

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**TITO EUGÊNIO SANTOS SOUZA**

**POR UMA POÉTICA *GAUCHE*:  
Trajetória e Legado do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina**

**Recife – PE**

**2016**

**TITO EUGÊNIO SANTOS SOUZA**

**POR UMA POÉTICA *GAUCHE*:**

**Trajectoria e Legado do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA.

Orientador: Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra.

**Recife – PE**

**2016**

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S729p Souza, Tito Eugênio Santos  
Por uma poética *gauche*: trajetória e legado do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina / Tito Eugênio Santos Souza. – Recife: O Autor, 2016.  
173 f.: il., fig.

Orientador: Antony Cardoso Bezerra.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências e anexos.

1. Literatura – História e crítica. 2. Escritores brasileiros. 3. Poetas brasileiros. 4. Poesia – História e Crítica. 5. Movimentos literários. 6. Memória. I. Bezerra, Antony Cardoso (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-61)

**TITO EUGÊNIO SANTOS SOUZA**

**POR UMA POÉTICA *GAUCHE*: Trajetória e Legado do Clube  
Drummoniano de Poesia de Petrolina**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 24/2/2016.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra**  
Orientador – LETRAS – UFPE

---

**Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira**  
LETRAS – UFPE

---

**Prof. Dr. Eduardo Melo França**  
LETRAS – UFPE

**Recife – PE**

**2016**

## AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, Tito e Fátima, e à minha doce irmã, Taciana, agradeço por serem a base de tudo o que me sustenta e fortalece: amor, amor, amor. Jamais chegaria até aqui sem o carinho e o apoio incondicional de vocês.

Ao querido Miguel Azevedo, por ter acreditado em mim mais do que eu mesmo e, principalmente, por ser também meu porto seguro, meu grande amor e companheiro; com você, meu portuga, aprendi que toda distância é relativa e o amor ignora quaisquer fronteiras.

Ao meu orientador, Antony Cardoso Bezerra, agradeço por toda a paciência, a atenção e a dedicação desde que iniciamos, juntos, este percurso de aprendizado mútuo e de descobertas. Sua admirável perspicácia e seu “olhar” crítico (sempre na medida certa) foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Agradeço, também, aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e da Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco, com os quais tive a oportunidade de dialogar de maneira tão frutífera; aos colegas de ambos os cursos (PPGL e PPGCOM), também deixo minhas palavras de gratidão por todas as experiências vividas e partilhadas ao longo desses dois últimos anos de jornada acadêmica.

A todos os amigos e amigas que, de perto ou de longe, acompanharam esta pesquisa e incentivaram-me a seguir em frente, sempre com palavras de carinho e alento. Em especial, agradeço a Rosyline Bezerra, Marcos Antônio, Henrique Novaes, Klébia Peixinho, Raphael Barbosa, Tiago Crateús, Andréa Santos, Rafaella Teotônio (e demais “Astrogildos”), Edilane Ferreira, Suéllen Emidio, Mirella Izídio e às queridas “Lâminas” do meu coração. Nunca será demais repetir: obrigado, amigxs!

Por fim, deixo meus agradecimentos e saudações a José Olivá Apolinário, José Raulino Sampaio (*in memoriam*), Elisabet Gonçalves Moreira, Irene Lage de Britto Lopes e demais “drummonianos” que um dia abraçaram o nobre projeto de levar poesia e outras artes para o cotidiano dos petrolinenses. Sem eles, é evidente, esta pesquisa sequer teria existido.

“Mirar el río hecho de tiempo y agua  
y recordar que el tiempo es otro río,  
saber que nos perdemos como el río  
y que los rostros pasan como el agua.”

*Jorge Luis Borges\**

“Caminho por uma rua  
Que passa em muitos países.  
Se não me veem, eu vejo  
E saúdo velhos amigos.”

*Carlos Drummond de Andrade\*\**

“Acautela-te, sonhador.  
Consola-te com a paisagem do silêncio!”

*José Raulino Sampaio\*\*\**

---

\* BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. In: \_\_\_\_\_. *Obra Poética*. Buenos Aires: Alianza Tres, 1977. p. 161-162.

\*\* ANDRADE, Carlos Drummond de. Canção Amiga. In: \_\_\_\_\_. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. v. 1. p. 279.

\*\*\* SAMPAIO, José Raulino. Uma voz dizia... In: \_\_\_\_\_. *Seixos Rolados*. Petrolina: [s.n.], 1986. p. 74.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo reconstituir a trajetória e analisar as contribuições do extinto Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina (PE) para a produção literária desta cidade, cujo período de atuação abrange desde os anos finais da década de 1970 até meados de 1980. Fundado em 1977 por um grupo de escritores e intelectuais, o Clube teve como marco inaugural o aniversário de 75 anos do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, que, assim, teve o seu nome utilizado pelos integrantes. Para além da homenagem que foi feita ao poeta-patrono, os drummonianos (como se autodenominavam os membros do grupo) empenharam-se principalmente na divulgação e no incentivo da produção literária local, propondo ainda a discussão e a incorporação do que entendiam ser as inovações estéticas introduzidas pela Semana de Arte Moderna de 1922, considerada o marco inaugural do Modernismo brasileiro. Esse lapso temporal entre um evento e outro – a Semana de 1922 e a criação do Clube – evidencia um aspecto que será crucial para o desenvolvimento deste trabalho: o caráter tardio da modernidade literária em Petrolina, dadas as particularidades históricas do município e o processo de evolução social e cultural da própria comunidade. Partindo dessa premissa, procurou-se investigar a relevância do Clube Drummoniano de Poesia no seu contexto de atuação, analisando-se as suas contribuições do ponto de vista da crítica literária. Para isso, integraram o corpus de análise textos literários e não literários de autores diversos, envolvendo tanto escritores de gerações anteriores como alguns dos principais membros do próprio Clube. Dessa forma, procurou-se fazer tanto um trabalho de análise como de registro da memória, observando-se de que maneira a literatura responde a determinadas mediações simbólicas e invenções culturais em um cenário de província.

**Palavras-chave:** Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina. Poética Ribeirinha. Geração Literária. Modernidade. Crítica Literária.

## ABSTRACT

This work aims to reconstruct the history and analyze the contributions of the Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina (at Pernambuco state) to the literary production in this city, in the period between the last years of the 1970s until the middle 1980s. The Club was founded in 1977 by a group of writers and intellectuals in the city and it received that name because of the Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade, on his seventy-fifth birthday. Besides the tribute that was made to the poet, the drummonianos (the way the group members called themselves) engaged specially in disseminating and encouraging the local literary production, by proposing the discussion and assimilation of the aesthetic innovations introduced during the Modern Art Week of 1922, which marks historically the start of Brazilian Modernism. The gap between an event and another – the Modern Art Week (1922) and the creation of the Club – makes clear an aspect that will be crucial for development of this work: the late condition of literary modernity in Petrolina, given the historical particularities of the city and its social-cultural development process. Starting from this premise, it investigated the relevance of the Clube Drummoniano de Poesia in that context, analyzing its contributions from the point of view of literary criticism. For this, the corpus of analysis was composed by literary and non-literary texts written by different authors, involving writers from the previous generations and obviously some of the leading members of the Clube. Thus, it was possible to compose a work of analysis and memory record, observing how literature responds to certain symbolic mediations and cultural inventions in a scenery of province.

**Keywords:** Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina. Riverside Poetic. Literary Generation. Modernity. Literary Criticism.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>2</b>	<b>LITERATURA NA PROVÍNCIA: A PRODUÇÃO POÉTICA EM PETROLINA</b>	16
2.1	O poeta municipal em cena	17
2.2	Uma topologia da poética ribeirinha	24
2.3	Primeiras manifestações	27
<b>3</b>	<b>ENTRE O ARCAICO E O MODERNO</b>	40
3.1	Tempos, tensões e rupturas	44
3.2	A modernidade e seus influxos	53
3.3	Modernismo brasileiro: vanguarda e renovação	62
3.4	Drummond e o Modernismo: o <i>gauche</i> entra em cena	67
3.5	O Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina: ecos de uma modernidade tardia	74
<b>4</b>	<b>VOZES DRUMMONIANAS: O LEGADO DE UMA GERAÇÃO</b>	86
4.1	José Olivá Apolinário: o cavaleiro quixotesco	87
4.2	A lírica transcendental de José Raulino Sampaio	107
4.3	O “olhar” crítico de Elisabet Gonçalves Moreira	123
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES BREVES: DA UTOPIA DO FIM</b>	145
	<b>REFERÊNCIAS</b>	151
	<b>ANEXOS</b>	160

## 1 INTRODUÇÃO

*“La forma que se ajusta al movimiento no es prisión sino piel del pensamiento.”*

Octavio Paz\*

Ideias que inspiram ações, ações que concretizam ideais. Diversos são os anseios e as inquietudes que nos movem em busca da realização daquilo em que acreditamos. Da fantasia à realidade, entre utopia e possibilidade, há sempre uma lacuna que desejamos preencher na tentativa de atingir uma tão sonhada completude que, no entanto, jamais se alcançará. Somos seres de/em falta, e é esta mesma falta que irremediavelmente nos define. Mas isso não importa; as ideias sempre hão de persistir até um dia tomarem forma e deixarem o terreno movediço onde habitam; do contrário, estarão condenadas ao completo esquecimento.

Não faz muito tempo, em uma cidade localizada no sertão pernambucano, à margem esquerda do rio São Francisco, houve um grupo de homens e mulheres que, juntos, abraçaram a mesma ideia antes que ela escapasse: se existe literatura sendo produzida em Petrolina (PE), por que não fazer dela uma expressão artística ainda mais viva e presente na vida espiritual dessa comunidade, sobretudo em tempos de tão celebrada modernidade? Assim, foi a partir dessa inquietação que acabaram por dar origem à primeira e mais duradoura confraria literária da cidade de que se tem notícia: o Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina.<sup>1</sup>

Idealizado inicialmente pelo escritor pernambucano José Olivá Apolinário, o Clube Drummoniano de Poesia foi fundado em 1977 e, embora já extinto, constitui o principal grupo literário formado na história recente de Petrolina. Sob o pretexto de homenagear Drummond na ocasião em que este completava 75 anos de idade, o Clube reuniu poetas, prosadores e intelectuais que desejavam discutir e produzir literatura, inspirados na trajetória poética do autor mineiro nascido entre as sombras das montanhas de Itabira. A essa altura já consagrado pela crítica e pelo público, sua obra não apenas conquistou um grupo de fiéis admiradores mundo afora, mas também foi um dos motivos para o surgimento da confraria literária petrolinense.

Certamente, a escolha do patrono não teria sido feita por mero acaso: entre os poetas

---

\* PAZ, Octavio. Retórica. In: \_\_\_\_\_. *Lo Mejor de Octavio Paz: el fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral, 2014. p. 23.

<sup>1</sup> Segundo Elisabet Gonçalves Moreira (2015, comunicação pessoal), ex-integrante do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, esta designação foi adotada oficialmente como forma de simplificar a escrita e evitar possíveis equívocos na pronúncia do termo “drummondiano” (de uso corrente), já que neste último vocábulo o segundo “d” é sempre mudo. Neste trabalho, optamos pelo uso da primeira variante e suas flexões, como forma de manter certa unidade linguística.

brasileiros de sua geração, Drummond foi um dos que melhor souberam captar, em sua obra, o espírito de um tempo marcado pelas incertezas e contradições instauradas sob o signo da modernidade. Ao incorporar parte das inovações estéticas propostas pelo Modernismo, este inaugurado simbolicamente com a Semana de Arte Moderna de 1922, Drummond acabou trilhando um caminho próprio, buscando sempre novas possibilidades de expressão. Sob a máscara do sujeito *gauche*<sup>2</sup>, em permanente conflito consigo mesmo e com a conjuntura de que participou, fez do seu modo de ser-estar-no-mundo a matéria fundamental que anima a sua criação poética, mas sem deixar de lado as suas raízes telúricas constantemente expostas à assombrosa “máquina do mundo”.

Em *Passos de Drummond*, Alcides Villaça (2006, p. 15) afirma que a lírica do poeta, quando revista em sua totalidade, pode ser considerada como “um longo e variado discurso que atravessou boa parte do século XX alimentando-se dos acontecimentos menores e maiores, pessoais e coletivos, somando-lhes o efeito íntimo da perplexidade e a tudo testemunhando de muitos modos”. Dessarte, mesmo quando fala de si, Drummond parece representar o sentimento de angústia de tantos outros homens e mulheres que compartilham de semelhante inquietude, mas nem sempre de forma transparente: “a força do testemunho de um poeta é, como se sabe, de natureza muito particular” (VILLAÇA, 2006, p. 15).

Em sua *Apresentação da Poesia Brasileira*, Manuel Bandeira (2011, p. 187) descreve o itabirano como o representante mais típico do espírito mineiro em poesia, cujas características marcantes incluem desde a “reflexão cautelosa”, passando pela “desconfiança do entusiasmo fácil” e pelo “gosto das segundas intenções”, até certa “reserva pessimista” – todos esses elementos “geradores de *humour*”. Por essa razão, Drummond é apontado por Bandeira como o primeiro grande humorista da nossa poesia, atitude que raramente abandona “mesmo nos momentos de maior ternura”; desse modo, “ternura e ironia agem na sua poesia como um jogo automático de alavancas de estabilização: não há manobra falsa nesse admirável aparelho de lirismo” (BANDEIRA, 2011, p. 187-188).

Ao que parece, todo esse admirável aparato lírico do poeta mineiro, também considerado por Otto Maria Carpeaux (1999, p. 438) como “o primeiro grande ‘poeta público’ do Brasil e do ‘vasto mundo’”, não escapou aos olhos do grupo petrolinense que deu origem ao Clube que levaria seu nome. Ao longo de sua trajetória poética assumidamente *gauche*, Drummond foi tanto uma figura central do vanguardismo literário em Belo Horizonte, onde primeiro experimentou o conflito modernizante, como do quadro mais amplo do Modernismo

---

<sup>2</sup> Esse aspecto da poesia drummoniana será discutido com mais detalhes na seção 3.4 deste trabalho.

brasileiro, ao qual se integrou posteriormente de maneira bastante particular.

Assim, à parte a evidente homenagem que se lhe fazia, o Clube Drummoniano de Poesia entrou em cena para (re)afirmar a possibilidade de uma nova poética na cidade ribeirinha, ainda que fora dos grandes círculos literários e, conseqüentemente, periférica. Dessa forma, o grupo impulsionou significativamente a cultura local, ao iniciar um movimento de renovação literária e de estímulo à incorporação definitiva das inovações estéticas propostas pelo Modernismo.

Ao longo de quase uma década de atividades, o Clube publicou dois números de uma revista literária, reunindo tanto a produção de autores locais como de outros colaboradores, fossem eles participantes do grupo ou não. Além disso, os drummonianos – como se autodenominavam os membros do grupo – estiveram à frente de um programa radiofônico semanal na Emissora Rural e contaram com um espaço próprio no jornal *O Farol*, utilizando esses veículos de comunicação da cidade para divulgar suas atividades e fomentar a criação artística e literária, bem como a leitura, entre os petrolinenses.

Apesar de sua existência relativamente breve, é certo que o Clube Drummoniano de Poesia representa um marco na história cultural da cidade. Em um período em que a sociabilidade literária parecia marcar profundamente a convivência entre certo número de petrolinenses, o grupo teve um papel relevante para o cenário local, ao reunir pessoas de diferentes gerações que, no entanto, congregavam de semelhantes inquietações. Além de tornar conhecido o poeta-patrono e outros autores da literatura brasileira, eram objetivos declarados do Clube incentivar e divulgar a produção literária feita em Petrolina e na região, que também se pretendia um espaço aberto à discussão de novas ideias e iniciativas culturais.

Talvez seja importante dizer que o nosso interesse pela trajetória do grupo surgiu ainda durante a graduação em Jornalismo, realizada na Universidade do Estado da Bahia (Uneb), em Juazeiro (BA), no período de 2008 a 2012. Já nos últimos anos desse percurso acadêmico, deparamo-nos com a curiosa história do Clube Drummoniano de Poesia, durante uma dessas buscas constantes por “novidades” – inclusive aquelas encobertas pela poeira do tempo – que tanto caracterizam o ofício dos jornalistas, os quais são definidos por Nelson Traquina (2005, p. 21) como “os modernos contadores de ‘estórias’ da sociedade contemporânea, parte de uma tradição mais longa de contar ‘estórias’”. Para o autor português, o ofício do repórter não se limita a reproduzir os acontecimentos do mundo real, mas se constitui, principalmente, em recriá-los sob a forma de narrativas jornalísticas ou simplesmente “estórias” não fictícias, que de algum modo intervêm na construção social da própria realidade.

Entretanto, quanto mais nos aproximávamos da história da confraria literária

petrolinense, mais percebíamos a necessidade de buscar outros referenciais teóricos e metodológicos que possibilitassem uma compreensão mais ampla e profunda dos desdobramentos da sua atuação no contexto em que surgiu. Eis, então, a razão do nosso interesse em levar tal pesquisa adiante no âmbito do mestrado em Teoria da Literatura oferecido pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mais especificamente na linha de pesquisa em Literatura, Sociedade e Memória.

Nesse sentido, a reconstituição da trajetória do grupo foi precedida de ampla pesquisa documental e bibliográfica, envolvendo tanto acervos públicos como privados, onde foram encontrados arquivos sonoros, audiovisuais, imagens, publicações periódicas e não periódicas contendo referências ao Clube. Outras informações, igualmente valiosas, foram obtidas por meio de entrevistas realizadas com alguns remanescentes do grupo ou ex-participantes, com os quais tivemos a oportunidade de conversar pessoalmente ou por meio de correio eletrônico.

Após essa etapa preliminar, buscamos situar a proposta estética do grupo em seu espaço de atuação, considerando a evolução literária da comunidade a partir dos influxos recebidos do tempo e, de modo especial, da modernidade em devir. Para isso, percorremos textos de diferentes momentos históricos, literários ou extraliterários, considerando tanto a produção artística e intelectual de membros do Clube como de outros autores anteriores ou contemporâneos a ele.

Sabemos que todo projeto estético já contém em si mesmo elementos de um projeto ideológico, e, no caso do grupo literário petrolinense, não seria diferente. Com isso, não pretendemos dizer que toda atividade artística e criadora, da qual a literatura é um exemplo, possa ser reduzida ao seu aspecto meramente ideológico. Ocorre, no entanto, que toda forma de expressão artística, seja esta literária ou não, de algum modo está relacionada a certa visão de mundo ou experiência existencial mais íntima, já que o artista não é um indivíduo isolado do seu tempo e espaço ou *Zeitgeist*: é das ideias em circulação que ele se utiliza para manifestar a sua liberdade criadora, seja para reafirmá-las ou refutá-las em sua obra.

Especificamente em relação ao Clube Drummoniano de Poesia, nota-se um grupo bastante heterogêneo, mas suficientemente coeso para levar adiante o seu projeto de implantação/difusão da modernidade literária em Petrolina. Ao escolher o nome do poeta mineiro como patrono, em meio a uma infinidade de autores brasileiros de diferentes gerações, mais ou menos contemporâneos, o grupo ao mesmo tempo afirma a sua opção por uma linguagem moderna ou modernizante, como também revela certo apego à tradição e ao cânone, considerando o lugar já ocupado por Drummond na literatura brasileira nessa época.

Não se admira, pois, que o surgimento do grupo tenha chegado ao conhecimento do

próprio Drummond, após a publicação de uma reportagem na revista *Veja* que abordava, entre outros assuntos, a fundação do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina.<sup>3</sup> Ao mesmo tempo surpreso e feliz com a inesperada homenagem, Drummond passou a se corresponder por cartas com alguns membros do Clube, enviando livros e palavras de incentivo. Naturalmente, esse prolífico diálogo entre patrono e Clube serviu de alento para que os drummonianos prosseguissem com suas atividades, mesmo numa época em que o Brasil vivia sob o jugo de uma ditadura militar.

Na antologia *Poética Ribeirinha*<sup>4</sup>, organizada pela professora e crítica Elisabet Gonçalves Moreira, uma menção ao grupo é feita no texto que encerra a obra, intitulado “Breves Notas sobre Movimentos Literários de Petrolina”. Apesar do título, Moreira (1998) relata, na verdade, diversos episódios da história cultural da cidade, dedicando atenção especial ao Clube Drummoniano de Poesia, do qual ela própria foi participante ativa desde a fundação. A respeito dele, afirma-se o seguinte:

A existência de um clube de poesia já é algo inusitado. Ainda mais em Petrolina! Talvez fruto da efervescência dos anos [19]60 e 70, dos festivais universitários de cultura, é, em análise, um marco cultural a “dividir” Petrolina. Respeitados certos limites, o Clube Drummoniano trouxe para a cidade, na visão sonhadora de José Olivá Apolinário, a possibilidade de se fazer uma nova poesia. Apesar de respeitar a tradição, mostrar que o moderno chegara, mesmo nos limites dos becos de Petrolina. (MOREIRA, 1998, p. 327.)

Mais adiante, após explicar as circunstâncias que levaram ao surgimento do grupo, Moreira volta a afirmar a contribuição deste para a literatura local, situando-o como “um divisor de águas em termos de linguagem literária local, mostrando que se podia fazer e ver a literatura sob outro prisma, o de uma linguagem moderna, contemporânea” (MOREIRA, 1998, p. 331). Ainda segundo ela, antes da aparição dos drummonianos,

o que predominava como linguagem literária de prestígio, tanto na produção como na recepção, era realmente a linguagem preciosista, parnasiana, o verbo discursivo. Algo assim muito “solene”, uma visão acadêmica e sacralizada da Arte, com temas quase sempre românticos, idealizados, do rio,

<sup>3</sup> As circunstâncias diretamente relacionadas ao surgimento do grupo, bem como a referida matéria da revista *Veja*, serão retomadas com mais detalhes na seção 3.5 deste trabalho.

<sup>4</sup> Organizado no ano em que a cidade comemorava seu centenário de emancipação política, o livro *Poética Ribeirinha*: antologia literária de Petrolina – 1995 inclui parte considerável da produção literária local, tendo sido publicado três anos após essa data. Sua proposta, ao menos em princípio, é ambiciosa: além de reunir textos dispersos ao longo de um século de história, a coletânea apresenta uma seleção de 60 autores e autoras, naturalmente com estilos e formas de expressão bastante diversos. Embora a maioria absoluta dos escritos seja em versos, há também textos de ficção (contos, crônicas, trechos de romances etc.) e do modo dramático, de maneira que a antologia permanece a mais abrangente de que temos notícia em Petrolina, mesmo quase duas décadas após a sua publicação.

do sertão, da natureza. Alguns concursos de poesia, dos quais fui jurada, confirmaram sempre esta visão (MOREIRA, 1998, p. 331-332).

Em que pese à contribuição da organizadora da coletânea, tal observação não será considerada aqui como um fato consumado e historicamente comprovado, uma vez que se trata do ponto de vista de uma ex-integrante do próprio Clube. Além disso, conforme ela admite no mesmo texto e em outras passagens do livro, uma investigação mais ampla sobre a questão – a suposta modernidade do grupo – ainda não se realizou, uma vez que boa parte da produção literária feita em Petrolina encontra-se dispersa em jornais, revistas e outras publicações avulsas, quando não perdida definitivamente no tempo e no espaço.

Seja como for, tal observação não nos passou despercebida e, por isso, será discutida com mais detalhes no decorrer deste trabalho. Se existe um “antes” e um “depois” do Clube Drummoniano de Poesia, é algo que somente uma análise cuidadosa de textos produzidos em diferentes dimensões temporais poderá demonstrar. Conforme nos sugere Ivan Marques (2011, p. 24) em seu livro *Cenas de um Modernismo de Província*, a propósito do Modernismo em Belo Horizonte, “é a verificação das obras que permite medir a modernidade de um artista, e não a leitura de manifestos ou artigos de ocasião quase sempre carregados de retórica e compromisso”. Daí, portanto, o autor afirmar a necessidade de confrontação das “intenções manifestas com os resultados alcançados”, evitando, desse modo, valorizar excessivamente determinadas contribuições.

Nesse sentido, para além do simples relato da trajetória do grupo, o objetivo central deste trabalho é analisar as contribuições do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina para a produção literária desta cidade, considerando-se o contexto histórico, social e cultural que prefigura o seu surgimento e permeia a sua atuação. Partindo dessa perspectiva, traçaremos aqui um breve panorama da evolução literária na cidade para, em seguida, analisar parte do seu legado para a literatura local. Nessa empreitada, utilizamos como referenciais teórico-metodológicos o conceito de “geração literária”, conforme descrito por Carlos Reis (2001); a noção de “modernidade periférica”, apresentada por Beatriz Sarlo (2010) em seu livro homônimo; além de elementos e conceitos da moderna crítica literária.

Feitas essas observações, é oportuno ressaltar que esta dissertação não tem como propósito historiar a produção literária feita em Petrolina desde as suas primeiras manifestações até o advento do grupo, ainda que, por vezes, a nossa abordagem se utilize de certos procedimentos relacionados à historiografia literária. Conforme equaciona o autor escocês Alastair Fowler (2005, p. 260-261, tradução nossa), ao refletir sobre as possíveis fronteiras entre literatura e história, se é legítimo dizer que a primeira não corresponde a um

simples fragmento da segunda, como pretendem alguns historiadores, é igualmente válido considerar que a história literária não seja apenas um ramo “especial” da história, visto que “os acontecimentos literários se relacionam fundamentalmente com os acontecimentos habituais não por causalidade, mas principalmente por reflexão, assimilação, representação e outras relações similares.” Por esse motivo, optamos por um caminho de investigação que possibilitasse um fecundo diálogo entre esses dois campos (literatura e história), sem, contudo, perder de vista as suas especificidades, tal como propõe Fowler (2005).

Assim, se recorreremos constantemente a certos registros de memória – depoimentos orais ou escritos, textos de jornais e revistas, cartas, fotografias etc. –, é por acreditarmos que a literatura, assim como as demais formas de expressão artística, não pode ser dissociada do tempo e do espaço com os quais se inter-relaciona. Desse modo, considerando o projeto literário traçado coletiva e individualmente pelos membros do grupo (e não apenas), interessamos principalmente acompanhar os seus itinerários artísticos e intelectuais, analisando as suas produções à luz da crítica e da história – um duplo passeio pelos caminhos da literatura e da memória, enfim. Dessarte, vejamos, em linhas gerais, como os capítulos seguintes estão estruturados.

No segundo capítulo, intitulado “Literatura na Província: a produção poética em Petrolina”, apresentamos os principais elementos norteadores de nossa análise, bem como certas características associadas à produção literária na cidade. De forma panorâmica, abordamos o papel da literatura e o processo de evolução desta no seio da comunidade, procurando delimitar os contornos do que denominamos aqui como uma “topologia da poética ribeirinha”. Com esse propósito, trazemos, a título de ilustração, algumas das primeiras manifestações literárias locais de que se tem registro – cujas origens remetem ao final do século XIX e estão relacionadas à própria formação histórica da cidade, conforme analisaremos adiante.

No terceiro capítulo, traçamos um percurso, nomeadamente, “Entre o Arcaico e o Moderno”, com o intuito de acompanhar parte das transformações históricas e, sobretudo, culturais ocorridas na cidade no decorrer do século XX, situando, desse modo, o contexto em que surgiria o Clube Drummoniano de Poesia – tema central da nossa pesquisa. Para além das circunstâncias que levaram ao surgimento do Clube, procuramos compreender a própria dinâmica da chamada lírica moderna no tempo e no espaço, estabelecendo conexões entre as inovações estéticas inauguradas pelo Modernismo brasileiro e as motivações do grupo petrolinense – mais especificamente, com a obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, patrono do Clube.

No quarto capítulo, “Vozes Drummonianas: o legado de uma geração”, analisamos mais detidamente a produção literária e/ou crítica de três integrantes do extinto Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, a saber: José Olivá Apolinário, José Raulino Sampaio e Elisabet Gonçalves Moreira. Aqui, o critério adotado para a escolha do corpus de análise foi o maior grau de participação dos membros citados nas atividades do grupo e, evidentemente, de relevância e, mesmo, de abrangência em termos de produção individual. A intenção, já presumível a partir do título, é verificar em que medida as contribuições do grupo constituíram um legado cultural significativo para a cidade ribeirinha, considerando as realizações estéticas conquistadas pelos “drummonianos”.

Por fim, em nossas “Considerações Breves: da utopia do fim”, fazemos uma pequena retrospectiva de algumas das questões aqui discutidas, destacando as principais conclusões resultantes desta pesquisa.

## 2 LITERATURA NA PROVÍNCIA: A PRODUÇÃO POÉTICA EM PETROLINA

*“Província é antes de tudo o limite, a fronteira além da qual deveria existir ou se imagina que exista o Grande Mundo.”*

Alfonso Berardinelli\*

Conforme assinala Antonio Candido (2006, p. 147) logo no início do ensaio “A Literatura na Evolução de uma Comunidade”, do livro *Literatura e Sociedade*, “se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados”. Por conseguinte, seria igualmente lícito dizer que há também diferentes formas de expressão literária sendo praticadas nas diferentes localidades de um mesmo estado, sejam estas grandes metrópoles de atmosfera cosmopolita, com intensa circulação de pessoas e ideias, ou mesmo acanhadas províncias do interior, praticamente ignoradas no meio do mapa de um país com dimensões quase continentais.

No caso de Petrolina, na verdade, não se trata nem de um extremo nem de outro: nessa cidade localizada no sertão pernambucano, o cosmopolitismo e o provincianismo parecem coexistir de um modo tão particular que temos um cenário duplamente marcado pelo que se entende como arcaico e como moderno; em um mesmo espaço, diferentes temporalidades podem manifestar-se simultaneamente, mostrando que os limites entre passado, presente e futuro não passam de uma frágil tricotomia. Essa aparente contradição, no entanto, é a chave para compreendermos a própria evolução literária da comunidade, pois é da incessante dialética entre o novo e o velho que os códigos de expressão se modificam – razão pela qual não existe tradição literária que permaneça imune aos efeitos do tempo.

Desse modo, falar da produção poética em uma cidade como Petrolina exige, antes de tudo, uma compreensão do papel que a literatura exerce dentro de um contexto social e cultural bastante específico, atentando-se para as peculiaridades do seu processo histórico e de modificações no seio da própria comunidade. Não que a literatura produzida nessa cidade ribeirinha possua características radicalmente diversas que justifiquem a sua inclusão em uma categoria especial (nem é esse o nosso objetivo); todavia, interessa-nos acompanhar o movimento/desenvolvimento dessa produção ao longo do tempo e do espaço para que possamos dialogar melhor com ela e, assim, percebermos tanto as suas particularidades como (de)limitações estéticas. De todo modo, o “espetáculo” somente se inicia quando as

---

\* BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 68.

personagens assumem seus postos e entram em cena.

## 2.1 O poeta municipal em cena

O poeta municipal  
discute com o poeta estadual  
qual deles é capaz de bater o poeta federal.

Enquanto isso o poeta federal  
tira ouro do nariz  
(ANDRADE, 2009a, p. 21)

Os versos de Carlos Drummond de Andrade, dedicados a Manuel Bandeira, revelam um aspecto bastante peculiar da produção literária no panorama brasileiro. De maneira anedótica (e não menos irônica), o poema “Política Literária” nos apresenta certas implicações no trabalho do autor, que se vê dividido entre o processo de criação e a possibilidade de reconhecimento por parte do público e da crítica. Ao retirar “ouro do nariz”, como num passe de mágica, sugere-se que o “poeta federal” consegue alcançar esse equilíbrio sem o mesmo esforço que os demais, os quais se encontram à margem do circuito literário de prestígio e, por isso, tentam inutilmente superá-lo – embora todos eles façam, em última análise, parte de um mesmo sistema literário.

Por ora, interessa-nos apenas a figura do “poeta municipal”, que habita um cenário de província e cujos limites de atuação praticamente se confundem com os deste espaço. Não raro, ainda que aquele se esforce para ser reconhecido (ou simplesmente conhecido), nem sempre consegue alcançar a mesma projeção de outros que, por pertencerem a uma esfera de atuação/localização privilegiada, conquistaram o tão almejado posto de “poeta federal”. Até granjear a atenção da crítica e, principalmente, despertar o interesse do público, será necessário um primeiro movimento que o retire do seu estado inicial de relativo isolamento para, então, romper o silêncio e se fazer ouvido.

O próprio Drummond, aliás, quando publicou o seu livro de estreia, *Alguma Poesia* (do qual extraímos “Política Literária”), não o fez sem algumas dificuldades: a primeira edição, de apenas 500 exemplares, foi custeada por ele e impressa nas oficinas do *Minas Gerais* (órgão oficial do estado) com a ajuda de outro mineiro, o escritor Eduardo Frieiro. Curiosamente, na ocasião em que foi lançada, a obra recebeu o selo de “Edições Pindorama”, marca editorial fictícia criada pelo seu conterrâneo para possibilitar a publicação dos seus

primeiros romances. Esse episódio seria lembrado por Drummond quase meio século depois, em entrevista à jornalista Cremilda Medina, a quem ele explicou as sutilezas por trás do título:

Um título maroto. Usei da ambiguidade desse *alguma*. Tanto pode ser a modéstia, *alguma* entre muitas. Ou orgulho, uma *certa* poesia. De saída o título do livro foi motivo de críticas e chegou a ponto de Medeiros de Albuquerque dizer que melhor seria se intitulasse – “Nenhuma poesia em alguma tipografia”. (ANDRADE apud MEDINA, 2002, p. 61.)

À parte a astúcia do poeta, é certo que com a publicação de *Alguma Poesia* ele já não poderia mais ser ignorado pelo grande público nem pela crítica especializada. Com o tempo, o conjunto da sua obra foi revelando um autor de múltiplas faces, que certamente não mais se encaixava em nenhuma das esferas convencionais da suposta “política literária” brasileira. Nem municipal, nem estadual, nem federal: ainda em vida, Drummond já havia assinalado definitivamente o seu nome tanto na história da literatura brasileira como da poesia universal.

Não por acaso, na apresentação do livro *Poética Ribeirinha*, consta como epígrafe o mesmo poema drummoniano que aqui reproduzimos e tomamos, igualmente, como ponto de partida para nossas reflexões acerca da produção literária – mais especificamente da poesia – em Petrolina, cidade localizada à margem esquerda do rio São Francisco. Na margem oposta, encontra-se a cidade baiana de Juazeiro, que compartilha com a sua vizinha pernambucana a condição de ribeirinha, apesar das marcantes diferenças (sobretudo culturais) delimitadas pelas águas do Velho Chico, como é carinhosamente conhecido o rio que ao mesmo tempo as une e separa.<sup>5</sup>

Ao que parece, entre elas “paíra, monstruosamente, a sombra do ciúme”, como registrou o músico baiano Caetano Veloso em sua bela canção “O Ciúme” (1987). Esse sentimento de disputa, diga-se de passagem, tem origem no passado histórico das duas cidades, que ao longo do tempo foram diferenciando-se em busca das suas respectivas identidades e tradições culturais. Para o geógrafo Edivaldo Ramos (2014, p. 24), se hoje ambas possuem em comum o modelo econômico voltado para a agricultura irrigada e a agroindústria de exportação, as duas “parecem reagir de modo diferente a estímulos e constrangimentos que permeiam, quase sempre conjunturalmente, suas dinâmicas econômicas, políticas, culturais e demográficas”.

Ainda segundo Ramos (2014), isso se deve aos diferentes perfis administrativos – leia-

---

<sup>5</sup> Embora o foco deste trabalho seja, de fato, a produção literária em Petrolina, a proximidade geográfica entre as duas cidades é um fator que não pode ser ignorado, uma vez que existe um forte intercâmbio cultural entre elas.

se políticos – e culturais que as caracterizam. Enquanto a história política de Juazeiro foi (e ainda é) marcada por uma maior fragmentação e rivalidade entre as principais famílias da classe dominante; em Petrolina, o poder político passou a se concentrar exclusivamente nas mãos de uma única família, os Coelho, que obteve o completo domínio da política local a partir de meados da década de 1950, conforme nos descreve o pesquisador norte-americano Ronald Chilcote (1990), em seu livro *Transição Capitalista e a Classe Dominante no Nordeste*.

Contudo, é no campo das mediações simbólicas que as idiosincrasias de cada lugar mais se acentuam. Na visão de Ramos (2014, p. 29), do ponto de vista cultural, Juazeiro distingue-se de Petrolina por ser “um lugar onde o sagrado e o profano convivem lado a lado”, uma vez que ali “as atividades religiosas aparecem em destaque, tanto na sua origem católica, como nas fortes manifestações do Candomblé”. Além disso, costuma-se associar aos juazeirenses uma inclinação maior para a musicalidade, “ligada principalmente ao *Axé Music*”, a julgar pela presença considerável de espaços para essa finalidade na margem baiana do rio São Francisco (RAMOS, 2014, p. 29, grifo nosso).

Feitas essas breves distinções, voltemos ao nosso ponto de partida. Ao afirmar a possibilidade de uma “poética ribeirinha”, como o faz Moreira (1998) ainda no texto introdutório da coletânea, o que se pretende é ir além dos limites fronteiriços impostos pela “política literária”, que tende a enxergar o poeta municipal apenas se ele galgar a condição de federal e, assim, for capaz de “tirar ouro do nariz”. O primeiro, como bem observa Moreira (1998), dificilmente consegue vender suas obras ou ganhar algum direito autoral pelo seu trabalho na sua própria cidade: na maioria das vezes, ter um único livro publicado é um privilégio que poucos conseguem conquistar.

Afinal, qual o perfil desse “poeta municipal” em Petrolina e por que temos insistido nele até agora? Ao que parece, algumas características, quando não dominantes, são ao menos recorrentes, se observadas mais atentamente. Em linhas gerais, o “poeta municipal”, pelo menos nessa cidade ribeirinha, é aquele que transita próximo ao poder público, geralmente ocupando espaços socialmente privilegiados; já o “poeta suburbano”, morador da periferia, costuma ter o seu público no seu próprio espaço: “fora dele, é visto com benevolência por alguns intelectuais ou como raridade de exposição, às vezes com certo paternalismo condescendente”, como nota ainda Moreira (1998, p. 26).

Evidentemente, não se trata aqui de uma classificação da poesia apenas com base em fatores sociais, elementos biográficos ou quaisquer outros critérios de abrangência limitada. Distinções à parte, é sempre a poesia que pede passagem, seja ela feita na metrópole ou na

província, na cidade ou no campo, por homens ou mulheres de diferentes origens e identidades. Ela está nas ruas, nas praças, nos becos – como observou Bandeira (1985, p. 87), em seu “Poema do Beco”: “Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? / – O que eu vejo é o beco.” – e suas bifurcações, adentrando os demais espaços públicos e privados, permitidos ou proibidos. Tal como outros seres de semelhante condição humana, o poeta está/vive imerso no tempo e no espaço, de modo que a sua experiência existencial não pode ser ignorada, nem mesmo o cenário que ele habita.

No que se refere a Petrolina, as tentativas de se compreender essa *mise-en-scène* ainda são bastante escassas do ponto de vista histórico e, mais ainda, sob a perspectiva da crítica e da teoria da literatura. Considerando que os objetivos deste estudo perpassam essas diferentes formas de abordagem, é necessário delinear alguns aspectos que norteiam a nossa análise, tendo em vista a complexidade do fenômeno literário e suas implicações conceituais.

Em parte, a classificação de obras que se entendam como literárias ou não literárias é feita com base no discurso proferido pela teoria da literatura ou pela crítica, mas isso não significa que esse seja um critério de julgamento absoluto e universal, válido para todas as criações em todos os tempos. Do mesmo modo que a teoria se projeta continuamente sobre novos conceitos e perspectivas de abordagem, por vezes bifurcando-se em caminhos antagônicos, também a crítica deve ser situada no horizonte social, histórico e cultural em que se realiza. Por conseguinte, cabe aqui fazer uma breve distinção entre elas, para melhor percebermos os seus respectivos pressupostos.

