

IMAGENS DA COLONIZAÇÃO: LEITURA DE “BRASIL DE MADRUGADA” E “BANZO”

Dácio Tavares de Freitas Galvão (UFRN)

RESUMO

Estudo sobre a produção poética de Luís da Câmara Cascudo. Para se pensar as especificidades dessa produção poética, no contexto da moderna literatura brasileira, consideram-se os denominadores do sistema literário apontados por Candido (1975): um conjunto de produtores mais ou menos conscientes de seu papel, os diversos públicos, obras interligadas por linguagem ou estilo – na situação inicial de produção da obra em questão. O ponto de partida da pesquisa foram os estudos já realizados acerca do modernismo na literatura brasileira, com repercussão local. A leitura dos poemas estabeleceu pontos de interesse comuns entre o poeta e outros que estavam situados historicamente em realidades consideradas periféricas do complexo cultural ocidental, cujos sistemas literários também podem ser estudados do ponto de vista adotado. O artigo realiza uma leitura de poemas cuja temática gira em torno de aspectos da colonização do Brasil, estabelecendo um diálogo com as vozes que construíram essa história. Verificou-se a contribuição do poeta ao movimento modernista brasileiro e foi demonstrada a força da poesia como polo atrativo da percepção de mundo do intelectual que produziu uma das mais importantes obras da cultura brasileira.

Palavras-chave: Câmara Cascudo, Poesia, Modernidade, Brasilidade, Moderno

ABSTRACT: A study on the poetic production of Luis da Camara Cascudo. To have into consideration the details of this poetic production in the context of modern Brazilian literature, we consider the denominators of the literary system mentioned by Candido (1975): a set of producers more or less aware of their role, the many different kinds of works linked by language or style - in the initial production of the work in question. The starting point of this research were previous studies about the Brazilian modernism in literature, with local repercussions. Reading the poems established points of common interest between the poet and others who were historically located in the complex realities considered peripheral western culture, whose literary systems can also be studied from the point of view adopted. The article conducts a reading of poems whose theme revolves around aspects of the colonization of Brazil, establishing a dialogue with the voices that built this story. It is the poet's contribution to the Brazilian modernist movement, that we show the power of poetry as a pole of attraction of the intellectual perception of the world that produced one of the most important works of Brazilian culture.

Keywords: Camara Cascudo, Poetry, Modernity, Brasilidade, Modern.

Também viviam milhões de papagaios. Tão abundantes e formosos que se tornaram produção regular para o mercado europeu. Deram mesmo, num momento da cartografia quinhentista, nome ao Brasil, julgado ilha: — INSULA PAPAGALORUM — ilha dos Papagaios!

Câmara Cascudo - Discurso pronunciado em março de 1959, por ocasião da instalação da UFRN.

Segundo Antonio Candido (1980), o sentimento de triunfo da fase heróica do modernismo assinala o fim da posição de inferioridade dos brasileiros no diálogo secular com Portugal e define a originalidade própria do modernismo na dialética do geral e do particular. Essa originalidade está bem representada nos dois manifestos mais significativos do movimento, o *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928), sobretudo quando o primeiro faz referência à “Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens” e o segundo ao “contato com o Brasil Caraíba”, à felicidade reinante no matriarcado de Pindorama, antes de os portugueses descobrirem o Brasil.

Tal perspectiva parece ter exercido influxos na produção do poema “Brasil de Madrugada”, de Câmara Cascudo, que assimila informes documentais e os parodia sutilmente passando em revista crítica aspectos da relação da metrópole portuguesa com a colônia brasileira a partir de registros históricos no melhor estilo proposto no *Manifesto da poesia Pau-Brasil* e nos poemas de *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. As suas palavras-chave são cartografia, crônica de viagem, geografia, fauna, flora, personalidades portuguesas e índios anônimos. Eis, a seguir, a versão publicada na *Revista Descobrimento*, em Lisboa, Portugal em 1931¹:

¹ O poema é dedicado ao jornalista e escritor modernista Ribeiro Couto (1898-1963), autor que publicara *Jardim das Confidências*, em 1921, trazendo capa assinada pelo artista plástico Di Cavalcanti (1897-1976).

Brasil de madrugada

**Mappas de Cantino, Waldseermuller, Krunstmann.
 Desenho velho de Canibais e feras.
 Brasil I Terra dos Papagaios...
 Insula ifixavel emergido de cosmographos attonitos
 Se estirando larga-escura nagua asul...
 Bojo gemente de caravellas que o vento enfuna amplo velame
 e a Cruz de Christo sangrando na vela-grande.
 Barbudos soldadões que viram Prestes João
 na linha interminável do Mar longo...
 ...viola, cantiga, folhagem boiando...
 suja espuma babando a sombra do Monte
 ...jarretes velozes voando no dorso da areia
 da praia praina chan e mui fermosa.
 Cruzeiro de pau na Terra selvagem
 cruzinha de chumbo no índio curvado.
 Brasil de madrugada.
 com flexas, batoques, inubias, cocares
 dansando, correndo, fugindo, voltando
 Papel amarello coberto de letras:
 “Serenissimi Emmanuelius Regis
 Portugaliae Algarbiorum citrael ultra mare
 In Africa dominus Guinae ”**

Imaginar manuscritos e vários mapas expostos aos olhos de um poeta, deflagrando caligráfica e iconograficamente terras, águas, limites, culturas inter-raciais, palavras, frases suscitando interesses de dominação econômica e política, decerto é uma situação ou um momento de provocação reflexiva no terreno criativo da linguagem. Essas informações miradas nas retinas de um escritor receptivo ao vendaval de ideias literárias instauradas no Brasil na década de 20 do século XX, quando o movimento modernista instigava o repensar do papel da literatura e outras modalidades artísticas, passaram a ser importantes ingredientes de revisão poética.

“Brasil de Madrugada” é escrito inspirado em arsenal cartográfico, na crônica de viagem, na geografia, fauna e flora quando da chegada da esquadra lusa ao Brasil, em

21 de abril de 1500, ancorada no Monte Pascoal. Em sua construção, dispõe na argumentação personalidades portuguesas (Pero Vaz Caminha, o Rei D. Manuel), estimula a lenda e inscreve coletivamente indígenas anônimos.

Na perspectiva de uma tradição que reverencia “o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos” (*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*), o poema traz inseridos fragmentos da famosa *Carta* de Pero Vaz Caminha para o Rei de Portugal Dom Manuel, bem como citação de comunicação régia dando conta de tratamento e nomeação de posses territoriais.

O poema de Câmara Cascudo apresenta flagrantes de invenções poéticas em linhagem lírica valorizada por Oswald de Andrade no poema-programa “falação”, de *Pau-Brasil* (“o lyrismo em folha”). Ao visualizar a terra apossada e representada em desenhos no papel por estudiosos importantes da cosmografia (Alberto Cantino, Waldeseemuller e Kustmann) destila o melhor dos emblemas, decantando o que seus olhos focavam na nomeação e no surgimento do paradisíaco:

Brasil I, Terra dos Papagaios
Ínsula infixável emergindo de cosmógrafos atônitos
Se estirando larga-escura na água azul.

A essa representação, em procedimento próximo da linguagem cinematográfica, teremos correspondência anterior em versos oswaldianos, irônicos e coloquiais, quando “contra todas as catequeses” (cf. *Manifesto Antropófago*) interpela o mesmo fato historiado no segundo bloco do livro *Pau Brasil*. Esse segundo bloco, “História do Brasil” contém o poema “Pero Vaz Caminha”, onde se destacam, para esta leitura, os versos que se seguem ao subtítulo “A descoberta”:

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Paschoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra.

O desenho ilustrativo de “História do Brasil” é da artista plástica modernista Tarsila do Amaral (1886-1973). Carregando em tinta preta a ilustração, traz traços leves e ingênuos de palmeira, caravela com a vela-grande com símbolo da Cruz de Cristo; barcos tripulados, linhas d’água, de terra e de horizonte; aves voando, relevos geológicos e, em plano de maior destaque, o emblemático Monte Pascoal.

