106.

BARBOSA, Virginia. **Cavalhada**. Disponível em <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=570&Itemid=182> 18/1/2013, às 14:53:57.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Editora Anhambí S.A., 1959.

Boi Morto. In: **O povo na luta faz história**. Disponível em <<http://opovonalutafazhistoria.blogspot.com.br/2011/06/boi-morto-manuel-bandeira-poesia-e.html>>. Acessado em 1/12/2012, às 8:56:15.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. O som no signo. In: BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 48-76.

_____. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988, p. 114-126.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

BRANDÃO, Théo. **O reisado alagoano**. Maceió: Edufal, s.d. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=rjn2NEot1rgC&pg=PA34&lpg=PA34&dq=cravo+e+rosa+reisado&source=bl&ots=1w9xegZfAG&sig=pMkh1Vjvyoh1om8eWCt5AjQcyj&hl=pt-BR&sa=X&ei=HwARUc3oFovU9ASdnIBY&ved=0CDUQ6AEwAQ#v=onepage&q=Boi&f=false> >. Acessado em 12/11/2012, às 7:32:01.

BRITO, Mário da Silva. O descobrimento do “futurismo”. In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 25-34.

CAMPOS, Augusto de. Verso, reverso e controverso. In: CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 257-262.

_____. Um dia, um dado, um dedo. In: CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 7-8.

CANDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-145.

_____. A poesia. In: CANDIDO, Antônio; CASTELLO, Aderaldo. **O modernismo**. São Paulo: Difel, 1976, p. 18-24.

CASCUDO, Luís da Câmara. Cultura popular e folclore. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura**. Rio de Janeiro: Fundo de cultura S/A, 1967, p. 9-18.

_____. Cultura. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 21-33.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d..

_____. **Literatura Oral no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Global, 2006.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Süsskind; tradução Vera da Costa Silva...[et al.] 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Vocabulário pernambucano**. 2.ed. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1976.

EISENBERG, Peter L. **Modernização sem mudança**: A indústria açucareira em Pernambuco: 1840/1910; tradução João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1977.

FERREIRA, Ascenso. **Catimbó: cana caiana: xenheném**. 5 ed. Recife: Nordestal, 2008.

FREYRE, Gilberto. A propósito de Jorge de Lima, poeta. In: FREYRE, Gilberto. **Vida, forma e cor**. São Paulo: É Realizações, 2010, p. 107-124.

_____. Modernidade e modernismo nas artes. In: FREYRE, Gilberto. **Vida, forma e cor**. São Paulo: É Realizações, 2010, p. 37-42.

_____. **Manifesto Regionalista**. 13 ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1967.

GASPAR, Lúcia. **Reisado. Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em:

<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=217&Itemid=1>. Acesso em: 27 de julho de 2012.

GOMES, Geraldo. **Megaípe, a mais ilustre e polêmica das casas-grandes desaparecidas**. Continente online. Disponível em:

<<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/473.html>> Acesso em 4/7/2012, às 8:32:55

LADAINHA DE NOSSA SENHORA. In: **Capela nossa senhora da conceição**.

Disponível em <<http://www.capela.org.br/Oracao/ladainham.htm>. > Acessado em 29/1/13, às 17 horas.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). **América latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994, p. 665-702.

MARTINS, Wilson. A querela dos antigos e modernos. In: MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira – 1915-1933**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. VI, p. 211-218.

_____. O cosmopolitismo dos nacionalistas. In: MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira – 1915-1933**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. VI, p. 309-321.

_____. As “contradições internas” do modernismo. In: MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira – 1915-1933**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. VI, p. 391-413.

_____. “Originalidade, ou morte!”. In: MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira – 1915-1933**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. VI, p. 413-459.

Mestre Carlos. In: **Catimbó**. Disponível em <
http://www.povodesanto.com.br/catimbo/My_Homepage_Files/Page82.html>
Acessado em 28/11/2012, às 9:47:13.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**; tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 16-35.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Galofilia e galofobia na cultura brasileira. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 50-80.

RABÊLO, Dárcio. **Cidades do interior guardam tradição do carnaval pernambucano**. Disponível em
<http://www.darciorabelo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7119:cidades-do-interior-guardam-tradicao-do-carnaval-pernambucano&catid=3:luxo&Itemid=11>, acessado em 21/01/2013, às 10:57:12.

RODRIGUES, Rafael de Oliveira. **Nos tempos dos “charutos prateados”**: um olhar etnográfico sobre a construção de uma antiga base de atracação de zepelins como um lugar de referência do Recife. 31 de agosto de 2011. 152 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2011. Disponível em <
<http://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95902/296401.pdf?sequence=1>>. Acessado em 10/11/2012, às 4:56:09.

SOUSA BARROS. **A década de 20 em Pernambuco**: uma interpretação. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Acadêmica Ltda., 1972.

_____. (coord.). **50 anos de catimbó**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.