Em *Conceitos de Crítica*, René Wellek (1963) afirma ser a teoria literária o estudo dos princípios e categorias da literatura, enquanto os estudos das obras de arte concretas seriam papel da crítica. Esta, segundo ele, é frequentemente realizada de tal maneira que abrange a teoria literária ou, ainda, a história literária. Em outras palavras, o que ele defende é a necessidade de colaboração mútua entre as três disciplinas; para Wellek (1963), teoria, crítica e história literária estão de tal modo entrelaçadas que seria inconcebível pensar qualquer uma delas dissociada das demais, sem o risco de se cair num reducionismo conceitual.

Antoine Compagnon (2010), por sua vez, compreende a crítica como um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, seja descrevendo, interpretando ou avaliando o sentido e o efeito que elas exercem sobre os leitores. A história literária nada mais seria que o discurso que enfatiza os fatores exteriores à experiência da leitura. Assim, na visão de Compagnon (2010), enquanto a crítica lida com o texto e procura avaliá-lo, a história volta-se para o contexto e pretende explicá-lo. Já a teoria da literatura pede que os pressupostos de ambas sejam esclarecidos; interroga-lhes o que é literatura e questiona

sempre o implícito, o não dito – seus critérios de valor ou suas propriedades especiais, por exemplo.

Assim como uma pintura, uma escultura ou outras formas de expressão artística, a obra literária não é um objeto utilitário que se esgota na sua finalidade empírica e imediata, para mero deleite daquele que deseja fruí-la. Ao contrário, ela é um veículo, por assim dizer, de sentidos e significados que não cessam de se (re)inscrever, recusando quaisquer interpretações totalizantes. A obra literária é também o espaço do segredo, do interdito e do silêncio, na confluência entre o tangível e o imponderável, o real e o simbólico.

Em sua obra *Que é a Literatura?*, o filósofo e crítico francês Jean-Paul Sartre (2004) afirma que escrever é como uma espécie de desnudamento: ao fazê-lo, o escritor sempre revela algo, quer seja o mundo, quer seja o próprio homem. Mas essa revelação por si só não basta: é preciso ter escolhido um determinado modo de escrevê-la, utilizando-se de certos elementos estéticos, inerentes à criação literária. Além disso, aquele que escreve tem a consciência de revelar as coisas e os acontecimentos, constituindo o meio pelo qual os fatos se manifestam e adquirem significados. Por fim, “o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra” (SARTRE, 2004, p. 43).

Refletindo sobre o pensamento do formalista tcheco Jan Mukarovsky, que questiona sobre a possibilidade de existir um valor estético universal, e lembrando a definição do poeta norte-americano Ezra Pound (2006, p. 32), para quem “literatura é linguagem carregada de significado”, o crítico Silviano Santiago (1989) assinala que, como signo, a obra literária possui sempre vários significados, e outros tantos podem lhe ser atribuídos concomitante ou sucessivamente. Nessa condição, se uma obra “não perde o seu peso semântico e a eficácia estética, temos então a garantia de que o trabalho atingiu o que é ‘universalmente humano no homem’” (SANTIAGO, 1989, p. 232).

Assim, em que medida seria possível falar de uma literatura feita na província ou, mais especificamente, de uma poética ribeirinha? Seria apenas um rótulo para tentar definir uma produção literária que, sendo feita em uma cidade à margem do rio São Francisco e distante dos grandes centros urbanos, apresenta-se duplamente como uma poética marginal? Ou seria também uma possibilidade de compreender-se um fenômeno que, embora complexo e de múltiplas implicações conceituais, sinaliza um certo modo de ser-estar-no-mundo? Municipal ou ribeirinha, provinciana ou periférica, a produção literária em Petrolina já deu sinais claros da sua existência, embora permaneça ainda à margem de maiores atenções. Sobre essa questão, vejamos o que afirma a organizadora da antologia *Poética Ribeirinha*, já citada anteriormente:

Se não temos, ainda, escritores e uma literatura de expressão nacional ou até mesmo regional, temos “manifestações literárias”, como diria o mestre Antonio Candido, que constituem um acervo e um patrimônio a serem resgatados e preservados, justamente por marcarem uma presença que não podia ser de outra forma, dadas suas peculiaridades históricas e geográficas. (MOREIRA, 1998, p. 19.)

Aqui, cabe fazer uma breve discussão a respeito do conceito de “manifestações literárias”, atribuído a Antonio Candido. No primeiro volume de sua *Formação da Literatura Brasileira*, o crítico propõe-se a estudar este processo como uma síntese de tendências universais e particulares, estabelecendo uma distinção entre o que considera “manifestações literárias” e “literatura propriamente dita”. Para ele, esta última equivale a um sistema orgânico de obras ligadas através de denominadores comuns, os quais permitiriam reconhecer as marcas predominantes de uma fase. Além das características internas relacionadas à organização textual (língua, temas e imagens), tais denominadores envolvem certos elementos externos a ela e que dão sustentação ao próprio sistema: “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público [...]; um mecanismo transmissor, (de modo geral uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros [...]” (CANDIDO, 2000, p. 23).

Uma vez integrados, esses três elementos (escritor, leitor e obra) propiciam um tipo de comunicação inter-humana – a literatura – que surge como um autêntico sistema simbólico, “por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação da realidade” (CANDIDO, 2000, p. 23). Na feitura e manutenção desse sistema, Candido (2000, p. 24) destaca a importância do papel exercido pelos escritores na “formação da continuidade literária”, algo que ele considera fundamental para a existência de uma “literatura propriamente dita”, pois “sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização”.

Em um dos ensaios de *Literatura e Sociedade*, Candido (2006, p. 147) retoma essa questão ao analisar o papel da produção literária na evolução de uma comunidade, bem como de que modo ambas se relacionam “espiritualmente”. Para ele, enquanto a obra corresponde a um desejo particular de expressão de cada autor, sendo “única e insubstituível”, a literatura constitui-se como uma manifestação coletiva, “na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos”, mobilizando diferentes sujeitos em um dado lugar e momento histórico para alcançar-se uma “comunicação”.

Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo. (CANDIDO, 2006, p. 147.)

Partindo desse reiterado pressuposto, Candido (2000) exclui autores como Gregório de Matos da formação do nosso “sistema”, argumentando que ele não teria “existido” e nem contribuído, do ponto de vista literário, até o Romantismo, quando foi redescoberto devido ao trabalho de historiadores como o cônego Januário da Cunha Barbosa e Francisco Adolfo de Varnhagen.<sup>6</sup> Na opinião do crítico contemporâneo, é somente com os árcades mineiros “que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira” (CANDIDO, 2000, p. 25). Para referendar seu ponto de vista, estabelece como marco inaugural os primeiros trabalhos de Cláudio Manuel da Costa, adotando como pura convenção o ano de 1750.

Ao justificar a sua opção por uma perspectiva histórica, ele reconhece que não se pode reduzir as obras aos seus fatores elementares, sendo mais importante para o estudo da literatura o que o texto exprime, não obstante a diversidade de abordagens críticas existentes. De qualquer maneira, a “formação” descrita por Candido (2000) é situada por Roberto Schwarz (2001) no conjunto das obras contaminadas pela síndrome formativa típica da primeira metade do século XX, a exemplo do que fizeram autores como Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, porém com abordagens e objetivos diversos.

Seja como for, é digno de nota o ponto de vista de Alfredo Bosi (2002, p. 9-10) em *Literatura e Resistência*, para quem “uma história da literatura brasileira que pretendesse ser verdadeira, [...] deveria admitir que os textos dispostos no tempo do relógio não têm nem a continuidade nem a organicidade dos fenômenos da natureza”. Na análise de Bosi (2002, p. 10), “os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural.”

Há, portanto, na história de qualquer literatura, uma sequência de tensões e rupturas que não apenas assinalam descontinuidades de tendências e estilos, como também modificam os modos de pensar e concebê-la. No caso da produção literária em Petrolina, esse processo

---

<sup>6</sup> Embora nessa passagem Candido (2000) mencione apenas o nome do segundo, sabemos que o trabalho do cônego Barbosa foi pioneiro nesse sentido, com a publicação, em 1841, de uma biografia de Gregório de Matos na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*; já o *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Varnhagen, seria publicado somente em 1850.

não foi diferente, sendo permeado por diferentes formações ideológicas e construtos simbólicos ao longo de pouco mais de um século de história.

Além da já citada *Poética Ribeirinha*, existem apenas algumas referências pontuais sobre o assunto, a exemplo do livro *Um Rio, uma Cidade, uma Escola*, publicado em 1983 pela historiadora petrolinense Elza Queiroz. Nessa obra, que aborda diferentes aspectos históricos e culturais da cidade até o início daquela década, um capítulo é dedicado especificamente à literatura local, no qual se faz a seguinte ressalva:

Em Petrolina nos colocamos nas seguintes alternativas: quem escreve é porque tem talento para a composição artística; quem lê é porque tem um objetivo estético cultural. Não há aqui interesse que sobrepaire no mercantilismo literário. Não há camelôs de cultura. Há, sim, uma boa parte da população sedenta de algo que envolva os sentimentos e lhe permita subtrair-se um pouco desse mundo prosaico, cotidiano e desumanizado. (QUEIROZ, 1983, p. 87.)

Contudo, a autora não apresenta qualquer justificativa para corroborar o seu ponto de vista, nem parece ter sido seu objetivo fazer uma análise mais aprofundada sobre essa questão. Mais adiante, limita-se a escrever uma série de perfis dos poetas e intelectuais que já possuíam certo reconhecimento na cidade, aos quais se refere (sempre em tom laudatório) como “artífices de ideias fluentes”, frustrando qualquer expectativa de uma interpretação crítica desses autores.

Em todo caso, mais importante que buscar referências *sobre* a literatura produzida nesse *topos* é compreender de que maneira os textos literários constituem-se como tal, situando-os no tempo e no espaço. Desse modo, se ainda não existe em Petrolina um sistema literário fundado nos mesmos termos sugeridos por Candido (2000) – até mesmo pelas dimensões das esferas envolvidas, pois estamos falando apenas de uma cidade, e não de um país –, é certo que determinadas tendências estéticas afirmaram-se ou declinaram ao longo do tempo, orientando a produção literária conforme o gosto do público de cada época. É o que passaremos a discutir adiante, tendo em vista não especificamente o seu processo de formação, mas procurando delimitar uma espécie de “topologia” da poética ribeirinha.

## 2.2 Uma topologia da poética ribeirinha

Nas ciências exatas, o termo topologia (do grego *topos*, “lugar”, e *logos*, “estudo”) corresponde a um ramo da matemática que define o estudo dos chamados “espaços

topológicos”, estruturas complexas que permitem formular noções como convergência de sequências, continuidade e conexidade. Em linhas gerais, um espaço topológico somente se constitui se nele são encontradas determinadas regularidades definidoras: dado um conjunto  $X$  de elementos com uma topologia fixada em  $\tau$ , tem-se um espaço topológico se todos os subconjuntos de  $X$  estão contidos em  $\tau$  ( $X_\tau$ ) e satisfazem simultaneamente determinadas propriedades (HALLACK, 2011).

Tais conceitos, se não tomados apenas em seu sentido estritamente matemático, nos sugerem alguns aspectos bastante caros à compreensão do fenômeno literário, cuja complexidade não pode ser expressa igualmente por fórmulas predefinidas. Esse é o caso da evolução literária e a sua configuração em períodos e subperíodos, que embora pressuponham certas características norteadoras, estas não são de modo algum definidas por elementos fixos no tempo e no espaço. Interessa-nos, portanto, uma forma particular de topologia, sem, no entanto, perder de vista a natureza do fenômeno com o qual nos deparamos e pretendemos investigar: a evolução literária da poesia em Petrolina e as alterações provocadas pelos (in)fluxos do tempo.

Na acepção de Carlos Reis (2001), o conceito de evolução literária refere-se ao conjunto de transformações que afetam a linguagem especificamente no plano da expressão artística, envolvendo seus códigos e signos literários ao longo dos tempos. Entretanto, como essas mudanças normalmente ocorrem de maneira lenta, não podem ser separadas das opções temáticas e ideológicas que se refletem no discurso literário, conectando-se com transformações de outra natureza: econômicas, sociais, históricas, culturais etc. (REIS, 2001).

Dessa forma, o aspecto dinâmico do sistema literário articula-se diretamente com a historicidade que o caracteriza, uma vez que os períodos literários devem ser compreendidos no devir de uma evolução e, não raro, implicam algum nível de conflito, pois é certo que a afirmação de uma “consciência periodológica” não se efetua sem hesitações (REIS, 2001).

Isso não obsta, contudo, a que se manifeste [...] a noção clara de que a questão dos períodos é indissociável de uma concepção **evolutiva** do fenômeno literário: continuidades e rupturas, interações e processos de rejeição, são atitudes e eventos muitas vezes implicados na sucessão de períodos que, protagonizados embora por determinado ou determinados escritores, dizem respeito a uma colectividade mais ou menos alargada. Por isso o **grupo**, a **geração**, a **tertúlia**, o **cenáculo**, a **academia** ou mesmo a **escola** podem ser entendidos como factores relevantes de configuração do que, logo na altura ou mais tarde, se chama **período literário** (REIS, 2001, p. 384, grifos do autor).

Nesse sentido, um dos fatores que o autor português considera decisivos para a

compreensão do processo da evolução literária é a constituição da chamada “geração literária”, definida por ele como “uma colectividade relativamente seleta de escritores e intelectuais que comungam de preocupações sociais convergentes, de anseios históricos e orientações estético-literárias também semelhantes” (REIS, 2001, p. 386). Para melhor clarificar essa ideia, Reis (2001) recorre ao pensamento de outros autores, que será exposto sinteticamente nos parágrafos seguintes.

Em *O Tema de Nosso Tempo*, o filósofo espanhol José Ortega y Gasset concede atenção especial ao conceito de geração, evidenciando a relação existente entre o indivíduo e a sua época. Na perspectiva orteguiana (que não é estritamente literária), a geração é considerada um compromisso entre massa e indivíduo, sendo ela a principal responsável pelo constante devir do processo histórico. Para ele, como as gerações derivam umas das outras, nada mais natural que a nova já se encontre com as formas deixadas pela(s) anterior(es); assim, ela tanto recebe os influxos desta(s) como é capaz de reinventar a si própria. Por essa razão, existem “épocas em que o pensamento se considera a si mesmo como desenvolvimento de ideias germinadas anteriormente, e épocas que sentem o passado imediato como algo que é urgente reformar desde a raiz” (ORTEGA Y GASSET apud TELES, 2002, p. 87).

No que se refere especificamente às implicações literárias do conceito, é também oportuno citar a análise empreendida por Julius Petersen, na sua obra *Filosofia da Ciência Literária*. No capítulo dedicado às gerações literárias, Petersen aponta os diversos fatores que contribuem para o surgimento destas, quais sejam: a data de nascimento dos escritores, favorecendo (mas não necessariamente determinando) “atitudes solidárias” entre eles, devido à proximidade etária; uma certa homogeneidade de formação intelectual, possibilitando afinidades ideológicas e culturais; a vivência de situações comuns, “estimulando posicionamentos e intervenções conjuntas”; a existência de um “guia intelectual”, muitas vezes liderando tais posicionamentos e intervenções; a proposição de uma linguagem própria (em sentido amplo), privilegiando estratégias e códigos artísticos de caráter inovador; por fim, a desagregação da geração antecessora, geralmente provocada (ou acelerada) pela geração nascente (PETERSEN apud REIS, 2001, p. 386-387).

Entretanto, se por um lado Reis (2001) considera a identificação de gerações literárias como um procedimento metodológico útil, por outro admite que esse critério pode não ser suficiente para explicar a dinâmica da evolução literária e, assim, detectar uma regularidade na renovação dos períodos literários. Segundo ele, a própria evolução literária decorre da dialética entre convenção e inovação, processo que pode ser sintetizado da seguinte forma: no momento inicial de um ciclo, verifica-se uma atitude de inovação, que consiste na ruptura

com os códigos de expressão dominantes e apresenta-se como um desvio da ordem instituída (de modo mais sintomático, isso ocorre quando uma nova geração contrapõe-se à sua antecessora); em seguida, o que era inovação pode ser incorporado pelo sistema literário em diferentes níveis de rapidez e aceitação, tornando-se convenção; por fim, a última etapa do ciclo corresponde a um momento de “saturação”, no qual o sistema literário encontra-se “dominado por mensagens redundantes e estereotipadas, esvaziadas de originalidade e incapazes já de suscitarem efeitos de surpresa” (REIS, 2001, p. 393).

Na análise de Luiz Costa Lima (1966, p. 37), se é certo que o julgamento de uma obra não pode ser feito apenas com base nas filiações históricas de um autor ou nas definições de um período, é igualmente válido concluir que “a arte e a literatura se justificam por expressarem, a partir do *locus* semântico do polissêmico [...], uma visão articulada do tempo”. Segundo ele, a permanência de um objeto estético somente é possível devido à variabilidade da sua recepção, uma vez que “a obra que é permanente permanece diferenciando-se” (LIMA, 1966, p. 35).

Passado, presente e futuro: do tempo e seus (in)fluxos. São essas diferentes dimensões temporais que perpassam a obra literária e fazem dela um objeto de permanência ou uma forma de resistência, conforme a interpretação que fazemos dela. Do mesmo modo que a obra deve ser situada no horizonte histórico, social e cultural em que se realiza, também a sua recepção modifica-se conforme o “horizonte de expectativas” que o público demanda, para usar uma expressão do teórico alemão Hans Robert Jauss (1979).

Com base nessas reflexões, utilizaremos como objetos de análise alguns textos literários produzidos por diferentes autores, sem perder de vista o contexto histórico em que eles se inserem e como esses textos dialogam com o seu próprio espaço-tempo. São esses, portanto, os elementos norteadores de nossa topologia da poética ribeirinha, os quais, vistos em seu conjunto, delimitam os contornos desta *gestalt*. Dessa forma, seguiremos em busca do que Candido (2000) aponta como “denominadores comuns”, procurando identificar, se não especificamente “períodos literários”, ao menos a existência de “gerações literárias”, no sentido descrito por Reis (2001).

### **2.3 Primeiras manifestações**

Em Petrolina, as primeiras “manifestações literárias” foram desenvolvidas ainda nos anos finais do século XIX, quando ela era apenas uma pequena vila por onde transitavam os

viajantes vindos de outros estados do Nordeste, como Bahia, Piauí e Ceará. Em pouco mais de um século, mudanças significativas aconteceram não apenas em sua paisagem, mas também no que se refere à produção literária, esta contribuindo para forjar uma identidade plasmada no ideal positivista de progresso. Contudo, não nos deteremos aqui em maiores considerações a respeito do seu povo e da sua mentalidade – embora reconheçamos que esses aspectos estejam inegavelmente relacionados com o assunto que estamos discutindo.

O primeiro texto que analisaremos foi extraído da antologia *Poética Ribeirinha* e é considerado o mais antigo poema de que se tem registro na cidade, embora pouco se saiba a respeito do seu autor. De autoria do baiano Virgílio Cardoso de Oliveira<sup>7</sup>, aparentemente foi escrito em maio de 1891 e posteriormente adaptado, como nos faz supor uma correspondência assinada por ele na data de 30 de outubro 1927:

Poesia originariamente escrita, à rubrica “A Caridade”, na então Vila de Petrolina, à margem esquerda do Rio São Francisco, para ser recitada pelo autor, no Teatro da Cidade de Juazeiro, fronteira àquela, em maio de 1891, pró-construção do Hospital de Caridade daquela Cidade; – remodelada e ampliada para o poema inédito “A CHEIA”, em 1927, terceira face de contribuição mental, do mesmo autor, pró-construção da Catedral da Cidade de Petrolina; – ora adaptada a angariar óbulos pró-conclusão do Hospital de Caridade da mesma Cidade. (CARDOSO apud MOREIRA, 1998, p. 309.)

Mais adiante, ao final do poema, o autor assim se refere:

Contribuição mental do sincero cultor do Bem e petrolinense de coração  
 VIRGÍLIO CARDOSO DE OLIVEIRA,  
 fazendo um piedoso apelo às almas virtuosas.  
 Cidade do Salvador, 30 de outubro de 1927.  
 (OLIVEIRA apud MOREIRA, 1998, p. 309.)

A julgar pelo teor solene da correspondência, não é difícil prever que a “poesia” em questão terá antes uma finalidade doutrinária do que essencialmente estética, a considerar por sua manifesta ética cristã. Escrito com o propósito explícito de angariar fundos para a construção de um hospital em Petrolina, o poema “Visão do Anjo da Caridade!”<sup>8</sup> é relativamente longo e apresenta diversas referências ao cristianismo, desde o título até a quantidade de estrofes: assim como estas (coincidentalmente ou não), doze eram também os

---

<sup>7</sup> A respeito dele, sabemos apenas que nasceu no estado da Bahia, em 15 de dezembro de 1860, e formou-se em Direito pela Faculdade do Recife, de acordo com informações de Patrícia Santos Hansen (2007). Ainda segundo ela, teria exercido sua profissão no estado do Amazonas e posteriormente no Pará, onde ocupou os cargos de diretor da Instrução Pública e chefe da Secretaria do Interior, Justiça e Instrução Pública. É autor do livro *Nossa Pátria*, publicado originalmente em 1903.

<sup>8</sup> O poema completo está disponível nos anexos deste trabalho.

apóstolos de Cristo.

– Quem és tu que apareces neste Mundo,  
Revestida em mistério tão profundo,  
Tão belo, em tanta luz?  
De onde vens? Onde vais? Que é que tu queres?  
Quais são aqui na Terra os teus misteres?  
Qual é a tua Cruz?

– Tenho excelsa missão de Deus Bendito!  
Eu sou filho do Céu! Vim do Infinito...  
Eterno sou também!  
No seio desta Vida, o meu mandato  
Exerço carinhoso com recato  
Que o meu destino tem!

[...]  
E, agora, por exemplo, em prece instante,  
A quem me escute o intento suplicante,  
Esmolo à conclusão  
De um Hospital de Caridade, à boa  
Petrolina, onde a dor do pobre ecoa,  
Bem dentro ao coração!

(OLIVEIRA apud MOREIRA, 1998, p. 311-312.)

Formalmente, o poema estrutura-se como um diálogo, em que um dos interlocutores dirige-se inicialmente ao segundo, interrogando-lhe sobre os seus propósitos. Este, na verdade, surge como uma “visão” que se apresenta aos olhos do primeiro, revelando ter uma “excelsa missão” a cumprir e identificando-se como um anjo: “sou filho do Céu”. Tal como em diversas passagens contidas nos evangelhos cristãos, sua mensagem é benevolente e faz um apelo aos homens para que sejam caridosos. Ao final do poema, o “anjo do Bem” suplica aos seus ouvintes que colaborem para a construção de um “Hospital de Caridade” em benefício da população mais pobre de Petrolina.

Entretanto, de acordo o livro *Petrolina no Tempo, no Espaço, na Vez*, de Antônio de Santana Padilha, foi apenas no ano de 1922 que surgiu a ideia de se construir um hospital na pequena cidade; a partir de então, foi formada uma “numerosa comissão, com finalidade específica de honra, aquisição de donativos, etc” e “não tardou o início da obra” (PADILHA, 1982, p. 35), sendo inaugurada em 1931. Assim, o mais provável é o que o poema tenha sido adaptado para a sua versão final somente por volta de 1927, quando foi incluída uma referência explícita à construção do hospital na última estrofe.

À semelhança de um sermão, o tom predominante nele é apelativo e moralizante, buscando provocar a comoção do leitor através da fala do anjo, que descreve a vida de opulência e hipocrisia levada pelos mais ricos enquanto os mais pobres enfrentam infortúnios

e privações de toda ordem. Não obstante a sua regularidade métrica e elaborada construção sintática, repleto de inversões e pares de rimas, o que sobressai no poema é o seu caráter retórico; a função poética da linguagem, por assim dizer, acaba por se tornar secundária, pois, como bem observa Octavio Paz (2012, p. 22) no texto introdutório de *O Arco e a Lira*, “nem todo poema – ou, para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro – contém poesia”.

Anos mais tarde, a construção de uma monumental igreja em Petrolina seria motivo de inspiração poética para outro baiano, que havia chegado à cidade em 1923 com a intenção de nela fixar residência. Na edição de 15 de agosto de 1929, *O Farol* publicava em sua primeira página o “Poema de Pedra”, escrito pelo então redator-chefe do jornal em homenagem à Catedral de Petrolina e ao seu idealizador, o bispo D. Antônio Maria Malan.<sup>9</sup> Em seus versos, José Raulino Sampaio<sup>10</sup> exalta a obra grandiosa – cuja pedra fundamental vira ser lançada, tempos antes – e também o seu “poeta-arquiteto”, reverenciando-os solenemente. Eis alguns excertos do poema<sup>11</sup>:

[...]

POEMA DE PEDRA gótico-ogival, de contornos austeros,  
estilo rigoroso de harmonias  
com o espírito de seus criadores  
que os séculos levaram.  
Os teus arcobotantes têm  
a curva suprema do arco-íris;  
Arco da Aliança prendendo, pelo símbolo,  
a existência real de Deus  
à ideia de inspiração divina  
deste poeta-sacerdote magno  
que empunha o báculo qual pena buril  
dos heróis e realizadores coevos – D. Malan!

[...]

POEMA DE PEDRA! Mil estrofes grandiosas,  
enfeixadas em duas odes imortais  
atiradas para o azul imaculado dos céus,  
quais duas sentinelas miliárias da fé;  
quais alvíssimas e ciclópicas vestais,  
alcandoradas de sacrifício supremo,  
desafiando os furacões da descrença

<sup>9</sup> D. Antônio Maria Malan (1864-1931) foi o primeiro bispo da Diocese de Petrolina e o responsável pela construção da Catedral da cidade. Como observa Cavalcanti (1999), a ele atribui-se a frase “fazendo-se a casa de Deus, tudo crescerá ao seu redor”, que até hoje permanece bastante viva no imaginário da população petrolinense.

<sup>10</sup> Nascido em São Desidério (BA) no ano de 1897, José Raulino Sampaio chegou a Petrolina em 1923, onde se fixou e viveu até a sua morte, em 1989. Na cidade pernambucana, Sampaio exerceu atividades tão diversas como o ofício de tabelião, jornalista e professor. Foi um dos fundadores do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, mantendo correspondência com o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade por aproximadamente uma década. Outras considerações a respeito dele e de sua obra serão feitas no decorrer deste trabalho.

<sup>11</sup> O poema completo está disponível nos anexos deste trabalho.

[...]  
 SALVE, de todos os séculos além!  
 D. Malan poeta-arquiteto,  
 deste imortal poema de pedra!  
 Petrolina, genuflexa,  
 beija a tua destra sementeira,  
 fecunda e generosa  
 de Mestre e Pastor boníssimo!  
 (SAMPAIO, 1929, p. 1.)

Apesar dos seus versos irregulares e sem rimas, o “Poema de Pedra” assemelha-se bastante a uma ode clássica<sup>12</sup>, por seu acentuado discurso de exaltação. Até mesmo a extensão do poema, composto por doze estrofes desiguais (a menor possui três versos e a maior, doze), parece reproduzir a grandeza e a imponência que se atribui ao templo católico, construído em estilo arquitetônico neogótico<sup>13</sup> (ou “gótico-ogival”, na definição do poeta) e revestido externamente por pedras graníticas da região cortadas em formatos irregulares.

De maneira hiperbólica, ao comparar o templo com um poema de “mil estrofes grandiosas”, o autor realça principalmente a poesia do trabalho humano que lhe dera forma, como se a própria construção fosse resultado de uma inspiração poética ou revelação transcendental (que aqui se confundem), determinada pela providência divina. Talvez por isso, o autor não economize nas palavras rebuscadas e nos superlativos que a todo momento vêm socorrê-lo, como tentativa de compensar a superficialidade da sua linguagem no plano simbólico. Em suma, afora o seu sentido místico-religioso, o poema destaca-se mais pelo seu valor histórico e documental do que propriamente estético, com seu discurso carregado de retórica e de caráter circunstancial.

Inaugurada na mesma data de publicação do “Poema de Pedra”, a Catedral de Petrolina é, ainda hoje, o mais conhecido cartão-postal da cidade. Como já dissemos, sua construção foi idealizada pelo primeiro bispo da Diocese de Petrolina, o italiano D. Antônio Maria Malan, a quem Sampaio refere-se diversas vezes como “sacerdote magno”. Este, conforme registra Cavalcanti (1999, p. 15), em seu livro *Catedral de Petrolina: profecia e evocação*, justificava a obra sempre no mesmo tom profético: “construindo-se a Casa de Deus

<sup>12</sup> Antes dele, recorde-se que Álvaro de Campos, um dos heterônimos do poeta português Fernando Pessoa (2002), já havia escrito a sua “Ode Triunfal” em um estilo bastante inovador e de feição moderna, rompendo com a regularidade métrica e o ritmo característicos dessa forma de composição poética, que tem sua origem na Grécia antiga e remete à ideia de “canto de exaltação”.

<sup>13</sup> Para Cavalcanti (1999), embora tenha características próprias, a Catedral de Petrolina guarda profundas semelhanças arquitetônicas com o estilo neogótico francês, que surgiu no século XIX como uma releitura do gótico medieval, compreendida no auge do romantismo. Ainda segundo ele, a origem do gótico, ocorrida no final da Idade Média, está relacionada ao aparecimento da burguesia e do capitalismo: “as catedrais góticas eram, nas cidades que renasciam, o símbolo do poder espiritual e econômicos das mesmas” (CAVALCANTI, p. 1999). Em razão disso, faz sentido pensar que a construção da Catedral de Petrolina, ainda nos primórdios da sua história, teria sido feita com esse propósito.

todo o resto virá por acréscimo”. Se considerarmos a evidente carga simbólica e doutrinária contida nessa afirmação, a profecia de D. Malan parece ter assumido a força de uma injunção e inscreveu-se definitivamente na memória da população petrolinense.

Assim, para além da visível alteração da paisagem sertaneja representada pela construção, o poema evidencia a influência social e política que a Igreja Católica possuía – e ainda possui – em Petrolina, representada pela figura do bispo à época. Não por acaso, o poeta afirma que, ao ser “ditado pela Providência e gravado pela mão segura do artista-sacerdote magno”, o templo teria sido “insculpido na imensidade ignorada deste livro ainda não lido que é o Nordeste Brasileiro!”. Dessa forma, louva-se a realização de D. Malan como um feito extraordinário, o qual, certamente impulsionado pelo seu espírito de homem visionário e empreendedor (ou megalomaniaco, para alguns), teria modificado os rumos da história da cidade, retirando-a do completo estado de alheamento em que se encontrava.

Dias após a inauguração da Catedral, um artigo publicado em *O Farol* com o título “Confrontos e Paradoxos” relata a atmosfera vivida pelos petrolinenses naquele período de marcantes transformações. Escrito por Oscar Borges, em 12 de agosto de 1929, o artigo nos oferece valiosas indicações acerca do contexto histórico vivido pela população petrolinense no final daquela década, ao descrever alguns aspectos do cenário social e cultural da época:

A catedral que ora resplende ao sol magnificamente, é, de certo um monumento escultural de aprimorada arte e pode-se dizer sem deslealdade, “é uma pérola nova, engastada, por mãos geniais no coração de uma cidade decrépita”. Alguém talvez melhormente o dissesse, usando a seguinte frase: “uma joia lindíssima que cintila à flor de um colo feminino em decomposição”. Petrolina tem completa aversão ao prazer e quase nunca ri, ultimamente porém, paramenta-se, escova-se, besunta-se de tintas alacriantes, para oferecer, pelo menos nesse momento alegre aos seus visitantes um espetáculo berrante de festividades Venezianas. A alegria de Petrolina, é lívida e fugaz, como a alegria sem sabor que um enfermo experimenta ao receber as carícias do sol – e com a indiferença fria das estátuas acolhe as festas; e somente o influxo benéfico de um predestinado, como o é, o nosso préclaro [*sic*] bispo, poderia despertá-la do letargo de sempre, fazendo-a palpitar, fulgir com espelhamentos de alvorada. (BORGES apud CAVALCANTI, 1999, p. 33.)

Nesse texto, o autor contrapõe a suntuosidade da Catedral recém-erguida à “decrepitude” de Petrolina, que até então parecia mergulhada em um profundo marasmo. Assim como o autor do “Poema de Pedra”, Borges destaca o papel do bispo D. Malan como um fator decisivo na modificação desse cenário, supostamente fazendo-a despertar da letargia típica de uma província que “tem completa aversão ao prazer e quase nunca ri”. Tais características, como sugerem Moreira (1998) e Cavalcanti (1999), ainda hoje parecem

distinguir Petrolina da sua vizinha Juazeiro, opostas tanto em relação ao rio São Francisco como em certos hábitos culturais; a primeira, quase sempre mais sisuda, proclama-se a “encruzilhada do progresso”, enquanto a segunda, mais boêmia e festiva, orgulha-se de ser a “terra da alegria”.

Afora isso, um aspecto comum entre elas, conforme observou Chilcote (1990, p. 200) muitos anos mais tarde, seria o papel desempenhado pela Igreja Católica na história de ambas, a qual “sempre exerceu influência considerável na vida institucional de Juazeiro e Petrolina”. Segundo Chilcote (1990), isso se deve, entre outros fatores, às complexas relações mantidas por ela com as elites locais, a princípio favorecidas pelo regime patriarcal de propriedade e a consequente troca de favores, já que Igreja era também proprietária de vários imóveis. Isso não significa, porém, que essas relações não tenham experimentado alguns momentos de conflito, uma vez que nem sempre os projetos da Igreja coincidiam com os interesses políticos das classes dominantes das respectivas cidades.

Desse modo, a influência do discurso religioso (sobretudo de orientação católica) também está presente na obra daquele que é apontado por Moreira (1998) como o mais prolífico autor petrolinense, a julgar pela diversidade de gêneros (literários ou não) que cultivou: Antônio de Santana Padilha.<sup>14</sup> Autodidata e contabilista de profissão, “Toinho Padilha”, como era mais conhecido entre os familiares e amigos, escreveu ao longo da sua vida livros de poesia (*Superfície; Refúgios*), teatro (*Ribeiril do São Francisco; Pescadores do São Francisco; Patriotismo*), contos (*Corre um Rio de Lágrimas*), crônicas (*Sombras e Soalheiras*), memórias (*Petrolina no Tempo, no Espaço, na Vez*), discursos (*Álbum de Saudações*) e, ainda, roteiro de cinema (*Irmão Divino*). É também de sua autoria o romance *Pedro e Lina*, escrito sob o curioso pretexto de justificar, ficcionalmente, o nome da cidade onde nasceu e viveu até a morte.

Para efeito de análise, no entanto, interessa-nos aqui especificamente a sua produção poética, embora esta não seja necessariamente a mais significativa de Padilha, geralmente mais citado pela sua obra em prosa do que em versos. Com esse propósito, reproduzimos a seguir o poema “Jesus e Rosa”, publicado originalmente em 24 de maio de 1952, em um livreto de cunho religioso e posteriormente incluído na antologia *Poética Ribeirinha*.

---

<sup>14</sup> Considerado “o escritor mais autenticamente petrolinense” (MOREIRA, 1998, p. 29), Antônio de Santana Padilha (1904-1981) nasceu e viveu em Petrolina até a sua morte, ao contrário de muitos outros autores e autoras que fazem parte da história literária da cidade. Contudo, parte considerável das suas obras foi publicada somente em jornais, a exemplo de *Pescadores do São Francisco, Patriotismo* e *O Túmulo do Poeta*, enquanto outras permanecem inéditas, como é o caso de *Refúgios, Sombras e Soalheiras* e *Irmão Divino*.

E Rosa, meiga, formosa,  
 Curvou-se diante da Cruz:  
 Jesus colheu uma rosa,  
 Ou Rosa colheu Jesus?

A hóstia... pétala de Rosa...  
 A boca de Rosa é luz:  
 Jesus ilumina Rosa...  
 Rosas perfumam Jesus...

Nesta manhã radiosa  
 Do encontro Rosa-Jesus  
 Cai sobre a fronte de Rosa  
 Chuva de rosa e de luz...

Mas, e por que tanta rosa?  
 Mas, e por que tanta luz?  
 Porque hoje é o dia de Rosa  
 O dia de Rosa e Jesus...

Pois, na manhã radiosa,  
 À santa sombra da Cruz,  
 Diz Jesus:... “Desço a Rosa”...  
 Diz Rosa:... “Subo a Jesus”...  
 (PADILHA apud MOREIRA, 1998, p. 57.)

O poema é dedicado a uma jovem chamada Rosa Maria, havendo menção explícita ao “dia de sua primeira comunhão” ou Eucaristia, um dos sete sacramentos celebrados pela liturgia católica. Na tradição do catolicismo, a Eucaristia possui forte conotação simbólica e é feita em memória da morte e ressurreição de Jesus Cristo, que é citado no poema simplesmente pelo seu primeiro nome.

Com soluções estéticas pouco elaboradas, que se limitam praticamente à metrificação dos versos (todos heptassílabos) e ao jogo de rimas (resultante da repetição e alternância das palavras “formosa”, “radiosa”, “Rosa/rosa”, “cruz”, “luz” e “Jesus”), o poema mais se assemelha a um cântico de louvor. Bastante simples do ponto de vista formal, não apresenta quaisquer inovações ou experimentações estéticas. Além disso, pelo seu tom ingênuo e solene, demonstra uma visão profundamente idealizada da personagem feminina, Rosa, recorrendo ainda aos símbolos arquetípicos do cristianismo como forma de sacralizar essa representação.

Vale ressaltar que esse tipo de “poesia”, feito especialmente para solenidades religiosas ou datas comemorativas, foi bastante praticado por Padilha e outros poetas municipais que lhe foram contemporâneos, a exemplo de Cid Almeida Carvalho.<sup>15</sup> “Impressionista arraigado”, na

<sup>15</sup> Nascido em Remanso (BA), Cid Almeida Carvalho (1904-2002) fixou residência na cidade desde 1930, mas desde 1924 já trabalhava como tipógrafo no jornal *O Farol*. Em Petrolina, atuou como jornalista e exerceu diversas funções e cargos públicos, tendo sido o fundador do jornal *O Sertão* e da União dos Artífices Petrolinenses, entidade assistencial e cultural

definição de Queiroz (1983, p. 89), Carvalho foi um dos poetas mais conhecidos e reverenciados de Petrolina, talvez pelo seu inconfundível estilo grandiloquente e rebuscado. Reconhecido como um dos grandes intelectuais da história de cidade, é autor da letra do Hino de Petrolina, tendo escrito 14 livros de poesia: *Lampejos do Ocaso*, *Solfejos ao Vento*, *Roteiro do Ignoto*, *Beiral do Infinito*, *Limiar da Noite*, *Intervalo de Estrelas*, *Caminho Iluminado*, *Aos Impulsos do Tempo*, *Final de Caminhada*, *Aos Ímpetos da Poesia*, *Eventos Imprevisíveis*, *Oásis da Imaginação* e *Última Curva*.

Assim como outros poetas da sua geração, boa parte desses escritos foi publicada em periódicos locais, a exemplo dos jornais *O Farol* e *O Sertão*, e somente depois reunida em livros. Entretanto, não sabemos ao certo o momento em que cada texto foi produzido, uma vez que não foram encontrados quaisquer registros dessas publicações originais. Assim, deixando um pouco de lado as preocupações cronológicas, tomemos como exemplo inicialmente o poema “Oásis da Imaginação”, presente no livro homônimo de Carvalho:

Essência natural da poesia,  
Que emerge do poder da imaginação,  
Por certo, é da imagem a liturgia  
Que a adorna de beleza e perfeição.