Os poemas de Câmara Cascudo e de Oswald de Andrade interagem,

sobretudo, no plano pictórico. As imagens iconográficas se articulam, ampliando as possibilidades de sentidos da linguagem. Eleito o primeiro episódio histórico como objeto, simultaneamente vem a leitura crítica subjacente e a revisão, pelo crivo da reivindicação de autonomia cultural. O discurso oswaldiano questiona atos, fatos, relatos e procedimentos do processo inicial da formação colonial refletidos na estruturação da sociedade, na forma de controle, na construção ideológica do dado histórico da descoberta como acaso². Já o prisma cascudiano da interpretação histórica pode ser mensurado na escalada do poético que apreende dados políticos, econômicos, religiosos, reescrevendo a assertiva oswaldiana “a poesia emaranhada na cultura”, de “Falação”. Os cortes históricos podem não ter influência direta, mas ganham sentidos, nos poemas, como demandas represadas da colonização. O ponto de partida das duas elaborações poéticas pode ser o mesmo verificado por Haroldo de Campos ao ler *Pau-Brasil*:

(...) os poemas de abertura de *Pau-Brasil*, verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte e remontagem, textos de Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d’Abbeville, de Frei Vicente de Salvador, etc., se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico. (CAMPOS, 1978, p.29)

1. Na madrugada da colonização

Além da versão publicada na revista *Revista Descobrimento*, referida, a pesquisa identificou a seguinte versão publicada no livro *Viagem ao universo de Câmara Cascudo* (1969), de Américo de Oliveira Costa:

BRASIL DE MADUGADA

Mapas de Cantino Waldeseemuller, Krunstmann.
desenho velho de Canibais e feras.
Brasil I Terra dos Papagaios...
Ínsula infixável emergindo de cosmógrafos atônitos
se estirando larga-escuro n’água azul...

² “O Cabralismo. A civilização dos donatários”; “A formação étnica rica”; “Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens”; “A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr’Álvares.” (trechos de “Falação” poema-programa de *Pau Brasil*, livro dedicado “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”).

Bojo gemente de caravelas que o vento enfuna amplo velame
 e a Cruz de Cristo sangrando na vela-grande.
 Barbudos soldadões que viram Prestes João
 na linha interminável do Mar Longo...
 ...viola, cantiga, folhagem boiando...
 suja espuma babando a sombra do Monte
 ...jarretes velozes voando no dorso da areia
 da praia prana chã e mui fermosa.
 Cruzeiro de pau na terra selvagem
 cruzinha de chumbo no índio curvado.
 Brasil de madrugada
 com flechas, batoques, inúbias, cocares,
 dançando, correndo, fugindo, voltando.
 Papel amarelo coberto de letras:
 “Serenissimi Emmanuelis Regis
 Portugaliae Algarbiorum citra et ultra mare
 in Africa dominus Guinae”.

Sem se preocupar com a sequência cronológica relativa a fatos poetizados, voltando e saltando no tempo, o poeta delimita momentos e certa nova significação da primeira etapa de posse (“Brasil I”) da metrópole sobre a colônia, no século XVI, quando da chegada de naus em terras firmes. Podemos sequenciar o poema com olhares nos mapas autorais e desenhos decrépitos:

Mapas de Cantino, Waldseemuller, Krunstmann.

O verso em brado ufanista, toponímico e ornitológico gerando ícones tropicalistas:

Brasil I, Terra dos Papagaios...

Observação do traço irregular da ilha, geografia física sobressaindo do nível oceânico, a gerar extensão e perplexidade:

Ínsula infixável emergindo de cosmógrafos atônitos
 se estirando larga-escura n’água azul...

Sobre o mar abaulado, agitado, a vela da embarcação inflada por ventos e timbrada com a Cruz ensanguentada no seu pano, cuja representação simbolizava a cristianização da missão que deveria ser piedosa, redimida:

Bojo gemente de caravelas que o vento enfuna amplo velame

e a Cruz de Cristo sangrando na vela-grande.

A presença dos soldados da Corte que se deleitavam ao visualizar a terra nova após haverem, antes, experimentado em outros mares a visão de um fabulado rei:

Barbudos soldadões que viram Preste João
na linha interminável do Mar Longo...

Toques e cantares ibéricos, no retinir de cordas e no entoar de vozes em meio ao marulho no Monte Pascoal que vinha da “...viola, cantiga”; Indiada alegre esbanjando receptividade aos aportados em eufórico corre-corre na praia idílica mostrando os:

...jarretes velozes voando no dorso da areia
da praia prana chã e mui fermosa.

Celebração da primeira missa, catequese e submissão, disseminação de poder:

Cruzeiro de pau na Terra selvagem
cruzinha de chumbo no índio curvado.

Pacifismo, integração e aculturação comemorativa sem “A reação contra assunto invasor, diverso da finalidade” (cf. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*) e a passividade pueril:

com flechas, batoques, inúbias, cocares
dançando, correndo, fugindo, voltando.

Por último, a comunicação oficial dirigida em tratamento ao Rei em tom inverso à “língua sem arcaísmos, sem erudição” (cf. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*):

Serenissi Emanoellis Regis
Portugaliae Algarbiorum Citra et ultra mare
In África dominus Guinae.

Claro está, colado ao texto, o filtro da estética moderna trazendo o verso livre em força motriz e tentando apreender o ufano pelo oposto, pintando o solo Pindorama ora em tinta ironista, ora atravessando a atmosfera lúdica e o antropofágico cultural.

Mais do que um sintoma, a linguagem cascudiana indica um paradigma na ampliação do leque contributivo ao movimento modernista. Tentativa mordaz de desconstrução do discurso colonizador eurocentrista.

O poema é elaborado por meio da apropriação do relato do episódio de chegada de Pedro Álvares Cabral ao solo brasileiro. Percebe-se nele a conspiração intrínseca no texto contra a espoliação cultural por uma dada afirmação no campo dos saberes históricos, que já vinha ganhando fôlego no transcorrer dos tempos em que a formação literária brasileira se estruturava. A superação culmina, especialmente entre outras obras e atitudes, nos escritores Oswald de Andrade e Mário de Andrade. As formulações expostas para se fazer literatura de exportação se consolidam em páginas de manifestos, periódicos e livros. O objetivo era aquele sentenciado no *Manifesto da poesia Pau-Brasil*: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a poesia Pau-Brasil, de exportação”.

O poema “Brasil de madrugada” se inscreve pelo tema e abordagem, no movimento que deu passos importantes para a sedimentação de construção de uma imagem do país, cuja tradição literária constituída até aquele momento³ foi considerada significativa do ponto vista da iniciativa comportamental dos seus principais atores. Revisava-se o conceito de autonomia da nação, calcada numa identidade cultural de formação dialética, diversa e própria na qual o primitivismo era um dos principais pilares, como fora na Europa dialogando com as vanguardas históricas, e serviu para fazer “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”. (*Manifesto da poesia Pau-Brasil*).

A provável receita do fazer poético, o ponto de partida de Luís Câmara Cascudo, numa madrugada ou crepúsculo qualquer desencadeando esse poema que significa um antidiscurso frente à temática da colonização é a pedra de toque de mais uma janela aberta pelo escritor recebendo ares modernistas⁴. Não por acaso, fora publicado na revista *Descobrimento*, editada em Portugal, país colocado em confronto por políticas expansionistas e colonialistas.

A leitura poética e cosmopolita de documentos acontece no poema de Luís da Câmara Cascudo, partindo da visão continental planejada na superfície de um “desenho velho”. Na verdade, evidencia-se um processo de leitura em mapas contendo

³ Considera-se a tradição constituída nos termos definidos por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1975).

⁴ Sobre a presença do movimento modernista no Rio Grande do Norte, cf. os estudos de ARAÚJO (1995), COSTA (2000) e FERREIRA (2000).

traços, legendas, artes ilustrativas cartográficas, manuscritos epistolares e, transversalmente, o texto amalgamado à tradição oral.