O poeta é o artista que as maneja  
E dá-lhes os contornos delicados,  
Vestidos de fulgor, e que enseja  
Dotar-lhes dos mais nobres predicados.

E foi aí que, nesse afã eu me perdi,  
No curso do caminho em estirada,  
Na mais rude derrota que já sofri.

E foi aí que, de repente, em emoção,  
Refiz-me da agrura já passada,  
– No oásis da imaginação.  
(CARVALHO, 2001, p. 79.)

Nesse soneto de versos decassílabos, o autor revela uma concepção um tanto mística e esotérica da poesia, como se esta fosse resultado de uma revelação quase divina que só é possível graças ao “poder da imaginação”. Afora as diferentes implicações da palavra “poder”, aqui o sentido de dom ou talento sobrenatural parece ser o mais evidente: é como se houvesse uma força oculta e misteriosa que somente poucos fossem capazes de compreender.

Assim, esse “poder” é acessível apenas aos iniciados na “liturgia” da criação literária,

---

criada desde 1935. Em 7 de dezembro de 1961, aos 57 anos, recebeu o título de “Cidadão Petrolinense”, durante sessão solene realizada na Câmara Municipal.

sendo eles os únicos capazes de adornar o pensamento com as imagens da “beleza e perfeição”. Daí, portanto, ser o poeta “o artista que as maneja”, tal como um verdadeiro artífice da palavra; sua missão é revesti-la “dos mais nobres predicados”, buscando inspiração em uma espécie de refúgio onde termina o seu desamparo, o qual ele define como o “oásis da imaginação”.

Como podemos notar, sua concepção estética em muito se aproxima do ideal parnasiano expresso por Olavo Bilac no poema “Profissão de Fé”, em que se compara a criação poética ao ofício do ourives, em sua busca obstinada pela perfeição da forma:

[...]  
Torce, aprimora, alteia, lima  
A frase; e, enfim,  
No verso de ouro engasta a rima,  
Como um rubim.

Quero que a estrofe cristalina,  
Dobrada ao jeito  
Do ourives, saia da oficina  
Sem um defeito:

[...]  
(BILAC, 2011, p. 152.)

Assim, o mesmo rigor formal sugerido por Bilac pode ser observado nesse e em diversos outros poemas de Carvalho, que se dedicou principalmente à escrita de sonetos de feição parnasiana, estética com a qual possuía maior afinidade. Dos 41 poemas presentes no livro *Oásis da Imaginação*, por exemplo, 24 são sonetos, quatro são acrósticos e os demais são escritos em “versos soltos”, na definição do próprio autor. Para Carvalho, a poesia representa uma expressão de intelectualidade; é, sobretudo, uma demonstração de cultura e riqueza da imaginação, como deixa transparecer também no poema-título que vimos anteriormente.

Em seu livro *Petrolina: entre as cinzas do passado e os albores do porvir*, de caráter histórico e memorialista, curiosamente ele classifica a si mesmo como uma “personalidade do 2.º escalão”, colocando-se numa posição de subserviência para com o poder instituído e a classe dominante local (CARVALHO, 1993, p. 68).<sup>16</sup> Por sinal, o mesmo título retórico – “Petrolina: entre as cinzas do passado e os albores do porvir” – foi dado por ele a outro poema do livro *Oásis da Imaginação*, que transcrevemos a seguir:

<sup>16</sup> Além de jornalista, Carvalho também atuou por muito tempo como assessor de imprensa da Prefeitura Municipal de Petrolina, durante o governo do prefeito Diniz Cavalcanti.

Do ingente rebolar nas cinzas do Passado,  
 Levanta-se a Cidade, em gestos de lembrança,  
 Trazendo no olhar, um brilho desusado  
 Que oculta o seu sentir, aos fluxos de esperança.

E uma etapa nova impõe-lhe conquistar,  
 Fitando, sem temor, o lastro dos caminhos  
 E forte desafio, solene sufocar,  
 A fúria intimidante e rude dos espinhos.

E vai, de frente erguida, tentar a escalada  
 Aos cimos do ideal que lhe anima a vida,  
 Fazendo-lhe prosseguir ao êxito da jornada.

Em nobre exaltação vai, célebre, atingir,  
 No longo estirão da estrada colorida,  
 Os rútilos e reais albores do Porvir.  
 (CARVALHO, 2001, p. 129.)

Escrito em forma de soneto, o poema apresenta uma regularidade métrica que se mantém ao longo dos seus catorze versos, desta vez dodecassílabos. Trata-se, portanto, de um clássico soneto alexandrino, bastante cultivado pelos poetas parnasianos brasileiros, como o já citado Bilac. À parte isso, note-se que o primeiro e o último versos remetem claramente ao título do poema, de maneira a representar uma concepção linear do tempo e seus efeitos: de uma ponta à outra, temos referências explícitas ao passado e ao futuro da cidade, ao passo que os verbos são empregados apenas no tempo presente ou em formas nominais.

Essa ideia, portanto, desenvolve-se a partir de deslocamentos temporais que situam o motivo do poema (Petrolina) entre dois momentos distintos: o passado, obscuro e envolto em cinzas, e o futuro, que se lhe afigura brilhante e glorioso. A cidade, uma vez personificada pela vez do poeta, “levanta-se” e segue em direção ao destino grandioso que o porvir lhe reserva, superando os desafios que o caminho lhe impõe para, enfim, tornar-se vitoriosa, à semelhança dos heróis presentes nas antigas mitologias. Nessas narrativas, o herói é aquele que realiza feitos extraordinários, quase sempre superando suas próprias limitações.

Segundo o antropólogo Joseph Campbell (2013), as diversas narrativas mitológicas possuem uma espécie de estrutura comum, a qual ele denomina “jornada do herói”. Em todas elas, após receber o chamado da aventura, o herói precisa passar por certas provações e superar obstáculos, até que a jornada seja cumprida. Tal como esse modelo de herói mitológico ou épico, Petrolina deve conquistar “uma etapa nova” em sua história para “prosseguir ao êxito da jornada”, até finalmente atingir “os rútilos e reais albores do Porvir” – este escrito propositalmente com inicial maiúscula, do mesmo modo que as palavras

“Passado” e “Cidade” – e completar-se o ciclo. Desse modo, a cidade (ou o seu povo) cumpre sua jornada ao deslocar-se através da esteira do tempo, pois não é outro senão este que lhe fornece a sua matéria e a sua forma.

Essa ideia, aliás, em muito se assemelha ao projeto de afirmação da identidade nacional logo após o “brado retumbante” da Independência, tão caro aos escritores românticos brasileiros ao longo século XIX. Em um artigo publicado em 1873, Machado de Assis reconhecia como principal traço da literatura brasileira daquele período “certo instinto de nacionalidade”, ao verificar que “poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país” (ASSIS, 1997, p. 801). Contudo, o autor de *Dom Casmurro* mostra-se bastante cauteloso ao afirmar que não será num passe de mágica que a literatura brasileira conquistará a sua independência, como então acreditavam os românticos: “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 1997, p. 801).

Mais adiante, no mesmo texto, Machado argumenta ainda o seguinte: “não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam” (ASSIS, 1997, p. 804). Para ele, mais importante que isso seria a existência de “certo sentimento íntimo”, que faz do escritor um homem do seu tempo e seu país, mesmo voltando-se para questões universais (ASSIS, 1997, p. 804).

Desse modo, tal como outros poetas da sua geração, nascidos na transição do século XIX para o XX, Carvalho assumiu para si a tarefa de porta-voz de uma coletividade, expressando em versos a “cor local” da paisagem ribeirinha e alimentando o imaginário do povo petrolinense com seu estilo ufanista. Em Petrolina, muitas vezes o “poeta municipal” esforça-se para “tirar ouro do nariz”, numa relação em que muitas vezes política e literatura parecem se confundir. Nesse contexto, a expressão “política literária” – utilizada por Drummond – faz todo o sentido quando consideramos as primeiras manifestações literárias da cidade e as suas características definidoras.

Até o momento, tratamos apenas das chamadas “manifestações literárias” em Petrolina, procurando atentar, na medida em que o tema exige, ao momento histórico e social no qual elas se inserem. Dizemos “apenas” não porque o assunto em questão seja de importância menor ou secundária, como o termo parece sugerir, mas sim porque tais aspectos, embora necessários, não são suficientes para definir a topologia da poética ribeirinha em seu conjunto. Mesmo em um contexto de província, a produção literária é sempre marcada por

uma sequência de tensões e rupturas que não apenas assinalam descontinuidades de tendências e estilos, mas também modificam os modos de pensar e conceber a própria literatura.

Assim, a análise que aqui fizemos não se pretende (e nem o poderia fazer) de modo algum exaustiva, ainda mais levando em conta a abrangência do período que estamos considerando. É evidente que outros textos literários produzidos nesse contexto poderiam ser igualmente citados; contudo, limitamo-nos a fazer uma breve leitura de algumas das primeiras manifestações literárias locais tão somente com o propósito de ilustrar de que forma os textos da cultura articulam-se no devir de uma evolução literária. Outrossim, conforme avalia Bosi (2002, p. 9-10), “os textos dispostos no tempo do relógio não têm nem a continuidade nem a organicidade dos fenômenos da natureza”. Nesse aspecto, concordamos com o crítico brasileiro, para quem os escritos de ficção constituem “individuações descontínuas do processo cultural” (BOSI, 2002, p. 10).

Essa será, portanto, a questão que discutiremos no próximo capítulo.

### 3 ENTRE O ARCAICO E O MODERNO

*“A modernidade, no entanto, é laceração, subversão das unidades de medida, do enorme ao minúsculo. É universalidade abstrata e ubiquidade, mundo que ora existe, é sólido, e ora não existe mais, desmanchou no ar.”*

Alfonso Berardinelli\*

No entendimento de Antonio Candido (2006, p. 117), “se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo”, tamanha é a importância que essa questão assume nas diversas expressões artísticas e, mais especificamente, na literatura. No entanto, essa articulação entre local e universal nem sempre resulta em uma relação de equilíbrio de forças; ora elas tendem mais para um lado, ora, para um outro.

Ao refletir sobre essa questão, o crítico italiano Alfonso Berardinelli faz um justo contraponto entre provincianismo e cosmopolitismo na poesia moderna, em um dos ensaios do livro *Da Poesia à Prosa*:

A poesia e a literatura modernas foram escritas por “provincianos” e “cosmopolitas”, por autores *deracinés* e autores que nunca saíram de suas províncias ou “pequenas pátrias”. Poderia até arriscar um paradoxo (se não temesse incorrer no pecado da definição insuficiente) dizendo que a poesia moderna é moderna na medida em que é cosmopolita, mas é poesia na medida em que é provinciana. [...] O mundo da província, que logo se torna importante e decisivo na constituição do gênero narrativo moderno por excelência, o romance, parece ao contrário quase insignificante no âmbito da poesia. (BERARDINELLI, 2007, p. 60.)

Essa aparente contradição, na análise de Berardinelli (2007, p. 68), tornou-se ainda mais evidente com o despontar da modernidade poética, uma vez que esta surge “como negação da província, daquele universo orgânico, internamente estruturado, intensamente visível em cada uma de suas partes e fechado que é a província”. Para ele, enquanto a província corresponde ao limite, “a fronteira além da qual deveria existir ou se imagina que exista o Grande Mundo”, o cosmopolitismo moderno nada mais é que o esfacelamento desse mundo estável, com sua unidade fragmentada.

Assim, se é verdade que a dialética entre localismo e cosmopolitismo está bastante presente na literatura contemporânea (assim como nas outras artes), a mesma “lei de evolução” proposta por Candido (2006) pode ser aplicada, com as devidas proporções, à

---

\* BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 68.

produção literária em Petrolina, que também conheceu períodos de maior ou menor tensão entre esses elementos, sobretudo em sua travessia para a modernidade.

Nesse sentido, como vimos anteriormente, a predominância do fator local pode ser notada pelo menos nos textos de uma primeira geração de poetas e escritores da cidade, os quais, numa tentativa por vezes obstinada de afirmar a identidade ribeirinha, esforçaram-se por construir um ideal de grandeza e opulência em torno dela (por mais que o “real” muitas vezes mostrasse o contrário), como se nota nos seguintes versos de “Petrolina”, de José Raulino Sampaio:

Deus mandou que os gênios do Espaço e do  
Tempo inspirassem os homens na terra para  
Que fundassem à margem São Francisco a  
Mais bela cidade ribeirinha... e surgiu  
Petrolina na magnífica paisagem sertaneja  
Do imortal Pernambuco.  
[...]  
As linfas franciscanas te beijam os pés;  
a flora nordestina te resguarda os ombros  
e enfeita a tua cabeça senhoril;  
és graciosa, inteligente, dominadora és;  
conquistas a própria linha dos teus combros  
e vives a cantar a grandeza do Brasil.  
(SAMPAIO, 1986, p. 76-80.)

De certa forma, essa intenção em algo se assemelha ao projeto romântico de afirmação de uma identidade peculiar de um povo ou nação, a julgar pela acentuada presença de “cor local” no poema. No entanto, esse tipo de poesia, carregada de exaltação prosaica e idealismo romântico, já apresentava claros sinais de esgotamento. A essa altura, a constante repetição de motivos e formas, praticada exaustivamente por autores como Raulino Sampaio, Santana Padilha e Cid Carvalho, parecia atestar um evidente ponto de “saturação” – expressão utilizada por Reis (2001) para descrever uma das etapas do ciclo de evolução literária.

Portanto, embora faltasse um certo sentimento de grupo que os unisse, como pertencentes a uma mesma geração, certos procedimentos eram compartilhados, se não de modo consciente, ao menos inconscientemente, por esses autores. Quem nos chama a atenção para esse fato é Elisabet Moreira, quando afirma que:

O jornal **O Farol** de seu Joãozinho [João Ferreira] Gomes sempre foi um veículo para publicações poéticas, mas, com exceção de Antônio de Santana Padilha, José Raulino, Cid Carvalho e outros, com uma obra mais consistente e duradoura, não há nomes marcantes. O estilo preciosista, ufanista, “comemorativo” (estilo Natal, Dia das mães, aniversário de Petrolina) em prosa e verso, ali era garantido. (MOREIRA, 1998, p. 323,

grifo da autora.)

Por outro lado, o mesmo não acontecia com a literatura popular e suas manifestações<sup>17</sup>, das quais praticamente inexistem registros na cidade até meados do século XX. “Aliás, o registro dessa literatura, expressão individual quase sempre, nunca em ‘movimentos’ organizados não vai ser encontrado mesmo” (MOREIRA, 1998, p. 323). Uma explicação para esse fato, embora não muito satisfatória, também nos é dada por Moreira logo após essa última observação, quando reconhece que, “não só pela questão da oralidade, mas o preconceito, a aversão à cultura popular, em oposição a uma cultura erudita [...], de prestígio social, são marcas de nosso caráter e de nossa educação [brasileira]”.

Tal quadro nem poderia ser muito diferente, considerados o cenário social e cultural do período. Numa sociedade em que o domínio dos códigos escritos e suas formas de expressão muitas vezes se sobrepunha à espontaneidade das classes populares, os limites entre o que era considerado literário ou não pareciam mais claramente definidos, revelando a permanência de uma estrutura social com raízes no nosso passado colonial.

Em consequência, não é de se estranhar que as ideias modernistas somente tenham encontrado algum eco em Petrolina quase meio século depois da explosão da Semana de Arte Moderna em São Paulo<sup>18</sup>, devido à formação de um grupo de intelectuais mais afinados com a proposta estética e ideológica do movimento. Diversamente da capital paulista, que experimentou um acelerado processo de urbanização ainda nos primeiros anos do século XX (em decorrência do surto de industrialização e da chegada de novos imigrantes)<sup>19</sup>, na mesma época a cidade ribeirinha estava longe de ser a “Pauliceia Desvairada” descrita por Mário de Andrade no poema “Inspiração”, em meio à agitação cultural que culminaria no movimento modernista de 1922:

<sup>17</sup> Um bom exemplo disso é a literatura de cordel, cujas origens remetem à Península Ibérica (na Espanha, recebeu inicialmente o nome de “*pliegos sueltos*”, e, em Portugal, “folhas soltas” ou “volantes”) e foi trazida pelos colonizadores portugueses ainda nos séculos XVI e XVII, conforme registra a Academia Brasileira de Literatura de Cordel em seu sítio eletrônico ([www.ablc.com.br](http://www.ablc.com.br)). Ao aportar em solo brasileiro, mais precisamente em Salvador (BA), irradiou-se para os demais estados do Nordeste, adquirindo feições próprias em decorrência das tradições culturais dessa região (mais evidentes no plano temático) e distinguindo-se da sua semelhante portuguesa por apresentar uma estrutura formal mais específica (predominantemente narrativa em versos, com métrica regular). Uma ressalva a essa nomenclatura, porém, é feita pela pesquisadora Márcia Abreu (1993, p. 4-5), considerando que “os autores e consumidores desta produção, no Nordeste, não reconhecem a designação ‘literatura de cordel’: para eles, trata-se de ‘literatura de folhetos’ ou apenas ‘folhetos’”. De acordo com ela, a expressão “literatura de cordel” foi, na verdade, atribuída pelos estudiosos desta produção no Brasil por influência da sua origem portuguesa; no entanto, “a partir da década de [19]70, alguns poetas brasileiros começaram a empregar o termo, talvez influenciados pelo contato com os críticos” (ABREU, 1993, p. 5).

<sup>18</sup> Esse momento será discutido com mais detalhes na seção 3.3, que tratará especificamente do Modernismo brasileiro e seus desdobramentos.

<sup>19</sup> Esse processo é narrado com mais detalhes pelo jornalista Roberto Pompeu de Toledo em *A Capital da Vertigem*, que apresenta um informativo relato sobre as diversas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais vivenciadas por São Paulo na primeira metade do século XX, a qual se tornaria a maior metrópole do país após sua arrancada rumo à modernidade.

São Paulo! comoção de minha vida...  
 Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro...  
 Luz e bruma... Forno e inverno morno...  
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...  
 Perfumes de Paris... Anys!  
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...

São Paulo! Comoção de minha vida...  
 Galicismo a berrar nos desertos da América!  
 (ANDRADE, 1979, p. 32.)

Nesses versos, o cenário que inspira o poeta paulistano, com sua profusão de cores, formas e sensações em reticências, é tão vibrante como cosmopolita. Atento às transformações da sua época, é como se ele transitasse pelas ruas e avenidas de São Paulo à maneira de um *flâneur*, captando a beleza de cada instante em meio à efervescência da nova metrópole, cujo crescimento vertiginoso era então comparável ao da capital francesa – signo de cidade moderna e cosmopolita – no final do século XIX, não obstante o seu relativo atraso em relação a esta.

No mesmo período, entretanto, Petrolina era ainda um pequeno aglomerado urbano com uma população inexpressiva, onde as transformações se processavam, naturalmente, de maneira muito mais lenta. Para termos uma noção mais clara desse contexto, observemos o seguinte trecho de uma crônica de Raulino Sampaio intitulada “Pátria de Adoção”, publicada no jornal *O Farol* seis décadas após a sua chegada à cidade:

Vinte e três de dezembro de 1923! Vinte e três de dezembro de 1983! Faz hoje 60 anos convexos, contadinhos na hora, que saltei pela prancha de um velho pacote de transporte entre as duas cidades [Petrolina e Juazeiro] nas areias da barra sanfranciscana de Petrolina. [...] A voz da terra no meu imo, clamava: – “eu sou a mesma gleba provinciana; não importa o ilógico golpe do criminoso despotismo corográfico de um reinol doentio”. [...] A Petrolina acanhada daqueles dias, quando vi a pujança do seu peito franco e alegre, segredou-me: “tem paciência, meu filho; nem todos sentiram a vida que estua no meu corpo magro; estou adolescendo, vou desenvolver; essa gente que agora sorri de mim, vai se surpreender quando eu estiver correndo para todos os rumos ao longo do rio, com cabeça pra pensar em tudo que é bom”. (SAMPAIO, 1984b, p. 2.)

Em seu breve relato, o autor do “Poema de Pedra” relembra um tempo em que Petrolina era apenas uma “gleba provinciana”, sem grandes acontecimentos a perturbar a monotonia cotidiana dos seus habitantes. Ainda assim, ele foi capaz de antever um futuro tão próspero para ela como poucos acreditariam, razão pela qual a escolheu como sua “pátria de adoção”, cantando-a em versos e prosa carregados de ufanismo.

As razões para isso podem ser encontradas no processo histórico – relativamente recente, cumpre destacar – de evolução da própria comunidade, em sua passagem de um modelo socioeconômico mais arcaico, cujas bases estavam firmemente assentadas na grande propriedade rural e na dominação patriarcal, para um modelo mais aberto aos fluxos de capital financeiro, baseado na agroindústria de exportação e nos interesses de uma classe burguesa em ascensão. As palavras de Berardinelli (2007, p. 69) podem complementar o quadro que delineamos para Petrolina: “somente com a modernidade burguês-capitalista a província se torna de fato província, isto é, estado progresso, atraso, inadequação histórica, periferia fora do tempo, cor local, preconceito”. Vejamos, então, como essa mudança irá ocorrer no cenário que estamos considerando.

### 3.1 Tempos, tensões e rupturas

Um interessante registro literário sobre essa ribeirinha cidade, ainda que de forma circunstancial, é feito por Rachel de Queiroz em seu romance *Dôra, Doralina*, quando a protagonista relata as suas primeiras impressões sobre o lugar ao qual acabara de chegar, juntamente com a companhia de teatro de que fazia parte:

Cidade que eu não esqueço, [Petrolina] naquele tempo era um lugar pequeno mas com uma catedral imponente levantada no meio do casario pobre; parecia um rebanho de ovelhas malhadas em redor da casa-grande – a gente achou estranho e bonito. [...] Mas seu Ladislau não deixou ninguém bulir na bagagem maior porque o nosso destino era a cidade de Juazeiro da Bahia, lá defronte, do outro lado do rio São Francisco; e os caminhões tinham ainda que atravessar de balsa para a outra margem. Juazeiro era mais importante que Petrolina, hoje não sei se ainda é, e era em Juazeiro que o nosso espetáculo estava contratado por telegrama, os quartos do hotel reservados também. (QUEIROZ, 1987, p. 117.)

Para além do discurso ficcional, as reminiscências da personagem-andarilha de Rachel de Queiroz fazem referências mais ou menos sutis à dinâmica social e cultural das duas cidades, se observarmos mais atentamente alguns elementos da sua crônica de viagem. Por essa época, Petrolina era considerada mais um local de passagem do que propriamente um lugar de destino; ali, onde o arcaico e o moderno coexistiam, parecia haver uma constante tensão entre essas diferentes temporalidades e seus deslocamentos. Eis, portanto, um dos motivos do estranhamento sentido por Dôra e seus companheiros de viagem, quando de sua passagem pela cidade.

Apesar do seu aspecto nitidamente provinciano, Petrolina possuía uma catedral de dimensões monumentais que, como nota a personagem, contrastava visivelmente com a insignificância das demais construções à sua volta e mais se assemelhava a uma “casa-grande” – símbolo da dominação patriarcal que caracteriza a sociedade brasileira pré-capitalista e foi descrita em suas peculiaridades culturais por Gilberto Freyre em sua mais conhecida obra, *Casa-Grande e Senzala*.

De fato, conforme analisa Freyre (2003), simbolicamente a casa-grande representa a síntese das diversas contradições que caracterizam a sociedade brasileira desde o período colonial, que se desenvolveu, ao menos em Pernambuco e no Recôncavo da Bahia, “patriarcal e aristocraticamente à sombra das grandes plantações de açúcar” (FREYRE, 2003, p. 79). Ainda que não seja esse o caso de Petrolina, onde o cultivo da cana-de-açúcar jamais ocorreu em larga escala<sup>20</sup>, a definição freyriana aplica-se pelo menos em parte, no que se refere ao caráter patriarcal e aristocrático dessa comunidade ribeirinha.

De modo semelhante ao de Freyre (2003), porém partindo de uma perspectiva econômica, Caio Prado Júnior (2011) também atribui ao clã patriarcal um papel decisivo na constituição da sociedade brasileira contemporânea, a qual ainda conserva resquícios do nosso passado colonial em sua estrutura. Em *Formação do Brasil Contemporâneo*, o historiador procura deslindar, sob a ótica marxista, o “sentido da colonização” tropical ao longo de três séculos (XVI, XVII e XVIII), concluindo que todo esse processo teve como único propósito atender aos interesses comerciais da antiga metrópole portuguesa:

É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras. Tudo se disporá naquele sentido: a estrutura, bem como as atividades do país. (PRADO JÚNIOR, 2011, p. 19.)

Segundo ele, apesar de ter surgido nos trópicos “uma sociedade inteiramente original”, a razão de ser da colônia era tão somente ser-para-fora, sem um projeto autônomo de desenvolvimento. Segundo ele, como não havia um sistema organizado de produção e distribuição de recursos que possibilitasse a subsistência material da população, sua economia apoiava-se em bases muito inseguras. Por vezes, sobrevinha uma impressão ilusória de

---

<sup>20</sup> Devido às peculiaridades do clima semiárido (chuvas irregulares e elevada taxa de evaporação anual, para citar algumas características), o cultivo da cana-de-açúcar somente foi possível na região após a implantação dos projetos de irrigação, iniciados a partir da década de 1960. Em 1972, foi fundada, em Juazeiro, a Agroindústrias do Vale do São Francisco (Agrovale), que teve sua primeira safra em 1980 e tornou-se a primeira usina produtora de açúcar e álcool construída em pleno semiárido nordestino, de acordo com informações da empresa em seu sítio eletrônico ([www.agrovale.com](http://www.agrovale.com)).

prosperidade e riqueza, “mas basta que aquela conjuntura se desloque, ou que se esgotem os recursos naturais disponíveis, para que aquela produção decline e pereça, tornando impossível manter a vida que ela alimentava” (PRADO JÚNIOR, 2011, p. 123). Desse modo, a evolução econômica da colônia estava sujeita a ciclos de apogeu e decadência, a exemplo do que ocorreu com a indústria açucareira no Nordeste.

Por conseguinte, a própria distribuição demográfica da colônia estava organizada em torno desses ciclos, o que acabou por provocar um grande desequilíbrio de adensamento populacional entre o litoral e o interior, sendo este último menos privilegiado no início do período colonial. Embora mais tardia, a ocupação do interior foi igualmente alicerçada no latifúndio e na prática da monocultura, mas seria a pecuária a principal responsável por um movimento mais amplo de integração do território, na análise de Prado Júnior (2011).

A respeito dessa questão, vejamos as palavras de Celso Furtado em outra obra de semelhante envergadura, *Formação Econômica do Brasil*:

Não havendo ocupação adequada na região açucareira para todo o incremento de sua população livre, parte dela era atraída pela fronteira móvel do interior criatório. Dessa forma, quanto menos favoráveis fossem as condições da economia açucareira, maior seria a tendência imigratória para o interior. As possibilidades da pecuária para receber novos contingentes de população – quando existe abundância de terras – são sabidamente grandes, pois a oferta de alimentos é, nesse tipo de economia, muito elástica a curto prazo. [...] Explica-se assim que a população do Nordeste haja continuado a crescer – e possivelmente haja intensificado o seu crescimento – em todo o século e meio [do XVII ao XVIII] de estagnação da produção açucareira a que fizemos referência. (FURTADO, 2003, p. 70-71.)

Gradativamente, esse processo de ocupação foi acompanhando o próprio curso das águas do rio São Francisco, chegando este a ser classificado, devido à criação de gado em suas margens, como “rio dos currais” por Pedro Taques de Almeida, em carta datada de março de 1700 (ARRAES, 2013). Contudo, seria necessário pouco mais de um século para que esse movimento migratório chegasse definitivamente à região onde hoje se encontra Petrolina – embora haja evidências da presença de frades franciscanos nesse território desde o século XVII, empenhados na missão religiosa de catequizar os índios nativos.

Ao que parece, a designação dada pelos primeiros habitantes do lugarejo teria sido mesmo “Passagem de Juazeiro”, não havendo outra finalidade para uma “terra ignota” – como talvez diria Euclides da Cunha, se fosse esse o cenário da sua obra *Os Sertões*. Tempos depois, o pequeno povoamento foi elevado à condição de freguesia, já com o nome de Petrolina. Quanto à origem deste topônimo, uma das explicações mais difundidas pela

tradição local aponta que ele resultou da junção dos nomes do imperador D. Pedro II e sua esposa Teresa Cristina, como forma de homenageá-los (FONSECA, 2013); outra versão, também corrente, sugere que ele deriva de “pedra linda”, epíteto atribuído a uma grande rocha outrora existente na margem do rio e que fora utilizada na construção da Catedral.<sup>21</sup> Seja como for, o fato é que a denominação permaneceu e passou a definir não apenas uma localidade, mas principalmente uma nova identidade em meio à aparente aridez do sertão pernambucano.

Tais elementos identitários, aliás, podem ser percebidos nos seguintes versos de “O Vaqueiro”, poema escrito por Cid Almeida Carvalho em “homenagem ao homem do campo”, extraído da coletânea *Poética Ribeirinha*:

Numa clareira da caatinga rude  
ei-lo que chega:  
– o Vaqueiro.  
Postura rígida  
de cavaleiro andante:  
– guarda-peito, perneiras, luvas,  
chapéu de couro e gibão,  
busto de gigante  
a ostentar-se na amplidão.

Com a imponência do guerreiro  
equestre,  
monta o alazão feroso  
que lhe deixara  
o velho pai,  
– instrutor que foi seu mestre  
na perigosa arte do campo,  
instilando-lhe nas veias  
o sangue do herói.  
[...]  
A noite chega, e a luta continua –  
até que, de repente,  
tudo cessa, por encanto,  
na clareira à luz da lua,  
tendo o céu por vasto manto:  
– o garrote tombado,  
e o Vaqueiro,

<sup>21</sup> No texto que antecede o romance *Pedro e Lina*, intitulado “Explicações”, Antônio de Santana Padilha contesta as duas versões, lembrando que o nome “Petrolina” já existia na língua portuguesa. Como exemplo, cita o romance *A Relíquia* (1887), do escritor português Eça de Queiroz, no qual o termo é citado três vezes, indicando um usual “candeeiro de petrolina” – espécie de derivado do petróleo usado como combustível para a iluminação. A respeito da suposta homenagem ao monarca, argumenta que, “pela lógica e pela praxe, deve ter havido um documento oficial do feito, pois não se concebe uma homenagem ao imperador apenas ‘de boca’. Desconhece-se, entretanto, até agora, apesar de busca no Arquivo Público, do Estado, a existência desse documento” (PADILHA, 1980, p. 18). Já em relação à segunda versão, escreve o seguinte: “Essa nunca teve consistência. É até ridícula. A Pedra Grande não tinha atributos de beleza para ser considerada linda. A prova é que nem ela mesma ficou com a denominação. Sobressaía-se e impressionava pelo seu volume. Daí o seu nome de sempre: Pedra Grande” (PADILHA, 1980, p. 18-19).

a cavalgar-lhe as ancas,  
 tange-lhe as peias,  
 – heroico e sobranceiro.  
 (CARVALHO apud MOREIRA, 1998, p. 104.)

Nesse texto, o poeta celebra a figura do vaqueiro – este com inicial maiúscula – como arquétipo do homem sertanejo pela sua força e bravura, verdadeiro herói a desbravar as áridas paisagens da caatinga. Descrito como um guerreiro imponente, esse nobre personagem carrega consigo todas as características do herói mitológico já descritas anteriormente, sendo, por isso, convocado a cumprir a chamada “jornada do herói”. De resto, a figura do vaqueiro também representa a continuidade de um modelo social essencialmente agropastoril e patriarcal, como era o caso de Petrolina ainda nos seus primeiros anos de história.

Segundo Chilcote (1990), desde a sua fundação até a Primeira Guerra Mundial, Petrolina permaneceu geograficamente isolada em relação à capital do estado – ressalte-se que a distância entre elas é de pouco mais de 700 km – devido à falta de meios de comunicação<sup>22</sup>, situação que era agravada pelas secas frequentes. Por essa época, pouca atenção era dada pelas autoridades estaduais e federais aos três mil e quinhentos habitantes do município, os quais “viviam sob um regime patriarcal [...] absolutamente dependentes de Juazeiro, que sempre tratou Petrolina como simples tributária” (ÁVILA apud CHILCOTE, 1990, p. 80).

Como observa o pesquisador norte-americano, a dominação exercida por algumas famílias de maior prestígio social e influência política (Amorim, Cavalcanti, Coelho, Padilha, Santana e Souza) constituía a base do patriarcado local e verificava-se igualmente no setor econômico. Devido a isso, em seus primeiros anos de município, era tida como “atrasada” e “resistente” ao progresso, sendo “carente de iniciativa [...] para promover uma mudança social e material que desse origem a um núcleo humano relativamente civilizado” (ÁVILA apud CHILCOTE, 1990, p. 81); esse atraso, ainda segundo ele, era visto como o reflexo da classe dominante e “sua limitada atividade empreendedora, sua pecuária primitiva e sua incapacidade de instalar uma só indústria que fosse” (ÁVILA apud CHILCOTE, 1990, p. 81).

No entanto, o ruído das máquinas de produção em larga escala não tardaria a soar, com a instalação das primeiras indústrias na região a partir de 1920. De acordo com Chilcote (1990), o crescimento da economia, nesse período, foi acompanhado de um notável desenvolvimento também no setor cultural, considerando a quantidade de escolas construídas na cidade até o final da mesma década, das quais boa parte foi instalada pela diocese local,

---

<sup>22</sup> O jornal petrolinense *O Farol* foi fundado por João Ferreira Gomes somente um ano após o início da guerra, em 1915.

por iniciativa do bispo D. Antônio Maria Malan.

Em pouco tempo, essa base educacional fortaleceu-se, de modo que Petrolina passou a ser considerada a “capital intelectual do São Francisco” (CHILCOTE, 1990, p. 84). Conforme este autor, embora alguns artigos publicados na época afirmassem que ela dependia economicamente da cidade vizinha, “não há dúvida de que, nos anos trinta, Petrolina dominava no campo educacional” e “se orgulhava de seu sistema educacional, como um meio de contrabalançar a dependência em relação a Juazeiro” (CHILCOTE, 1990, p. 84).<sup>23</sup>

Paralelamente a isso, outro fato digno de nota seria a proliferação de organizações sociais e culturais, ainda nos últimos anos da República Velha. Dentre elas, surgem a Sociedade Filarmônica 21 de Setembro<sup>24</sup>, fundada em 1910, e o Clube Filhas de Mozart, criado em 1917, sendo este subsidiário da primeira e ambos mantidos pelas famílias de prestígio da cidade. Nas décadas seguintes, houve também o aparecimento de grupos de teatro e clubes literários, sendo mais frequentes a encenação de peças religiosas e sessões lítero-musicais no teatro do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora e no Colégio Dom Bosco, duas das principais escolas da cidade e ambas ligadas à Igreja Católica. Essas iniciativas, entretanto, estavam mais relacionadas à manutenção de um *status quo* por parte das classes dominantes do que especificamente a um processo de renovação cultural, como se poderia inadvertidamente supor.

As mudanças mais significativas nesse cenário, contudo, seriam observadas somente muitos anos mais tarde, quando Petrolina alcança o posto de polo de desenvolvimento regional, devido à modernização dos seus meios de produção e o despontar da agricultura irrigada como sua principal atividade econômica. Além de impulsionar consideravelmente a economia do município, assinalando a sua transição capitalista, esse fato seria motivo para atrair cada vez mais pessoas. À parte isso, há quem aponte a localização privilegiada da cidade como uma das prováveis causas do seu desenvolvimento:

Por certo a influência maior, determinante deste progresso, deve ter sido a

<sup>23</sup> Em nota ao final do capítulo, Chilcote (1990, p. 112) comenta que, devido à falta de vagas nas escolas de seu município, boa parte dos juazeirenses buscavam as instituições de ensino da cidade vizinha como forma de suprir essa lacuna. Além disso, o mesmo ocorria com os demais municípios da região. Por essa razão, “eram frequentes as referências a Petrolina como a capital intelectual do São Francisco”, especialmente no jornal *O Farol*.

<sup>24</sup> Ainda hoje em atividade, a Banda Filarmônica 21 de Setembro foi formada, inicialmente, por ex-integrantes da Banda Apollo, existente em Juazeiro naquela época. Em 1988, foi considerada oficialmente patrimônio cultural da cidade, fato registrado por Cid Carvalho em seu livro *Petrolina: Entre as Cinzas do Passado e os Albores do Porvir*: “A Banda Musical ‘21 de Setembro’, instituída em 21 de setembro de 1910 e reconhecida como patrimônio cultural de Petrolina, pela lei municipal, 164/88, uma tradição da sociedade e do povo de Petrolina, e, por isso mesmo, um patrimônio inalienável, imune que deve ser à atuação negativa de quantos queiram, por ignorância ou maldade, tentar anular o seu insofismável valor histórico e cultural, o que, de modo algum, pode ser aceito pelos que representam a cultura desta terra” (CARVALHO, 1993, p. 124).

sua posição geográfica e topográfica às margens do rio São Francisco e, também, por ser um centro de bifurcação para vários estados do nordeste, com ligação rodoviária para Recife e Salvador. Tudo isso, indiscutivelmente, concorreu, poderosamente, para a grande afluência de comerciantes e artífices de outras áreas do nordeste, que anteviram, na instalação das suas atividades aqui, maiores e melhores possibilidades financeiras, ao par de carinhosa acolhida da parte dos petrolinenses. (CARVALHO, 1993, p. 75.)

Conforme relata Carvalho (1993), se, nos primórdios da sua história, Petrolina era apenas um local de passagem, ao longo dos anos, foi experimentando um expressivo crescimento econômico e demográfico, até se tornar conhecida como a “Califórnia do Sertão”, em consequência dos projetos de irrigação iniciados na década de 1960. Espécie de oásis no meio do deserto, no imaginário do petrolinense fortaleceu-se o mito de que ali o impossível torna-se realizável, conforme nos descreve o sociólogo Esmeraldo Gonçalves, em seu livro *Opara: formação histórica e social do submédio São Francisco*:

No correr das décadas de 1970 e de 1980, a agricultura irrigada foi objeto de grande ufanismo. Os políticos locais e regionais vislumbravam-na como o suporte econômico para tornar o Submédio São Francisco área de produção agroindustrial. Os mais simplórios eram levados a sonharem-se habitantes ou promotores daquilo que seria o celeiro do mundo. Os investimentos que seriam feitos pelo governo e o volume de dinheiro disponível nos bancos oficiais para financiamentos, atraíram a atenção de empreendedores, de profissionais liberais, de comerciantes e acendeu em parte da população a ideia de prosperidade batendo à porta. A agricultura irrigada seria desenvolvida em escala comercial e a produção destinar-se-ia ao abastecimento das metrópoles mundiais. Uma euforia. Os produtos locais – mandioca, batata, milho, feijão, abóbora, rapadura e até mesmo o bode – deveriam ser relegados ao esquecimento. (GONÇALVES, 1997, p. 160.)

Um outro olhar sobre esse período de intensas transformações – mais poético do que sociológico, evidentemente – também foi representado por José Raulino Sampaio nos versos seguintes, de “Rio São Francisco”, simbolizando a mesma utopia de progresso (quase irrefreável) vivenciada nesse período pela população ribeirinha:

[...]  
 O tempo é mestre e operário terrível!  
 Leciona indústria, comércio, tecnologia,  
 eletrônica, petróleo, hidráulica,  
 energia e até energética, no cômputo geral,  
 para o progressivo desenvolvimento.

Eia! Barragens! Barragens! Barragens!  
 Nos ombros do burel pardo do santo Chico  
 plantaram 3 Marias. Mais embaixo, nas ilhargas,  
 em Sobradinho, fincaram 12 comportas,

complementação da primeira,  
 quais amplas veias aortas  
 banhando a lírica ribeira,  
 sem temer aneurismas.  
 [...]  
 E depois... onde a ciência? Onde a técnica?  
 Como deter a hemorragia sem a capacidade  
 dos vasos abertos?  
 (SAMPAIO, 1986, p. 46.)

Não obstante o seu caráter evidentemente circunstancial, já que menciona de modo explícito a construção da Usina Hidrelétrica de Três Marias (inaugurada em 1962, na região central de Minas Gerais) e da Barragem de Sobradinho (inaugurada em 1979, na região norte da Bahia), o poema também sintetiza algumas das principais modificações provocadas pelo “progressivo desenvolvimento” técnico e tecnológico na vida dessas comunidades, que precisaram se deslocar para outros lugares como forma escapar à “hemorragia” das águas sanfranciscanas – tudo isso em consequência de um projeto utópico de “modernização” que pretendia suplantiar (como se fosse possível fazê-lo definitiva e repentinamente) os meios arcaicos de produção.

Naturalmente, esse afluxo de capitais e de pessoas acabou por modificar não apenas a aridez da paisagem sertaneja, mas, sobretudo, promover uma dinâmica social e cultural sem precedentes na história da cidade. Além do fator econômico, soma-se a isso a interiorização do ensino superior no estado de Pernambuco, com a criação da Faculdade de Formação de Professores de Petrolina (FFPP) – hoje campus Petrolina da Universidade de Pernambuco (UPE) –, no emblemático ano de 1968. O surgimento dos primeiros cursos de licenciatura na cidade (como Letras, História, Pedagogia etc.), portanto, teve um papel decisivo nesse sentido, ao contribuir para a consolidação de uma intelectualidade local que, em pouco tempo, passaria a ter uma influência considerável na discussão e circulação de ideias na província. Dessa forma, o terreno estava cada vez mais propício para que novas iniciativas no campo da arte e da cultura pudessem germinar.

Assim, em meio à efervescência cultural da época, surge nos anos seguintes a Agremiação dos Universitários de Petrolina (Agrupe)<sup>25</sup>, movimentando a cidade com os seus marcantes festivais de arte protagonizados pelos estudantes, entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980. Em Juazeiro, festivais semelhantes eram realizados havia mais tempo, mas em Petrolina ainda tinham o ar de curiosa novidade; nesse aspecto, os juazeirenses

---

<sup>25</sup> Um dos fundadores e entusiastas da Agrupe foi também o idealizador do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, José Olivá Apolinário; na época, Apolinário era estudante de Letras da antiga FFPP.

continuavam à frente dos petrolinenses, superando-os em ousadia e experimentação estética.

Mais especificamente em relação à literatura, surge no mesmo período o Núcleo de Poesia Motim, fruto da iniciativa de um grupo de jovens estudantes do curso de Letras da FFPP – entre eles, Aluísio Gomes, Maryângela Aquino, Eraldo Rodrigues, Aparecida Brandão, Jailma Mangabeira e Ednaldo Silva. De natureza efêmera, o resultado mais evidente da atuação do grupo, conforme registra Moreira (1998), foi a edição de um livreto mimeografado com apenas cinco poemas, bastante desiguais entre si e sem uma proposta estética mais amadurecida. De autoria de Ednaldo Silva, transcrevemos o poema “Motim”, que dá título à reunião:

Os limites do meu pensamento  
São as fronteiras do universo  
Em toda parte eu verso  
Desconverso regras obsoletas  
Temas acroáticos  
Feitio subordinado...  
Sou uma estrofe de versos amotinados  
Minhas mãos falam livres  
Da imagem que meus olhos captam  
E os meus sentidos raptam  
Para escrever na minha mente  
O que meu coração sente  
As paixões estapafúrdias:  
Caem ditames métricos em balbúrdia...  
Sou o livre arbítrio da poesia.  
(SILVA apud MOREIRA, 1998, p. 325.)

Espécie de poema-manifesto, o texto de algum modo sintetiza os anseios do grupo e os configura ideologicamente, embora assumindo a forma de um discurso feito sob medida para a ocasião. Ao afirmar que os limites do seu pensamento equivalem às “fronteiras do universo” e se autoproclamar “o livre-arbítrio da poesia”, o autor incorpora em seu lirismo ingênuo alguns elementos de uma estética que se pretende de vanguarda, mas não vai muito além da simples “balbúrdia” contida nos seus “versos amotinados” ou, melhor dizendo, amontoados sobre o papel que lhe serve de suporte.

Apesar da sua breve existência, essa conspiração juvenil, por assim dizer, parece ter surgido como uma resposta mais direta ao conservadorismo literário que ainda perdurava na “Califórnia Sertaneja”, esta dividida entre o processo de modernização econômica e o tradicionalismo cultural das elites. Nesse momento, a cultura petrolinense apresentava-se fortemente tensionada pelo “novo”, resultado dos constantes deslocamentos de pessoas e atritos de ideias que ali se processavam. Aqui, o termo “novo” deve ser compreendido não

como uma simples recusa ao “velho”, seu inverso semântico, mas como consequência de um certo grau de entropia existente no campo simbólico e cultural, que tende a se expandir de formas várias.

Sintomaticamente, é fundado nesse período o Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, que, sob o pretexto de homenagear Drummond, reuniu diferentes gerações de poetas, escritores e intelectuais em torno de um objetivo comum: discutir e produzir literatura, inspirados na excitante aventura da modernidade, que entendemos, na esteira do que pensa Beatriz Sarlo (2010, p. 57), como “um cenário de perdas, mas também de fantasias reparadoras”. Tais utopias, na visão da crítica argentina, não apenas substituem os antigos códigos e regras de conduta, como também possibilitam novas respostas e invenções culturais.

No entanto, antes de passarmos diretamente à apresentação do grupo, faz-se necessário compreendermos certos aspectos que, em última análise, prefiguram as condições para o seu aparecimento em Petrolina. Afinal, de local de passagem e/ou “gleba provinciana” – relembrando o relato da personagem de Rachel de Queiroz e as palavras de Raulino Sampaio, no início deste capítulo – até tornar-se uma urbe de relevância regional, observa-se um rápido movimento de transformação em direção à modernidade, cuja amplitude ultrapassa a dimensão puramente material da existência humana e alcança igualmente o campo da cultura, com suas complexas mediações simbólicas.

Será preciso, pois, atentarmos para os influxos de um processo ainda em devir, em vias de se concretizar, que perpassa desde as contradições inerentes à vida moderna, como fenômeno universalmente humano, até as singularidades de um projeto específico de modernidade literária, a exemplo da topologia poética que pretendemos visitar.

### **3.2 A modernidade e seus influxos**

Para Marshall Berman (1986, p. 14), a travessia da modernidade é uma experiência ao mesmo tempo fascinante e assustadora: se por um lado anula fronteiras espaciais e temporais, por outro “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”, corroborando o postulado marxista de que “tudo o que é sólido desmancha no ar” – expressão tomada de empréstimo por Berman como título da sua obra.

Em *Tudo o que É Sólido Desmancha no Ar*, o autor lembra ainda que os diversos sentidos evocados pela palavra “modernidade” costumam se bifurcar em dois níveis,

supostamente antagônicos e inconciliáveis: o espiritual e o material. Enquanto o primeiro é frequentemente associado ao ideal de “Modernismo”, espécie de estado de espírito engendrado por imperativos artísticos e intelectuais, o segundo situa-se na órbita da “modernização”, complexo de estruturas e processos materiais (sociais, políticos e econômicos) aparentemente dissociados da subjetividade humana. É desse dualismo que resulta, segundo Berman (1986), a nossa principal dificuldade em compreender um dos aspectos fundamentais da vida moderna: a junção de suas forças espirituais e materiais, assinalando a interdependência entre o indivíduo e o mundo moderno.

É nesse sentido, portanto, que ele aponta o poeta francês Charles Baudelaire como profeta e pioneiro da modernidade, uma vez que este foi capaz de perceber como ninguém em sua época as mudanças radicais provocadas pela metrópole sobre a experiência sensível, oferecendo aos seus contemporâneos um retrato de si mesmos como modernos. Conforme cita Berman, temas como modernidade, vida moderna e arte moderna aparecem com frequência na obra de Baudelaire, e, como se não bastasse, dois de seus ensaios mais importantes, *Heroísmo da Vida Moderna* e *O Pintor da Vida Moderna*, “determinaram a ordem do dia para um século inteiro [o XIX] de arte e pensamento” (BERMAN, 1986, p. 128-129).

Na perspectiva de Berman (1986), o grande mérito de Baudelaire nos seus escritos sobre vida e arte moderna seria, com efeito, justamente assinalar o caráter vago e impreciso do que viria a ser a modernidade. “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”, intuiu Baudelaire (1996, p. 25) em *O Pintor da Vida Moderna*. Sendo esse o princípio instaurador da modernidade (recordemos aqui a frase de Beatriz Sarlo), o quadro pintado pelo poeta *flâneur* revela-se ao mesmo tempo um cenário de ilusões perdidas e excitantes novidades, como descrito em um dos poemas em prosa de *O Spleen de Paris*, “A Perda da Auréola”:

Eia! quê! tu aqui, meu caro? Tu, num lugar reles! tu, o bebedor de quintas-essências! tu, o saboreador da ambrósia! Na verdade, há nisto qualquer coisa que me surpreende.

– Meu caro, conheces o meu pavor dos cavalos e das viaturas. Há pouco, ao atravessar o boulevard a toda a pressa, e ao saltar na lama através desse caos movimentado onde a morte avança a galope de todos os lados ao mesmo tempo, a minha auréola, num movimento brusco, caiu-me da cabeça no lodo do macadame. Não tive coragem para a apanhar. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que partir os ossos. E depois, disse comigo mesmo, há males que vêm por bem. Agora posso passear incógnito, fazer más acções, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E eis-me aqui, semelhante a ti, como vês!

– Devias ao menos mandar anunciar essa auréola, ou fazê-la reclamar pelo comissário.

– Por coisa alguma! Acho-me bem aqui. Só tu me reconheceste. Para mais, a dignidade aborrece-me. E também penso com satisfação que algum poetaastro a vai apanhar e cobrir-se com ela impudentemente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo um feliz que me fará rir! Ora pensa em X ou em Z! como será divertido! (BAUDELAIRE, 1991, p. 131-132).

Nesse texto, Baudelaire atesta como a figura do poeta laureado tornara-se antiquada, como se não mais houvesse lugar para este em meio ao frenesi caótico do mundo moderno. Assim, em vez de lamentar a perda da sua auréola, ao atravessar a avenida pressurosamente, o poeta narra o episódio com tamanha naturalidade que o seu anônimo interlocutor não consegue esconder a perplexidade. O poeta, no entanto, responde de maneira bem-humorada, celebrando o acontecimento como se tivesse se livrado de uma coisa inútil; dessa forma, poderá transitar livremente, flanando pelas ruas da cidade, e infringir os códigos de “boa conduta” – tal como fora acusado o próprio Baudelaire ao publicar *As Flores do Mal* dez anos antes de sua morte prematura, ocorrida em 1867.<sup>26</sup>

Considerado por Walter Benjamin (2010) como “um lírico no auge do capitalismo”, o autor de *As Flores do Mal* traz nesta obra uma poética de resistência e subversão aos ditames do capital, que passa a determinar como deve ser a própria obra de arte. Em meio ao pulsar inexorável da metrópole, Baudelaire foi capaz de entrever não apenas a decadência espiritual humana, da qual a perda da auréola é uma interessante alegoria, mas também soube vislumbrar naquela uma desconcertante beleza. Para Hugo Friedrich (1978, p. 35), seria esta a questão central na obra do poeta: a possibilidade da poesia numa civilização cada vez mais mecanicista e dominada pela técnica, para, assim, encontrar um oásis perdido no deserto representado pela cidade moderna.

Conforme Friedrich (1978), a despersonalização da lírica moderna começa com Baudelaire, já que a partir dele o lirismo não pressupõe mais uma unidade entre poesia e pessoa empírica, como então pretendiam os românticos. Ainda que carregue consigo o sofrimento de um homem infeliz e solitário, *As Flores do Mal* não se trata de uma lírica de confissão, nem de um diário de experiências particulares do poeta. Embora quase todos os poemas do livro falem a partir da primeira pessoa do discurso (o “eu”, portanto), Baudelaire somente fala de si mesmo na medida em que se percebe como “vítima da modernidade”, esta a pesar sobre ele como uma “excomunhão” (FRIEDRICH, 1978, p. 37).

---

<sup>26</sup> Quando publicado, *As Flores do Mal* foi considerado imoral e ofensivo à religião pelas autoridades, razão pelo qual os exemplares foram apreendidos e o autor foi obrigado judicialmente a pagar uma multa de 300 francos. Como observa Manuel Bandeira, em seu prefácio para a tradução feita por Guilherme de Almeida de algumas das *Flores do Mal* de Baudelaire, “por causa do título, porque nos seus poemas falasse muito de Satã, de vinho e dos paraísos artificiais que se encontram nos entorpecentes, o poeta foi mal compreendido” (BANDEIRA, 2010, p. 7).

Assim, se por um lado o poeta francês não alcançou, ainda em vida, o reconhecimento que desejava, é certo que sua influência não ficou restrita ao seu país de origem, como aponta Friedrich (1978). Do mesmo espírito, foram imbuídos seus compatriotas (e não apenas) Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Arthur Rimbaud, apenas para citar alguns nomes. Deste último, reproduzimos o poema “Canto de Guerra Parisiense”, extraído da sua famosa *Carta do Vidente*, escrita na primavera de 1871 e endereçada ao amigo e poeta Paul Demeny:

A primavera é evidente  
 Pois do coração das propriedades verdes  
 O voo de Thiers e de Picard  
 Deixa seus esplendores bem em frente!

Ó Maio! que delirantes anjinhos!  
 Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières  
 Ouçam os bem-vindos contra Paris  
 Semear coisas primaveris!

Eles têm quepe, espada e tambor  
 Não a velha caixa de velas  
 E suas canoas sem temor  
 Cruzam o lago de águas vermelhas!

Mais do que nunca somos devassos  
 Quando caem em nossos lares  
 As bombas, amarelos aços  
 Nas madrugadas particulares!

Thiers e Picard são amores  
 Que colhem girassóis  
 Com petróleo pintam Corots  
 Suas tropas zumbem nos paióis...

São amigos do grande truque  
 E deitado nas flores, Favre  
 Corta cebolas para chorar,  
 Cheira pimenta e mostra o muque!

A grande cidade tem a rua quente  
 Apesar das duchas de petróleo  
 E realmente precisaremos  
 Sacudir o vosso espólio...

E os Rurais descansando  
 Agachados ou de quatro,  
 Ainda ouvirão galhos quebrando  
 Nos vermelhos combates!  
 (RIMBAUD, 1994, p. 132).

Nela, o jovem Rimbaud, então com 16 anos, apressa-se em trazer “uma hora de

literatura nova”, da qual o seu poema “Canto de Guerra Parisiense” é um instigante exemplo. Tal como em Baudelaire, a “grande cidade” torna-se o epicentro de perturbadoras vibrações, espécie de caleidoscópio vertiginoso que proporciona visões reveladoras. Mas esse prelúdio apenas prepara o seu interlocutor para o que virá a seguir, quando Rimbaud declara que “*je est un autre*” (“eu é um outro”) e, num marco decisivo, assinala a sua posição de vanguarda ante a tradição legada pela antiguidade clássica e imitada quase obsessivamente pelos seus contemporâneos.

Afora sua aparente atitude de desprezo para com os antigos, Rimbaud proclama o autoconhecimento como condição *sine qua non* para todo aquele que se pretenda poeta, relembrando, nas entrelinhas, o conhecido aforismo do Oráculo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. Mais que isso, afirma que o poeta precisa ter olhos de vidente, ou se fazer vidente através do completo desregramento dos sentidos, tal como defendia Baudelaire e faria o próprio Rimbaud: “Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca por si mesmo, esgota em si todos os venenos, para guardar apenas suas quintessências” (RIMBAUD, 1994, p. 135). Assim, chegará finalmente ao desconhecido e será capaz de roubar o fogo sagrado dos deuses, forjar sua própria forma, uma forma nova.

Evidentemente, Rimbaud não foi o primeiro nem terá sido o único a propor a busca de uma nova forma literária na tumultuada Paris de *fin de siècle*. Como observa Friedrich (1978), também em Mallarmé constatamos certas características por meio das quais se pode perceber a sua vinculação a um projeto mais amplo de poesia moderna, visto que da sua obra resultou um tipo novo de lírica moderna, permeada pelo mistério e pela obscuridade. O singular em Mallarmé encontra-se, pois, no fato de que este “aperfeiçoa a concepção, conhecida desde Baudelaire, que a fantasia artística não consiste em reproduzir de forma idealizadora mas, sim, de formar a realidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 96).

Fundamentada ontologicamente, a obscuridade da poética mallarmaica, ainda segundo Friedrich (1978), gravita em torno da relação do Ser absoluto (este equiparado ao Nada) com a própria linguagem, de tal maneira que a poesia torna-se o único lugar possível de encontro entre o absoluto e a linguagem. “Assim, a lírica é transportada a uma altura que nunca havia atingido na literatura posterior à antiguidade. Por certo não é uma altura feliz; falta-lhe a transcendência verdadeira, faltam-lhe os deuses” (FRIEDRICH, 1978, p. 96).

Contudo, os poetas franceses não foram os únicos a perceber os efeitos da modernidade, ainda que Paris tenha sido considerada a “capital do século XIX” por Benjamin (1991). No sugestivo poema “O Sentimento dum Ocidental”, o poeta português Cesário Verde exprime semelhante desamparo ao vagar pelas ruas de Lisboa, cenário-chave habitado por ele

ao longo da sua breve existência, já que falecera aos 31 anos vítima de tuberculose. Vejamos o trecho correspondente à primeira parte do poema, intitulada “Ave-Maria”:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoa-me, perturba;  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba,  
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Batem carros de aluguer, ao fundo,  
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!  
Ocorrem-me em revista, exposições, países:  
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,  
As edificações somente emmadeiradas:  
Como morcegos, ao cair das badaladas,  
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Voltam os calafates, aos magotes,  
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;  
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,  
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.

E evoco, então, as crónicas navais:  
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!  
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!  
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!  
De um couraçado inglês vogam os escaleres;  
E em terra num tinir de louças e talheres  
Flamejam, ao jantar alguns hotéis da moda.

Num trem de praça arengam dois dentistas;  
Um trôpego arlequim braceja numas andas;  
Os querubins do lar flutuam nas varandas;  
Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!

Vazam-se os arsenais e as oficinas;  
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;  
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,  
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!  
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;  
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras  
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

Descalças! Nas descargas de carvão,  
 Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;  
 E apinham-se num bairro aonde miam gatas,  
 E o peixe podre gera os focos de infecção!  
 (VERDE, 2008, p. 19-21.)

Ainda que registre o testemunho particular do poeta, o poema expressa um sentimento que é partilhado por muitos dos seus contemporâneos. Em “O Sentimento dum Ocidental”, a lembrança do passado glorioso, na época das conquistas ultramarinas portuguesas, mistura-se à angústia provocada pelas contradições da modernidade. Esse sentimento, na verdade, parece acompanhá-lo em cada passo do seu trajeto solitário pela cidade, mas não seria muito diferente se ele estivesse em qualquer outra capital europeia: a modernidade havia aproximado as principais cidades do mundo com o seu admirável – mas não menos assustador – progresso material.

Desse modo, estava aberto o caminho para as vanguardas europeias do início do século XX, um período marcado por experimentações estéticas de toda natureza, cindidas em uma profusão de “ismos” (Expressionismo, Surrealismo, Dadaísmo etc.) que olhavam com desconfiança para o real empírico, tido como monolítico e exterior, e defendiam a fragmentação simbólica do eu. Sem dúvida, esses movimentos surgiram como respostas culturais aos acontecimentos de uma época permeada por conflitos e grandes transformações históricas, às vésperas da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa. A respeito disso, são bastante elucidativas as palavras de Theodor Adorno em sua *Teoria Estética*, para quem:

Os estratos fundamentais da experiência – que motivam a arte –, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação entre arte e sociedade. (ADORNO, 1970, p. 16.)

Assim, para Adorno, não é a realidade empírica que determina os rumos que a arte deve tomar, embora esta seja capaz de representar, bem à sua maneira, as contradições e os desencantos oriundos daquela no plano estético. Em suas teorizações, o filósofo alemão sustenta a ideia de que a arte moderna recusa qualquer tentativa de redução a parâmetros socialmente determinados, definindo-a como uma “antítese social da sociedade” (ADORNO, 1970, p. 19). Dessa forma, ela somente pode existir como tal por meio da sua completa emancipação do social, libertando-se de uma racionalidade instrumental alienante e anuladora do ser.

De base dialética, a teoria estética adorniana segue um caminho que situa a obra de

arte em um estado de quase completa abstração, praticamente desligando-a do seu contexto social. Para Adorno, sendo a arte a mais perfeita antítese deste último, ela somente faz sentido na medida em que se distingue completamente dele. Daí, portanto, a sua profunda desconfiança em relação aos movimentos vanguardistas, vistos por ele como tentativa de mistificação das massas, justamente por estes pretenderem “assinalar à arte, teórica e até mesmo praticamente, o seu lugar na sociedade” (ADORNO, 1970, p. 283).

De fato, ao menos no “Manifesto Futurista” de Tommaso Marinetti, publicado em 1909, observa-se um constante apelo às massas, com seu tom exaltado e furor incendiário. Nesse texto, Marinetti tanto se esforça por louvar o progresso industrial e a guerra, celebrando a máquina e a velocidade, como sepultar o passado e a tradição, afirmando a inutilidade das bibliotecas e dos museus e o desejo um tanto alucinado de destruí-los. Não se admira, pois, que o projeto futurista tenha sido associado ideologicamente a regimes políticos totalitários – a exemplo do fascismo italiano – e, por isso, parcialmente rechaçado.<sup>27</sup>

Na análise de Fátima Morethy Couto (2011, p. 92), se por um lado a fórmula de Marinetti, derivada de manifestos e panfletos políticos de ocasião, não foi adotada como modelo pelos demais movimentos de vanguarda que sucederam o futurismo, por outro, é possível “afirmar que sua retórica agressiva, fundada na crença na ação efetiva e na afirmação radical de novos valores, influenciou grande parte dos manifestos escritos na Europa e alhures nas primeiras décadas do século XX”.

Assim, o debate em torno das vanguardas não se limitou às fronteiras do continente europeu, estendendo-se à América Latina e influenciando profundamente as artes de países supostamente “periféricos”, como a Argentina e o Brasil. Em um estudo dedicado a Oliveira Gironde e Oswald de Andrade, Jorge Schwartz (1983, p. 45) destaca que, de modo semelhante ao que aconteceu na Europa no primeiro decênio do século XX, os anos 1920 na América Latina foram marcados por “uma epidemia de manifestos, revistas e polêmicas locais produzidos pela importação direta ou indireta de modelos gerados pelos sucessivos movimentos de vanguarda europeus”.

De acordo com Schwartz (1983), é possível estabelecer algumas intersecções entre os movimentos de vanguarda nos dois países citados (Argentina e Brasil), a exemplo da acentuada retórica antipassadista de ambos e sua tentativa de combater as concepções de arte

<sup>27</sup> No “Prefácio Interessantíssimo”, que antecede a obra *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade faz a seguinte ressalva: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou”. Mais adiante, acrescenta: “Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra liberdade. [...] Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros”. (ANDRADE, 1979.)

então vigentes. Para ele, foi produzido nas linguagens dessas novas poéticas “um verdadeiro processo de carnavalização, com a subversão dos gêneros, com formas coloquiais da linguagem em convivência com o poético-tradicional, ao mesmo tempo em que se introduz a manifestação do cotidiano na arte” (SCHWARTZ, 1983, p. 53).

Um panorama vibrante da capital argentina, nessa época, nos é descrito por Beatriz Sarlo em seu livro *Modernidade Periférica*, que aborda as principais mudanças sediadas por Buenos Aires no campo da cultura e das artes:

Poderíamos dizer, sem exagero, que nos anos [19]20 e 30 os escritores argentinos escolhem de todas as partes, traduzem, e quem não pode traduzir lê traduções, divulga-as, publica-as ou as propaga. De *Martín Fierro* a *Los Pensadores*, a cultura argentina põe em marcha uma máquina que inclui revistas como *Poesía*, de Vignale, e *Contra*, de Raúl González Tuñón (SARLO, 2010, p. 81-82, grifos da autora).

Um processo semelhante ao observado pela crítica argentina em seu país também vinha acontecendo no Brasil no mesmo período, ainda que com características próprias. Como ressalta Schwartz (1983), houve aqui uma tendência ainda mais acentuada no sentido de alcançar uma expressão literária nacional, embora em clara sintonia com as inovações propostas pelas vanguardas europeias. Estas, ao aportarem em solo brasileiro, logo trataram de incorporar as cores e o dialeto locais, mas nem por isso podem ser consideradas como um simples pastiche das novas ideias importadas do Velho Continente. Esse período, aliás, seria definido por Mário de Andrade como uma verdadeira “orgia intelectual”, a julgar pela diversidade de tendências estéticas e ideológicas então presentes na jovem nação tropical.

Contudo, seria um grande equívoco pensar que a ideia de modernidade literária ou mesmo as vanguardas europeias seriam imediatamente assimiladas em cada canto do país sem qualquer resistência. Como bem coloca Ivan Marques (2011, p. 9), “na sucessão das épocas, na passagem de um continente a outro, no caminho entre as regiões de um mesmo continente ou país, a expressão do moderno conheceu inúmeras variações”. De norte a sul do país, passando pelo centro (não necessariamente nessa ordem), diferentes foram os cenários por onde o Modernismo brasileiro passou, com circunstâncias locais tão específicas que ao mesmo tempo afastam e aproximam cidades como São Paulo, Belo Horizonte e Petrolina. Eis porque seria talvez mais adequado utilizar o termo “modernismo” – que entendemos como uma confluência particular dos influxos da modernidade tanto no campo das artes como da cultura – no plural do que no singular, “reconhecendo como sua verdadeira essência esse caráter heterogêneo e contraditório” (MARQUES, 2011, p. 9).

De fato, quando consideramos o intervalo de (aproximadamente) meio século que medeia entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e o aparecimento do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, é possível inferir que a noção de modernidade literária configura-se de modos bastante distintos nas diferentes regiões do país, a julgar pela recepção bem mais tardia do movimento modernista que se verifica na cidade ribeirinha. Além disso, vale considerar que a Semana de 1922 foi tomada pelos próprios “drummonianos” como uma referência em termos de renovação da linguagem literária nacional, já que as discussões sobre o assunto eram frequentes entre os membros do Clube.<sup>28</sup>

### 3.3 Modernismo brasileiro: vanguarda e renovação

A renovação das linguagens artísticas e a ruptura com os modelos literários predominantes no final do século XIX e início do XX são características do Modernismo brasileiro, que se inicia simbolicamente com a Semana de Arte Moderna de 1922. O evento, realizado em São Paulo por um grupo de artistas e intelectuais por ocasião do centenário da Independência, propunha um novo ponto de vista estético, defendendo a liberdade criadora e uma arte que fosse, conforme o entendimento do grupo, tipicamente brasileira. Decretava-se, assim, o rompimento com o tradicionalismo associado às correntes literárias e artísticas anteriores, a exemplo do Parnasianismo e do Simbolismo.

No entanto, conforme relata Marcos Augusto Gonçalves, no livro *1922: a semana que não terminou*, se esta foi o principal acontecimento artístico daquele ano, é certo que, com o passar dos anos, ela acabaria por se transformar numa espécie de mito sobre a fundação da cultura moderna no Brasil. Segundo ele, não obstante o combate ao “passadismo” fosse a tônica predominante no discurso dos modernistas de São Paulo, muitos destes ainda estavam presos de algum modo à “tradição” que tanto desejavam suplantar.

Em relação às obras até então produzidas, boa parte deles se subordinava a preceitos mais ou menos convencionais. O sugestivo paralelo entre o tremor de terra que chacoalhou a madrugada dos paulistanos e o “terremoto estético” da Semana – imagem que foi usada por Oswald de Andrade e Menotti del Picchia – deve ser visto com uma dose de cautela. Se, em

---

<sup>28</sup> Conforme Apolinário (2011) e Moreira (2015), os acontecimentos de 1922 eram temas constantes nas discussões empreendidas pelo Clube sobre arte (sobretudo poesia) moderna, já que uma das principais propostas do grupo era estimular a produção literária local “sob outro prisma, o de uma linguagem moderna, contemporânea” e “parecia que nem o Modernismo de 1922 chegara aqui” (MOREIRA, 1998, p. 331-332).

algumas versões, tenta-se negar reconhecimento e importância às apresentações de 1922, em outras tem-se a impressão de que teria ocorrido no [Teatro] Municipal uma espécie de insurreição bolchevique contra o *status quo* cultural, liderada pela vanguarda revolucionária das artes paulistas. (GONÇALVES, 2012, p. 31.)

Exageros à parte, na visão de Antonio Candido (2006, p. 125), a Semana de Arte Moderna representou, de fato, “o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas”. Antes disso, porém, o crítico observa que “um fermento de renovação literária” vinha-se delineando no país ainda no período da Primeira Guerra Mundial, embora com tendências distintas e por vezes contraditórias, quase sempre divididas entre a tradição e a modernidade, o local e o universal.

Esses impulsos de renovação, vale ressaltar, estão diretamente relacionados ao contexto histórico da época, cujos conflitos e transformações já eram sinalizados, no campo das artes, pelas vanguardas europeias desde o início do século XX, das quais o Modernismo brasileiro se valeu em larga medida – principalmente em sua chamada fase heroica. A experimentação estética que caracteriza os primeiros anos do movimento, segundo João Lafeté (2000), aponta para uma mudança radical na concepção da própria obra de arte, que deixa de ser vista como mera imitação da natureza – no sentido empregado exaustivamente pelo Naturalismo – para ser um objeto de relativa autonomia e de qualidade diversa, subvertendo, assim, os princípios da criação literária até então predominantes.

No mesmo ano da controversa Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade publicava, juntamente com a sua *Pauliceia Desvairada*, o famoso “Prefácio Interessantíssimo”, que em certo sentido resume o espírito irreverente e provocativo da geração de 1922. O texto, na verdade, pouco fala do livro em questão, mas sim de uma atitude geral em relação à arte e, mais especificamente, perante a literatura. Nele, Andrade parece sugerir os contornos de uma nova poética brasileira, ainda que a meio caminho entre a tradição e a modernidade. Vejamos o seguinte recorte do prefácio, em cujas linhas ele expõe claramente essa postura:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo. [...] E desculpem-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. [...] Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o

livro é porque pense com elas escrever moderna, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser (ANDRADE, 1979, p. 28).

À semelhança de um manifesto, Andrade apresenta ao leitor as bases do “desvairismo”, espécie de “escola poética” que acabara de fundar e não dura mais que a extensão do seu interessantíssimo prefácio. Além de aproximar a todo o momento música e poesia – já que nunca abandonou o estudo da primeira –, ele afirma que “a língua brasileira é das mais ricas e sonoras” e, por isso, prefere escrever conforme seus compatriotas naturalmente se expressam: “Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia”, acrescenta ele. Para reforçar essa ideia do brasileiro como língua, grafa propositalmente algumas palavras de maneira desviante da norma, com o intuito de fazer representar mais nitidamente o sotaque do seu país.

Nesse sentido, conforme analisa Lafetá (2000), qualquer nova proposição estética deve ser considerada a partir de dois aspectos complementares e indissociáveis: como projeto estético, do ponto de vista das transformações associadas à linguagem, e como projeto ideológico, no que se refere às concepções de mundo atadas ao pensamento e que orientam essa ação renovadora. Desse modo, ao pôr em causa a própria linguagem, todo projeto estético contém em si mesmo o seu projeto ideológico; se é através dela que os homens externam sua visão de mundo, “investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo” (LAFETÁ, 2000, p. 20).

A título de ilustração, tomemos o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade dois anos após a Semana de Arte Moderna e publicado no jornal carioca *Correio da Manhã*. Nesse texto, ao passo em que defende a liberdade criadora e o retorno ao primitivismo como soluções estéticas, Oswald critica o conservadorismo das elites brasileiras e o discurso poético carregado de retórica: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1976, p. 21). Mais adiante, conclui: “E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil” (ANDRADE, 1976, p. 22).

Anos mais tarde, a radicalidade dessa proposta é retomada com semelhante sarcasmo e ironia no seu *Manifesto Antropófago*, porém sob outro enfoque. Enquanto no primeiro nota-se uma ligeira predominância do elemento estético, na defesa que se faz de uma linguagem mais autêntica, no segundo a ênfase recai sobre o aspecto ideológico, como se observa logo nas primeiras linhas deste segundo manifesto: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz”

(ANDRADE, 1976, p. 23). Em seguida, ao protestar “contra todas as catequese”, não apenas rejeita a submissão da arte aos parâmetros rígidos da tradição, como também recusa qualquer tentativa de neocolonialismo cultural por parte das nações europeias.

Assim, se por um lado havia o contundente propósito de se instaurar uma nova proposta estética, de outro havia também o propósito mais sutil de fazer ruírem as velhas estruturas de pensamento que sustentavam as convenções literárias então predominantes, combatendo uma visão do país atrelada ao passado e à tradição (percebida como dimensão estática). Como bem observa Lafetá (2000), é nesse ponto que os projetos estético e ideológico do Modernismo brasileiro convergem de maneira ainda mais evidente, possibilitando que os elementos recalcados da nossa cultura – como era o caso do folclore e da literatura popular – rompessem o bloqueio imposto pela ideologia dominante e viessem à tona.

Contudo, ao contrário do que possa parecer quando visto de superfície, o Modernismo brasileiro não constituiu um movimento totalmente integrado e coeso desde a sua origem, já que múltiplas tendências – estéticas e ideológicas – estavam ali presentes. Sob a aparência unificadora do discurso de renovação, o movimento modernista foi marcado por certa dispersão ideológica, que também se refletiu na produção literária. Assim, diferentes projetos de modernidade literária seriam encampados país a fora, conforme as condições locais fossem mais ou menos favoráveis nesse sentido, propiciando o impulso necessário a essa renovação da linguagem.

E tais ímpetus renovadores, evidentemente, não atingiram todos os pontos do Brasil – país de dimensões quase continentais, marcado por certa heterogeneidade cultural – da mesma forma, nem repercutiram ao mesmo tempo. Como verifica Ivan Marques (2011), a expressão do moderno teve inúmeras variações tanto na sucessão das épocas como na passagem de um lugar a outro, sendo o próprio termo “Modernismo” um conceito largo e impreciso. Segundo o autor, embora o espírito de rebeldia que agitou a capital paulista em 1922 tenha se propagado rapidamente para outras regiões do país, o movimento modernista assumiu feições particulares em cada lugar onde aportou, determinadas principalmente pelas condições locais.

Um bom exemplo disso seria a formação de um grupo modernista em Belo Horizonte na mesma década, reunindo nomes como Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, João Alphonsus de Guimaraens e Cyro dos Anjos, dentre outros. Conforme registra Marques (2011), mesmo antes dos eventos de 1922, as confabulações literárias já faziam parte da rotina desses rapazes, durante seus encontros frequentes nos cafés da cidade. No entanto, foi somente a partir de 1924, com a visita dos paulistas à capital mineira, que o grupo finalmente

partiu para a ação e, “dois anos depois, a Semana de Arte Moderna, da qual não participaram os mineiros, parecia se reproduzir ali, nos salões do Grande Hotel de Belo Horizonte [...]” (MARQUES, 2011, p. 16).

Ainda segundo Marques (2011, p. 16), foi graças a essa “sociabilidade literária”, tão presente nos primeiros anos do Modernismo, que os “rapazes de Belo Horizonte” se destacaram como uma das principais gerações de intelectuais surgidas nessa época. Nascidos em cidades do interior, a maioria deles provinha de abastadas famílias mineiras. Na capital, porém, tinham ocupações diversas: trabalhavam (a maior parte em órgãos públicos), estudavam “ou simplesmente vadiavam, como era o caso assumido do mais engajado deles, o jovem poeta de Itabira que seria o líder do grupo” (MARQUES, 2011, p. 18). De um lado, possuíam em comum o interesse ativo pelas novidades literárias que chegavam da França à provinciana Belo Horizonte dos anos 1920<sup>29</sup>, principalmente por intermédio da Livraria Alves; de outro, não conseguiam desligar-se completamente do apego ao passado e à tradição que ainda carregavam consigo, conforme nota Candido:

Como acontece na província, fez parte da formação deles algum atraso de gosto misturado ao interesse ativo pela novidade. Assim, ainda poderiam discutir longamente sobre quem era melhor, Eça de Queiroz ou Camilo Castelo Branco, e se impregnavam de Anatole France. Mas absorviam igualmente textos mais chegados a uma certa pré-modernidade, como os dos pós-simbolistas franceses [...]. De tal modo, que receberam a adotaram com sofreguidão a Semana de Arte Moderna, a ponto de formarem com os paulistas o eixo mais radical da vanguarda brasileira [...]. (CANDIDO, 1993, p. 12.)

Assim, do contato com os representantes da vanguarda paulistana, os modernistas de Minas receberam valiosas lições, mas encabeçaram um movimento com características próprias, buscando um curioso equilíbrio entre a ousadia das inovações e a fidelidade ao passado literário. “Talentosos e bem-nascidos, eles acabariam sendo encampados pelas oligarquias em seu projeto de modernização conservadora, iniciado em fins do século XIX com a construção da nova capital” (MARQUES, 2011, p. 20).

Ao que parece, essa dualidade havia sido detectada por Mário de Andrade desde o seu encontro inicial com o grupo, como se observa em uma carta escrita por ele a Drummond em 1924, na qual exortava o jovem itabirano a deixar a sua erudição à francesa um pouco de lado e “devotar-se” mais ao Brasil:

---

<sup>29</sup> No início da década, conforme registra Marques (2011, p. 32), Belo Horizonte contava com “apenas 55 mil habitantes”, tendo um aspecto bastante provinciano se comparado a outras capitais brasileiras na mesma época.

Eu acho, Drummond, pensando bem, que o que falta pra certos moços de tendência modernista brasileiros é isso: gostarem de verdade da vida. Como não atinaram com o verdadeiro jeito de gostar da vida, cansam-se, ficam tristes ou então fingem alegria o que ainda é mais idiota do que ser sinceramente triste. Eu não posso compreender um homem de gabinete e vocês todos, do Rio, de Minas, do Norte me parecem um pouco de gabinete demais. [...] Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. [...] Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. (ANDRADE, 1982, p. 3-5.)

Decerto, as cartas trocadas entre os dois Andrades – o paulista Mário e o mineiro Carlos – tiveram um papel significativo nos rumos do grupo. Em julho de 1925, era publicado o primeiro número de *A Revista* (o terceiro e último seria em janeiro do ano seguinte), que mesclava em suas páginas tanto elementos de modernidade como resquícios de convencionalismo literário. Em um estudo sobre o Modernismo em Belo Horizonte, Antônio Sérgio Bueno (1982) aponta como principal característica do periódico uma mistura evidente de retórica passadista com estética modernista. Essa aparente contradição, aliás, seria explicada anos mais tarde pelo próprio Drummond, ao dizer que “havia excesso de boa educação no ar de Minas Gerais, que é o mais puro ar do Brasil, e os moços precisam deseducar-se, a menos que preferissem morrer exaustos antes de ter brigado” (ANDRADE, 1992, p. 1.346).