O poema começa embasado literalmente nos “Mapas de Cantino, Waldssemuller e Kunstmann”. Nessa ordem, os planisférios escolhidos foram os dos três cartógrafos referidos no início do poema. Principia com o de Alberto Cantino, espião diplomático na corte portuguesa a serviço do governo italiano com o objetivo de obter informações de cartografias sigilosas. Estava em jogo a expansão comercial e territorial de países europeus. Prosseguindo, aparece o mapa de Martin Waldesemuller, que traz carta náutica constando o nome dado ao continente, “América”, numa antroponímica homenagem ao navegador florentino Américo Vespúcio⁵.



Por último, o mapa do padre e historiador alemão Friedrich Kunstmann que vem a ter o referencial do vocábulo “Brasil,” numa inscrição latina posta no Atlas⁶.

⁵ Em 1507 trouxe à luz o primeiro mapa em que figura o nome "América", para designar o até então denominado "Novo Mundo", de que existe um exemplar na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América. O texto que acompanha o mapa, e o globo terrestre, é o célebre "Cosmographiae introductio", que explica, entre outras coisas, a razão de ter dado o nome de América, tendo como apêndice uma tradução latina das quatro jornadas de Américo Vespúcio. O título completo do trabalho é: *Cosmographiae introductio cum quibusdam geometriae ac astronomiae principiis ad eam rem necessariis. Insuper quatuor Americi Vesputii navigationes. Universalis Cosmographiae descriptio tam in solido quam plano, eis etiam insertis, quae Ptholomaeo ignota a nuperis reperta sunt.* (cf. Library of Congress USA: <http://www.loc.gov/search/?q=Cosmographiae+introductio+>. Acesso em 16/09/2012.).

⁶ É geralmente conhecida como “Kunstmann III” porque a sua parte ocidental foi pela primeira vez reproduzida em 1859, num fac-símile a cores com o n. III, no célebre Atlas do sábio padre e historiador alemão Friedrich Kunstmann, que viveu alguns anos em Lisboa. O pergaminho em que esta carta estava desenhada media aproximadamente 87 x 117 cm. nas suas maiores dimensões, e representava o Mar Negro, Mediterrâneo, Europa, metade da África e Atlântico com a Groenlândia, Terra Nova e costa do Brasil. A sua característica principal é a representação da Groenlândia, Terra de Corte Riall e Brasil. FONTE: <http://www.dightonrock.com/abaiadesaojoanateranovaatemafor.ht>. Acesso em 16/09/2012.

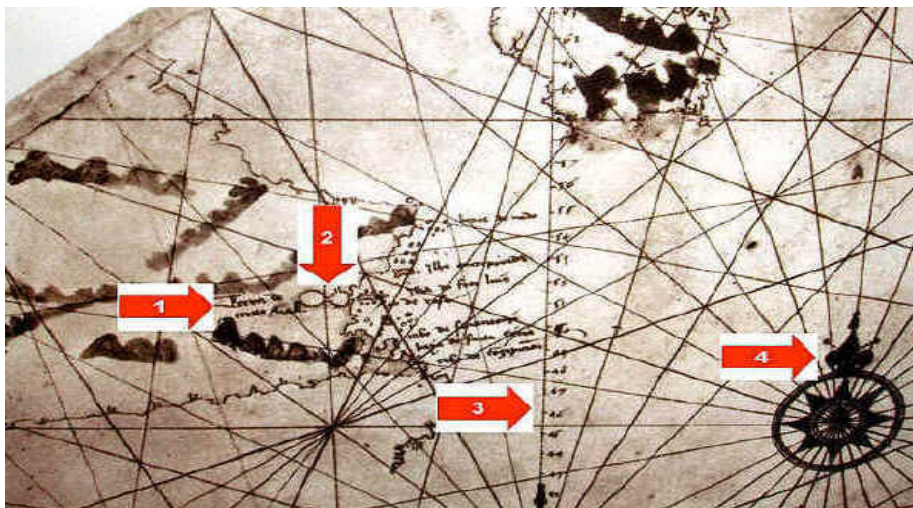


Fig. No. 1--- Mapa de Kuntsmann - (1) Aponta a “Terra de Terra de Corte cortte Riall” ou Real - Foto do mapa Kunthmann feito por um cartógrafo em Lisboa em 1506 e preservado na Biblioteca de Augsburg, na Alemanha, mostrando a terra do futuro Canadá, com o nome de “Terra de cortt.

Entre os textos e documentos descritivos utilizados transgressivamente por Luís da Câmara Cascudo está ainda a *Carta de Caminha*, e o texto relativo ao simbólico *Reino do Preste João*⁷. O primeiro, um documento oficial relativo ao reinado português e o segundo, um texto lendário de tradição oral sem segura referência autoral e que diz respeito a um difuso reino que nunca se alcança ou se configura. Uma estória simbólica mesclada a fragmentos históricos que circulou de forma anônima, oral e escrita em vários momentos, antes e dentro do ciclo de expansão marítima portuguesa. Há que se considerar em ambos os textos os seus deslocamentos. O do caráter régio documental, e o de teor caracterizado por fantasias de um reino mítico oriental oferecedor de farturas e facilidades materiais.

Arremessados para a função poética, essas bases escriturais de que se serve Luís da Câmara Cascudo se modificam radicalmente na semântica e na excepcional apropriação metalinguística do poeta. Na carta do escrivão Pero Vaz de Caminha, o informe da posse, os comportamentos de indígenas e dos componentes da esquadra, endereçada à Corte. Na dica textual ao “Preste João”, reativa informe ao já mencionado prodigioso “Reino do Preste João”. Esse reino de riqueza fantasiosa teria sido pertencente a um monarca afortunado no oriente e já constituía o imaginário coletivo, inclusive na Idade Média. No final do século XV e meados do XVI, a existência do irreal e fantástico reino viria a ter re-atualizada importância para o processo de

⁷ Preste João: legendário rei cristão da Etiópia, conhecido em Roma em 1165. Cf. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (LOPES, 2004, p. 543).

crescimento de Portugal e Inglaterra⁸. No poema, é aferida aos soldados portugueses a visão que eles tiveram quando avistaram o tal “Reino” numa deduzida anterior visita, no horizonte infindo do “Mar Longo”. Essa passagem pode ser colocada em grau comparativo com a sensação idílica ante o momento da aproximação do Monte Pascoal, numa visão que se aproxima da imagem criada por Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”. O paraíso na terra.

A tessitura do poema é engendrada dentro de episódios que suscitam certa compreensão do contexto do comércio internacional, envolvendo interesses antagônicos e rotas de navegação entre países. Entre a verdade documental e a circum-navegação poética, ficam evidentes os espaços para a aplicação de irreverências aos tratamentos dispensados na incorporação de textos já compostos, especialmente no emprego do relato laudatório e cartorial dessas peças. Luís da Câmara Cascudo encontra subsídios na linguagem modernista e consegue encaminhar a escritura no melhor estilo oswaldiano passando-a ao largo da sua vivência,⁹ na máxima Pau-Brasil de que a “poesia existe nos fatos”.