Apesar da sua existência breve, é certo que *A Revista* levou o grupo belo-horizontino ao reconhecimento nacional, seguindo os passos das antecessoras *Klaxon* (em São Paulo) e *Estética* (no Rio de Janeiro) e confirmando definitivamente “a expansão (ou interiorização) do Modernismo brasileiro” (MARQUES, 2011, p. 36). Autor da maioria dos artigos publicados na revista (ao lado de Martins de Almeida), o jovem Drummond já esboçava nessa época os traços de uma personalidade *gauche* que marcaria profundamente a sua poesia, como preparação para um espetáculo que logo mais se iniciaria.

### **3.4 Drummond e o Modernismo: o *gauche* entra em cena**

No famoso “Poema de Sete Faces”, texto de abertura do seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, publicado em 1930, Drummond escreve:

Quando nasci, um anjo torto

desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens  
que correm atrás de mulheres.  
A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
Porém meus olhos  
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer  
mas essa lua  
mas esse conhaque  
botam a gente comovido como o diabo.  
(ANDRADE, 2009a, p. 9-10.)

Uma vez confessada a sua tortuosidade *gauche*, o poeta entra definitivamente em cena para apresentar-se como um indivíduo irremediavelmente marcado pela incompletude. Pelo tom de desalento, nem mesmo a poesia – esta é “incomunicável”, diria em outro poema de *Brejo das Almas*, intitulado “Segredo” – poderia mudar o seu destino: tal como o anjo que o interpela, ele, Carlos, é também um ser às avessas, “um eu todo retorcido”, por assim dizer. Mesmo perplexo diante da multidão – “para que tanta perna, meu Deus” –, prefere admitir sua fraqueza e seu desamparo, recolhendo-se silenciosamente em seu canto.

Tal sentimento de incompletude, segundo Alcides Villaça (2006), de alguma maneira está presente em todos os momentos fundamentais da sua trajetória, seja declarado explicitamente, seja mascarado com ironia ou, simplesmente, sublimado. Contudo, não surgirá dessa atitude “uma poesia de lamentações”, como aponta Villaça (2006, p. 13): “a

insuficiência é apenas parte da verdade original, sendo a outra, o rigor que se determina como consciência poética”, de modo que “as impotências reverberam, assumidamente, no âmbito da expressão mais lúcida e iluminadora, constituindo-se assim no paradoxo dramático e nuclear da poética de Drummond” (VILLAÇA, 2006, p. 13).

Como observa Marques (2011, p. 49), *Alguma Poesia* marcou a estreia tardia de um autor não mais estreado, que se envolveu em combates heroicos ainda na juventude e havia amadurecido com as lutas do Modernismo. Ao incorporar essas inovações literárias introduzidas pelos modernistas em 1922, Drummond acabou trilhando um caminho próprio, buscando sempre novas possibilidades expressivas. Para Alcides Villaça (2006, p. 16), “a poesia de Drummond inaugura-se dividida entre a altivez de um sujeito decididamente fincado em seu próprio posto de observação e o sentimento de desamparo do tímido que bem desejaria sair dele para realizar sem culpa os ‘tantos desejos’”.

Antes disso, porém, seria necessário que ele travasse uma não menos difícil batalha interna até, enfim, deixar o lugar “desses que vivem nas sombras” e aceitar a sua condição de *gauche*. Por essa época, o jovem poeta ainda se mostrava francamente hesitante entre o decadentismo simbolista e o desvairismo modernista, que admitia não compreender muito bem. Um retrato desse momento é feito pelo próprio Drummond no artigo “Sobre a Arte Moderna”, publicado em 27 de outubro de 1923 na revista *Para Todos*, esta sob a direção de Álvaro Moreyra. Nesse texto, observa-se um Drummond bastante cauteloso face às vanguardas que então (se) (in)surgiam contra os “mestres do passado”:

Consciente ou inconscientemente, todos nos sentimos presa do terrível desejo de reformar [...]. Os homens de hoje não têm mestres. Quebraram as tábuas da sabedoria, e com elas fizeram um lume delicioso... Ninguém segue mais o exemplo das sombras amáveis do passado. Para quê? Todos se contemplam no espelho e a si mesmos elegem mestres... Há tanto discípulos quanto apóstolos. Isso é divertido, mas exprime um trágico momento da alma coletiva. A arte moderna propaga-se como um incêndio – e eu não sei, ninguém sabe qual o limite máximo de difusão a que podem atingir essas ideias revolucionárias. (ANDRADE, 2012, p. 124.)

Assim, apesar de demonstrar certa simpatia pelas “estéticas desvairadas”, o Drummond pré-modernista receava que elas não fossem mais que simples palavras ao vento, tão transitórias como sinais de fumaça evoluindo-se no ar. Mas esse “trágico momento da alma coletiva” seria mais real e duradouro do que o poeta a princípio poderia imaginar, talvez uma “comprida história que não acaba mais”, à semelhança da história de Robinson Crusóe que o menino itabirano costumava ler entre mangueiras e parecia não ter fim, conforme relata no

segundo poema de *Alguma Poesia*, “Infância”, dedicado a Abgar Renault:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.  
 Minha mãe ficava sentada cosendo.  
 Meu irmão pequeno dormia.  
 Eu sozinho menino entre mangueiras  
 lia a história de Robinson Crusóé,  
 comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu  
 a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu  
 chamava para o café.  
 Café preto que nem a preta velha  
 café gostoso  
 café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo  
 olhando para mim:  
 – Psiu... Não acorde o menino.  
 Para o berço onde pousou um mosquito.  
 E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava  
 no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história  
 era mais bonita que a de Robinson Crusóé.  
 (ANDRADE, 2009a, p. 10.)

Nesse poema, não é apenas o memorialismo drummoniano, com seu tom bucólico e nostálgico, que nos salta aos olhos e o diferencia sensivelmente daquele que o antecede na mesma obra. Em “Infância”, a estabilidade das coisas no seu universo particular, onde todos possuem lugares e papéis muito bem definidos (inclusive o próprio Drummond, aqui ainda garoto), contrasta visivelmente com a figura *gauche* e suas “sete faces”, fractais de um mesmo indivíduo esfacelado pela “máquina do mundo” – esse é o título de outro poema dele, de nítida inspiração camoniana: “Vês aqui a grande *máquina do Mundo*, / Etérea e elemental, que fabricada / Assi foi do Saber, alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada.” (CAMÕES, 2000, p. 460, grifo nosso) – e retorcido sobre si mesmo.

É esse sujeito torto que, ao olhar para o passado, utiliza a memória como matéria para sua poesia, na tentativa de recuperar a aparente inteireza que um dia perdeu – se é que algum dia a possuiu. De modo sintomático, o mesmo sentimento parece mobilizar o poeta em diferentes momentos da sua trajetória poética, impulsionando-o a fazer revelações sobre si mesmo e recordar um tempo passado que sempre retorna, tal como faz no poema “Confidência do Itabirano”:

Alguns anos vivi em Itabira.  
 Principalmente, nasci em Itabira.  
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
 Oitenta por cento de ferro nas almas.  
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,  
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.

E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,  
 é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:  
 esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
 este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;  
 este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;  
 este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
 Hoje sou funcionário público.  
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
 Mas como dói!  
 (ANDRADE, 2009a, p. 84.)

Mais que a referência saudosa à sua cidade natal, aqui o memorialismo de Drummond vai em busca de suas raízes telúricas para explicar certos traços de uma personalidade ao mesmo tempo complexa e contraditória, dividida entre o “orgulho” que ora manifesta e a “cabeça baixa” que por vezes denuncia a sua tristeza e o seu “alheamento” à mineira. Embora centrado na experiência subjetiva do poeta, “Confidência do Itabirano” expressa visivelmente um sentimento (ou sintoma) coletivo, já que o ferro presente nas calçadas da cidade compõe tanto a sua matéria anímica como as “almas” de outros indivíduos igualmente desterritorializados.

Em um texto de 1933, intitulado “Vila da Utopia”, Drummond mencionava a existência de três Itabiras: a primeira, mais remota, foi aquela da exploração do ouro (atente-se para a última estrofe do poema), da qual só restava apenas um mapa; a segunda, era a dos homens e mulheres de seu tempo, que fizeram parte da história dessa Itabira dos anos 1930; a terceira, mais recente, era uma cidade que ele não mais reconhecia como aquela da sua infância, pois desta última não restava nada além de um retrato doloroso na parede. A Itabira “moderna”, literalmente pulverizada pela exploração predatória de ferro, era como um espelho quebrado incapaz de refletir o seu dono; representava, pois, o fim de um ciclo, sinalizado pelo desaparecimento de uma geração da qual fizera parte – segundo Letícia

Malard (2005), ele seria o último de uma linhagem de mineradores e fazendeiros e, ao sair de sua terra, foi lançado na burocracia do funcionalismo público.

Assim, ao conflito que se estabelece entre o passado e o presente, no plano da memória, soma-se ainda o impasse verificado na convivência (não menos conflituosa) do arcaico com o moderno, no plano formal. Em “Confidência do Itabirano”, o poeta parece realizar também uma síntese do conflito modernizador e, como nota Alexandre Pilati (2007), tenta unir nele o “inconciliável”, mas sem apagar as “cicatrices” resultantes dessa não conciliação:

Tais cicatrizes têm muito a ver com o destino do país, que se modernizava esquecendo Itabira, quanto com o destino da poesia brasileira, cujo maior representante não se admite poeta, mas “funcionário público”. O mundo oligárquico-rural a que o poeta confessa pertencer vai progressivamente passando, mas deixando marcas profundas tanto no eu que fala quanto na sociedade apresentada por ele. (PILATI, 2007, p. 113.)

Não por acaso, tal poema foi publicado originalmente no livro *Sentimento do Mundo*, de 1940 (portanto, dez anos após *Alguma Poesia*), no qual o poeta sinaliza um novo olhar para o mundo empírico, mas sempre em conflito consigo mesmo e com as coisas ao seu redor. Dessa forma, as contradições do eu e do mundo real são rearranjadas em uma unidade lírica que não as soluciona, mas acentua tais incompatibilidades. Para Davi Arrigucci Júnior (2002, p. 32), Drummond sintetiza de modo único “a multiplicidade contraditória do mundo e da alma” sem, no entanto, anular as diferenças que constituem o próprio fio condutor dessas incongruências.

Nesse sentido, seria mais sensato falar em “faces”, como nos sugere o poema no qual o *gauche* entra em cena, do que propriamente em “fases” da sua obra poética. Em seu livro *Drummond: o gauche no tempo*, Affonso Romano de Sant’Anna (2008) analisa cuidadosamente a trajetória poética drummoniana, estabelecendo uma divisão da sua obra em três grandes momentos. Segundo ele, a poesia de Drummond pode ser comparada a uma grande peça de teatro, que se desenvolve a partir do conflito “Eu versus Mundo”, desdobrando-se em três atos: “Eu maior que o Mundo”, “Eu menor que o Mundo” e “Eu igual ao Mundo” (SANT’ANNA, 2008, p. 16).

No primeiro ato, “o personagem está postado num canto, escuro, imóvel e torto, contemplando a cena a distância e assumindo uma posição predominantemente irônica e egocêntrica” (SANT’ANNA, 2008, p. 17). Nesse momento, o poeta considera-se maior que o próprio mundo, à semelhança de um jovem debochado que ainda não experimentou o

desgaste do tempo e os grandes conflitos da existência humana. Essa condição é claramente identificada no seu “Poema de Sete Faces”, quando afirma: “Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração.” (ANDRADE, 2009a, p. 9.)

O segundo ato instaura-se com o sintomático livro *Sentimento do Mundo*, no qual o poeta já se considera menor que o mundo e realiza uma autocrítica, como se nota nos primeiros versos de “Mundo Grande”: “Não, meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor. / Nele não cabem nem as minhas dores.” (ANDRADE, 2009a, p. 107) Conforme Sant’Anna (2008, p. 17), “aqui o personagem já se deslocou do canto-província e, à medida que a enorme realidade pesa sobre seus ombros, vai se sentindo diminuto e quebrantado”. A partir de então, no dizer de Luiz Costa Lima (1968, p. 152), o “efeito irônico se metamorfoseia”, e Drummond assume uma postura de solidariedade em face do sofrimento humano, voltando-se para as questões à sua volta. No mesmo poema, prossegue dizendo: “Viste as diferentes cores dos homens, / as diferentes dores dos homens, / sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso / num só peito de homem... sem que ele estale.” (ANDRADE, 2009a, p. 108.)

Por fim, no terceiro ato, o poeta atinge uma condição de equilíbrio entre o eu e o mundo, privilegiando uma visão metafísica da vida. No poema “Caso do Vestido”, publicado em *A Rosa do Povo* (1945), repara que “O mundo é grande e pequeno.” (ANDRADE, 2009a, p. 197.) A essa altura, já descobriu que o tempo é tão implacável que deixa marcas não somente na pele, mas na própria existência humana, como diria em outro poema do mesmo livro, intitulado “Versos à Boca da Noite”: “Sinto que o tempo sobre mim abate / sua mão pesada. Rugas, dentes, calva... / Uma aceitação maior de tudo, / e o medo de novas descobertas.” (ANDRADE, 2009a, p. 233.)

Nessa etapa o poeta já realizou grande parte de sua travessia sobre o mar do tempo. Experimentou a morte alheia e sua morte parcial e aprendeu a recriar sua vida no plano poético da memória. Sujeito [poeta] e objeto [mundo] se interpenetram dialeticamente. O lirismo se torna mais puro. Dá-se a epifania máxima de sua vida-obra e máquina do mundo se abre dentro e fora dele oferecendo-lhe a solução de todos os enigmas. (SANT’ANNA, 2008, p. 17-18.)

Além dessa perspectiva temporal, o livro de Sant’Anna (2008) realça também a condição *gauche* do poeta, que se apresenta em cena como um personagem naturalmente desajeitado, tímido e em permanente conflito com a realidade em derredor. Sendo o aspecto *gauche* um elemento visceral da obra drummoniana, ele interfere diretamente na relação do poeta com o mundo e sua atitude diante do tempo, constituindo-se na própria “topologia do

personagem”; assim, “longe de ser apenas um dos temas em profusão em sua obra, o *tempo* é a coordenada a partir da qual se podem reagenciar os tópicos principais de sua poesia” (SANT’ANNA, 2008, p. 13) – ressalte-se aqui a aproximação com a obra *Ser e Tempo* do filósofo alemão Martin Heidegger, cujo pensamento é tomado como referência central na análise empreendida por Sant’Anna.

Na análise de Candido (2011, p. 67-68), o bloco central da poesia de Drummond é regido por inquietudes que permeiam a sua própria relação com o mundo, ora convergindo para o eu, ora voltando-se para as questões à sua volta, de tal modo que:

Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer como registro para tornar-se processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. (CANDIDO, 2011, p. 67.)

Se tais inquietudes parecem marcar a obra de Drummond, é certo que outras inquietações também estejam relacionadas ao aparecimento de um clube de poesia em Petrolina no final dos anos 1970, que já se proclamava drummoniano em nome e essência. Nesse contexto, o surgimento do Clube Drummoniano de Poesia pode ser interpretado tanto como uma recepção tardia do Modernismo em Petrolina como uma espécie de reposta ao marasmo artístico e cultural que então imperava na cidade, ainda visivelmente cindida entre o arcaico e o moderno.

### **3.5 O Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina: ecos de uma modernidade tardia**

O surgimento do Clube Drummoniano de Poesia deveu-se, em grande parte, à iniciativa – talvez ousada, como diria o seu idealizador anos mais tarde – de um pernambucano nascido em Ipubi, que havia se mudado com sua família para Petrolina ainda adolescente, no início da década de 1960. Desde a infância, José Olivá Apolinário demonstrava um interesse especial pela escrita e pela leitura, mas foi na nova cidade que encontrou o seu refúgio preferido, em meio às estantes repletas de livros da pequena e única biblioteca pública local. Foi nesse “recanto bucólico”, como o define Apolinário (2011, comunicação pessoal), onde teve os seus primeiros contatos com algumas obras-primas da literatura universal, tanto de autores nacionais como de estrangeiros. Entre eles, Fernando

Pessoa (e seus vários heterônimos), Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, apenas para citar alguns nomes.

Grande admirador da obra deste último, Apolinário teve a princípio a ideia de criar o clube como forma de homenageá-lo: o ano era 1977 e aproximava-se o 75.º aniversário do poeta mineiro. Se para alguns poderia parecer inusitada, a proposta foi acolhida com certo entusiasmo pelo poeta José Raulino Sampaio (de quem Apolinário se tornara amigo), conforme relata Apolinário, anos mais tarde, em entrevista concedida por correio eletrônico:

Na verdade, o Clube Drummoniano nasceu, inicialmente, das minhas conversas com o poeta [José] Raulino Sampaio. Ele era de outra geração, mas aberto ao novo. Conversávamos muito sobre a poesia do Drummond, sobre a Semana de Arte Moderna. Daí surgiu a ideia de criar o Clube, para homenagear Drummond pelo seu aniversário. Porém o que me/nos levou à criação do Clube, além da homenagem, foi o trabalho de incentivar e divulgar o potencial literário e artístico de Petrolina das décadas de [19]70 e 80. (APOLINÁRIO, 2011, comunicação pessoal.)

Assim, após uma série de confabulações sobre o assunto, os dois Josés uniram-se para levar o projeto adiante e, em pouco tempo, conquistaram novos adeptos. A paulista Elisabet Gonçalves Moreira, na época recém-aportada na cidade, foi uma delas: “Eu tinha acabado de chegar a Petrolina e fui convidada a participar do Clube. Gostei muito [da ideia], era uma proposta interessante” (MOREIRA, 2015, comunicação pessoal). Dessa forma, foram surgindo os primeiros “drummonianos” em Petrolina, como explica Apolinário:

Eu sempre conversava com Raulino [Sampaio], com Elisabet [Moreira] e outras pessoas sobre a importância da poesia de Carlos Drummond. Eu achava que a poesia dele tinha um conteúdo sempre associado à realidade, e ligado à realidade do brasileiro comum. Apesar de ser uma poesia escrita numa linguagem padrão, trabalhada, sofisticada, ele conseguia trazer a vida do brasileiro para essa poesia. Então, essa realidade concreta do brasileiro eu sentia, como de fato está nos textos de Carlos Drummond. Mesmo quando ele é lírico, está sondando o coração do brasileiro. (APOLINÁRIO, 2011, comunicação pessoal.)

Movido por uma natural euforia, Apolinário decidiu, então, escrever uma carta à revista *Veja*, sugerindo uma reportagem especial sobre o ilustre aniversariante; na correspondência, também foi citada a intenção de se criar o Clube, que naquele momento ainda não existia concretamente, como relembra ele. Coincidência ou não, já estava nos planos da revista fazer uma matéria de capa em homenagem a Drummond, aproveitando justamente a passagem do seu aniversário. A resposta, no entanto, não tardou a vir,

surpreendendo Apolinário em sua rotina de trabalho na Prefeitura Municipal de Petrolina: seguindo as instruções dos editores da revista em São Paulo, o jornalista Eduardo Ferreira, ligado à sucursal da *Veja* no Recife, partiu em busca do remetente da missiva, que mencionava vagamente a criação de um clube de poesia naquela cidade, do qual pouco se sabia – apenas que se dizia drummoniano.

Diante da visita inesperada, a solução encontrada por Apolinário, juntamente com os amigos Raulino Sampaio e Elisabet Moreira, foi apressar a criação do Clube. Após explicar ao jornalista que o grupo ainda estava iniciando suas atividades, pois existia apenas “no plano das ideias” – que para o filósofo grego Platão é o lugar de morada da própria realidade –, informou que precisavam de algum tempo para se organizar melhor; o visitante, por sua vez, compreendeu os motivos e prometeu voltar dias depois. Enquanto isso, os drummonianos aproveitariam para planejar o lançamento oficial do Clube, reunindo amigos e outros interessados em literatura.

Realizada em 9 de outubro daquele ano, na casa do poeta Raulino Sampaio, a reunião inaugural “foi badaladíssima, com a presença de *Veja* e amigos convidados”, “todos interessados em literatura/arte”, segundo relatariam os drummonianos tempos depois em tom de informalidade na primeira revista literária do grupo (REVISTA DO CLUBE DRUMMONIANO DE POESIA, 1979, p. 36); conforme havia sido combinado, o jornalista Eduardo Ferreira regressara a Petrolina para acompanhar esse momento e reportá-lo à revista *Veja*. Durante o primeiro encontro do grupo, Apolinário apresentou um estudo intitulado “Breve Evolução Poética de Carlos Drummond de Andrade”; Elisabet Moreira, uma análise do soneto “Poderes Infernais”, escrito por Drummond; em seguida, o anfitrião fez considerações sobre o consagrado poema “José”, além de outros comentários sobre a obra do poeta. Como era esperado, outras homenagens também foram prestadas ao patrono do Clube, a exemplo do poema “Drummondiano”, de autoria do jovem baiano Aloisio Reis Brandão (então com 19 anos e recém-chegado a Petrolina), que assim define o grupo em tom de desmedida epifania: “[...] e a poesia se fez letras e habitou em Drummond / e Drummond se fez verbo e poesia e habitou entre nós...” (BRANDÃO, 1979, p. 24).

Semanas após, o registro desse momento aparecia em uma das páginas da *Veja*: na edição número 478, de dois de novembro de 1977, a revista havia publicado uma longa matéria sobre a vida e a obra de Drummond. Ao final, um pequeno box intitulado “Os apóstolos” – o misticismo era apenas aparente, apesar do tratamento apelativo dado pela revista – relatava o primeiro encontro dos admiradores (e não adoradores, como sugeria a

reportagem) do poeta em Petrolina.<sup>30</sup> Na imagem em preto e branco a ilustrar o texto, era possível distinguir um grupo de dez pessoas que se posicionava à frente de uma estante cheia de livros e logo atrás de uma cadeira de balanço; apoiado nos braços desta, descansava um grande pôster representando a figura de um convidado especial que, mesmo ausente, desfrutava de um lugar de honra: Carlos Drummond de Andrade. Assim, de maneira um tanto insólita, os drummonianos residentes na cidade ribeirinha puderam ser conhecidos em todo o país, uma vez que a revista possuía circulação nacional.

Diante de tamanha repercussão, a manifestação do poeta-patrono não demorou a chegar. Em resposta a uma carta enviada anteriormente por Raulino Sampaio, Drummond exprime com palavras gentis os diversos sentimentos que lhe foram provocados pela inesperada homenagem, além de registrar a sua gratidão:

Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1977.

Meu caro José Raulino Sampaio:

Surpresa, espanto, emoção, alegria: eis o que fui sentindo ao ver que o clube de vocês, com o meu nome, é de verdade mesmo, e não fantasia da revista ou delírio de minha imaginação setuagenária. Puxa vida, não mereço tanto. E nomes de grandes poetas mortos aí estão, merecendo ser lembrados. Mas vocês decidiram assim e eu, encabulado e feliz, só posso dizer, de coração aberto: obrigado, José Raulino! Como estou dizendo ao seu companheiro: obrigado, José Olivá! Então, se o clube foi fundado, e quer reunir poetas e intelectuais em geral, vamos fazê-lo eficiente e útil à comunidade. Os 15 companheiros da primeira hora podem fazer muita coisa boa. Na carta ao Olivá, sugiro a ampliação da biblioteca inicial, de sorte a servir a estudantes e estudiosos, poetas e ficcionistas locais, dando-lhes maior contato com a criação literária, estimulando vocações, etc. Quem sabe se do clube dos 15 não sairá um vigoroso dinamizador de cultura?

Seu poema “Uma voz dizia...”<sup>31</sup>, gostei do ofertório e gostei dele. Aquela “paisagem do silêncio” me sugere muita coisa. Obrigado, amigo. Mas tenho de agradecer também a própria e generosa ideia de instalar em sua casa hospitaleira o nosso clube. Engraçado, me senti dentro do 927 da Marechal Deodoro vendo aquela cadeira de balanço irmã da que está aqui em Conselheiro Lafayette, lembrando a velha casa mineira, casa brasileira, afinal de contas, pois brasileiro nenhum de classe média, naqueles tempos, dispensaria a sua cadeira de balanço bem balançadora – delícia! Agora, graças a vocês, tenho também a mini-carranca a lembrar águas do São Francisco, a me levar para junto de vocês em Petrolina... Que bom! Grato e comovido abraço do seu

Carlos Drummond de Andrade

<sup>30</sup> A foto da reunião da inaugural do Clube está disponível nos anexos deste trabalho.

<sup>31</sup> O poema citado por Drummond consta nos anexos deste trabalho.

A reação de Drummond foi recebida com grande alegria por Sampaio e os demais membros do Clube. Outras correspondências seriam trocadas entre os dois por quase uma década, encerrando-se somente poucos meses antes da morte daquele, ocorrida em 17 de agosto de 1987. Assim como Sampaio, Apolinário também se comunicou com o poeta através de cartas, porém com menos frequência. Quase sempre, as palavras de Drummond eram de incentivo e alento para que o grupo prosseguisse com suas atividades, encorajando a produção literária dentro e fora dele. No mesmo período, o poeta passou a enviar livros constantemente, destinados à formação da biblioteca abrigada pelo Clube. Vejamos, agora, trecho de outra carta enviada por Drummond na mesma data (16 de novembro de 1977), porém endereçada a Apolinário:

[...] Se o Clube puder desenvolver o acervo que se vê na foto, na estante ao fundo, terá conquistado um elemento de permanência e utilidade capaz de projetá-lo como dinamizador de cultura na cidade. Da minha parte, mandarei com prazer volumes de que disponha. E a semente que vocês lançaram dará uma árvore frondosa para o bem de muita gente. O abraço afetuoso e a profunda gratidão do seu amigo

Carlos Drummond de Andrade

Com todo esse estímulo, os drummonianos sentiram-se confiantes para seguir em frente com os seus propósitos, certamente imbuídos do sentido evocativo dos versos de “Mãos Dadas”: “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas” (ANDRADE, 2009a, p. 100). Durante as reuniões, que a princípio decorriam na casa do poeta Raulino Sampaio, os membros apresentavam seus próprios trabalhos, liam e discutiam a obra de Drummond e de outros autores brasileiros. E, ao contrário do que poderia parecer, o Clube não se pretendia uma roda fechada de intelectuais ou uma espécie de “seita literária”, somente acessível a um pequeno número de iniciados no “verbo”; ao menos dizia-se que era aberto a quem desejasse participar dele. Com efeito, essa era a tônica de uma nota publicada na “Coluna Drummoniana” – espaço posteriormente conquistado pelo grupo no jornal *O Farol* – em 10 de junho de 1978, sob o título de “Convite & Explicação”:

O Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, em uma de suas reuniões mensais, chegou à feliz conclusão de que a poesia está em todos os ramos da arte, por isso num gesto de franca abertura, resolveu abrir suas portas à rua Marechal Deodoro, 927, a todas as pessoas que gostam de escrever em verso ou prosa, compor, desenhar, pintar e esculpir. Não há limite de idade e formação cultural para aqueles que desejarem fazer parte do Clube. O que importa é a sua presença às reuniões. Portanto, estamos esperando por você no nosso Clube, todo último domingo de cada mês, às 10:00. Apareça como observador e o resultado fica por sua conta. (APOLINÁRIO, 1978b, p. 1.)

Passados dois anos da fundação oficial, era lançada a primeira *Revista do Clube Drummoniano de Poesia (Drummoniana I)*, mais precisamente em 27 de outubro de 1979. Com uma editoração simples, em preto e branco e sem imagens, a publicação foi definida por seus idealizadores como uma “audácia”. De fato, foi preciso certo esforço para contornar as limitações técnicas e, sobretudo, financeiras – embora tivessem conseguido algum apoio de amigos e de poucos empresários locais. Mas, finalmente, a revista saiu: impresso pela tipografia Indugraf, em Petrolina, o primeiro número contou com 14 colaboradores. No texto de apresentação, os drummonianos assim definiam o perfil do grupo e do veículo:

Um clube que ainda engatinha com título de adulto: Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina. Atrevimento em lançar esta revista. Responsabilidade muito grande. Realmente há uma diferença abissal entre Patrono X Clube. O patrono, o Carlos Drummond de Andrade, poeta “ecumênico” e nacional, aquele mineiro calado, sisudo, que não cultivava badalações. Sua obra é que é. Existe. E ele através dela. Se nós, partindo da ideia de Olivá [Apolinário], colocamos e acatamos no clube o nome do nosso poeta maior, isso não quer dizer que as nossas pretensões sejam de um clube também maior. Repita-se pois: nossa humildade se atém aos seus próprios projetos e objetivos. Reúnem-se nesta cidade ribeirinha, aqueles que nela cultivam não só poesia, mas arte, cultura em geral. Daí, talvez, sua heterogeneidade... Ele é aberto a toda manifestação artística, não havendo, portanto, preconceito de idade, credo ou ideologia. (REVISTA..., 1979, p. 3, grifo do original.)

Nas páginas seguintes, a promessa de abertura era de fato cumprida. Reunindo artigos, crônicas e poemas, a revista exibia a produção literária de autores de estilos diversos, a maioria dos quais residentes e/ou nascidos em Petrolina. Por ordem de publicação, colaboraram com o primeiro número da revista: José Olivá Apolinário, Elisabet Gonçalves Moreira, José Raulino Sampaio, Irene Lage de Britto Lopes, Antônio de Santana Padilha, Aloísio Reis Brandão, Possídio Coelho do Nascimento, Jailson Araújo Mangabeira, José Joaquim da Silva (participante da reunião inaugural, porém já falecido nessa ocasião), Álvaro Coelho Maia, Luís Carlos do Nascimento Passos, Sônia Maria Goulart Gonçalves (de Volta Redonda-RJ, considerada a “primeira sócia-correspondente do Clube”), Nilcéia Cleide da Silva (residente em São Paulo) e Maria das Dores Carvalho.

A julgar pelo texto de apresentação, não é difícil prever que o conteúdo da revista mostre-se tão heterogêneo como era também a própria composição do grupo: este incluía homens e mulheres de diferentes gerações e graus de escolaridade, alguns muito jovens e outros já anciãos, de universitários a autodidatas. Essa, aliás, talvez seja a principal característica do grupo que o distingue de outros com uma proposta estética semelhante, visto

que nele se observa uma variada formação intelectual e, por consequência, uma maior flexibilidade em torno do conceito de geração literária – noção trabalhada por Reis (2001) a respeito do processo de evolução literária e já discutida em páginas anteriores.

Para Julius Petersen, conforme citado por Reis (2001), um dos fatores que explicam o aparecimento de uma geração literária seria a data de nascimento dos escritores, uma vez que a proximidade etária favorece – mas não determina, necessariamente – a existência de “atitudes solidárias” entre eles. Evidentemente, tal critério não deve ser tomado em sentido absoluto, pois é certo que a “**geração literária** nem sempre (ou até dificilmente) corresponde a um conjunto coeso e internamente solidário” (REIS, 2001, p. 387, grifo do autor). Daí, portanto, reiterar-se a todo momento que o círculo literário petrolinense era “aberto a toda manifestação artística” e não havia nele “preconceito de idade, credo ou ideologia”, buscando-se atenuar possíveis divergências existentes entre os seus membros, numa clara tentativa de conciliação entre tradição e modernidade.

Afora a sua inegável heterogeneidade, é certo que o grupo possuía, ao menos declaradamente, um certo número de objetivos em comum, como se pode observar em uma das páginas finais da citada publicação, logo após uma breve retrospectiva que esclarece as circunstâncias de seu surgimento:

CONHEÇA – FORMALMENTE – OS OBJETIVOS GENÉRICOS DO CLUBE DRUMMONIANO DE POESIA<sup>32</sup>

1. Conhecer e tornar conhecido o Poeta [Carlos Drummond de Andrade], através do seu estilo e obra;
2. incentivar, promover e divulgar atividades literárias locais e na região, à medida das possibilidades do Clube;
3. agregar talentos antigos e novos, numa interação de ideias e experiências literárias, possibilitando-lhes ambiente para a realização de suas tendências literárias e artísticas;
4. ser ponto de convergência e de irradiação de cultura, respeitando o pensamento de cada um, desde que seja útil ao consenso de todos. (REVISTA..., 1979, p. 36.)

O segundo número da revista foi publicado no ano seguinte, em novembro de 1980 (devido aos limitados recursos financeiros do grupo, fora decidido que a periodicidade dela seria anual). Com notórios avanços no seu projeto gráfico, a *Drummoniana 2* – como passou a se chamar a publicação – teve a colaboração de 30 pessoas com textos diversos, de poemas e contos até crônicas e ensaios. E, em termos de extensão, o salto era considerável: enquanto a

---

<sup>32</sup> Posteriormente, esses objetivos foram revistos e ampliados, como pode ser observado no *Regimento Interno do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina*, aprovado quase dois anos depois, em 23 de março de 1981.

primeira contava menos de 40 páginas, o novo volume, desta vez impresso no Recife, totalizava 80 e foi considerado um “atrevimento” ainda maior, na opinião dos idealizadores. Vejamos um trecho do texto de abertura da segunda edição, no qual se faz uma espécie de “balanço” dos rumos e objetivos do grupo:

Estamos de volta. Houve viagem? – De outubro a mais um, o mesmo rumo, mais caminhos. Novos pensamentos, outros companheiros: houve viagem. No outubro passado a revista primeira revista – “uma audácia”. A foto é o fato. Não paramos porque seguimos com o tempo. Fiquemos aqui, agora, um pouco: impressões, expressões em revista na revista – **Drummoniana** n.º 2. Miscigenação de bandeiras, credos literários, idades, ideias, ideais. Descobrir, agregar e realizar: o parâmetro. Daí, encarar a arte num sentido em “T”: vertical/horizontal. Daí, a mostra mesclada do primitivo e burilado, tradicional e moderno – a nossa realidade. Textos sem seleção – uma exceção? A acepção ideológica é mista e renovada. E a irradiação existe. Sem diligências maiores que as de sua criação – “conhecer e tornar conhecido o poeta” – nosso(s): regional, o tão só pela comunhão, os que em geral tocam-nos em particular. Uma prova disso: O centro de convergência – Petrolina – continua aumentando, a deitar raízes lá fora. Na perspectiva 80/81, um festival literário, projeto de cursos, várias promoções. No momento, dois grandes poetas, dois cinquentenários, uma passagem: Carlos Drummond de Andrade – **Alguma Poesia**, Murilo Mendes – **Poesias**. Se assim é viver, o clube vive. Mas, o mais é crescer. E também se está. Imanente. Chegando aos poucos aonde se pretende. O que se pretenderá dirão as respostas. Suas. Nossas. (DRUMMONIANA 2, 1980, p. 3.)

Dessa vez, as inovações ultrapassavam o aspecto meramente formal da publicação. A influência do modernismo de Drummond e de outros autores contemporâneos fazia-se sentir mais claramente na escrita dos drummonianos. O próprio texto de apresentação, aliás, já sinaliza um maior amadurecimento da parte destes. Além disso, outras possibilidades de expressão, como a poesia concreta, deixaram de ser tratadas com ressalvas e passaram a ser experimentadas. Um exemplo interessante é o poema “Ducha”, de Aparício Secundus Pereira Lima, extraído da *Drummoniana 2*:

DUCHA fria  
sobre a oca cabeça.  
Pe da ços  
de corpo  
de coisas suas  
c  
a  
i  
n  
d  
o  
No eu

morto  
das                   minhas

ruas ruas ruas ruas ruas ruas ruas  
ruas ruas ruas ruas ruas ruas ruas  
(LIMA, 1980, p. 33.)

Se para alguns leitores esse tipo de produção literária representava uma estranha novidade, para outros não seria nada além de autêntica “licença poética” ou uma questão de pôr os “signos em rotação”, para usarmos a sugestiva expressão de Octavio Paz (2011, p. 259) em seu ensaio homônimo. Embora as origens do movimento concretista, no Brasil, remetam à década de 1950, sob a liderança dos paulistas Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, antes deles Mallarmé (2001) havia explorado os limites espaciais da poesia ao publicar, ainda em 1897, o poema “Um Lance de Dados”, no qual a forma e a sintaxe convencionais são rompidas de maneira bastante incomum naquele contexto. Contudo, ao que parece, tais experimentações estéticas eram vistas com certa desconfiança mesmo por boa parte da população petrolinense letrada, ainda acostumada aos padrões literários vigentes à época do Romantismo e do Parnasianismo, conforme comenta Moreira:

Apesar de estarmos na década de [19]70, parecia que nem o Modernismo de 1922 chegara aqui. Olavo Bilac era ainda o grande poeta. Quando não os românticos... Só Manuel Bandeira é que parecia se “salvar”, não só por ser pernambucano, acredito, mas por ser essencialmente lírico. Já um João Cabral de Melo Neto, por exemplo, sendo pernambucano também, com sua linguagem enxuta, sem certas facilidades do lirismo, era quase execrado. Até mesmo Drummond, por uma certa elite “fechada” de mestres e intelectuais – que nunca quiseram ser drummonianos, ressalve-se bem... – e que não conseguia ver ou entender “na pedra no meio do caminho” de Drummond a modernidade e a ironia de uma concepção poética inovadora. (MOREIRA, 1998, p. 332.)

Por essa época, os drummonianos já haviam conquistado também as ondas do rádio na cidade. O programa “Música e Palavra”, transmitido nas manhãs de domingo pela Emissora Rural, era produzido e apresentado pelos próprios integrantes do Clube, que se revezavam nessas tarefas. As escalas eram feitas de modo que houvesse pelo menos duas pessoas responsáveis pela condução do programa; na maior parte das vezes, Olivá Apolinário, Elisabet Moreira e Irene Lage dividiam os microfones do estúdio entre si, numa espécie de rodízio. Raulino Sampaio, por sua idade mais avançada, costumava participar como convidado especial, geralmente concedendo entrevistas.

De acordo com Apolinário (2011, comunicação pessoal), a finalidade do programa era praticamente uma reedição das atividades inerentes ao Clube: difundir a literatura brasileira e

a arte em geral. Entrevistas eram realizadas com certa frequência, envolvendo artistas, escritores e outras personalidades locais. A sonoridade musical também tinha lugar privilegiado no programa, que transitava do popular ao erudito – desde o improvisado dos cantadores e repentistas nordestinos até os arranjos sofisticados de Heitor Villa-Lobos, por exemplo –, quase sempre na “contramão da programação comercial” (APOLINÁRIO, 2011, comunicação pessoal). A título de ilustração, transcrevemos adiante um trecho do programa veiculado em 31 de agosto de 1980, que aborda música e poesia:

IRENE – O Festival de Música Popular Brasileira-80 aconteceu. Das músicas finalistas, uma na qual se destacou reconhecidamente o melhor arranjo. É o “Rio Capibaribe” do Quinteto Violado. A música retrata o Recife, o folclore, problema social com as enchentes. Enfim é o Recife vivo. O afinadíssimo Quinteto foi lá, até o final, mas não ficou entre as primeiras. Fica no ar, entretanto, não só como melhor arranjo, mas como uma música fluida do sentimento pernambucano. Quinteto Violado em “Rio Capibaribe”.  
TÉCNICA – ...

ELISABET – A poesia-práxis é uma outra tendência da poesia moderna brasileira. O principal representante desse tipo de poesia é o poeta Mário Chamie. Ele explica os caracteres da poesia-práxis dizendo que o poema não deve ser considerado “como um objeto estático e fechado, e sim como um produto dinâmico, passível de transformação ou manipulação do leitor”. Ele continua ainda dizendo que o poeta não deve prender-se a esquemas pré-determinados da forma, sem buscar a realidade e o seu significado humano sobre o que escreve ou em função do que escreve. (MÚSICA E PALAVRA, 1980b, p. 3.)

Além do programa radiofônico dominical, também lideravam a “Coluna Drummoniana” no jornal *O Farol*, cujo proprietário, João Ferreira Gomes, era amigo e compadre do poeta Raulino Sampaio. Semanalmente, os leitores do periódico se deparavam com uma seção destinada exclusivamente à arte, especialmente a literária. Certamente, esses espaços nos meios de comunicação locais contribuíram para que o grupo conseguisse movimentar, de algum modo, a pacata rotina dos petrolinenses com suas frequentes divagações literárias ou inquietudes artísticas.<sup>33</sup>

A essa altura, as reuniões já eram realizadas na União dos Artífices Petrolinenses, que passou a ser a nova “sede provisória” do Clube. Coincidência ou não, o fato é que os encontros foram tornando-se cada vez mais escassos depois que deixaram de ocorrer na casa do poeta Raulino Sampaio, que era um dos principais aglutinadores do grupo, juntamente com Olivá Apolinário, Elisabet Moreira e Irene Lage. Na opinião de Apolinário, foi a partir dessa

<sup>33</sup> Segundo Moreira (2015, comunicação pessoal), tais espaços eram concedidos gratuitamente, “graças ao prestígio pessoal dos drummonianos”, ou seja, devido às relações de parentesco ou amizade entre alguns membros do Clube e os donos desses veículos de comunicação.

mudança que a dispersão começou a ser mais evidente, embora não faltassem motivos diversos: “Houve a saída de algumas pessoas, inclusive para fora da cidade. Outras foram se afastando devido às ocupações profissionais e também por razões pessoais. Alguns faleceram. E assim cada um foi tomando um destino...” (APOLINÁRIO, 2011, comunicação pessoal).

Apesar das crescentes dissidências e da grande rotatividade de pessoas que se instauraram no Clube, os drummonianos mais convictos tentaram manter-se fiéis à proposta inicial. Assim, empreenderam esforços com o objetivo de fazer a publicação daquela que seria a terceira revista, a *Drummoniana 3*. Para isso, esperavam contar com o apoio político de um deputado federal petrolinense, pois a ideia era que fosse editada através da gráfica da Câmara dos Deputados, em Brasília. No entanto, os originais foram devolvidos a Apolinário sem que a revista jamais fosse publicada.

Para os drummonianos, a frustração era inevitável: a notícia foi recebida com grande pesar por aqueles “companheiros” que, embora “taciturnos”, ainda nutriam “grandes esperanças” em relação à continuidade do grupo, tal como no poema “Mãos dadas”, de Drummond. Segundo Apolinário (2011, comunicação pessoal), a não publicação do terceiro volume pode ser considerado o fato precipitador do desaparecimento do Clube, que progressivamente foi encerrando suas atividades.<sup>34</sup> Seja como for, uma breve explicação nos é dada por ele sobre o assunto:

Geralmente movimentos com literatura têm curta duração. Talvez pela própria natureza deles. Sem falar no ambiente em que eles surgem, dominado pela limitação de ideias e dificuldades de recursos para concretização de seus objetivos. Tais dificuldades o clube enfrentou, porém conseguiu publicar duas revistas, o seu legado maior, a terceira ficou pronta e foi para a gráfica da Câmara em Brasília, mas voltou para Petrolina, sem ser impressa. A partir daí o Clube começou a perder terreno até que desapareceu, como estão desaparecendo alguns que poderiam ter colocado o Clube numa posição de reconhecimento pelos seus méritos. (APOLINÁRIO, 2011, comunicação pessoal.)

Curiosamente, fato semelhante já havia acontecido com a revista *Orpheu* (1915), cuja publicação é considerada o marco inicial do Modernismo em Portugal. De periodicidade trimestral, a revista literária portuguesa também teve vida curta e restringiu-se aos dois primeiros números, já que o terceiro não chegou a ser publicado igualmente por falta de recursos. À frente dela, estavam nomes como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José

---

<sup>34</sup> Apesar de não haver um consenso entre os remanescentes do grupo sobre o momento exato do seu desfecho, é possível supor que o Clube ainda continuou ativo por mais alguns anos, pois encontramos registros de publicação da “Coluna Drummoniana” no jornal *O Farol* até 4 de julho 1985 (ver anexos).

de Almada-Negreiros, entre outros, que por essa razão ficaram conhecidos como “geração d’Orpheu”.

Todavia, o trágico desfecho do Clube Drummoniano de Poesia antes mesmo do terceiro ato não deve ser interpretado como a morte da utopia, que sempre se reinventa de outras formas para assumir o vazio deixado pelas personagens. Ainda que hoje possa ser considerado por alguns como mero devaneio de alguns intelectuais em uma cidade do interior, acreditamos que o seu legado mereça ser revisto para que possamos compreender melhor as linhas de atuação do grupo e suas motivações estéticas e ideológicas. Dessa forma, tentaremos seguir os passos de três drummonianos com o propósito de analisar suas diferentes contribuições, seja especificamente no campo da produção literária, seja nos domínios da reflexão crítico-analítica. São eles(as): José Raulino Sampaio, José Olivá Apolinário e Elisabet Gonçalves Moreira.

#### 4 VOZES DRUMMONIANAS: O LEGADO DE UMA GERAÇÃO

*“Queremos apenas a **poesia** do homem, das coisas, do absurdo. Longe a ideia de uma corrente estética ou os limites de linhas arbitrárias: faz-se o que cada um gosta de fazer. Discute-se. Louva-se. Questiona-se. Reiteração de amizades. Gosto comum pelas coisas não práticas da vida...”*

Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina\*

Em páginas anteriores, apresentamos em leves pinceladas o quadro histórico, social e cultural que prefigura o surgimento do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina. Composto por homens e mulheres de diferentes gerações, porém unidos em torno de propósitos comuns, o grupo inscreveu seu nome na história cultural da cidade, ao defender a criação artística e literária sem “os limites de linhas arbitrárias”. Por esse motivo, uma das primeiras providências tomadas pelos membros do Clube foi vir a público não apenas para apresentar os seus objetivos reais, mas principalmente reafirmar a sua abertura a qualquer pessoa interessada em literatura/arte, sem distinção “de credo ou ideologia”.

Devido a isso, a sua composição ao longo do tempo mostrou-se tão heterogênea quanto variável. As reuniões dominicais costumavam contar com a participação tanto de poetas veteranos, entusiasmados com a proposta inicial do Clube, como de jovens aspirantes a escritores. Contudo, enquanto diferentes pessoas entravam e saíam da confraria a todo momento (algumas não teriam participado mais de uma ou outra reunião, segundo relatos de ex-membros), havia naturalmente aqueles que formavam o bloco mais central e coeso do grupo: além do próprio idealizador, José Olivá Apolinário, destacam-se nesse sentido os nomes de José Raulino Sampaio e Elisabet Gonçalves Moreira, que também figuram como alguns dos principais articuladores dos encontros e de outras atividades levados a cabo pelo Clube Drummoniano de Poesia.

Desse modo, para melhor compreendermos a formação e a trajetória do grupo, seguiremos os passos daqueles que estiveram, em certo sentido, mais diretamente envolvidos ou “engajados” – como era costume então dizer – com as atividades do Clube. Uma vez que não nos é possível desvendar os interesses e as motivações de todos quanto participaram da confraria, concentraremos nossa atenção nas principais figuras, por assim dizer, que deixaram o seu legado entre as diversas vozes – por vezes dissidentes – que fizeram do Clube Drummoniano de Poesia uma das mais marcantes agremiações literárias que Petrolina já testemunhou.

---

\* REVISTA DO CLUBE DRUMMONIANO DE POESIA. Petrolina: Indugraf, 1979. p. 3. (Apresentação).

#### 4.1 José Olivá Apolinário: o cavaleiro quixotesco

Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1977.

José Olivá Apolinário, meu caro amigo e poeta.

Gostei de ver as fotos da instalação do nosso Clube, testemunha de que em Petrolina as coisas do espírito não são suplantadas por preocupações utilitárias. Quantas cidades do Brasil poderão se orgulhar de ter uma associação voltada exclusivamente à divulgação e ao estudo da poesia? Vocês estão realizando obra digna de incentivo como atividade cultural. Digo isto deixando de lado a circunstância de terem bondosamente ligado o meu nome a essa iniciativa. Qualquer que fosse a denominação do Clube, o seu mérito seria o mesmo. [...]

Carlos Drummond de Andrade.

Na primeira edição da *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*, publicada em outubro de 1979, nos deparamos, logo após o texto de apresentação, com o nome de uma das principais personas associadas à confraria literária petrolinense. Primeiro autor a figurar nas páginas da recém-lançada revista, José Olivá Apolinário é apresentado aos leitores não apenas como o “idealizador e presidente do Clube Drummoniano de Poesia”, mas, sobretudo, como poeta; além de suas ocupações profissionais como diretor do Museu do Sertão de Petrolina e professor de Português e Literatura Brasileira no 2.º grau (atual Ensino Médio), também temos notícia de que já contava com dois livros de poesia publicados até aquele momento: *Passos* (1974) e *Mesa Posta* (1978). Por fim, e não menos relevante, sabemos que os seus interesses variam desde a música erudita do período setecentista, com sua inegável exuberância ornamental, até a aparente simplicidade da poesia moderna: “Vibra com música barroca. Persegue o poema com o fecundo conselho poético de Carlos Drummond de Andrade, com a Teoria Poética de Mallarmé e com o PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO de Mário de Andrade. Admira muito João Cabral de Melo Neto pela sua poesia desnuda de artifícios inúteis.” (JOSÉ, 1979, p. 4.)

De maneira um tanto inusitada, tal descrição não apenas traça um breve perfil de um dos fundadores do extinto Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, como também prepara o leitor para o que virá na sequência: dois textos de autoria de Apolinário – um em prosa e outro em verso – que refletem, cada um a seu modo, sobre as trajetórias de dois poetas (Drummond e ele mesmo). Além disso, ambos demonstram que a revista, apesar da sua breve existência, representava mais que um espaço conquistado pelos drummonianos para a

divulgação das suas ideias: era também um veículo de difusão e valorização da produção literária local.

O primeiro texto, intitulado “Breve Evolução Poética de Carlos Drummond de Andrade”, fora apresentado por Apolinário dois anos antes, na reunião inaugural do Clube, e tem como propósito “mostrar as faces/etapas da poesia do itabirano-universal”, que ele define como “essencialmente polissêmica” (APOLINÁRIO, 1979a, p. 4). Em sua breve exposição, considerada por ele como um trabalho “aberto à discussão” (e veremos que sim, pelo seu evidente esforço de síntese), Apolinário divide a trajetória poética de Drummond em três etapas, cada qual caracterizada pelos seguintes pares de signos: “Brejo & Ironia”, “Contacto & Mundo” e “Poesia & Participação”.

No esquema analítico proposto, a primeira face/etapa da poesia drummoniana, da qual Apolinário cita obras como *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, é marcada tanto pelo isolamento quase provinciano como pela atitude irônica do poeta, que não raro se revela um “humorista mordaz e dono de uma veia crítica igualada à de Gregório de Matos” (APOLINÁRIO, 1979a, p. 4). Na segunda, no entanto, observa-se uma mudança na obra do mineiro que é mais nitidamente exemplificada em livros como *Sentimento de Mundo* e *José: “Já no Rio de Janeiro (1934), vendo os terríveis dramas humanos, a anulação do homem transformado em coisa, [...] sua poesia passa a refletir, a mostrar as dores, as angústias e desesperos do ser humano”*. Embora tal ideia já estivesse presente desde *Brejo das Almas*, é em *Sentimento do Mundo* que “ele [Drummond] sente tudo em nome de todos os homens” e em *José* “o seu/nosso conflito urbano atinge o clímax” (APOLINÁRIO, 1979a, p. 5). Por fim, naquela que seria a terceira face/etapa, “o poeta engaja-se com o contexto humano, tanto nacional quanto internacional”, sendo coroada com a publicação, em 1945, da sua “desencantada” *A Rosa do Povo*. É nessa obra que, conforme aponta Apolinário (assim como boa parte da fortuna crítica dedicada a Drummond), o poeta atinge o seu “maior índice de amadurecimento”, pois, além de praticar “a poesia social”<sup>35</sup> – um “terreno difícil de ser explorado, na época, como poesia”, nas palavras de Apolinário (1979a, p. 5) –, sua poesia frequentemente aparece “contemplada por si mesma”, algo que já se nota desde o próprio título do livro (a “rosa” como metáfora da poesia, então ao alcance do “povo”) e no seu texto de abertura, “Consideração do Poema”, cujos versos iniciais são adiante transcritos:

---

<sup>35</sup> Esse aspecto “social” mencionado por Apolinário seria comentado pelo próprio Drummond em uma das edições de *A Rosa do Povo*, quando explica o contexto de criação e recepção da obra: “Escrito durante os anos cruciais da Segunda Guerra Mundial [1943-1945], as preocupações então reinantes são identificadas em muitos de seus poemas, através da consciência e do modo pessoal de ser de quem os escreveu. Algumas ilusões feneceram, mas o sentimento moral é o mesmo – e está dito o necessário.” (ANDRADE, 2009, p. 138.)

Não rimarei a palavra sono  
 com a incorrespondente palavra outono.  
 Rimarei com a palavra carne  
 ou qualquer outra, que todas me convêm.  
 As palavras não nascem amarradas,  
 elas saltam, se beijam, se dissolvem,  
 no céu livre por vezes um desenho,  
 são puras, largas, autênticas, indevassáveis.  
 [...]  
 (ANDRADE, 2009a, p. 139.)

Ao conceder toda a primazia à palavra, Drummond recomenda, em “Procura da Poesia”, um contato mais íntimo do poeta com esse ingrediente imprescindível à criação literária: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / [...] Convive com teus poemas antes de escrevê-los.” (ANDRADE, 2009a, p. 142). Na visão de Apolinário, seria, pois, em torno desse “largo conselho poético” que passaria a orbitar a moderna poesia brasileira feita a partir de então, especialmente da chamada “Geração de [19]45”. Por fim, conclui a sua defesa evocando outro poema de *A Rosa do Povo*, deixando transparecer o seu grande entusiasmo pela obra do aclamado poeta *gauche*:

Drummond, sendo nacional, coisa proclamada pela crítica tida como literária do país, volta-se para todo o Brasil. E para nós que vivemos às margens do São Francisco – no poema “América”<sup>36</sup>, ele diz: “e o barranqueiro do Rio São Francisco / – esse homem silencioso, na última luz da tarde, / junto à cabeça majestosa do cavalo de proa imobilizado / contempla num pedaço de jornal a iara vulcânica da Broadway.” Pela parte que me/nos toca, só tenho/temos que dizer – muito obrigado Poeta Maior; no meu/nosso silêncio e contemplação sentimos o bem e a grandeza de sua poesia. (APOLINÁRIO, 1979a, p. 6.)

Embora o próprio Drummond rejeitasse o epíteto de “poeta maior” – “Para mim, não há maiores poetas. Há poetas. E cada poeta é diferente dos outros”, como diria na sua última entrevista, concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto (ANDRADE apud MORAES NETO, 2007, p. 39) –, não é demais lembrar que o texto aqui aludido fora escrito para ser apresentado especificamente na inauguração do Clube, o que justifica o tom de reverência empregado por Apolinário. Outrossim, ao analisar o percurso poético drummoniano, parece-nos que a sua intenção era também compreender, *lato sensu*, a própria evolução da literatura brasileira contemporânea, a qual apontava para uma infinidade de possibilidades expressivas desde a Semana de Arte Moderna de 1922 – sobretudo na poesia.

---

<sup>36</sup> O poema citado também foi extraído de *A Rosa do Povo*.

Conforme relata Apolinário (2011, comunicação pessoal), os seus primeiros contatos com a obra do poeta mineiro, bem como de outros autores brasileiros associados ao Modernismo, iniciaram-se com a sua mudança, no início dos anos 1960, de Ipubi para Petrolina. Ainda nessa época, tornou-se um frequentador assíduo da biblioteca pública da cidade e lia com fascínio a poesia de Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e, evidentemente, Carlos Drummond de Andrade. Sem desconsiderar a importância dos demais no início da sua trajetória literária, este último é apontado por ele como “uma fonte de inspiração das mais autênticas pela forma e conteúdo de seus poemas”, causando-lhe uma influência que até hoje perdura, “mesmo levando em consideração a presença de outros poetas mais recentes na Literatura Brasileira” (APOLINÁRIO apud MOREIRA, 1998, p. 166).

Afora isso, o interesse de Apolinário pela criação literária é atribuído a duas características da sua personalidade que, segundo ele, o acompanham desde cedo: vocação e inadaptação ao meio. Em depoimento encontrado na coletânea *Poética Ribeirinha*, esclarece:

As duas juntas [vocação e inadaptação ao meio] se uniram tão acertadamente em mim, resultando daí os poemas que escrevi e escrevo. Acho que aqui o leitor merece uma explicação: a vocação apareceu-me desde criança com o gosto pela leitura, pelas expressões artísticas, com o indagar certos porquês da vida. A inadaptação, que caracteriza, seguramente, toda a pessoa que trabalha com o literário, foi, e é, a minha força substancial, que me impulsiona a produzir com as palavras um certo modo de sentir e ver peculiares ao poeta. (APOLINÁRIO apud MOREIRA, 1998, p. 166.)

Essa ideia de “inadaptação ao meio”, aliás, também foi refletida poeticamente por Apolinário em “Estágios”, texto em versos que aparece nas páginas seguintes da mesma revista a que aludimos anteriormente. Nesse poema, cujo título é acompanhado de um verso de Murilo Mendes (“A poesia sopra onde quer”, extraído do poema “Novíssimo Orfeu”), o poeta articula uma sequência de imagens que sugerem tanto o frenesi caótico da vida contemporânea, com a sua infinidade de “signos em rotação”, como a diversidade de temas e recursos expressivos postos à disposição do poeta moderno. Vejamos alguns trechos dele:

Somei-me aos outros. Meu ponto de vista hamletiano  
(des) dobrado. Compactos seres palpitantes dilatados  
pela urbe. Multiplicam-se instaurados nas ruas.  
Barbeiro com dia feito. Mentol, sabonete, cuidados,

rosto esperado. Irretirável linha tormentosa  
do semblante. Melhor ir-se ou ficar na parte  
esquerda? Tanta matéria. Alma desconsolada  
em fábricas. Sentir brisa. Por que não refinarias

contaminando? Aproximo-me. Mãos se interrogam  
pelo que antes traziam. Belas de tanto percorrer  
compêndios, peças. Quedam-se. De suas fazendas  
rusticidade evaporada. Lembranças de potros -in

dômitos, domados pelas extremidades, sistemas.  
Sacadas, varandas, pitadas. São telas fixadas  
no quarto aéreo do pensamento oscilante.  
Ruelas de cruéis folguedos primaveris, pernas

vistas, cobiçadas, boca franca, muito atrás  
de tudo. Computador devorando nostalgia.  
Passado reclamado. Peixes cruzando céus.  
Esta parte do país esclerosada.

Bombas, “mirage”, lazer, resolvem problema de ser?  
Sobre capa vária o estranho. Noite aberta.  
Bruxas em conciliábulo. Caldeirões re-velando.  
Negativo suplantado. Contorcem-se lamúrias.

[...] O será isso ou aquilo  
constante? Cronologia assentada resolveria  
questionamento sujeito X objeto. Na torre  
deste castelo de teoria construído stand-arte.  
(APOLINÁRIO, 1979b, p. 7.)

De que forma, então, o poeta responde a esses estímulos vários? Ao longo das onze estrofes em quadras que o compõem, o poema é formado, do início ao fim, por uma sequência de frases truncadas sem nenhum conectivo entre si, de modo que a coesão se dê basicamente por assíndeto. Em “Estágios”, os pensamentos e as ações do eu lírico vão se sucedendo de modo quase automático, numa espécie de “fluxo de consciência” instaurado pela dúvida ontológica do ser – tal como se questiona o famoso personagem de William Shakespeare citado no poema, o príncipe Hamlet: “*To be, or not to be, that is the question*” (“Ser ou não ser, eis a questão”).

Ao perceber-se cercado de pessoas e coisas, depara-se com uma pluralidade de signos que não somente caracterizam a urbe moderna (ruas, fábricas, refinarias etc.), mas, também, definem os seus possíveis itinerários nesse espaço. Assim, à medida que transita pelas ruas desse vertiginoso cenário urbano, parece registrar em *flashes* fotográficos tudo o que o seu olhar desvela sem, no entanto, esconder a sua perplexidade. Em um mundo onde almas são cotidianamente aprisionadas em fábricas, resta-lhe apenas o (des)consolo inevitável da dúvida: “Melhor ir-se ou ficar na parte / esquerda?”. Aqui, o aspecto *gauche* entra em cena para assinalar o seu sentimento de ser alguém “às avessas” que, não raro, hesita entre mover-se ou simplesmente ficar recolhido dentro de si mesmo, talvez por lembrar-se do conselho

drummoniano, em “Segredo”: “A poesia é incomunicável. / Fique torto no seu canto. / Não ame.” (ANDRADE, 2009a, p. 73.)

É, portanto, sob o signo da constante interrogação que ele se movimenta pelas ruas da metrópole cujo nome não sabemos, onde aviões atravessam os céus como estranhos peixes voadores. Em uma sociedade domada pela velocidade da informática, que ameaça devorar a própria subjetividade humana (“Computador devorando nostalgia”), a tecnologia não somente produz bombas destruidoras como fabrica ilusões expostas nas telas da moderna indústria do entretenimento, reificando o sujeito contemporâneo (“Bombas, ‘mirage’, lazer, resolvem problema de ser?”). A referência à bruxaria, na sexta estrofe, sugere que as conspirações modernas apenas substituíram as intrigas palacianas de outrora, pois os propósitos obscuros em torno das relações de poder continuam os mesmos. De resto, nem mesmo o atual estágio de desenvolvimento tecnológico – “Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.”, afirma Drummond em “O Sobrevivente” (ANDRADE, 2009a, p. 35) – é capaz de aplacar as angústias do ser ou “de ser” na contemporaneidade.

Dessa forma, a arte apresenta-se como única possibilidade de resistência/existência em um mundo dominado pela técnica e a progressiva anulação do ser: uma magia capaz de suplantar o vazio e a nostalgia do “passado reclamado”. Se, para Walter Benjamin (1994, p. 168), “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura” – o aqui e o agora de uma obra de arte, como manifestação única e irrepitível no tempo e no espaço –, para o poeta, o sentido transcendental da criação artística ainda permanece na relação autor-obra (“sujeito x objeto”), mesmo em um cenário de inegável modernidade. Sendo a angústia da dúvida permanente (“O será isso ou aquilo / constante?”), resta-lhe edificar o seu “castelo de teoria” em torno de um projeto artístico-literário que possa dar sentido a sua existência, para, então, construir a sua poesia – ou o seu “estand-arte”.

Em sua materialidade linguística, o poema é marcado tanto pela nomenclatura constante como pelo acentuado descritivismo: o que economiza no emprego de verbos, advérbios e conjunções, compensa no uso de substantivos e adjetivos, em sua ânsia de nomear e classificar tudo aquilo que vê em seu passeio urbano. Não por acaso, uma das soluções estéticas adotadas é a repetição constante de sons oclusivos ao longo de todo o poema (t / d / p / b); outra, seriam as pausas sinalizadas pelos sinais de pontuação (ponto final, vírgulas e ponto de interrogação) que nele compõem de modo frequente, deixando transparecer a hesitação do eu lírico. Dessa forma, o sentido dramático do texto é demarcado tanto no plano fonético como no semântico.

Entrementes, o seu “pensamento oscilante” vagueia de maneira tão circular como



“inquisidor”. A opção por esta palavra (em vez de “inquiridor”, por exemplo), já presente no título, acentua e antecipa a ideia de conflito que depois será reforçada no poema por verbos de ação como “interroga”, “insulta”, “volta a insultar” e “maltrata”. Até aqui, o sentido de violência, por assim dizer, é ascendente; ao final, porém, essa violência simbólica atenua-se e o efeito de leve surpresa fica por conta do verbo “espera”, que mais sugere paciência e resignação por parte do poeta diante do “espaço branco”.

A mesma expressão (“o espaço branco”), por sinal, é repetida quatro vezes como a reforçar a ideia de interrogatório, havendo apenas uma ligeira inversão em sua terceira ocorrência (“o branco espaço”). Além disso, alguns espaços vazios são propositalmente deixados em certos versos do poema, reiterando a oposição que se estabelece a todo momento “espaço branco”/“branco espaço” e “preenchimento” – palavra esta que encerra o poema. Tal circularidade, de fato, mantém-se do início ao fim, de modo que o poema termina praticamente do mesmo modo como começa, sem um avanço significativo no plano semântico ou mesmo em termos de recursos expressivos.

Do mesmo livro (*Mesa Posta*), vejamos também os seguintes versos de “Definição”, no qual se tenta conceituar, de modo quase prosaico, o ofício de ser poeta:

O ser poeta não consiste  
em alimentar-se de figuras  
líricas e insólitas. Talvez  
seja a capacidade de monopolizar  
ideias para seu exclusivo  
consumo. Indo mais avante: é  
denunciar impasses, ajudar  
na derrocada de imposições.  
O ser poeta é passar por cada  
estágio desses e extrair deles  
uma beleza que fale,  
e uma emoção que brilhe.  
(APOLINÁRIO, 1978a, p. 22.)

Nesse texto, novamente o poeta se volta para a temática da criação literária, mas desta vez de maneira um tanto didática e prosaica. Curiosamente, começa a sua tentativa de definir “o ser poeta” não por uma afirmação, mas por uma negação: “não consiste em alimentar-se de figuras líricas e insólitas”. Aqui, lirismo e não convencionalismo são postos temporariamente em suspenso, pois a negativa é apenas aparente: nos versos seguintes, dirá exatamente o oposto, quando afirma que o poeta é tanto capaz “de monopolizar / ideias para seu exclusivo / consumo” (eis a essência do lirismo) como “denunciar impasses, ajudar / na derrocada de imposições” (ou seja, provocar a ruptura das convenções). Em outras palavras, seriam

exatamente a ânsia de expressão e a busca do insólito as características que melhor definem, segundo o autor do poema, a condição de “ser poeta” – talvez a sua mais constante obsessão.

Dessa forma, atribui-se ao poeta a missão de extrair das suas experiências mais íntimas e incomuns “uma beleza que fale, / e uma emoção que brilhe”, sinalizando também uma certa postura de compromisso e engajamento diante da realidade social. Se atentarmos para o contexto histórico da época, veremos que o livro foi lançado precisamente em um período de intensa repressão política, considerando que o país permaneceria por longos anos sob o jugo de um regime militar (1964-1985). A escolha dos vocábulos “impasses” e “imposições”, aliás, é bem sintomática nesse sentido.

Seja como for, nos dois poemas anteriores – assim como em outros textos de *Mesa Posta* –, o poeta volta-se nomeadamente para a reflexão em torno da criação literária e o seu elemento constituinte, a palavra – signo que cumpre o duplo papel de preencher “o espaço branco” do papel e carregá-lo com ideias para “seu exclusivo consumo”. Todavia, “figuras líricas e insólitas” não lhe bastam: é necessário extrair das palavras o que há de mais puro e belo, para, então, produzir-se poesia. O poema, nesse sentido, é associado metaforicamente a uma refeição cuidadosamente posta sobre a mesa, a qual se aguarda com a mesma diligência de uma “Consoada” nos versos suaves de Manuel Bandeira:

Quando a Indesejada das gentes chegar  
 (Não sei se dura ou se caroável)  
 Talvez eu tenha medo.  
 Talvez eu sorria, ou diga:  
 – Alô, Iniludível!  
 O meu dia foi bom, pode a noite descer  
 (a noite com seus sortilégios)  
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
 A mesa posta,  
 Com cada coisa em seu lugar.  
 (BANDEIRA, 1985, p. 168.)

Realizada na véspera de Natal, em 24 de dezembro, a consoada é uma tradicional festa religiosa durante a qual as pessoas reúnem-se em torno da mesa para uma farta refeição. Como é de costume, a consoada é precedida de larga preparação pelas famílias cristãs, como forma de celebrar, simbolicamente, o nascimento do Messias (Jesus Cristo). No poema de Bandeira, porém, vida e morte opõem-se: em vez do nascimento de Cristo, é a “Indesejada das gentes” (a morte) que o eu lírico espera, dividido entre o medo e a resignação. Apesar disso, as atitudes do eu lírico não demonstram qualquer desespero: sabe que a morte é seu destino e não há razão para lutar contra a “Indesejada das gentes” ou “Iniludível”. Assim,

prepara-se como pode para a chegada dela: deixa “lavrado o campo”, “a casa limpa” e a “mesa posta”, “com cada coisa em seu lugar”.

A referência ao conhecido poema de Bandeira, feita nas páginas iniciais do livro, não apenas evidencia a escolha do título como também sugere que um “prato especial” foi cuidadosamente preparado pelo poeta. Diferentemente do seu livro de estreia, *Passos*, que reúne toda a produção poética anterior de Apolinário, sem uma preocupação maior com a seleção dos textos, *Mesa Posta* apresenta-se como uma obra mais orgânica em termos de proposta estética. Além de refletir um pouco mais profundamente sobre o seu itinerário como poeta, nela o autor também demonstra ter uma consciência mais clara do seu projeto literário, ainda que tateante. A respeito dessa obra, vejamos as palavras de Elisabet Moreira, no texto-orelha que acompanha a edição:

Desde que pude acompanhar o processo de “hibernação” de **Mesa Posta**, pude verificar, também, a par do crescente interesse de José Olivá em sempre aprender, seja sobre poesia, aspectos teóricos ou música, como ele foi-se despojando do excesso discursivo de alguns de seus versos, concentrando-se cada vez mais, condensando certas imagens e finalmente procurando sua marca pessoal. [...] Assim, **Mesa Posta** me parece, em seu conjunto, uma tentativa de explicar, se não para o leitor, pelo menos para si mesmo – também leitor – a articulação dos materiais ao alcance do poeta moderno, em essência a relação filosófica da palavra enquanto poesia e vida. (MOREIRA apud APOLINÁRIO, 1978a.)

Assim como analisa a sua companheira de confabulações drummonianas, concordamos que a obra em questão representa um salto qualitativo do autor em relação ao primeiro livro, na medida em que vai definindo uma linguagem poética e encontrando o seu porto (in)seguro. Em “Desejo de Aproximação”, escreve: “Estou nadando entre palavras, quão numerosas. / Que mar. Ondas inacreditáveis. Sal poderoso. / [...] Nesta solidão marinha onde residio / muito líquido.” (APOLINÁRIO, 1978a, p. 109-110). De volta ao mesmo cenário, no poema “Novamente o Mar”, suas inquietações literárias vêm outra vez à tona: “Em paz comigo mesmo, não com o meu progresso / poético. Olho a paisagem / cansada e catada. [...] / Me agrada a imersão nesse mar / onde os navegantes são escassos. / Os peixes falam a linguagem humana.” (APOLINÁRIO, 1978a, p. 111.)

Ao que parece, o livro teve uma boa recepção crítica mesmo fora dos limites de Petrolina, como se nota no comentário de Moacyr Félix, em texto publicado na revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, em 1980. No artigo “A Poesia na Década de [19]70”, além de mapear a intensa produção literária do país no período, o poeta e crítico fluminense chama a atenção para o nome do pernambucano e de outros autores que vivem e produzem

suas obras fora do eixo São Paulo-Rio de Janeiro: “Que crítica é essa [...] Que não consegue luz para ver, em Petrolina, o *Mesa Posta*, de Olivá Apolinário, ou, em Recife, o alto nível de toda a obra de um Audálio Alves; ou as novidades colhidas em *Ixion* e *Nordestinado* pelo bem equipado Marcus Accioly?” (FÉLIX, 1980, p. 181.)

Em Apolinário, as preocupações com a linguagem comparecem de modo quase tão constante como obsessivo. Daí, portanto, encontrar-se perdido (o paradoxo aqui é intencional) em um “Labirinto” do qual jamais conseguirá escapar, em sua busca incessante pelo que julga ser sua parte complementar: “[...] Amo o poema, certa saia definida / em busca da tardia forma perfeita.” (APOLINÁRIO, 1978a, p. 102). Tal obsessão, pelo que podemos observar, reaparece de modo sintomático em sua obra como uma tentativa (nem sempre bem-sucedida) de dar sentido a si mesmo através da poesia, a exemplo do que escreve em “Perfil”:

Sou diferente  
 mas sou um homem da iguala dos outros  
 por escrever um verso é que sou diferente  
 produzo o mesmo sêmen e as mesmas dores  
 não te preocupes!  
 (APOLINÁRIO, 1978a, p. 118.)

Nesse poema de apenas cinco versos, o eu lírico começa por declarar que é “diferente”, diferença essa que é mais bem demarcada a partir da conjunção adversativa (no segundo verso) que o opõe aos “outros”. Logo em seguida, essa percepção da alteridade é imediatamente associada ao seu fazer poético, o qual é descrito de modo literal e prosaico, o que suaviza o aparente conflito. A escolha da palavra “sêmen”, usada como metonímia para o termo “homem”, situa-o na mesma condição biológica e espiritual dos seus semelhantes, ainda que a oposição permaneça no plano semântico: se o “eu” é diferente dos “outros”, resta-lhe fazer da poesia a sua forma particular de comunicação com o mundo.

Em suma, a poesia assume para ele um sentido declaradamente existencial que deriva da sua necessidade pessoal de exprimir angústias e conflitos tipicamente humanos. Aqui, a ideia de “vocação” para a criação literária decorre do seu arraigado sentimento de “inadaptação ao meio” (ou ao mundo), que jamais o abandona; embora seja feito da mesma matéria e compartilhe os mesmos dilemas que outros homens, semelhantes a ele em carne e espírito, o que assinala a sua diferença em relação aos demais é somente o fato de “escrever um verso” ou ser poeta, quando finalmente se dirige ao seu interlocutor-leitor para tranquilizá-lo.

Em outro poema de *Mesa Posta*, intitulado “Território (Geo)gráfico”, temos notícia de

que o eu lírico se prepara para invadir um território no qual as palavras reinam soberanas. Como um cavaleiro quixotesco, ele aproxima-se com cautela da fortaleza que planeja adentrar sutilmente. As palavras, no entanto, aguardam-no ansiosas e incitam-no ao duelo; ao final do embate, sela-se o acordo. Eis o poema:

Camadas da atmosfera parem lirismo.  
 O outro lado das palavras espera  
 a invasão do seu território.  
 Estou me aproximando do poeta que devo  
 ser. É uma tentação o outro lado  
 das palavras cheias de coisas  
 por serem devassadas. Munido de sutilezas,  
 agrido-as. Tento consumir a posse,  
 certos agentes auxiliam-me. Dentro  
 deste reino encontro-me vassalo.  
 (APOLINÁRIO, 1978a, p. 80.)

Nos versos anteriores, o poeta apresenta ao leitor – ou a si mesmo, também leitor, como nos sugere Moreira – uma curiosa alegoria do seu processo de formação como artista da palavra, sobretudo quando enuncia: “Estou me aproximando do poeta que devo / ser”. Nessa passagem, a noção de “ser” (poeta), aqui precedida do verbo “dever” conjugado em primeira pessoa do singular, sinaliza tanto a ideia de um destino irremediável, do qual não se pode escapar, como a necessidade de definir um projeto literário maduro e consciente, por parte do poeta. Contudo, para alcançar o estágio de lirismo que deseja, é necessário travar uma espécie de batalha fraternal e constante com as palavras, mas termina por submeter-se a elas na condição de “vassalo”.

Essa figura do cavaleiro andante, já imortalizada na obra clássica de Miguel de Cervantes com o personagem Dom Quixote de La Mancha, também foi poetizada quase um século antes de Apolinário por Antero de Quental em um dos seus sonetos, “O Palácio da Ventura”:

Sonho que sou um cavaleiro andante.  
 Por desertos, por sóis, por noite escura,  
 Paladino do amor, busco anelante  
 O palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,  
 Quebrada a espada já, rota a armadura...  
 E eis que súbito o avisto, fulgurante  
 Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:  
 Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...

Abri-vos, portas de ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro com fragor...  
 Mas dentro encontro só, cheio de dor,  
 Silêncio e escuridão – e nada mais!  
 (QUENTAL, 1991, p. 168.)

No poema de Quental, a figura do cavaleiro andante é representada inicialmente no plano onírico, manifestando-se em um sonho descrito pelo eu lírico. Na primeira estrofe, esse quixotesco personagem parte em busca do “palácio encantado da Ventura”, enfrentando toda sorte de adversidades para alcançar o seu nobre propósito. Contudo, em sua busca ilusória pela grandeza, tudo o que encontra ao final é “silêncio e escuridão”. A essa altura, o sonho desvanece e a frustração diante da “realidade” é evidente: a visão desencantada do poeta revela que o percurso a ser realizado é, na verdade, muito superior à vontade ou mesmo possibilidade de realização do cavaleiro andante. Decerto, as limitações do herói são determinantes nisso, que de “paladino do amor” transforma-se então em “vagabundo” e/ou “deserdado”, assinalando o seu sentimento de profundo desamparo.

No caso de Apolinário, suas experiências estéticas, por assim dizer, são relatadas de modo alegórico nos versos de “Território (Geo)gráfico”, no qual o autor projeta-se como o futuro poeta que deve (ou deseja) ser. Como já vimos anteriormente, o “ser poeta” é uma representação ideal de si mesmo, como artista, da qual ele busca a todo o momento aproximar-se – tal como um cavaleiro quixotesco que segue à procura de um palácio encantado, onde as palavras reinam soberanas.

O mesmo sentido de busca a que nos referimos também está presente em outros poemas de Apolinário, a exemplo de “Leitura” – “Leitor assíduo de mim mesmo. / Persigo o poema com minhas poucas armas. / O erro tipográfico evoca-me o cuidado / de Mallarmé com certos tipos.” (APOLINÁRIO, 1978a, p. 74.) –; “Expectativa” – “Sugestões do ambiente oferecidas. Rilke / me socorre com suas Cartas. O fazer poético / se esvai por entre minutos de participação / cortados pelo efêmero e o erótico.” (APOLINÁRIO, 1978a, p. 103) – e “Educando-se pela Terra” – “Ai! os parênteses cabralinos / secos de tão exatos, rigorosos / me entram mostrando a face” (APOLINÁRIO, 1978a, p. 105) –; sendo este último dedicado a João Cabral de Melo Neto. Para além da sua experiência como poeta e leitor de si mesmo, nesses versos também evidencia ser um leitor assíduo de outros poetas, evocando-os quase sempre de maneira ritualística, como se buscasse neles uma inspiração reveladora.

Embora seja esse um procedimento bastante comum em poesia, na obra de Apolinário, as vozes de outros autores ressoam de modo particularmente amplificado, estabelecendo,

desse modo, um “espaço de fruição” e diálogo. Em *O Prazer do Texto*, a relação entre este e o leitor é descrita por Roland Barthes (1987, p. 9) como uma dialética do desejo, instaurada por meio da criação de um “espaço de fruição”. Para Barthes, não é a pessoa do leitor que o autor deve procurar ao escrever um texto, mas sim a possibilidade de criação desse espaço, propiciando uma espécie de “jogo” do qual ambos aceitam participar.