Na situação em que o poema se apresenta à leitura, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* surge como um paradigma de compreensão da atitude poética frente ao fenômeno histórico. De onde o deslocamento intertextual que galvaniza a postura “contra o gabinetismo, a prática culta da vida”. Utilizando o “lado doutor”, de gabinete, e ao mesmo tempo desdenhando da língua-linguagem empolada e de aspectos históricos questionáveis, não estaria Luís da Câmara Cascudo a propor dialeticamente a “língua sem arcaísmos ou erudição”? Ela, a linguagem, pode ultrapassar o patamar da esterilidade formal e se transformar em metalinguagem assimiladora da “contribuição milionária de todos os erros”? É no sentir o jargão cartorial e bacharelesco contido na citação da crônica epistolográfica (“Da praia prana chã e mui fermosa”), livresca e

⁸ Segundo OLIVEIRA [s.d; n.p.]: “A mais antiga notícia de despacho de mensagem de um soberano cristão do Ocidente, a um negus, foi a dirigida por Henrique IV da Inglaterra ao ‘rei da Abissínia, Preste João’ (MENEGAZ, 2000, p. 07)”; “Nessa carta, o soberano da Inglaterra diz que esteve na Terra Santa, onde soube de seu desejo, (do Preste), de libertar o Santo Sepulcro e manifesta a esperança de ele mesmo poder um dia voltar a Jerusalém”; “A Inglaterra tentaria legitimar as suas pretensões de poderio na África, com especial força no último quartel do século XV, chamando a si uma nova e revigorada busca ao reino do Preste João. A Inglaterra, através da literatura, tenta desmerecer todo o trabalho efetuado por Portugal na busca do mítico Rei, sobrepondo-lhe os feitos britânicos nesta saga da descoberta do prodigioso reino”.

⁹ Na sua correspondência, percebe-se a familiaridade com nomes expressivos do momento, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Ascenso Ferreira, Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa. Sobre a correspondência com o primeiro, cf. Cascudo (2010) e Gomes (1999).

latinizada no poema (“Serenissimi Emannoles Regis...”) que se pode dimensionar o quanto de sagaz há nessa intenção que permite um procedimento de leitura às avessas da oficialidade¹⁰.

Essa condicionante leva, na linguagem do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, “a reação contra um assunto invasor, diverso da finalidade”. Na imagem re-escrita pelo poeta, o quadro histórico aparece também como “uma aberração” no contexto dos massacres de nações indígenas que o processo de dominação política e econômica empreendeu.

A imagem dos mapas legendados, em rabiscos geométricos, a iconografia de “canibais”, “feras” e “papagaios” e o detalhe do vocábulo “Brasil” no Atlas de Friedrich Kunstmann encontram fortes antecedentes no poema-desenho “Pero Vaz Caminha” de Oswald de Andrade e na respectiva ilustração de Tarsila do Amaral. Se em Câmara Cascudo o componente visual e linguístico gera subsídios para a apreensão do caráter inventivo do texto poético, em Oswald de Andrade o mesmo processo, seguramente, determinou o desenho de Tarsila do Amaral. Nas duas faces da moeda os mesmos questionamentos e interesses: “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria...” (*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*).

É clara a solução encontrada na quebra de assuntos áridos, sisudos, de cunho historicista quando se percebe nitidamente a migração da abordagem testemunhal para a literária ou a utilização da linguagem artística. O poema promove a inclusão indígena através da imagem do homem cannibal, reportando aos seus hábitos, e das penas multicoloridas de papagaios em um mesmo bioma. Simultaneamente, atribui à armada portuguesa, aos “barbudos soldados”, a experiência de terem avistado “Preste João na linha interminável do Mar Longo”. Já haviam vivenciado um paraíso. Nesse ponto, reativada a fabulação, o imaginário de um potentado que, em última estância, interessava à expansão da corte portuguesa, o poema reaviva um passado (histórico ou mítico) e o apresenta como contraponto à visão da “ínsula infixável” do Pindorama “Brasil”, da terra que estava a acolher os “soldados” invasores. O resultado, distinto da

¹⁰ A respeito do lustro na linguagem e do nativismo, Benedito Nunes (1972, p. 21) esclarece: “O idealismo da camada ilustrada aparece como o *lado doutor* com que o Manifesto (Pau-Brasil) representa o estilo importado da vida intelectual e da cultura literária e artística – estilo imitativo, que se desafogou na erudição e na eloquência, na mentalidade bacharelesca, comum ao nosso jurista e ao nosso gramático, o primeiro imaginando o império das leis sobre a sociedade e o segundo o da gramática sobre a linguagem. O bacharelismo, o gabinetismo, as frases feitas da sabedoria nacional, a mania das citações, tudo isso servia de matéria à poesia *pau-brasil*, que decompõe humoristicamente o arcabouço intelectual da sociedade brasileira, para retomar, através dele ou contra ele, no amálgama primitivo por esse arcabouço recalçado, a originalidade nativa, e para fazer desta uma arte nacional exportável”.

visão do cronista, é uma terra-fábula, outro reino “se estirando larga-escura na água azul”.

Essa urdidura da poesia, da história e da estória trafega por caminhos palpáveis fundamentalmente re-criadores. Internaliza, por exemplo, o contraditório na abordagem da maçonaria de rígidos preceitos religiosos, a “Ordem de Cristo”, no contato indígena e seu vínculo de incondicional organização aliada ao poder Real. A história se faz presente, territorializada no domínio do universo poético construtivo, antiglória sem enaltecimento laudatório. Mesmo que parta da premissa contrária, que é a contida em relatos históricos oficiais. Faz pensar o país à luz de suas profundas contradições, forjado que foi em sua formação, por raças e interesses difusos no âmbito de uma trajetória (mercantil), do sistema econômico capitalista. Ao final, resolutamente o resultado é antropófago.

Se a posse era celebrada, celebrava-se a missa cumprindo a missão preconizada pelos religiosos do poder Real e da Ordem de Cristo. Não por menos, recebera cruces de tamanhos variados que seriam fixadas no solo e em corpos humanos, além do novo nome da nova posse, **Terra de Vera Cruz**. A carta de Pero Vaz de Caminha é exemplar dessa atitude colonialista:

...sexta-feira, primeiro de maio, pela manhã, saímos em terra corri nossa bandeira e fomos desembarcar acima do rio, contra o sul, onde nos pareceu que seria melhor cantar a cruz para melhor ser vista. E ali assinou o capitão onde fizessem a cova para cantar...

...acabada a pregação, trazia Nicolau Coelho muitas cruces de estanho com crucifixos, que lhe ficaram ainda de outra vinda. E houveram por bem que lançassem a cada um sua ao pescoço, pelo qual cousa se assentou o padre frei Henrique ao pé da cruz e ali, a um e um lançava sua, atada em um fio ao pescoço, fazendo-lha beijar e alevantar as mãos.

(FONTE: <http://carreiradaindia.net/seccao/carta-de-pero-vaz-de-caminha/>)

As informações e os dados contidos na carta de Caminha, remetida ao Rei Dom Manuel I, o Venturoso, que no campo descritivo verbal é base para a construção do poema, permite a direção e ao mesmo instante a transgressão procurada pela escritura poética. O texto de Câmara Cascudo afirma para negar. Ou poetizar. Edifica novos significados, entrando e saindo deles, ou seja, dialogando com o texto fonte, mas construindo outros tons e falas próprias inventivas. Arquiteta seu próprio texto, seu próprio discurso. Observe-se a apropriação que faz o poeta, dando acento à escrita

portuguesa do período, ao declamar: “da praia prana chã e mui fermosa”. Expõe e desloca o sentido, mantém, inverte ou perverte a semântica original usando a paisagem tropical num apontamento da escritura original do texto missivista lusitano:

Ali estava com o Capitão a bandeira de Cristo, com que saíra de Belém, a Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda **praia... muito chã e muito formosa**. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos — terra que nos parecia muito extensa.

(FONTE: <http://carreiradaindia.net/seccao/carta-de-pero-vaz-de-caminha/>)

A geografia física da terra, lançando seu relevo fora do nível do mar “se estirando larga-escura n’água azul”, espria a imagem afluída em águas de um ser marinho de corpo ou dorso rochoso. Na perspectiva de quem olhou os planisférios em perspectiva bidimensional, de cima para baixo, sobrecarrega na escrita a sensação de um transcurso surreal, quando a terra caracterizada em rabiscos técnicos salta aos olhos “emergindo de cosmógrafos atônitos”. Enquadrando essa rotação descritiva numa sucessão de imagens que representam fotogramas, a escrita elabora, em jogos imagéticos, a figuração de um belo conjunto paisagístico. Todo desenrolar do movimento se dá no espaço “Brasil I, a Terra dos Papagaios...”. Tal figuração tem boa margem de interpretação para ser vista como a reconstituição metalinguística de parte da iconografia em policromia contida no mapa de A. Cantino. Nesse mapa, aparecem papagaios multicoloridos numa alusão ao fato de que essas aves eram abundantes e por isso aparece informando em legendas icônicas, a Terra Brasillis.