Esse jogo, porém, não será destituído dos seus caracteres ideológicos em diversos momentos da obra de Apolinário, a exemplo de quando escreve “A Poesia da Geração Atual”. Nesse poema-manifesto, à semelhança do que proclamara Manuel Bandeira em “Poética” – “Estou farto do lirismo comedido / Do lirismo bem comportado / Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor. / [...] – Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.” (BANDEIRA, 1985, p. 207) –, Apolinário rejeita certas convenções literárias que reconhece como passadas e exalta as estéticas “desvairadas” do seu tempo:

Eu não quero mais  
 messe de astronauta.  
 Muito pior estrelas  
 argênteas.  
 Não desejo nuvens  
 passeando como se fossem amigas da década de vinte.  
 Longe de mim entardecer  
 romântico. [...]  
 Nada de discursos,  
 encham apenas ouvidos.  
 Aspiro a cantar a verdade,  
 o fervor dos revolucionários franceses.  
 Vejo a humanidade do presente  
 simples  
 sofisticada  
 calma  
 desvairada.  
 (APOLINÁRIO, 1978a, p. 81.)

Considerando o título do poema e os seus elementos constituintes, o conceito de “geração” deve ser entendido aqui em sentido amplo, já que a ideia de “atualidade” naturalmente se dilui em um contexto de província. A recusa solene do eu lírico ao passado, seguida da sua exaltação desmedida ao presente, sugere haver alguma tensão entre as formas anteriores de expressão e as inovações estéticas propostas pelo Modernismo, que o Clube Drummoniano de Poesia desejava estimular em Petrolina – ainda que tardiamente. No poema, esse ímpeto renovador é comparado metaforicamente ao “fervor revolucionário dos franceses”, que, ao final do século XVIII, empreenderam uma das mais emblemáticas

revoluções políticas, econômicas e sociais da história ocidental, cujo início marca simbolicamente a passagem da Idade Moderna à chamada Era Contemporânea. A oposição entre tempos distintos – passado e presente – também é reforçada no aspecto visual do texto, por meio dos espaçamentos deixados em certos versos do poema.

Contudo, ao mesmo tempo em que se volta contra o passado e critica o idealismo romântico, o eu lírico fala de si mesmo de modo tão arrebatado como carrega nas cores do quadro que pinta da “geração atual”, celebrando o mito da modernidade como uma época de inegável liberdade pela sua atmosfera “desvairada” – observe-se a referência direta ao “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade, sobretudo quando este anuncia a fundação (e logo depois o fim) do “Desvairismo” (ANDRADE, 1979). Ainda que se diga “nada de discursos, / encham apenas os ouvidos”, o seu anseio é expresso de maneira evidentemente discursiva, em tom de manifesto: “Aspiro a cantar a verdade”. Como a ideia de “verdade” possui múltiplas implicações, conclui-se que ela representa o ideal de poesia buscado pelo eu lírico, que se volta principalmente para as inquietações artísticas e existenciais do seu tempo e espaço.

O mesmo entusiasmo que se nota em “A Poesia da Geração Atual” também está presente em um dos textos escritos pelo poeta para a seção de Cultura do *Jornal de Petrolina*<sup>37</sup>, da qual também se tornara um dos colaboradores (não esqueçamos a sua participação no jornal *O Farol*, com a “Coluna Drummoniana”). Na coluna assinada por ele, o leitor do jornal é informado do lançamento da segunda revista do Clube Drummoniano de Poesia, já então com novo nome e projeto gráfico:

O petrolinense recebeu um presente de fim de ano muito especial. Foi a *Drummoniana 2*, que marcou o ponto alto de 1980 da vida cultural de Petrolina e da região sanfranciscana. O acontecimento verificou-se no auditório do colégio [Nossa Senhora] Auxiliadora, dia 21 de dezembro, numa promoção do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina. A meta dos drummonianos é incentivar e promover, à altura de suas possibilidades, a cultura/arte da comunidade. Mas o objetivo vai além. É que na *Drummoniana 2* aparecem trabalhos de trinta participantes, entre petrolinenses, juazeirenses e de outras cidades do Brasil. As linhas básicas da Revista são: poesia, prosa, crítica e notícias. Deve-se ressaltar que os textos publicados só se agrupam em termos de edição, porque cada artista participante é independente para expor sua linguagem. (APOLINÁRIO, 1981, p. 6, grifos nossos.)

Na *Drummoniana 2*, Apolinário retorna com os seus companheiros de costume (e

---

<sup>37</sup> De existência efêmera, este jornal circulou em Petrolina somente entre os anos de 1981 e 1982, tendo como editora-responsável Elisabet Gonçalves Moreira.

outros mais), mas desta vez “pede licença para não enunciar prováveis títulos ou bagagem literária” – conforme lemos na nota de rodapé associada a seu nome. Formalidades à parte, o poeta pede passagem para apresentar ao leitor alguns dos seus poemas que “já se acumul[av]am no arquivo”, antecipando que estes seriam publicados futuramente com o título de *Hipóteses do Humano*. Ao final da revista, traz ainda um estudo mais aprofundado que o da edição anterior sobre a poesia drummoniana, enfocando o tempo e a memória no livro *Boitempo III: esquecer para lembrar*.<sup>38</sup>

Se, para Apolinário, a poesia “é o equilíbrio entre palavra/som/ideia/estética”, o poema, contudo, “tem de emocionar” (DRUMMONIANA 2, 1980, p. 9). De fato, a ideia de provocar sentimentos ou levar o leitor à reflexão sobre certos aspectos existenciais parece-nos ser o efeito buscado por ele nos cinco poemas selecionados para a *Drummoniana 2*: no “Poema para Percussão Africana Metaforicamente”, o sangue humano derramado sobre a terra denuncia o horror e a tragédia da guerra, não raro provocada por disputas políticas e divergências ideológicas; em “Antiga Cantiga”, observa-se uma sutil referência à ditadura militar ainda vigente no Brasil, sendo constante a repetição da palavra “cuidado”; em “Hipóteses do Humano”, as relações afetivas na contemporaneidade mostram-se marcadas pelo progressivo distanciamento dos indivíduos e pela fragilidade dos papéis de gênero; em “Gosto de Negra”, erotismo e volúpia entram em cena; por fim, as ilusões perdidas ainda na infância dão o tom de nostalgia do “Poema para Banda de Pifanos Somente”.

Anos mais tarde, os mesmos poemas foram incluídos no seu terceiro livro de poesia, *Hipótese do Humano*, publicado em 1986. Na época, o poeta recebeu o prêmio Othon Bezerra de Melo, concedido pela Academia Pernambucana de Letras (APL) aos melhores livros publicados anualmente. No parecer escrito pelos acadêmicos Audálio Alves Pereira e Maria do Carmo Barreto Campello, a escolha foi justificada pelo “equilíbrio formal e erudição demonstrada na análise consciente e, ao mesmo tempo, dramática da própria condição humana no contexto atual” (PEREIRA; CAMPELLO apud MOREIRA, 1998, p. 165).

No mesmo ano, uma breve resenha sobre o livro seria publicada na *Revista de Poesia e Crítica*, na qual o poeta e acadêmico pernambucano Waldemar Lopes escreve o seguinte:

Fato significativo a assinalar: no alto sertão do São Francisco, em Pernambuco, vem-se afirmando, com louvável desempenho, uma vocação poética de excelente categoria: José Olivá Apolinário. Já com três livros publicados, esse *Hipótese do Humano* é o último deles, lançado neste ano de

<sup>38</sup> Neste ensaio, Apolinário faz uma análise mais extensa e minuciosa que a anterior, sendo o seu estudo dividido em nove partes (tal como ocorre na citada obra drummoniana): Menino & Herança, Descobertas, Sentido de Residência, Genealogia, Vadiagens, Contactos Itabiranos, Começo de Marca, Marca Inapagável, Tempo Curtido/Curtindo.

1986, depois de premiado pela Academia Pernambucana de Letras. A linguagem do poeta é fluente e correntia, ora sóbria, ora até demasiado eloquente. O fluxo das palavras, sempre espontâneo, demonstra seguro domínio do universo léxico da tribo, por parte do autor. [...] Um nome a que nos cumpre ficar atentos, pelo que ainda pode oferecer à poesia nordestina ou brasileira, o de José Olivá Apolinário, jovem poeta de Petrolina, no sertão de Pernambuco. (LOPES, 1986, p. 136.)

De fato, como o próprio título sugere, o livro representa um mergulho mais profundo do poeta nas angústias e inquietações que tanto caracterizam a vida do homem contemporâneo, em sua ânsia por desvendar, ainda que hipoteticamente, os sentidos deste ser cindido e fragmentado. Por meio da linguagem, os conflitos humanos mais íntimos são desentranhados e reaparecem como o retorno do recalcado. Assim, em *Hipótese do Humano*, o poeta é tomado por uma consciência terrivelmente aguda da existência, proclamando o “sentir” como uma certa fatalidade indissociável do próprio ser (humano), como exprime nestes versos de “Sentimento”:

ESTE sentir é meu.  
Com todo direito de ser.  
Se sinto de certa forma,  
não culpo o tempo, o homem  
com sua sede de perfeição.  
[...]

Homem, digo ao homem  
que sou, o que é o homem?  
Pergunta voando, navegando, galopando  
numa cabeça, que presente, sente o recente.  
Seguir, sentindo.  
(APOLINÁRIO, 1986, p. 23.)

Nesse poema, a repetição da palavra “homem” (especialmente na última estrofe) indica que é em torno deste que orbitam as indagações do eu lírico. Sob o signo da interrogação, o poeta manifesta tanto a sua dúvida quanto à natureza do ser como a sua descrença em relação à máxima cartesiana do “penso, logo existo” – que, de outro modo, poderia ser reformulada como “sinto, logo existo”. Contudo, essa existência não pode ser dissociada do tempo e do espaço no qual se insere o humano; não por acaso, os verbos empregados estão no presente do indicativo ou em formas nominais, pois é principalmente a esta dimensão temporal que ele dirige as suas preocupações – embora não de modo exclusivo, evidentemente.

Em *Ser e Tempo*, o filósofo alemão Martin Heidegger (1995, p. 45, grifo do autor)

demonstra que “o *tempo* é o ponto de partida do qual a pre-sença<sup>39</sup> sempre compreende e interpreta implicitamente o ser”. Para ele, todo esforço de compreensão e interpretação do ser – cujos sentidos encontram-se velados e encobertos pela sua aparente obscuridade – inevitavelmente repousa sobre o horizonte do tempo, de modo que a questão do ser “caracteriza-se em si mesma pela historicidade” (HEIDEGGER, 1995, p. 45-49).

Desse modo, ao abordar a questão do ser, Apolinário volta-se para a existência humana e procura desvendar os possíveis sentidos “de ser”, mas sem perder de vista a historicidade que o acompanha, isto é, aquilo que surge e acontece no tempo. Em *Hipótese do Humano*, esse sentido de temporalidade histórica já é sinalizado no poema de abertura do livro, intitulado “Últimos Telexes”:

## I

MINHA tristeza é ter pátria.  
 É preciso ser lúcido  
 ou louco para suportar este tempo.  
 Entre um e outro, amar de baixo para cima.  
 De cima para baixo, amando.  
 Louco ou lúcido para tanto descaso,  
 por acaso na rua, no ônibus nos encontramos,  
 e não éramos imagens distorcidas, nostalgia.  
 Futuro brasileiro se esmigalhando em pó,  
 quanto nó em dó.  
 Preciso escrever.  
 Preciso! Preciso!

## II

Não mais se conhecem as mãos.  
 Fidelidade às coisas íntimas?  
 Caríssima vida, dinheiro nos bancos  
 sustentando, em trâmite lúgubre,  
 usura, agiota, indústria da medicina.  
 Fábricas, pouco apito, bons tempos andam  
 dançando “charleston” patético  
 no salão oco da classe média.  
 Tipologia de classes, de ser qualquer  
 coisa livre, livre.  
 Código no beijo simulado?  
 Minha tristeza é ter pátria, além do espaço.  
 (APOLINÁRIO, 1986, p. 5.)

Formalmente, o poema divide-se em duas partes numeradas, como se fossem os atos

<sup>39</sup> O sentido desta expressão é explicado pelo próprio Heidegger em páginas anteriores da mesma obra: “Esse ente que cada um de nós somos e que, entre outras coisas, possui em seu ser a possibilidade de questionar, nós o designamos com o termo *pre-sença*” (HEIDEGGER, 1995, p. 33).

de um mesmo espetáculo de teatro no qual o eu lírico entrasse em cena para representar o seu monólogo dramático. Já no primeiro verso, esse personagem solitário confessa a sua tristeza por possuir uma identidade na qual não se reconhece, pois o seu sentimento é o mesmo de um expatriado, de alguém que fora expulso do próprio país. Se, por um lado, o tempo – cujo sentido é ambíguo, referindo-se tanto a um conceito mais filosófico de tempo como ao momento histórico vivido, presentificado pelo demonstrativo “este” – e o espaço são motivos de angústia para o eu lírico, por outro, ambos são as principais coordenadas por meio das quais ele movimenta-se cotidianamente. Entre a loucura e a lucidez, duas possibilidades que se apresentam-lhe como equivalentes, ele desdobra-se como um ser de face dupla, alternando ambas as máscaras para seguir vivendo e, ao mesmo tempo, cumprir as penosas obrigações do dia a dia.

Nas ruas da metrópole moderna, os encontros agora acontecem por acaso, porque a pressa habitual só permite conversas fragmentadas que não duram mais que o tempo (cronológico) de chegada entre uma parada de ônibus e outra. Talvez por isso, a nostalgia retorne no presente como uma lembrança que será, no futuro, apenas uma imagem distorcida. Em meio ao cenário caótico vivido pelo povo brasileiro na perdida década de 1980 (período em que o poema foi escrito), a única solução enxergada pelo poeta é seguir o imperativo ditado pela sua consciência lírica como uma necessidade incontornável: “Preciso escrever. / Preciso! Preciso!”.

Na segunda parte, a coisificação da existência humana atinge o auge, sendo expressa a partir de signos que representam a banalidade das transações monetárias na contemporaneidade. As mãos não mais se tocam: apenas calculam, friamente, os juros da agiotagem praticada pelas atuais instituições financeiras. A riqueza de uns poucos, na visão do eu lírico, é consequência da perversa exploração de muitos outros: “Caríssima vida, dinheiro nos bancos / sustentando, em trâmite lúgubre, / usura, agiota, indústria da medicina.”

O mesmo tema, aliás, já havia sido poetizado por Drummond em diversos textos de *A Rosa do Povo*, dos quais “Nosso Tempo” é um bom exemplo. Já nos versos finais do poema, em sua estância VIII, Drummond escreve:

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme.

(ANDRADE, 2009a, p. 158.)

Tal como no poema drummoniano, o teor de crítica social é evidente no texto de Apolinário, que parece igualmente empenhado em denunciar as mazelas e injustiças do capitalismo. Sua perplexidade é então expressa sob o signo da dúvida, sobretudo quando interroga se ainda haveria “Fidelidade às coisas íntimas?” ou mesmo um suposto “Código no beijo simulado?”. Ao que parece, nada escaparia às leis do capital no mundo moderno e, por isso, a sua própria visão da modernidade já demonstra claros sinais de desencantamento. Não se trata apenas de “desvario” ou “fervor revolucionário”: é também um tempo de incertezas e “verdades” fragmentadas, que obriga o indivíduo a ser tão lúcido a ponto de permanecer em estado de transe ou alucinação.

Como se não bastasse, nos salões privados, o ritmo frenético do *charleston* – dança originária da cidade de mesmo nome nos Estados Unidos, surgida na década de 1920 pouco depois da Primeira Guerra Mundial – parece imitar o frenesi da vida moderna, com seus passos ágeis e vigorosos. Nesse contexto, os interesses de classe sobrepõem-se ao indivíduo, que precisa submeter-se aos códigos de conduta social e, não raro, mascarar os próprios sentimentos; daí, portanto, o desejo de liberdade para “*ser* qualquer / *coisa* livre, livre” – que aqui correspondem a duas faces da mesma moeda (*ser/coisa*).

No verso final, o sentimento de desterritorialização do eu lírico é agravado pela consciência de habitar ainda um outro “espaço” cujas fronteiras são indeterminadas (ainda que aparentemente demarcado pela presença do artigo definido); assim, não bastasse o efeito inexorável do tempo a abater-se sobre ele, a dimensão do sentimento de ser e estar-no-mundo é intensificada em tom de triste desabafo. Os “Últimos Telexes” são, portanto, a sua derradeira tentativa de escapar ao completo naufrágio do ser (ou de si mesmo?) em meio à avalanche de “imagens distorcidas” de uma época em que tudo é facilmente “esmigalhado em pó”.

Como em outros textos de *Hipótese do Humano*, o poeta mostra-se solidário aos seus contemporâneos e entra em cena para denunciar as injustiças sociais que verifica à sua volta. Para além de simbolizar de modo único as inquietudes do ser, a poesia também se torna um instrumento (não mecânico, vale ressaltar) de participação e “engajamento”. Em “Começo de Vida”, o poema é tão real e concreto como o é uma “pedra”, metáfora recorrente que representa a matéria-prima à disposição do poeta, a palavra: “O poema é realidade. / E nome não rima com fome. / E seguimos de pedra e palavra, / e seguimos entre pedra e palavras. / O bruto. O lapidar. O terno. / O poema é uma realidade.”

Sem considerar as diferentes implicações filosóficas das categorias real/realidade, somos levados a concluir, para efeito desta breve análise, que o poema é descrito como uma realidade (ou totalidade) em si mesma, cuja manifestação concreta (sua organização sígnica) é a verdadeira face do real. Sendo a palavra “nome” da ordem do ser, não há sentido, na visão do poeta, aproximá-la semanticamente da palavra “fome”, que é da ordem da necessidade. Por conseguinte, o poema é uma realidade (e não uma necessidade) porque é feito à imagem e semelhança do seu criador: o ser.

Tais reflexões, aparentemente, jamais abandonariam o autor de *Mesa Posta e Hipótese do Humano*, mesmo após o desaparecimento do Clube que outrora havia fundado com outros companheiros e companheiras de prosa e poesia dominicais. Ao longo da sua trajetória poética, ainda pouco conhecida, observa-se uma tentativa constante de aprimorar o seu discurso poético, razão pela qual segue à procura da poesia como um cavaleiro quixotesco em busca do seu (des)encantado “palácio da ventura”.<sup>40</sup>

#### 4.2 A lírica transcendental de José Raulino Sampaio

A casa número 927, da Marechal Deodoro, está de luto. Nela, morava o poeta José Raulino Sampaio, nascido em São Desidério, Barreiras, na Bahia, mas, há muitos anos, instalado em Petrolina [...] Morreu fazendo poesia. Por ela, viveu. Por ela, sacrificava os interesses pessoais. E com ela, foi cúmplice de cada detalhe que a vida demonstrou, que a vida negou e que a vida revelou. Esteve presente na chegada da nova Petrolina, com seus prédios suntuosos e com suas indústrias. Com sua gente e com seu espírito cosmopolita. Ele viveu as decisões históricas da cidade. Apaixonado por leitura, ele não distanciou-se da Imprensa e durante muito tempo, escreveu para este jornal. Alimentou multidões de corações com sua poesia que falava sempre do homem e seus vícios, o homem e sua ansiedade. [...] Sua morte foi uma semente para novos caminhos de uma poesia que continua nas calçadas à procura de gente, à procura de amantes. (JOSÉ, 1989, p. 2.)

Com essas saudosas palavras, o jornal *O Farol* despedia-se, em 27 de janeiro de 1989, daquele que havia sido um dos seus mais assíduos colaboradores. Dias antes, a 13 de janeiro, falecera o poeta José Raulino Sampaio, um dos intelectuais mais admirados na cidade e um dos fundadores do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina – que, a essa altura, já havia

<sup>40</sup> Radicado no Recife desde 1994, onde cursou o mestrado em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Apolinário tem se dedicado principalmente à docência e à pesquisa literária, atuando no momento como professor do curso de Letras da Universidade de Pernambuco (UPE), em Nazaré da Mata-PE (campus Mata Norte). Embora não tenha publicado outras obras após *Hipótese do Humano*, revela que ainda hoje dedica-se à criação literária, tendo escrito “um número considerável de poemas” desde então. Sua intenção, conforme revela em entrevista, é publicar três novos livros de poesia após aposentar-se da função de professor universitário, que vem exercendo ininterruptamente nas últimas décadas.

sido extinto. Embora tenhamos omitido aqui o título da reportagem, nele, o seu nome aparecia acompanhado do aposto “uma vida com poesia”, evidenciando o lugar que a literatura teria ocupado no decorrer da sua existência. À parte o tom de despedida predominante no texto, a homenagem tinha sua razão de ser: embora não tivesse deixado uma obra extensa, no mesmo jornal Sampaio havia publicado parte considerável dos seus escritos, como é possível constatar por meio da leitura de exemplares anteriores de *O Farol*. Na “Coluna Drummoniana”, por exemplo, não era raro ver o seu nome acompanhado de textos em verso ou em prosa, a exemplo do poema “A Palavra”, publicado na edição de 2 de fevereiro de 1984:

A palavra que ontem foi escrita  
ou dita  
    não é a mesma de hoje?  
– Aguça teu sentimento,  
    perdoa a história e as variações.

Foi uma questão de formas e costumes.  
A palavra de ontem fugiu,  
    escondeu-se nos alfarrábios,  
    mas fica gritando nos velhos livros,  
brilha nos velhos pergaminhos.

A palavra voa do imo,  
    verte no pensamento,  
    deborda-se na terra,  
fecunda as multidões,  
cresce, canta, sobe e infinita-se.

Verba volant! A palavra voa, sim,  
    mas não se perde.

    Enunciada ou pensada  
    ela atinge todos os acidentes  
e escarpa a imensidão  
como espuma alvinitente  
na crista das ondas,  
    evola e se transforma  
no diamante da poesia,  
brilhando para todos os tempos.  
(SAMPAIO, 1984a, p. 2.)

Nesses versos, o autor não somente deixa transparecer todo o seu fascínio pela palavra, como também nos revela alguns aspectos bastante recorrentes na sua dispersa obra poética. Escrito à semelhança de um monólogo dramático, o texto sugere uma concepção essencialmente mística da criação literária, numa espécie de ode à palavra e aos seus poderes

fantásticos. Para Sampaio, a poesia não apenas representava a mais pura e perfeita forma de expressão artística: seria também o espaço do segredo, do interdito e do silêncio, na confluência entre o tangível e o imponderável, o real e o simbólico. Dito de outro modo, é como se, em cada poema, houvesse uma centelha da “verdade universal”, a qual somente pode adquirir alguma feição por meio do trato cuidadoso do poeta com as palavras.

Apaixonado pela palavra em suas múltiplas manifestações (“escrita ou dita”; “enunciada ou pensada”), Sampaio era definitivamente um homem das letras, embora “sem títulos de cultura, sem anel vermelho ou cor de rosa no dedão”, como é apresentado no relato biográfico feito por Luis Wilson (1978, p. 847) em seu livro *Roteiro de Velhos e Grandes Sertanejos*, publicado quando o poeta ainda era vivo.

Membro de uma família numerosa, que havia se instalado no interior da Bahia para fugir da seca no estado do Ceará, Sampaio concluiu formalmente apenas o ensino primário. Ao longo da sua infância, porém, viveu cercado por conversas literárias, pois boa parte da família tinha o hábito de reunir-se para ler poesia, romances e folhetins. Segundo relata, essa atmosfera encantava-o profundamente, despertando nele o interesse pela literatura; ainda garoto, começou a escrever os seus primeiros versos, que eram lidos e comentados pelos presentes com bastante entusiasmo.

Na adolescência, partiu para Porto Nacional (no atual Tocantins) e ingressou em um seminário católico, onde estudou latim, francês e filosofia. A falta de vocação para o sacerdócio, entretanto, motivou o seu retorno à cidade natal, onde se tornou professor de uma escola primária e passou a se dedicar mais à escrita poética. Sua chegada a Petrolina se daria somente em 1923, quando, acometido de malária, procurou refúgio na cidade ribeirinha para se tratar da doença. Desde então, decidiu fixar-se nela e a elegeu como sua “pátria de adoção” (SAMPAIO, 1984b, p. 2). Ao longo de sua trajetória, Sampaio fez parte de uma geração de escritores e intelectuais que marcou época na história do município – além de poeta, foi também jornalista, professor e tabelião, entre tantos outros ofícios que exerceu na cidade que passou a amar no decorrer dos anos.

Definido pelos amigos como “um típico homem à moda antiga” – um verdadeiro *gentleman*, “cavalheiro por natureza e ao mesmo tempo muito seguro do que queria”, nas palavras da amiga Elisabet Moreira (apud PEIXINHO & SOUZA, 2014, p. 100) –, Sampaio era também um amante das ideias e mostrava-se igualmente aberto ao novo. Tanto que, quando foi convidado por Apolinário a fundar o Clube Drummoniano de Poesia, logo abria as portas da sua casa para acolher os “drummonianos” de primeira hora. Apesar de ser o mais velho do grupo – era o único octogenário, diga-se de passagem –, não pareceu hesitar um só

instante em aceitar a proposta do jovem amigo. Assim, a casa localizada na rua Marechal Deodoro, no centro da cidade, em breve se tornaria o principal ponto de encontro do grupo, que costumava se reunir mensalmente para discutir literatura e arte em geral, conforme a “ordem do dia”.

Como recorda Apolinário (2011, comunicação pessoal), a casa do velho poeta era um ambiente bastante propício para qualquer reunião literária. Curiosamente, na sala de estar havia uma grande mesa usada por Sampaio para guardar dezenas de livros dos mais diversos gêneros, da prosa à poesia. De autores brasileiros a estrangeiros, como Castro Alves, Cruz e Sousa, Luís de Camões, Fernando Pessoa, Baudelaire, Pedro Nava e o próprio Drummond – apenas para citar alguns dos seus preferidos –, era com eles que a sua mesa costumava aparecer posta, fato inusitado que atraía a atenção da maioria dos visitantes.

Com o poeta mineiro, no entanto, a sua relação foi um pouco além da presumida admiração literária. Como já dissemos em páginas anteriores, Sampaio e Drummond passaram a trocar cartas logo após a fundação do Clube (e até telefonemas, segundo relatos de parentes daquele), hábito que mantiveram até 1987, ano da morte do segundo. Dessa aproximação, foi surgindo uma afetuosa relação de amizade, talvez devido à pequena diferença de idades entre eles, já que Sampaio era apenas cinco anos mais velho que Drummond: além da boa experiência proporcionada pelos muitos anos vividos, ambos tinham em comum a paixão pela literatura. Em uma carta de 13 de novembro de 1982, Drummond assim escreve ao amigo de Petrolina:

Meu caro José Raulino:

Agora me sinto mais perto de você, pois ingressei na Ordem dos Oitentões, e posso sentir melhor, mesmo à distância, o prazer da sua companhia. Obrigado, companheiro, pela força que você me dá com a sua amizade e o seu exemplo de constante atividade intelectual. [...] Deixo aqui o melhor abraço para o querido amigo de tão pura e comovedora afetividade. Gratíssimo, o coração do

Carlos Drummond.

Ao que parece, a relação de Sampaio com a literatura – e, mais especificamente, com a poesia – envolvia um misto de estranhamento e devoção. Esse sentimento, aliás, aparece nitidamente representado em diversos dos seus escritos, tal como sugere no poema “Fecundação”<sup>41</sup>, publicado na primeira edição da *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*

---

<sup>41</sup> Quase dez anos depois, durante o concurso *Destaques Poéticos Brasileiros 1987*, promovido pela Realce Editora na cidade de Bauru (SP), “Fecundação” obteve a preferência dos jurados e conquistou o primeiro lugar entre mais de nove mil trabalhos poéticos de todo o país. Em uma entrevista concedida à rádio petrolinense Emissora Rural, em 2 de julho de 1988, Sampaio assim comenta sobre o episódio: “Ter sido o vencedor, ganhando o primeiro lugar num concurso de

*(Drummoniana I):*

Segura o poema na aurora  
do seu nascer  
quando ele vier das fontes vivas  
dos teus sentimentos,  
das tuas impressões  
ou dos teus sonhos.

Segura o poema, avaramente,  
ao crepitar da primeira labareda,  
que nasce do atrito mental  
em plena função criogênica  
para a forma orgânica  
dos caracteres.

Segura o poema na concha das tuas mãos  
banhadas na pureza sacramental da lírica  
e toma-o como uma prece  
na taça sedenta e cristalina  
do pensamento vivo e silente  
e verte-o no teu sangue  
e em teus nervos,  
s i l e n c i o s a m e n t e.

E silenciosamente deixa-o gravar-se  
na tela psicossensorial do Eco.

Segura o poema com as cores  
e os sons todos da fantasia  
enquanto eles bailem  
nas areias do castelo encantado.

Segura o poema piano do aroma  
e do mistério com que ele sai  
da retorta circunvolvar  
da mente  
ou enquanto esvoaça  
na redoma sagrada do sonho.

Segura o poema na essência deífica  
ou na virgindade virtual  
como um novo Paracelso;  
mas, destina-o qual oferenda  
ao mundo  
na ânfora da palavra imortal.

---

poemas, é um galardão. É um prêmio extraordinário, para um esforço, para um trabalho que a gente teve na mente, que às vezes vem muito espontaneamente também, sem qualquer discurso. Foi como aconteceu com o meu poema Fecundação, que foi escrito em pouco mais de quinze minutos. Foi num momento em que eu estava sentindo qualquer coisa, que estava além dos meus conhecimentos, estava além do meu curso. E que, por felicidade, saiu alguma coisa que agradou a alguém, principalmente aos diretores do concurso de Bauru, em São Paulo. Situação em que me acho um tanto comovido e muito agradecido a todos..." (PEIXINHO & SOUZA, 2014, p. 35.)

Segura o poema, – essa voz da tua vida –  
 no branco escrínio  
 da celulose impressa,  
 marmórea e eterna,  
 para a unção da leitura consagradora,  
 como ele foi te gritado  
 por vozes do Infinito  
 após o eco colorido  
 nas muralhas irisadas do estro.

Segura-o. Segura-o para sempre  
 na forma mais ampla, multicolorida  
     epoliforme do verbo universal,  
     da pluralidade das vozes  
     que vieram do Éden.

(SAMPAIO, 1979, p. 17-18.)

Como numa espécie de invocação, o poema inicia-se com a seguinte dedicatória: “Anseio captar, além da fantasia e da verdade universal, a alma das lições de Maiakovski”. Aqui, a referência ao poeta russo Vladimir Maiakóvski, conhecido por sua concepção ao mesmo tempo abstrata e revolucionária da arte – “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (MAIAKÓVSKI apud NAPOLITANO, 2011, p. 43) –, sinaliza claramente uma aproximação de Sampaio com as inovações estéticas e literárias que se espalharam ao longo do século XX – ainda que seja uma recepção tardia, considerando que o poema foi escrito e publicado em 1979.

Assim, não é irrelevante dizermos que “Fecundação” aparece logo após o seu conhecido “Poema de Pedra” na mesma edição da revista, não obstante a distância temporal de meio século que havia entre um e outro. Apesar das evidentes diferenças – enquanto “Fecundação” é sobretudo alegórico, o “Poema de Pedra” é essencialmente contemplativo e mais parece uma ode à Catedral de Petrolina<sup>42</sup> –, o tom solene é praticamente o mesmo nos dois textos, que compartilham ainda a estrutura de monólogo dramático e certos recursos estilísticos (uso de anáforas, versos brancos e irregulares etc.). Em Sampaio, cosmopolitismo e provincianismo parecem conviver lado a lado sem maiores atritos; daí, portanto, a sua tentativa constante de buscar o novo sem, todavia, jamais romper definitivamente com as manifestações telúricas tão frequentes na poética ribeirinha.

Voltemos agora a nossa atenção para o primeiro poema. À semelhança de uma revelação contida nos evangelhos cristãos, em “Fecundação”, Sampaio nos apresenta o seu testemunho particular da criação poética. Tal como um alquimista em busca da pedra filosofal

---

<sup>42</sup> Conforme registramos anteriormente (ver seção 2.3), “O Poema de Pedra” foi escrito e publicado originalmente em 1929 no jornal *O Farol*, marcando a inauguração da Catedral de Petrolina.

(“como um novo Paracelso”), o poeta é aquele que segue à procura da “verdade universal”; para ele, a poesia seria a única forma possível de transcender a realidade sensível e imediata, superando as limitações dos sentidos humanos.

Nesse sentido, o poema apresenta-se como uma força viva e amorfa que emerge das profundezas da subjetividade humana para, então, adquirir forma e concretude. Sentimentos, impressões e sonhos são as matérias-primas que o poeta utiliza para dar vida ao poema, mas é necessário um esforço criativo ou “atrito mental” para que ele se configure “ao crepitar da primeira labareda”. No entanto, à semelhança do que sugere o poeta simbolista Cruz e Sousa, em “Cavador do Infinito”, aquele que se arrisca em busca do imponderável corre sempre o risco de perder-se ainda mais: “E quanto mais pelo Infinito cava / Mais o Infinito se transforma em lava / E o cavador se perde nas distâncias...” (SOUSA, 2008, p. 554.)

Não por acaso, as nove estrofes do poema iniciam-se sempre com o mesmo verbo em sua forma imperativa (“Segura o poema”; “Segura-o”), lembrando ao interlocutor “iniciado” que é preciso cautela ao lidar com essa força viva que é a essência da poesia. Esta, por sua vez, equivale a uma substância vital que anima o próprio ser, tal como o sangue que lhe corre nas veias; em outras palavras, poesia e ser são feitos da mesma matéria e por isso compartilham a mesma “essência deífica”.

O poema, portanto, é como uma espécie de segredo sagrado que é revelado “silenciosamente” ao poeta “por vozes do Infinito”. Aparentemente, são as mesmas vozes misteriosas que “vieram do Éden” e ordenaram a criação do primeiro homem e da primeira mulher, tal como no livro bíblico do *Gênesis*: “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (BÍBLIA, 2007, p. 13). A referência explícita a essa cena bíblica, na última estrofe do poema, é bastante reveladora do que julgamos ser o motivo central utilizado pelo poeta para escrever “Fecundação”: se a principal criação divina é o ser humano, feito à imagem e semelhança de Deus, a poesia é certamente a mais bela e original das criações humanas, verdadeira expressão do “verbo universal” – uma espécie de teogonia em que o princípio criador é representado pela própria linguagem.<sup>43</sup>

Desejo de transcendência, misticismo, associações sinestésicas e sugestões oníricas são elementos bastante recorrentes na poesia de Sampaio, mas em “Fecundação” tais características tornam-se ainda mais evidentes. Nele, nota-se a presença de um acentuado simbolismo e dualismo – características que o crítico espanhol Luis Beltrán Almería (2008, p. 98, tradução nossa) aponta, em uma de suas reflexões sobre a modernidade estética, como

<sup>43</sup> A mesma aura de misticismo, evocada por essa cena bíblica, também pode ser notada nos seguintes versos (já citados anteriormente em 3.5) do poema “Drummondiano”, escrito por Aloísio Reis Brandão: “[...] e a poesia se fez letras e habitou em Drummond / e Drummond se fez verbo e poesia e habitou entre nós...” (BRANDÃO, 1979, p. 24).

típicas do hermetismo, definindo-o como uma estética que “compreende o cosmo como o cenário de uma grande luta entre o princípio do Bem e o princípio do Mal”. Segundo Beltrán Almería (2008, p. 98, grifos do autor), “o hermetismo é, em primeiro lugar, *uma estética didática radical*, com seus aspectos doutrinários, naturalmente, mas que não se pode reduzir a eles”. Em Sampaio, a estética não raro assume claramente uma dimensão ética que opera nesse sentido; desse modo, a sua poética é frequentemente marcada por uma certa religiosidade impregnada de moral cristã – decerto, devido à sua vinculação com o catolicismo.

Esse breve comentário do poema nos sugere a conexão com o hermetismo não somente devido à sua acentuada conotação simbólica, mas principalmente por seu efeito estético e sentido doutrinário (ético). Conforme ressalta, ainda, Beltrán Almería (2008), se o hermetismo moderno é sobretudo estético, é certo que ele reúne tanto características clássicas como aspectos modernos. A simbologia moderna, porém, tende a desfigurar os símbolos clássicos, de modo que um mesmo símbolo possa mudar de significado dentro da mesma obra, rompendo completamente com o convencionalismo daqueles.

Desse modo, sua poesia frequentemente assume uma aura de encantamento e mistério, por vezes voltando-se para si mesma duplamente refletida e refratada pelas lentes do poeta. Além disso, como é frequente no modo lírico, as questões relacionadas ao sentido da existência e do próprio “eu” também se fazem presente de modo sintomático em sua obra, construída a partir de um memorialismo que busca nas evocações da infância algum conforto para as angústias e inquietações típicas da vida adulta (ou mesmo do envelhecer).

Nessa empreitada, sua poesia pode ser considerada como uma tentativa constante – porém quase sempre frustrada – de capturar a essência de um “eu” fragmentado que, não raro, olha “desconfiado o espelho”, pois “a superfície polida só mostra aflição”. Em “Frente ao Espelho”, do qual extraímos apenas as duas primeiras estrofes para uma breve leitura, a imagem que o vidro polido lhe oferece não é mais que uma sombra evanescente, revelando um ser que, embora semelhante a ele, é na verdade “um outro” (tal como decretara Rimbaud em sua *Carta do Vidente*, ao escrever “*je est un autre*”):

Olho desconfiado o espelho.  
 Uma sombra perpassa leve e fugidia  
 no fundo falso do vidro polido.  
 Encaro-o um tanto desanimado  
 e não sou eu a imagem angustiada  
 que surgiu lá na dimensão da luz.  
     Não sou eu que olha o espelho  
     mas aquele que nasce das conjunturas

humanas e dos sentimentos bons  
visto de esguelho.

A superfície polida só mostra aflição  
e eu sei que lá atrás acima do mal  
há muita doçura e amor e ternura  
no outro indivíduo  
cujo rosto se oculta  
e se confunde em outra criatura.

Quantos **eus** se guardam dentro de mim  
não sei. Sei que amo, anseio, perdoo,  
acato, afago, respeito, temo,  
e não sou feio por dentro  
como se mostra o meu retrato.  
[...]  
(SAMPAIO, 1986, p. 51.)

A própria forma do poema, com seus versos propositalmente desalinhados da margem lateral da página (artifício utilizado por Sampaio também em outros poemas), reforça esse alheamento que emerge do “eu” para retornar no plano espacial, distanciamento necessário para um indivíduo que hesita em contemplar a própria imagem refletida/refratada na superfície ambígua do espelho. Este, na medida em que revela algo que o sujeito normalmente não pode ver, sua imagem sob o ponto de vista de quem o observa, esconde uma outra dimensão “no fundo falso do vidro polido”, que não passa de uma simples ilusão provocada pela natureza peculiar da luz. Por outro lado, se não fosse a existência dela, de que modo ele poderia enxergar a sua face humana sem experimentar semelhante angústia e desconfiança?

Em seguida, o poeta confessa não saber quantos “eus” cabem dentro dele. Contudo, sabe que todos os seus sentimentos, bons ou ruins, são uma consequência inevitável da própria natureza humana – por isso a sequência de verbos no modo indicativo presentes na terceira estrofe (“amo, anseio, perdoo” etc.). Dividido (entre a culpa e a redenção, o seu olhar perscruta a superfície especular em busca de respostas que, todavia, não lhe são dadas, assinalando o seu sentimento de desamparo diante da efemeridade da existência. Ao encarar a imagem do espelho, o que se mostra aos seus olhos não é apenas um retrato de si, mas, sobretudo, a “aflição” experimentada ao confrontar-se com um “outro” paradoxalmente tão familiar e desconhecido – ele mesmo.

A metáfora do espelho, pois, é utilizada como uma possibilidade de autoconhecimento que se mostra mais ilusória do que real. Como o espelho é capaz de mostrar somente o que está por fora, na superfície, resta-lhe voltar-se para o interior e indagar-se sobre a essência de si mesmo e das coisas à sua volta. Ainda que timidamente, procura desnudar-se diante do

espelho como se desejasse alcançar uma última epifania para, assim, finalmente compreender o sentido de ser-estar-no-mundo.