Sob um lusco-fusco, o “Brasil de madrugada” apresenta uma recepção de índios romantizados “dançando, correndo, fugindo, voltando”. Assim, transcorrem cenas. No entorno do Monte Pascoal, o poeta localiza “jarretes velozes voando no dorso da areia”, representando metaforicamente a correria de índios expondo panturrilhas possantes sobre e na areia fofa da costa marítima. Atitudes ágeis que nem equinos. As algarvias certamente salientavam a excitação dessa gente. Movimento cenográfico, sinestésico. O poema é alterador de simultâneas imagens. Continuamente.

Torna-se possível, na forma poemática, concretizar a sonoridade do delicado sopro nas inúbias, as cores nas peles ou de cocares, assim como detectar a composição

de ossos formatados em batoques labiais e as flechas empunhadas. Os índios “dançando, correndo, voltando”:

Brasil de madrugada
com flechas, batoques, inúbias, cocares,
dançando, correndo, fugindo, voltando.

Dialogando e rompendo uma dada historicidade cronológica – onde as remessas de disputas, envolvendo pesquisas geopolíticas de nações europeias hegemônicas daquele momento –, o poeta nos remete à expansão colonial portuguesa na visão monárquica e cristã, quanto à narrativa histórica. Ele projeta a partir de ingredientes da poeticidade uma perspectiva de releitura crítica do passado para reafirmar o que de fato o interessava: o literário. A maneira da apreensão régia no tal processo histórico não limita o poeta à primeira metade do século XX.

As múltiplas leituras pululam nas retinas no encerramento do poema aparecendo formalidades, comuns quando se tratava de contratos, tratados, convenções, atos públicos e outras comunicações para o Rei. O texto poético encerra tomando rumos hiperbólicos. Um estilo pomposo levado ao extremo de tratamento sob a mira implacável de mais um olhar cascudiano voltado para um “papel velho coberto de letras”. Nele, verifica-se a citação do formulário tradicional da missiva¹¹ tanto como atitude de respeito à tradição quanto como atitude irônica:

“Serenissimi Emannoelis Regis
Portugalie Algarbiorum Citra et ultra mare
in África dominus Guinae”.

Nesse fecho, o poeta assume o envio do relato metalinguístico para El Rei. Seu relato-poema satiriza o entendimento da posse de Portugal. É ele quem assume o comunicado da posse da terra, a autoria no meio, ainda, do rescaldo da carnavalização modernista, em 1931. Sob sua batuta, surge o inusitado fundo musical ibérico:

...viola, cantiga, folhagem boiando...
Suja espuma babando a sombra do Monte

¹¹ Vista como um formulário, a carta participa de uma “(...) elaboração da escrituralidade, de uma concepção discursiva da distância” (Costa, 2012, p. 146), daí o gênero ser atravessado por uma série de tradições originadas na Antiga Retórica (cf. TIN, 2005).

Na escrita da carta de Caminha há relatos sobre a terra, recepção de seus habitantes, fatos, impressões e procedimentos de tripulantes da esquadra comandada pelo Almirante Pedro Álvares Cabral. Reiterava-se o valor da palavra escrita “(...) como a única válida, em oposição à palavra falada que pertencia ao reino do inseguro e do precário” (RAMA, 1985, p. 29). O escrivão fala de ações dos degredados tripulantes da esquadra e menciona assim o Monte Pascoal, dando notícia do nome da nova terra:

Neste mesmo dia, a horas de véspera, havemos vista de terra! a saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; ao qual monte alto o capitão pôs o nome de *O Monte Pascoal* e à terra *A Terra de Vera Cruz!*

O “cruzeiro”, “cruzinha” e a “Cruz” são termos que, sendo três vezes recorrentes no fluxo textual, readquirem uma significação simbólica maior do que quaisquer outros na estatística repertorial do poema. Vejamos na seguinte passagem:

Bojo gemente de caravelas que o vento enfuna amplo velame
“e a Cruz de Cristo sangrando na vela-grande.”

Esses versos remetem ao episódio de entrega da bandeira da Cruz de Cristo, por D. Manuel I, ao comandante-mor da esquadra, quando da sua saída da cidade de Belém, em Portugal. Cabral era cavaleiro da Ordem de Cristo e trazia na vela de sua caravela o símbolo da instituição religioso-militar herdeira da Ordem dos Templários. A organização, por ordem papal, tinha autorização para ocupar territórios ocupados por infieis. No caso brasileiro, os índios. Era chegada a hora da colonização; estava dado o ponto de partida para o processo de domínio da **Terra Firme**: “Com uma mecânica militar, foram inicialmente os fortes que permitiram o avanço e seriam depois as correias de transmissão da ordem imperial (RAMA, 1985, p. 34).

3.2. Toada de saudade: as vozes afro-brasileiras de “Banzo”.

O poema “Banzo” foi publicado pela primeira vez na *Revista de Antropofagia* (Ano I, n.10, fev. 1929) e dois anos depois em *Descobrimento, Revista de Cultura* (número de verão, 1931, p. 302-303). Nessa segunda publicação constante do periódico português lançado em Lisboa, o poema é dedicado ao poeta, romancista e diplomata Ribeiro Couto (1898-1963), que naquele ano passara a residir em Paris. A publicação de

1931 trouxe o mesmo conteúdo da edição de 1929, modificado apenas na adequação ortográfica.

Banzo

Para Ribeiro Couto

Subiu a toada
Dos negros mocambos
Saiu a mandinga
De pretos retintos
Vestidos de ganga
Quillengue, Loanda
Basuto e Marvanda
fazendo munganga
tentando chamego
cantando a Changô.

Escudos de couro,
Pandeiros, ingonos,
Batuques e danças
Palhoças pontudas
Com ferros nas lanças.

Terreiros compridos
De barro batido
Cantigas e guerras
Com sobas distantes.
Caçada ao leão

Caninga de choro
zoada de Grilo.
Campina de cana
com água tranqüila...
... a voz do feitor.

Mucamas cafuzas
Moleques zarombos.
Na noite retinta
A toada subia
Dos negros mocambos...

A alusão descritiva de práticas culturais de grupos étnicos africanos multifacetados no imaginário religioso, em ritos de louvação ao orixá e de hábitos tribais é a base onde se assenta Câmara Cascudo para estruturar o enredo de “Banzo”. Na Europa e no Brasil, a participação da arte negra e de temas primitivos em conteúdos de vanguardas literárias e artísticas era ingrediente necessário. No desenvolvimento narrativo, o poema é permeado de música, sugerindo melodia em coro celebrativo, belicoso e percussivo, quando no ar “Subiu a toada” e vozes “cantando a Changô”

vocalizavam “cantigas de guerra” sob o rufar de “batusques”.

Aparecem detalhes construtivos da arquitetura primeva africana revelada na organização de moradias dos “negros mocambos”, da “palhoça pontuda” de onde se exorciza e ou direciona trabalho, feitiçaria ou bruxaria inimiga. É esse o lugar do embate de manipulação de forças sobrenaturais partilhadas de onde “Saiu a mandinga”.

A coloração humana ganha realce trazendo o pigmento forte e escuro da pele em “pretos retintos” assim como as representações de mestres indumentados “vestidos de ganga” são referendados na hierarquia de poderes terrestres e espirituais. Os lugares, as comunidades e as respectivas toponímicas africanas “Quilengue, Loanda, Basuto, Marvanda” têm acento e a gestualidade cômica, são fixadas no comportamento de personagens negras “fazendo munganga”, e se entendem ao ato cortês de atitude solidária (“tentando chamego”) em contraposição ao clima de guerra instaurado. A isso, some-se a afro-religiosidade na menção da fé explícita ao orixá iorubano “Changô”, dominador de intempéries.

Destaca-se também, dentre os pontos etnográficos esmiuçados pelo poeta, a nominação de armas belicosas de defesa e ataque enumerando os “escudos de couro” e arcaicos “ferros nas lanças”. Tal nominação se dá na tipologia de solo ou espaço tipificado de convivência e ou práticas religiosas nos “Terreiros compridos / de barro batido” expondo o espaço e o tempo da cena tribal.

Os instrumentos musicais percussivos – os “Pandeiros, ingonos” supondo acompanhamentos de sons invocatórios para coreografias ou movimentos corporais relativos à divindade cultuada ou de postura guerreira, “batusques e danças” – ritualizam o confronto, talvez, da reunificação de elementos afro-culturais dispersos no escravismo, e depois, no processo migratório experimentado por povos de África.

A hierarquia tribal também se presentifica localizando os chefes, governantes que são os “sobas distantes”. Os hábitos visibilizados nas “caçadas ao leão”, o desconforto e impaciência na “Caninga de choro” e o ressoar de onomatopeias melancólicas na “zoada de Grilo” sintetizam um quadro de divisão de trabalho comunitário. Tal quadro acontece no tempo crepuscular, tarde-noite no trinar de insetos. O ambiente natural na “Campina de cana / com água tranqüila...” contrasta com o comportamento repressivo, segregador da retumbante “voz do feitor”. As mulheres miscigenadas, “Mucanas cafuzas”, e as crianças etnicamente identificadas como “Moleques zarombos” dão o tom de perspicácia e assimilação de contrastes, de entrechoques que passam do componente calmo do paisagismo, do terror dominador ao

incerto histórico de adolescentes zarombos.

O poema parece soprado pelos ventos do Negrismo, “vertente tênue, mas não por isso menos genuína” de que fora contaminando Raul Bopp em seu *Urucungo, Poemas negros*, livro lançado em 1933¹². A literatura modernista brasileira teve um aporte heterogêneo quanto à sua produção. Nesse contexto, é pertinente ressaltar que a abolição oficial da escravatura no Brasil havia ocorrido há apenas três décadas e o sentimento de absorção de elementos culturais afro-ameríndios estava presente em várias vertentes modernas. No plano literário, destacam-se *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; os poemas do livro *Essa Negra Fulo* (1928), de Jorge de Lima; “Irene no Céu”, poema de *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira. Assim, o negrismo surgido na Europa não teria tanta repercussão, mas o tema foi combustível para importantes escritores modernistas brasileiros.

Havia nas produções modernistas literárias certo brasileiro não acadêmico e o desenvolvimento de uma consciência nacional na qual os conceitos de regionalismo e primitivismo eram suscitados em semânticas múltiplas que iam do *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, passando no grupo *Anta* (liderado por Plínio Salgado, de matiz ideológica fascista), chegando até ao radicalismo do *Manifesto Antropofágico*. Posteriormente, o próprio Oswald de Andrade reivindicaria o seu manifesto como o principal achado da geração de 22 (cf. “Caminho Percorrido”, *Ponta de Lança*, 1971, p. 96).

A plêiade de frente modernista tinha na consideração usual da palavra “antropófago” no contexto de então, a derivação em várias direções: “ora emocional, ora exortativo, ora referencial...”, mantendo um limiar oscilante “em duas pautas semânticas, uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas” – e é aí que se insere “Banzo” pelo caminho afro que seguiu sendo mais “particularmente aos tupis de antes da descoberta do Brasil” – e “outra histórica, da sociedade brasileira, a qual se

¹² O Negrismo no Brasil não teve papel importante como em outros países notadamente França, Cuba, Uruguai e Espanha. Segundo Jorge Schwartz (2002, p. 153): “Outra vertente tênue, mas não por isso menos genuína, é a que remete ao negrismo. Paradoxalmente mesmo com o altíssimo componente negro do país, a moda negrista parisiense e Harlem Renaissance dos anos vinte não tem na literatura brasileira um papel determinante como, efetivamente na poesia afro-cubana, na afro-antilhana, inclusive a uruguaia da época. Tão pouco se deu na poesia brasileira um cruzamento entre o Surrealismo e o Negrismo como ocorreu, por exemplo, em “El Rey de Harlem”, de Federico Garcia Lorca (1929). Ao contrário, talvez por ser o elemento constitutivo do real – como caracterizava Oswald em sua conferência de 1923 na Sorbonne –, a temática negrista na poesia brasileira aponta quase sempre para um referente de nítidos contornos realistas. Inicialmente, o Modernismo produziu somente um livro dedicado ao tema: *Urucungo. Poemas negros* (1933), de Raul Bopp, poeta que se mantém fiel à busca de uma expressão autóctene, tal como havia feito antes em *Cobra Norato* (1931). Os anos trinta não tiveram na literatura negrista uma fecundidade equivalente a de um estudo como *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre (...)”.

extrapola como prática da rebeldia individual, dirigida contra seus interditos e tabus, o rito antropofágico da primeira”¹³.

A fase de 1929 da *Revista de antropofagia*, que se denominaria “segunda denteição”, dos meses de março a agosto, sob a liderança de Oswald de Andrade, Geraldo Ferraz e Osvaldo Costa traz a radicalização e o confronto com as outras correntes de pensamento da época: o nacionalismo metafísico de Graça Aranha; o verdeamarelismo (Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho, etc.); o espiritualismo católico, ligado ao simbolismo e à filosofia de Farias Brito (Jackson Figueiredo, Tristão de Athayde, Tasso da Silveira, Andrade Murici). Por essa época, Oswald de Andrade se encaminharia para uma posição de extrema esquerda “iniciando uma fase de militância política marxista” (cf. NUNES, 1972).

Nesse debate prospectivo da produção intelectual moderna, que os intelectuais brasileiros travavam, Câmara Cascudo se inseria por meio da perquirição folclórica e etnológica, cometendo poemas esparsos e sempre numa linha de interesses muito próxima à de Mário de Andrade. É possível relacionar tais poemas a um “primitivismo psicológico” cuja “depuração formal” não abdica de fatos de natureza “folclórica (o carnaval)” e outros “étnicos”, conforme a leitura do *Manifesto Pau-Brasil* estabelecida por Benedito Nunes (1972).

O poema “Banzo” emerge dentro dessa atmosfera de busca de brasilidade no contributo de uma etnologia afro para a formação nacional e se arremessa contribuindo para manchar de negro a literatura moderna. Aquele era um processo do qual faziam parte os modernistas do Nordeste, notadamente Ascenso Ferreira e Jorge de Lima¹⁴. Este último, autor do livro de poemas *Essa negra fulo* (1928) que arrebatava através do picarismo, segundo Suely Reis Pinheiro (2000, p. 12), a mucama e suas relações com o seu senhor, em um deslocamento que abandona o “verde-amarelismo político brasileiro da época modernista e se lança em busca da cor achocolatada do social afro-brasileiro”.

Ascenso Ferreira conheceu Câmara Cascudo entre 1923-24 e no ano seguinte publicaria *Catimbó*, livro que traz o poema “Maracatu”, cujos planos indiretos, seja no eixo temático ou verbal, possibilitam abordagens comparativas com o “Banzo”:

¹³ Esta assertiva é apresentada no prefácio de Benedito Nunes, “Antropofagia ao Alcance de Todos” (NUNES, 1972), ao livro *Oswald de Andrade, do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*.

¹⁴ Cf. a respeito o estudo “Poesia dos anos 20 no Nordeste” (ARAÚJO, 1997, p. 45-98).

MARACATU

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

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

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

– 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?

Neste poema, acontecem apropriações de palavras originadas de étimo africano (“maracatu”, ”zabumbas”, ”bombos”, “bombas”, “batuques”, “ingonos”, “banzo”, “ganzás”, “Loanda”) e, obviamente, a temática se junta aos interesses estéticos e culturais modernistas, comuns no “Banzo” de Câmara Cascudo. Quando se confronta a utilização de vocábulos repertoriados e a apreensão nativista negra, etimológica e etnológica trabalhada pelos dois poetas percebe-se linguagem e a abordagem comuns através do sentimento da diáspora banzeira da terra mãe.

Câmara Cascudo fala de “Banzo” colocado como chamamento no título, em referência a “Loanda” e outras localidades da África, nomeadamente “Quilengue”, “Basuto”, “Marvanda” e de viés em “Zarombo”. Ascenso Ferreira proclama e procura, trazendo o sentimento de re-identificação ao perguntar lamentosamente quatro vezes: “Loanda, Loanda aonde estás?”; ou duas vezes: “Loanda, Loanda, aonde estou?”. Lugar e sujeito sem direção na voz do poeta.

“Banzo” propõe a descrição de uma celebração de rebeldia guerreira, religiosa,

lírica, coletiva e tribal sem um claro foco libertário. Quando muito, soando apenas implícito, ausente de panfletagem verbal. Transcorre em latitudes negras do continente africano onde “a voz do feitor” reverbera em meio a “caninga de choro / zoada de grilo” a esmo, na “campina de cana / com água tranquila”.

Tomando parte na busca identitária, Ascenso Ferreira levanta estandarte da dança pernambucana chamada Maracatu. Na afirmação do folguedo, instala-se de saída a ideia do desbarato negro. Em duas ocasiões as perguntas versejadas (“aonde estás?” e “aonde estou?”) almejam respostas, contrapontos de localização e miragem da terra de origem, mas também da terra de adoção, perpassando a sensação de reencontro e unidade ancestral. O acento da negritude e o veio que leva ao primevo é fértil, respondendo a questões que se colocavam para a literatura e à produção plástica de então. Assinalemos, de passagem, que Oswald de Andrade destacaria, em 1923, em conferência na Sorbonne, “a presença sugestiva do tambor africano e do canto negro em Paris, como forças étnicas que desembocavam na modernidade” (apud NUNES, 1972, p. 18).

Com efeito, essas modernas assimilações de elementos culturais, não necessariamente como tal, mas procurando o pueril, o estado bruto e a voltagem da força artística inerente era um elemento que permitia lançar mão de uma peculiaridade adequada ao modo de fazer, de construir a literatura, o mito-poético autêntico, objetivando avançar na consolidação da brasilidade. Importava, então, desconstruir conceitos alienantes do que havia sido posto historicamente pela cultura do colonizador. Provocando-os, esses elementos nativos entrariam em oposição com o estabelecido e balizariam o paradigma de conjunção de dados culturais emancipatórios. Entre outros, a quebra de formalidades acadêmicas e rígidas regras gramaticais bacharelescas que cederiam lugar a uma linguagem afro-brasileira impregnada de coloquialismos e brasileirismos. Procedimento que estava no “ideal do *Manifesto Pau-Brasil* conciliando cultura nativa e cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro” (NUNES, 1972, p 23).

Boa parte dos vocábulos dos dois poemas são originados de étimos bantos: a) “Banzo” – do quicongo *mbanzu*, ou do quimbundo *mbonzo*; b) “Mandinga”, formado por duas expressões conjugadas *masalu ma-* (*e*) *dinga* oriundos do quicongo e do quimbundo; c) “Ganga”, termo multilinguístico banto procedendo de *nganga*; d) “Munganga”, do quicongo, *moganga*; e) “Xangô”, do iorubá, *Xãgo*; f) “Canninga”, do quicongo *kininga*; g) “Ingomo” – multilinguístico, aponta para o banto *ngoma*; h)

“Batuque”, provável derivação da expressão quimbunda *bu-atuka*; i) “Soba”, do quimbundo *soba*; j) “Maracatu”, dança afro-brasileira, e, ao mesmo tempo, termo designador de gênero musical afro-pernambucano do folguedo homônimo; onomatopéia banta de sons de tambores praticados pelo grupo étnico Bondos; k) “Zabumba”, no quicongo e no umbundo *mbumba*, de bater¹⁵.

Os poemas dialogam entre si, direta ou sub-repticiamente. Na titulação do poema “Banzo” e no verso “cantigas de banzo”, da poesia “Maracatu”, percebe-se que em tais situações se assenta o nostálgico do disperso negro. Ora denunciando nos títulos-versos a semântica que escancara o sentimento de separação de povos, ora na proposição de decantação de vozes saudosas e batucadas das zabumbas do outro. O cantar do primeiro é de louvação e luta. O do segundo é canto de tristeza, lembrança. Situa-se o registro e evocação de cinco localidades-nações africanas: Quillengue, Loanda, Basuto, Marvanda e Zarombo. A última aparece na referência ao “moleque zarombo”. Há correspondência nos poemas a uma mesma localidade-nação mencionada e indagada: “Loanda, Loanda onde estás?”. No ataque percussivo de “Maracatu” não fica por menos o “Batuque de ingonos” e os ensurdecidores tambores de “...ingonos, / batuques” repicam em “Banzo”. Nesse jogo cambiante de ressonâncias recíprocas, as “cantigas de guerra” de um se refletem no contracanto das “cantigas de banzo” do outro. Nas contraposições, os poemas convergem imagens. Em “Banzo” a noite é retinta, escura e em “Maracatu” é menos parda (“as luas crescentes / de espelhos luzentes”). Ou, a “água tranquila” em um, e noutro a “balsa no rio” sossegado faz volteio macio. Observe-se o entoar e o cantar de abrição em “subiu a toada” e mais adiante a declaração do canto devocional “cantando a Xangô”. Os poetas radicalizam o negrismo já na titulação, levando-se em conta o caráter filológico das palavras escolhidas.

Os poetas não abrem mão do recurso linguístico, do canto, da dança. Da melodia orquestral percussiva mostrando os “batuques de ingonos”, “zabumbas de bombos”, pandeiros e ganzás presentes respectivamente nas tessituras textuais e sonoras dos poemas. No primeiro verso, Câmara Cascudo alude ao canto (“subiu a toada”) e, preparando o desfecho final, aquece vozes e vozes no penúltimo verso (“a toada subia”). Assim, deslança a musicalidade. Ascenso Ferreira musicaliza apelativamente a partir do verso-título “Maracatu”¹⁶ e é tonitruante já do primeiro até os quatro versos

¹⁵ Significados pesquisados em *Novo Dicionário Banto do Brasil* (LOPES, 2003).

¹⁶ Maria Suely da Costa também compara os dois poemas, verificando: “O som do batuque, que emerge do jogo das aliterações e assonâncias dos versos de cinco sílabas do poema “Maracatu” de Ascenso

subsequentes:

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

É razoável pensar na lucidez da incorporação de vozes afro-brasileiras nesses poemas dentro da perspectiva estatutária do programa modernista que as valorizou como brasilidade, aprofundando a importância de temas dessa vertente no contexto da produção dominante de outras escrituras e recepções. A propósito, escrevia Mário de Andrade no seu livro *O Turista Aprendiz* (1983), no dia 25 de dezembro, 24 horas: “ – Hoje sexta feira do ano, apesar do dia ser par, era muito propício pra coisas de feitiçaria. Por isso resolvi ‘fechar o corpo’ no catimbó de Dona Plastina, lá no fundo de um bairro pobre, sem iluminação, sem bonde, branquejado pelo areão das dunas”. Em 1 de janeiro de 1929, escreve novas linhas de crônica em Natal, no Rio Grande do Norte. Era carta para o poeta Manuel Bandeira, no Rio de Janeiro, dando conta de suas pesquisas que faziam parte do seu projeto etnográfico enfatizando: “Ando catimbozando...”. Seu processo de coleta de resíduos afro-brasileiros resultaria na tentativa de sistematização da música de feitiçaria no Brasil, acontecidas nas misturas de duas das principais raças formadoras no nordeste: o negro e o índio.

O abatimento principiado na dispersão, desterritorialização de povos africanos é diretamente alicerçado por discurso poético bem definido: “Banzo”, nostalgia mortal que acometia negros africanos trazidos para o Brasil. Oriundo do quiconco *mbanzu*, que quer dizer pensamento, lembrança, abatido, ou do quimbundo *mbonzo*, traduzindo a saudade, a paixão, a mágoa (LOPES, 2003). São esses os significados elencados em favor do termo banto. Mas os sentidos do texto apontam para uma complexidade que vai além da “nostalgia”:

Contudo, ainda que preso já pelo título ao significado da tristeza, da melancolia, esse não parece ser exatamente o significado maior que emerge do poema. O grupo de negros que aparece “fazendo mandinga / tentando chamêgo / cantando a Changô”, celebram a magia, a sensualidade e a espiritualidade de uma gente cujos traços são

Ferreira, é marcado ritmicamente tal qual o trovejado dos bombos, ingonos e ganzás. Cadência semelhante é encontrada no poema “Banzo” de Luís da Câmara Cascudo. As seis estrofes compostas de cinco versos pentassílabos, com acento na 2ª e 5ª sílabas, traduzem o som musical de uma batucada”. (COSTA, 2008, p. 143).

expressivos de vida e humanidade. Sob uma estrutura basicamente descritiva, o poema tende a eleger o recurso da expressividade sonora, de tal forma que a música e a dança se inscrevem como os elementos de maior vigor no tecido poético. Abrindo e fechando o poema, a toada dos “pretos retintos” se eleva na “noite retinta”. Ambos, “noite e negros”, parecem unificados na magia do canto, que continua noite afora. Um efeito dinâmico parece reger o quadro que se apresenta no poema. A forma do pretérito perfeito cede a vez ao imperfeito — “subiu a toada / dos negros mocambos” (primeiros versos), “a toada subia dos negros mocambos...” (últimos versos). As reticências postas indicam frases que não se contêm em si mesmas, desatando-se numa sugestão de continuidade da cena que canta e conta a memória de um povo sob uma toada de muitas vozes. (COSTA, 2008, p. 144).

No andamento do poema há um recorte, uma espécie de fotograma do aperreio de um choro redundante onde a impaciência pode ser localizada rompendo o silêncio melancólico junto ao cricrilar de grilo comum no período noturno. A paisagem se insurge descampada na “campina de cana” associada à hidrografia não detalhada – se a de um veio d’água de um rio tranquilo –, contrastando com a crueza vocálica grave da repressão no melhor estilo escravocrata: “...a voz do feitor”. Eis a estrofe:

Caninga de choro
zoada de grilo
campina de cana
com água tranquila
... a voz do feitor”.

Ao fim, o poema emblematiza mulheres mestiças, “mucanas cafuzas” e crianças, confirmando o choro caningado de fome? De excitação, de desvalidos? Choro de “moleques zarombos” da República do Chade, país sem acesso para o mar onde atualmente comporta mais de duzentas etnias, localizado no centro do continente africano. Nesse país situa-se a localidade Zarombo. Na noite escura sem o claro da lua, na “noite retinta”, há um fecho na cena, revestindo as ações desenvolvidas no poema e trazendo a densa massa sonora na entonação dos toques e cantares. A “toada subia” das cabanas reafirmadas sinestesticamente vindo à tona a presença negroide, historicamente sobrecarregada. Como num refrão, o poema se despede:

Mucamas cafuzas
moleques zarombos
Na noite retinta
A toada subia

dos negros mocambos.

Toada que se inscreve na formação de um Brasil diverso e multicultural.

3.3. Um cais para a brasilidade

A intervenção poética de Câmara Cascudo é produzida no Nordeste brasileiro, na região em que nasceu e onde residia. Passou pelos mapas do século XVI onde a escritura poética levantou âncoras, navegou para o Monte Pascoal, até atracar no cais estético e temático do século XX quando o modernismo antropofágico estava consolidado.

De vento em popa, faz uma circunavegação inversa. Absorve a história e a regurgita criativamente polemizando-a no plano da autonomia literária. É que, tendo sido inventado no Brasil, sem mais o complexo colonizante, iria ser difundido e disseminado justamente em terras lusitanas. Há de se perceber a extrema capacidade de sínteses abordadas nesse espaço-tempo e suas imbricações sutis, típicas de nuances e conceitos contidos nos manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico*.

O “Brasil I, Terra dos Papagaios”, de 1500, ressurge no século XX com um olhar sobre si mesmo, retro, atualizado, sincrônico tendo amparo nas contradições que o geraram trazendo na medida da arquitetura poemática uma deglutição estética e histórica. Em alguns de seus condimentos (cristianismo, culturas indígenas, bioma tropical) lançados ou inspirados, respira o oxigênio da autonomia da sua identidade cultural localizada em desfoques, sem maquiagens ou recalques. Neste sentido, o poeta parece ter assimilado a complexidade da discussão desencadeada no processo de descentralização do movimento modernista acontecido a partir do ano de 1924, quando entrou em cena a questão da brasilidade reatualizada por meio, sobretudo, dos manifestos citados neste trabalho.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, Introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: VII – poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Jorge Fernandes: o lirismo nos quintais pobres*. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

- _____. *Modernismo anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal, EDUFRN, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: VII – Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 9-59.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 6.ed., Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1980.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1975. 2 v.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. Organização de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Global, 2010.
- COSTA, Américo de Oliveira. *Viagem ao universo de Câmara Cascudo*. Natal: Fundação José Augusto, 1969.
- COSTA, Maria Suely da. *Produção em revista: representação do moderno e do regional na experiência potiguar anos 1920*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.
- _____. *O canto de Cigarra e outros cantos: revistas literárias do Rio Grande do Norte nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2000.
- COSTA, Alessandra Castilho da. Ação – formulação – tradição: a correspondência de Câmara Cascudo a Mário de Andrade de 1924 a 1944 entre proximidade e distância comunicativa. In: MARTINS, Marco Antonio; TAVARES, Maria Alice. *Projeto História do Português Brasileiro no Rio Grande do Norte: análise linguística e textual da correspondência de Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade – 1924 a 1944*. Natal: EDUFRN, 2012.
- FERREIRA, José Luís. *Modernismo e Tradição: leitura da produção crítica de Câmara Cascudo nos anos 20*. (Dissertação de Mestrado) UFRN: Natal, 2000.
- FERREIRA, Ascenso. *Catimbó; cana caiana; xenheném*. Introdução, organização e fixação de texto de Valéria Torres da Costa e Silva - 6 ed. – São Paulo ; WMF Martins Fontes, 2008.
- GOMES, Edna Rangel. *Correspondências: leituras das cartas trocadas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. (Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada) UFRN: Natal, 1999.
- LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Palas, 2003.
- _____. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Summus Editorial; Selo Negro, 2004.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Obras completas, 6).
- OLIVEIRA, Humberto Antunes de. O imaginário português: o reino do Preste João. Artigo.doc: <http://www.images.hantunes.multiply.multiplycontent.com/>. Acesso em 16/09/2012.
- PINHEIRO, Suely Reis. Vozes da sedução, do picarismo e da negritude. *Hispanista* (Edición Española), v. I, p. 12, 2000. Acesso em 01/10/2012: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo12.htm>

RAMA, Angel. *As cidades das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Ed. Fac-Similada da revista literária publicada em São Paulo, 1 e 2 “dentições”, 1928-1929. Introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Ed. Abril/Metal leve S.A., 1975.

SCHWARTZ, Jorge. Tupi or not tupi. O grito de Guerra na literatura do Brasil Moderno. In: SCHWARTZ, Jorge (org). *Brasil 1920 - 1950: da Antropofagia à Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 19ª ed.. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TIN, Emerson (Org.). *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lúpsio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.