O tempo e os seus efeitos também são igualmente sentidos pelo poeta ao longo da sua trajetória. Uma vez consciente da sua própria efemeridade, procura assinalar o seu lugar no mundo deixando marcas por onde passa. É como se, a cada passo, fosse deixando pedras pelo caminho para não se perder dentro dele (ou de si mesmo) e, assim, dar algum sentido à sua jornada solitária. A seguir, vejamos o poema “Tornada de Passos”, publicado originalmente na *Drummoniana 2*:

Até à curva dos movimentos finais  
palmilhei a erosada trilha solitária,  
– deserto eu e deserto o ramo –  
assinalando-a a espaços longos,  
quicá equidistantes,  
com pobres rolados seixos.

Ida triste, jornada de frustrações,  
parei lá,  
na frente ignorada,  
coberto de pó  
e olhei o estirão vazio  
feito de oitenta e uma  
etapas desbotadas à luz do tempo,  
só marcadas pelas tintas do nada.

Então, sob a areia da caminhada  
só pude distinguir,  
ao crepúsculo dos anseios,  
alguns pontinhos opacos, de longe em longe,  
timidamente,  
marcando gestos ou vozes  
que eram manifestação real  
do que não soube dizer.  
(SAMPAIO, 1980b, p. 12.)

De fundo marcadamente autobiográfico, o poema parece sintetizar a tortuosa trajetória do poeta, com seus passos hesitantes e sinuosos. Escrito por ele em 1979, aos 81 anos de idade (“feito de oitenta e uma / etapas desbotadas à luz do tempo”), a passagem do tempo é comparada metaforicamente a uma longa caminhada pelo deserto, lugar ermo onde a noção espaço-tempo praticamente se dilui – por isso a necessidade de assinalar o caminho com seus “pobres rolados seixos”, “quicá equidistantes”. Uma vez que é inútil tentar escapar aos efeitos do tempo, resta-lhe apenas prosseguir em sua “trilha solitária”, até finalmente chegar “à curva dos movimentos finais”. Ao lembrar que a existência humana é sempre finita

e delimitada pelo tempo, este, ao contrário, é infinito e equivale ao nada (observemos os dois últimos versos da segunda estrofe). Nesse sentido, o tempo nada mais é que uma pura abstração criada tão somente para assinalar a passagem de homens e mulheres sobre o mundo, cada qual habitante do seu deserto particular.

Desse modo, ao aproximar-se do final do seu percurso, depara-se apenas com o desconhecido, “na frente ignorada”. Já então “coberto de pó” – eis aqui o destino final de toda a humanidade – e sem grandes expectativas em relação à sua caminhada, parece aturdido ao constatar que a sua trajetória equivale a uma “jornada de frustrações”. Agora estático, contempla vagamente as lembranças deixadas para trás, estas representadas por gestos ou vozes distantes que, embora reais, remetem sempre ao indizível, ao incomunicável – talvez o desejo inconsciente de deixar seu nome gravado na posteridade, após recolher-se ao infinito ou ao nada. Aqui, caberia fazer uma breve aproximação com o poema “Transcendentalismo”, do poeta português Antero de Quental:

Já sossega, depois de tanta luta,  
 Já me descansa em paz o coração.  
 Caí na conta, enfim, de quanto é vão  
 O bem que ao Mundo e à Sorte se disputa.

Penetrando, com fronte não enxuta,  
 No sacrário do templo da Ilusão,  
 Só encontrei, com dor e confusão,  
 Trevas e pó, uma matéria bruta...

Não é no vasto mundo – por imenso  
 Que ele pareça à nossa mocidade –  
 Que a alma sacia o seu desejo intenso...

Na esfera do invisível, do intangível,  
 Sobre desertos, vácuo, soledade,  
 Voa e paira o espírito impassível!  
 (QUENTAL, 1991, p. 85.)

Embora escrito praticamente um século após o soneto de Quental – cujos *Sonetos Completos* foram publicados originalmente em 1886, por iniciativa do seu amigo J. P. Oliveira Martins, a quem “Transcendentalismo” é dedicado –, o poema de Sampaio apresenta nítidas semelhanças com o texto do poeta português. Afora as evidentes diferenças formais e estilísticas (presença/ausência de metrificacão, seleção lexical etc.), o sentimento de impassibilidade e aparente resignação perante o destino final de todo ser é compartilhado entre eles; em ambos, a existência humana assume um sentido essencialmente metafísico, sendo a busca da transcendência um desejo que se inscreve para além do tempo e do espaço

(em “Tornada de Passos”), ou, de modo mais dramático, da vida e da morte (em “Transcendentalismo”).

Não por acaso, “Tornada de Passos” foi depois incluído como o poema de abertura na coletânea *Seixos Rolados* (1986), único livro de poesia publicado por Sampaio, poucos anos antes da sua morte.<sup>44</sup> Além desse, os demais poemas citados até agora (com exceção de “A Palavra”) fazem parte da antologia, que se divide em quatro partes: *Brita, Pedras Rarefeitas, Cascalho e Pedregulho*. Sob tais variações pétreas, apresentam-se os 58 poemas selecionados por ele que, em certo sentido, sintetizam a sua trajetória poética: embora a maioria deles tenha sido escrita em anos mais recentes, entre as décadas de 1970 e 1980, os mais antigos da coletânea foram escritos ainda nos anos 1920 (o poema “Fantasia”, que narra em versos uma “trágica estória de amor”, na definição do próprio Sampaio, é de 1926). A respeito da obra, o político petrolinense Fernando Bezerra Coelho, que lhe fez o papel de mecenas<sup>45</sup>, assim se pronunciou no texto de apresentação:

Seixos Rolados estão sendo. Correrão mãos e mundos. São pequenas pedras e grandes também. Mas sempre polidos. Que não obstruem. Constroem pirâmides e leitos de caminhos (di)versos, onde se encontram sonhos e realidades. Ações e esperanças. Compromissos e dissertações. Um dia o tempo verá que os “SEIXOS” não pararam. Daí porque “ROLADOS”, para que o acompanhassem em sua trajetória de exigências e velocidade. (COELHO, 1986, p. 3.)

Meses depois, ao receber em suas mãos um exemplar do livro, Drummond também se manifestou em carta escrita a 4 de junho daquele ano e endereçada a Sampaio:

Caro poeta e amigo José Raulino:

Foi com alegria que recebi o seu livro Seixos Rolados e, assim, tive notícias poéticas do bom amigo. Os versos dizem bem da sua emotividade lírica e da sua grande capacidade de refletir experiências humanas em forma literária. Parabéns pelo poema consagrado a Bruna Lombardi.<sup>46</sup> É de um jovem. O abraço afetuoso de sempre, do seu

Carlos Drummond

A diversidade de textos que compõem a coletânea é a principal característica que salta

<sup>44</sup> Simbolicamente, o lançamento do livro foi realizado no auditório do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, em Petrolina, na noite de 21 de abril de 1986, data em que Sampaio comemorava seus 89 anos – ou “abriladas”, como costumava dizer em referência ao mês de seu nascimento.

<sup>45</sup> Impresso com o apoio financeiro do então deputado federal Fernando Bezerra Coelho, o livro *Seixos Rolados* não possui vínculo editorial e, por isso, caracteriza-se como uma publicação “independente”.

<sup>46</sup> O poema em questão intitula-se “O Verbo e a Mulher” e havia sido escrito em 1979, conforme indicação presente ao final (assim como nos demais poemas do livro).

aos olhos do leitor mais atento, como sugerem as palavras gentis de Drummond. Em *Seixos Rolados*, poemas mais reflexivos e de sentido profundamente metafísico, como “Geometria no Espaço” (1976) e “Disfarces/Faces do Sonho” (1980), mesclam-se a outros de caráter puramente descritivo e circunstancial, como “Rio São Francisco” (1979) e “Dia da Criança” (1980). Por vezes, o seu lirismo beira a ingenuidade de um jovem arrebatado que ainda não experimentou o desgaste do tempo e os enfrentamentos da vida adulta, como nos versos apaixonados de “Pelo Amor” (1967): “[...] Ando inquieto, estou febril. / Santo Deus! Quanto calor! / Viverei mil anos, mil / correndo em busca do amor.” (SAMPAIO, 1986, p. 86.) Em outras ocasiões, porém, busca transcender as suas emoções mais elementares para então refletir sobre a complexidade da existência humana, como questiona no poema “Onde Ficou o Horizonte?” (1980): “[...] Os sentimentos do homem caíram / como folhas mortas / no vasto chão de uma história incolor.” (SAMPAIO, 1986, p. 18.)

À parte isso, em pouco mais de cem páginas, Sampaio demonstra a sua versatilidade poética ao transitar entre as formas consideradas clássicas e as tendências inauguradas pelo Modernismo, desde o soneto cuidadosamente metrificado (dos quais os poemas “Diante de um Quadro”, escrito em 1940, e “Zelo”, de 1964, são um exemplo) até o verso livre de certas convenções literárias (sobretudo nos poemas concretos “Provas em Pês”, de 1977, e “Com os FF”, de 1978, que também integram a antologia). O próprio título do livro<sup>47</sup>, aliás, parece simbolizar a ideia do poeta sobre seus escritos: são como fragmentos de rocha deslizantes, formados pela ação erosiva da criação literária sobre a palavra. E, à medida que vão se despreendendo, deixam-se rolar indefinidamente, como descreve no poema “As Pedras do Caminho” (1980):

As pedras do caminho  
no silêncio da noite  
sossegam e dormem  
e sonham com a jornada frustrada  
do dia que virá.

As pedras do caminho  
na quentura do dia  
esperam e suspiram  
e anseiam por rolar, alisando  
as arestas multifformes.

As pedras do caminho

<sup>47</sup> Quando menino, Sampaio relata que costumava catar pequenos seixos no leito do riacho que corria próximo da sua casa, em São Desidério (BA), guardando-os em um velho bernal que carregava consigo, como se fosse um tesouro só dele. Aquelas pedras de cores e feitios variados fixaram-se na sua memória, servindo de inspiração, muitos anos mais tarde, para a publicação do livro *Seixos Rolados* (PEIXINHO & SOUZA, 2014, p. 37).

as pedras que rolam  
 à feição das pisadas  
 dos começos das eras  
 adoçam o valor do verbo latino  
 e pintam o poema com as cores do dia.  
 (SAMPAIO, 1986, p. 21.)

Aqui, a associação entre os versos de Sampaio e um famoso poema de Drummond, “No Meio do Caminho”, é praticamente inevitável.<sup>48</sup> Se, na ocasião em que veio a público, este último causou certo alvoroço e tornou-se a “pedra do escândalo” na fase mais tumultuada do Modernismo brasileiro, é certo que o poema de Sampaio já não provocaria a mesma reação de estranhamento entre os petrolinenses, sobretudo porque os contextos de recepção eram completamente diferentes – assim como os textos também o são. Curiosamente, ainda hoje “No Meio do Caminho” parece dividir as opiniões, aguçando as mais inusitadas interpretações, como certa vez revelara o próprio Drummond, em entrevista concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto:

Minha intenção era fazer apenas um poema monótono – sobretudo monótono – e com poucas palavras. Um poeta repetitivo. Um poema chato mesmo. Uma brincadeira. Não tinha intenção nem de fazer uma coisa que agredisse o gosto literário nem também uma coisa que permitisse uma revolução estilística. O poema muito menos tinha uma intenção filosófica – aludindo à dificuldade que a vida pode oferecer à pessoa. Nada disso! (ANDRADE apud MORAES NETO, 2007, p. 96.)

Escrito e publicado mais de meio século após o polêmico texto drummoniano aparecer pela primeira vez nas páginas da *Revista de Antropofagia*, em 1928, o poema de Sampaio de algum modo retoma a imagem da “pedra no meio do caminho” evocada reiteradamente pelo poeta mineiro, porém com efeitos bastante distintos: enquanto o texto de Drummond registra a pura banalidade do fato em si (não nos ocuparemos em interpretar aqui os possíveis sentidos da sua controversa “pedra”), pois sua intenção confessa era fazer um poema “bastante árido, bastante pedregoso” (ANDRADE apud MORAES NETO, 2007, p. 96), uma provocação, enfim; sabemos que “as pedras” de Sampaio, quando vistas no conjunto da sua obra, correspondem a uma representação simbólica que este atribui à sua própria poesia, como bem

---

<sup>48</sup> Vale ressaltar que o poema de Drummond, por sua vez, remete ainda ao primeiro canto de *La Divina Commedia* (séc. XIV) de Dante Alighieri, que se inicia com o célebre verso “Nel mezzo del cammin di nostra vita” (“No meio do caminho de nossa vida”). “Por esse prisma, ‘No meio do Caminho’ afigura-se como uma espécie de redução e atualização paródica modernista dos primeiros versos do canto primeiro da *Commedia* [de Dante Alighieri], conforme analisa Mario Auriemma Higa (2009, p. 78) em sua tese de doutorado intitulada *No Meio do Caminho: figurações da pedra na moderna poesia latino-americana*.

sugere o título do livro *Seixos Rolados*.

Em “As Pedras do Caminho”, a aparente imobilidade e dureza que é normalmente associada a elas é logo superada nos versos seguintes, por meio de verbos que ora designam sentimentos humanos, ora indicam movimento. Ao invés de meros pedaços de rocha inertes e completamente estáticos, as pedras que Sampaio encontra pelo caminho possuem vida própria e se comportam como tal; não apenas “sossegam e dormem”, “esperam e suspiram”, como também “anseiam por rolar”, adquirindo contornos e formas que, ao final do poema, remetem metaforicamente ao processo da criação literária. Assim como o poema é uma força viva e fecunda (recordemos os versos de “Fecundação”), “as pedras do caminho” transcendem a própria natureza “e pintam o poema com as cores do dia”.

Uma lição semelhante já havia sido expressa por João Cabral de Melo Neto no poema “A Educação pela Pedra”, no qual o poeta pernambucano sutilmente compara a inteireza e a dureza da pedra com a unidade formal e o rigor estético que a criação literária, no seu entendimento, exige:

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições da pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.  
[...]  
(MELO NETO, 2008, p. 207.)

Ao contrário do que João Cabral nos ensina sobre a pedra (ou o que podemos aprender com ela), desde a sua resistência “a ser maleada” até o “seu adensar-se compacta”, rejeitando o lirismo fácil e carregado de hedonismo, Sampaio parte do princípio diametralmente oposto e nos mostra que as suas pedras são naturalmente maleáveis “e anseiam por rolar, alisando as arestas multiformes”. Em sua lírica transcendental, a criação poética é descrita por Sampaio como uma arte feita de magia e transe: para ele, o poema surge não como resultado de um trabalho árduo e consciente, conforme sugere João Cabral, mas antes é resultado de um certo encantamento que impulsiona o poeta a escrever. Nesse sentido, o seu lirismo apresenta-se muito mais polido, por assim dizer, que o pretendido pela poética cabralina, visto que “as pedras do caminho” literalmente “adoçam o valor do verbo latino” – expressão retórica que

ele utiliza para se referir à poesia.

Contudo, não é somente de “lirismo comedido” – para lembrarmos as lições de Bandeira em seu conhecido “Poética” – e retórica que é feita a poesia do “poeta das pedras”, como o definiu postumamente o jornalista juazeirense Carlos Laerte, em texto de 1998. Ainda que seu estilo fosse caracterizado por certo preciosismo e rebuscamento da linguagem, vez ou outra Sampaio parece se despir da armadura de homem sisudo e simplesmente brincar com as palavras, como costumava fazer com os pequenos seixos que encontrava na infância.

Na *Drummoniana 2*, por exemplo, ao mesmo tempo em que é descrito como “um monumento petrolinense”, sendo por isso comparado ao seu “Poema de Pedra”, também se celebra a sua abertura “para o novo” e a sua participação na revista “com vários poemas”, dentre os quais é destacado “Introdução”, no qual “o jogo de palavras é sabiamente empregado” (DRUMMONIANA 2, 1980, p. 12). Vejamos o poema a seguir:

UMA palavra a **favor**  
de uma **raça**  
eu **deixo**  
com amor  
**exceto**  
a voz do mal que não passa.

Isso é um fato fascinante  
cuja fantasia fustiga  
a face fácil do fado  
como um enigma atuante.

Pro	pro	pro
	le	
lego	go	lego
gome	me	gome
	nos	

(SAMPAIO, 1980a, p. 13.)

Em tom coloquial, o poema inicia-se à semelhança de um discurso, no qual o poeta toma a palavra em defesa de “uma **raça**” (a espécie humana), embora rejeitando o lado obscuro – “a voz do mal que não passa” – que lhe é intrínseco. No entanto, as palavras que se seguem na segunda estrofe mais parecem um trava-língua, com a ligeira predominância dos sons consonantais oclusivos (t / d / g) e nasais (m / n), quebrando a sequência “lógica” que se espera de um discurso. Na terceira, o verso é praticamente escamoteado e deixa de ser a unidade formal que rege a composição do poema, cujo sentido agora passa a ser também “espacial”, como pretendiam os concretistas. De fato, as sílabas centrais da última estrofe (“pro”, “le”, “go”, “me” e “nos”), quando combinadas, formam outras palavras que remetem

aos vocábulos destacados em negrito na primeira estrofe: pro – a **favor**; prole – **raça**; lego – **deixo**; menos – **exceto**. Por fim, nota-se ainda o uso ambíguo da palavra “lego”, que também pode se referir à famosa marca de brinquedos de mesmo nome, cujo conceito se baseia em peças de plástico que se encaixam quase infinitamente, permitindo inúmeras combinações.

Não obstante o seu esforço em tentar se aproximar dessas “inovações”, os rumos da poesia contemporânea pareciam-lhe cada vez mais imprevisíveis e, talvez por isso, tenha logo se afastado delas para se dedicar a um projeto literário mais pessoal e quiçá menos audacioso. Assim, não é de se estranhar que mesmo em poemas como “Introdução”, no qual flerta claramente como o concretismo, o “poeta das pedras” pareça pedir licença ao leitor pela ousadia dos seus versos formalmente fragmentados. Afinal, como já dissemos anteriormente, certas “inovações” poéticas – que já nem eram mais novidade fora dos limites da província – ainda causavam certo estranhamento entre os petrolinenses, mais acostumados ao “lirismo bem-comportado” de Cid Carvalho e de outros contemporâneos.

No mesmo volume da revista, na seção “estóriasdaquiedali” [*sic*], Sampaio chegou a apresentar um esboço da sua “novela real” intitulada “Tia Nicácia”, inspirado nas memórias de uma ex-escrava que conhecera, ainda na adolescência, na cidade de Porto Nacional. A velha tia Nicácia, então com supostos 133 anos de idade, o teria impressionado pela sua lucidez e as histórias que contava, rememorando acontecimentos desde o Brasil colonial até o período republicano. Contudo, Sampaio não chegaria a concluir esse projeto, deixando apenas rascunhos como prova da sua intenção de escrever uma obra de ficção.

“A palavra voa, sim, / mas não se perde.” Hoje, quem passeia pelo centro de Petrolina e atravessa o Beco da Cultura – é preciso não ter pressa durante o percurso – pode se deparar com algumas palavras pintadas na parede da casa onde o poeta viveu a maior parte da sua vida. A velha construção, apesar de transformada em ruínas pela ação inexorável do tempo, ainda hoje se reveste literalmente de poesia. Na parede da memória, uma reminiscência clara ao seu antigo morador: o poema “Somos Todos Iguais”, escrito por Sampaio em maio de 1985. A homenagem póstuma, prestada pela União Brasileira dos Escritores de Petrolina (UBE), demonstra que a palavra escrita ou dita ontem de algum modo haverá de ser fecunda, brilhando para todos os tempos.

#### **4.3 O “olhar” crítico de Elisabet Gonçalves Moreira**

Ao longo deste trabalho, o nome de Elisabet Gonçalves Moreira tem sido citado com

uma frequência que certamente não passou despercebida aos olhos do leitor atento. Paulista aportada em Petrolina em 1976, onde até hoje vive, a organizadora da antologia *Poética Ribeirinha* foi também uma das participantes mais ativas do extinto Clube Drummoniano de Poesia, pelo que constatamos nos diversos registros deixados pelo grupo e nos depoimentos de alguns de seus remanescentes, com os quais tivemos a oportunidade de conversar no decorrer de nossa pesquisa. Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), no mesmo ano que chegou à cidade passou a lecionar na Faculdade de Formação de Professores de Petrolina (FFPP) e, pouco tempo depois, era convidada a fazer parte da confraria literária idealizada por José Olivá Apolinário, juntando-se ao grupo de escritores e intelectuais que acabaram por fundar o Clube.

A razão do convite, no entanto, dever-se-ia mais à sua inclinação para a crítica literária e ao seu perfil de intelectual *engagée* – “não podíamos ser ingênuos”, diria anos mais tarde em entrevista, ao refletir sobre o contexto histórico da época (MOREIRA, 2015, comunicação pessoal) – do que propriamente aos seus méritos como poeta ou ficcionista, conforme observaremos adiante. Além de “problemas de língua e literatura”, suas preocupações também incluíam questões políticas e sociais, frequentemente atuando como colaboradora (ou mesmo editora) de diversos jornais e revistas locais, principalmente no período que abrange o final da ditadura militar e o início da reabertura política; ainda nessa época, foi uma das fundadoras do Movimento de Mulheres de Petrolina, tendo participado da realização do 1.º Encontro da Mulher do Sertão – evento que reuniu, segundo a própria Moreira (2015, comunicação pessoal), cerca de 400 mulheres, “para se discutir a realidade da mulher sertaneja, urbana e rural, e propostas para a Constituinte”.

De fato, a sua atuação como crítica não pode ser dissociada das questões ideológicas que orientam a sua atividade intelectual, seja como professora (função de que, hoje, está aposentada) ou escritora. Em seus escritos sobre literatura e outras artes, não é raro haver reflexões sobre o papel do autor como sujeito social em meio às discussões de ordem estética; por vezes, a autocrítica é também exercida como tentativa de situar a si mesma dentro do seu discurso analítico, ainda que este se pretenda o “mais neutro e imparcial possível” – tarefa que constitui um desafio permanente para todo crítico, literário ou não.

Assim, a despeito de sua escassa produção literária – “sou bissexta neste sentido”, confessa (MOREIRA, 2015, comunicação pessoal) –, é certo que o seu interesse manifesto pela reflexão teórico-analítica garantiu-lhe um papel de relevância tanto “dentro” quanto “fora” do Clube Drummoniano de Poesia, tornando-se não apenas uma das principais porta-vozes do grupo, mas também uma das intelectuais mais respeitadas na cidade pela sua

trajetória.<sup>49</sup> Além da sua presença constante em colunas de jornais e revistas, Moreira participou da produção de programas de rádio nas emissoras locais, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980; em 1995, tornou-se membro da Comissão Pernambucana de Folclore, dedicando-se ainda ao estudo da cultura popular nordestina e suas expressões artísticas e literárias. Adepta das novas tecnologias da informação e comunicação, mais recentemente tornou-se colunista do *Interpoética*, portal eletrônico criado em 2005 com o propósito de divulgar a produção literária de autores pernambucanos.<sup>50</sup>

Considerando os objetivos deste trabalho, detemo-nos especificamente em suas contribuições no campo da crítica (e mais raramente da “experimentação” literária), tendo como objetos de análise os textos dela publicados nas revistas do Clube Drummoniano de Poesia e em outros periódicos locais, a exemplo do extinto jornal *O Sertão* (mais especificamente, na coluna “Letras & Artes”). Também contemplamos, para efeito de compreensão, alguns roteiros do programa radiofônico “Música e Palavra” que contam com a sua participação e outros escritos avulsos (publicados em jornais ou livros) aos quais tivemos acesso. Começamos, pois, pelas duas únicas revistas publicadas pelos drummonianos<sup>51</sup>, como parte dos registros materiais deixados pelo grupo durante o seu período de atuação.

Além de participar diretamente da organização e preparação das revistas (juntamente com Apolinário), Moreira encarregava-se de escrever os textos de apresentação/abertura de cada volume.<sup>52</sup> Ainda que os textos publicados nas revistas fossem considerados de “exclusiva responsabilidade dos seus autores” e a seleção obedecesse supostamente “ao gosto de cada um”, conforme registra-se ainda na primeira edição, é possível notar um grau crescente de ordenamento do material coligido em cada publicação: enquanto na primeira os textos eram separados apenas por autores (cujos nomes eram seguidos de pequenos perfis), na segunda passaram também a ser agrupados em seções diferentes de acordo com o gênero (“verso inverso”, poesia; “estórias da quiedali”, ficção; “talvez observando”, ensaio e crítica literária; “oque foifeito” [*sic*], espécie de noticiário do Clube), por sugestão da própria Moreira. Vejamos, a seguir, um breve perfil dela contido na primeira edição da revista:

<sup>49</sup> Em 2005, Elisabet Gonçalves Moreira recebeu o título de “cidadã petrolinense” da Câmara de Vereadores de Petrolina, “pelos relevantes serviços na área de Educação e Cultura”.

<sup>50</sup> Informações extraídas do próprio portal, cujo endereço eletrônico é [www.interpoetica.com](http://www.interpoetica.com).

<sup>51</sup> Como já dissemos anteriormente, uma terceira revista chegou a ser produzida pelo grupo, porém jamais foi publicada por falta de recursos; conforme conseguimos apurar, os originais deste volume (*Drummoniana 3*) encontram-se em posse de José Olivá Apolinário.

<sup>52</sup> Embora os textos de apresentação/abertura não fossem assinados, a autoria destes foi-nos confirmada pela própria Moreira em entrevista.

O que menos gosta é ser chamada de professora. Já que não é mestra de coisa alguma. Apenas tenta e tateia. Teoria da Literatura, Linguística, problemas de língua e literatura enfim. Membro-fundador do Clube Drummoniano de Poesia. Faz crônicas, poemas (deslizes!), textos apenas. E muito estudo, sobretudo com o estímulo de um verdadeiro mestre: Boris Schnaiderman e de Valdir [Araújo Moreira], o companheiro de todas as horas. Ultimamente um estudo que lhe pesa na consciência, também dissertação de mestrado: “Murilo Mendes e o poliédrico de um texto poético”.<sup>53</sup> (ELISABET, 1979, p. 9.)

Nessa rápida apresentação de si, a colaboradora que diz não gostar de “ser chamada de professora” justifica de maneira despretensiosa a sua participação na revista que, na verdade, ela própria havia ajudado a organizar. Além de responsável pelo texto de apresentação do periódico, Moreira também contribuía, no mesmo volume, com mais dois trabalhos de sua autoria: uma análise do poema drummoniano “Os Poderes Infernais”, em referência ao patrono do grupo, e uma crônica intitulada “Aboio”, que fora “levada ao ar pela Rádio Juazeiro-BA”.

Afora as evidentes diferenças temáticas entre eles, a autora exercita, dentro dos limites propostos em cada um dos textos, os dois gêneros com os quais aparentemente mais se identifica: o ensaio e a crônica. No primeiro, discorre sobre as características estilísticas e soluções formais utilizadas por Drummond no poema já citado; no segundo, reflete sobre a figura do vaqueiro como arquétipo do sertanejo nordestino, com seu modo de vida rude e arcaico. Por ora, interessa-nos a sua análise de “Os Poderes Infernais”, o qual transcrevemos adiante:

O meu amor faísca na medula,  
pois que na superfície ele anoitece.  
Abre na escuridão sua quermesse.  
É todo fome, e eis que repele a gula.

Sua escama de fel nunca se anula  
e seu rangido nada tem de prece.  
Uma aranha invisível é que o tece.  
O meu amor, paralisado, pula.

Pulula, ulula. Salve, lobo triste!  
Quando eu secar, ele estará vivendo,  
já não vive de mim, nele é que existe

---

<sup>53</sup> Em 1981, obteve o título de mestra em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP com a defesa da dissertação *Murilo Mendes: uma representação operacionalizada*, sob orientação do professor Boris Schnaiderman. Segundo Moreira (2015, comunicação pessoal), além deste, participaram da banca examinadora do trabalho os professores e críticos Alfredo Bosi e João Alexandre Barbosa.

o que sou, o que sobro, esmigalhado.  
 O meu amor é tudo que, morrendo,  
 não morre todo, e fica no ar, parado.  
 (ANDRADE, 2009b, p. 12.)

Em sua leitura do texto drummoniano, Moreira observa que este foge, “em certa medida, daquela imagem um tanto padronizada do poeta do cotidiano, do humor e da ironia”, argumentando que “**Os Poderes Infernais** é um soneto estranho, pesado, clássico”, de modo que as imagens utilizadas por Drummond contribuem “para acentuar ainda mais a tensão poética do texto” (MOREIRA, 1979, p. 9, grifos da autora). Ainda segundo ela, toda a construção do poema gravita ao redor de uma figura de linguagem da qual se serve o poeta: o oxímoro. É, portanto, a partir dessa figura e guiada por suas impressões iniciais que Moreira conduzirá a sua análise do soneto.

Após recorrer ao teórico alemão Wolfgang Kayser para conceituar o tema central da sua investigação, os “oxímoros drummonianos”, Moreira preocupa-se em situar o leitor no contexto original de produção do texto: “Voltando pois ao nosso poema, vamos localizá-lo na década de [19]50, que nos permite ver Drummond dando a seu texto um acabamento formal rigoroso, desde a forma de soneto até a observação dos cânones de elaboração do mesmo” (MOREIRA, 1979, p. 10) – mesmo rigor formal, aliás, pode ser observado em outros poemas do mesmo autor, a exemplo de “Instante”, “A Vida Passada a Limpo” e “Sonetos do Pássaro”, igualmente sonetos decassílabos. Tal procedimento, contudo, não o afasta de modo algum das tendências artísticas do Modernismo brasileiro e de outros autores que lhe foram contemporâneos, a julgar pelo “êxito dos sonetos, com toda a força clássica que suportam, de Vinícius de Moraes” (MOREIRA, 1979, p. 10).

Assim, a esse aparente “fechamento formal” do poema, soma-se também o efeito não menos fechado “do significado abissal que ele adquire”, cujas “imagens impiedosas” e “ambivalentes” irão se refletir já desde o título do soneto. Segundo Moreira, são esses estranhos “poderes”, “infernais” por força de sua natureza ambígua e contraditória, que simultaneamente dão sentido aos oxímoros drummonianos e compõem a unidade formal do poema. Este, do início ao fim, concilia pares de forças sensivelmente contraditórias entre si (profundidade e superfície, luz e treva, fome e gula etc.) de tal maneira que “o clima de estranheza instaura-se no poema”, uma vez que a todo momento são estabelecidas unidades de sentido “para tentar definir o que não é definível” (MOREIRA, 1979, p. 11).

Assim, na interpretação da analista, os versos de Drummond acabam por criar uma sequência tão violenta de imagens, mesmo no plano metafórico, que “o próprio discurso é

ferido por essa violência” (MOREIRA, 1979, p. 11). As afirmativas por negações, bem como as suas constantes aliterações, contribuem ainda mais para reforçar o efeito de “profundidade” que caracteriza o poema, com sua “atmosfera quase de terror” (MOREIRA, 1979, p. 12). Mais adiante, acrescenta: “Pelo fato de o oxímoro ser aqui praticamente uma invariante, vemos que todo o poema é feito de uma atmosfera de clímax” (MOREIRA, 1979, p. 13).

Decerto, essa circularidade a que se refere Moreira repousa tanto na forma como no conteúdo do poema. Em vez de preparar-se para o desfecho, o poeta surpreende com uma aparente contradição ao final do texto: “O meu amor é tudo que, morrendo, / não morre todo, e fica no ar, parado.” No plano metafórico, o amor apresenta-se como uma força ao mesmo tempo estática e revolucionária que não cessa os seus efeitos nem mesmo quando “morre”, pois, sendo imortal em sua essência, derivam daí os seus “poderes infernais”; desse modo, “a resultante é um círculo vicioso de contenção e revolta como tema” (MOREIRA, 1979, p. 13).

Sem a pretensão de esgotar os sentidos e efeitos provocados pelo poema, como afirma em seguida, Moreira conclui a sua análise ressaltando a natureza dialética dos “poderes infernais” evocados por Drummond como forças potencialmente revolucionárias, paradoxalmente dinâmicas em sua contenção: “A eternidade definida não na morte do que morre”, posto que “nada tem de celestial”; “e sim, muito mais de ‘poderes infernais’, visto que ‘pulam’ e ‘ululam’ latentes”.

Não obstante a sua interpretação pareça-nos correta quanto à maior parte das colocações sobre a forma e os efeitos de sentido do poema, o texto de Moreira segue um caminho de análise tão rígido que praticamente desconsidera o fato de haver um diálogo expresso com um conhecido soneto camoniano, também construído a partir de paradoxos e tendo o amor como tema central: “Amor é um fogo que arde sem se ver, / É ferida que dói, e não se sente, / É um contentamento descontente, / É dor que desatina sem doer; [...]” (CAMÕES, 2010, p. 59).

Assim, ao longo deste breve ensaio, as impressões iniciais de Moreira sobre o poema (“estranho, pesado, clássico”) são aclaradas a partir da leitura sequencial dos catorze versos que o compõem, a qual se concentra basicamente nos aspectos formais do texto drummoniano. Essa ênfase na interpretação formal, na verdade, já é sinalizada desde o título do texto (“Oxímoros Drummonianos”), quando aponta as contradições internas do poema como seus elementos constituintes e estruturantes. Desse modo, no decorrer das cinco páginas de sua explanação, suas considerações limitam-se aos procedimentos estilísticos adotados por Drummond ao escrever “Poderes Infernais” – exceto quando situa o poema na década de 1950, justificando rapidamente a opção do poeta (e de outros contemporâneos) pela forma do

soneto, que então reaparecia com nova “força” (MOREIRA, 1979, p. 10).

O mesmo texto, cumpre-nos ressaltar, já havia sido apresentado por Moreira dois anos antes na reunião inaugural do Clube, sendo incluído na revista da mesma forma que outros trabalhos feitos especialmente para esta ocasião (outro exemplo é o texto “Breve Evolução Poética de Carlos Drummond de Andrade”, de Apolinário, já comentado anteriormente). Desde esse momento, portanto, parecia claro o papel que acabaria exercendo dentro do grupo: outras análises dessa natureza também seriam trazidas por ela nos encontros seguintes dos drummonianos, que costumavam se reunir nas manhãs de domingo tanto para discutir literatura e arte como apresentar aos demais presentes os seus próprios trabalhos, fossem estes literários ou extraliterários.

Feitas essas observações, passemos agora à leitura da segunda revista publicada pelo grupo. Em 1980, após o intervalo de um ano, a *Revista do Clube Drummoniano de Poesia* era então publicada em uma versão tecnicamente mais sofisticada e com um novo nome: *Drummoniana 2*. Da primeira para a segunda, certamente havia um avanço considerável não apenas em seu projeto gráfico e editorial, mas também em termos de extensão e conteúdo. Esse aspecto, evidentemente, não deixou de ser alardeado pelos próprios drummonianos e foi inclusive utilizado como chamariz para atrair a atenção dos possíveis leitores, em um texto assinado por Moreira e publicado na “Coluna Drummoniana”, no jornal *O Farol*:

Um ano depois estamos de volta. Lançando, bem mais aprimorada, gráfica e literariamente, a nossa Revista. Desta vez batizada. Segundo consenso do Clube Drummoniano de Poesia, recebeu o nome de DRUMMONIANA. Síntese da nossa homenagem ao grande poeta Carlos Drummond de Andrade, DRUMMONIANA é um nome que parece reunir todo o conteúdo de nossa justificativa primeira. Pedimos uma leitura sobretudo atenta de seus textos, desde a re-apresentação [*sic*], passando por suas seções: verso, prosa e crítica e até mesmo alguns registros. São 80 páginas feitas com muito empenho, o melhor de cada um de nós. Ainda bastante heterogênea, sabemos justificar isto: queremos congrega, estimular, divulgar poemas engavetados, amigos solícitos, gente. Falar destes textos sem a leitura deles, pela maior parte dessa assistência, fica meio sem sentido. Mas minha incumbência já está ficando quase oficializada. Há certa conotação tradicional neste nome – crítica – que perde muito do moderno sentido do termo e da minha postura sobre o assunto. (MOREIRA, 1980a, p. 2.)

Embora já consciente do seu papel no grupo, é com cautela que Moreira assume essa “incumbência”, quase sempre procurando fugir do diletantismo crítico e evitando juízos de valor tachativos sobre os textos e as obras que analisa, sejam estes/estas de membros do Clube do não. Na *Drummoniana 2*, por sinal, esse ofício de “crítica” é praticado pelo menos em duas ocasiões: a primeira, na seção “estóriasdaquiedali”, trata-se de uma “apresentação” – na

verdade uma resenha – do romance *Pedro e Lina*, do escritor petrolinense Antônio de Santana Padilha; a outra, na seção “talvez observando”, consiste em um “trabalho de análise” de um texto em prosa de Murilo Mendes, sobre o qual falaremos mais adiante.

Em sua recensão crítica do romance de Padilha, Moreira inicialmente relata, de modo bastante informal, as razões que a levaram a escrever o texto: logo após chegar a Petrolina e conhecer “os que eram considerados intelectuais na cidade”, na época da fundação do Clube Drummoniano de Poesia, fora procurada pelo autor petrolinense, que então lhe entregou boa parte dos seus escritos (inclusive os originais de *Pedro e Lina*, ainda inédito) e pedia em troca apenas uma “opinião sincera” – o seu parecer crítico, enfim. Ciente da “responsabilidade” que lhe fora confiada com tamanho crédito, a resposta ao pedido de Padilha seria publicada somente três anos após esse curioso episódio, conforme explica no mesmo texto:

Ora, isso me pareceu muito sério e comprometedor. Assim, tomei esse pedido como uma linha de ação, procurando, na crítica literária que modestamente exerço (aliás, impingiram-me este papel), dar o estímulo e incentivo que todo autor merece, mas também verificar o nível formal dentro de uma realidade mais abrangente, de todo um contexto criativo. É evidente que muitas vezes não fui compreendida. (Serei?) Insisto, contudo, porque questão de convicção. Li toda a obra de seu Padilha, que não é pouca.<sup>54</sup> Esse pernambucano magro, autodidata, carrega uma largueza como a de seu rio franciscano muito amado, uma bravura de quem se afirma em todos os níveis. [...] Eu ficara apenas na conversa informal, entusiasmada sobretudo com alguns contos, com sua força criadora. Ainda que reconhecendo, no seu todo, uma formação ideológica e cultural de fundo parnasiano, de cunho patriótico e sentimental, já um tanto desgastada, mas que tivera a sua época, ainda mais na Petrolina de algumas décadas atrás. Porém – máxima deferência – Seu Padilha me entrega os originais de seu romance **Pedro e Lina**. E é sobre esta história de amor, sertão e sertanejo que passo a falar, usando dos conhecimentos e relações que a obra de seu Padilha me ofereceu. (MOREIRA, 1980d, p. 51.)

Ao falar do romance, Moreira destaca sobretudo o esforço do autor em recriar o microcosmo do homem sertanejo, ainda que sob o pretexto de explicar a origem do nome da cidade: “Embora o enredo tenha como motivo culminante caminhar para o desfecho, justificando o nome **Petrolina**, através do trocadilho dos nomes de seus personagens titulares, o verdadeiro personagem é o capitão Jacinto Tiririca, o sertanejo macho, forte e destemido”

<sup>54</sup> Em nota de rodapé, Moreira cita as demais obras do autor petrolinense que lhe foram entregues: “*Álbun de Saudações* (discursos), *Ribeiril do São Francisco* (teatro folclórico?), *Pescadores do São Francisco* (drama em 3 atos), *Patriotismo* (drama em 2 atos), *Refúgio* (versos), *Sombras e Soalheiras* (crônicas), *Superfície* (versos), *Corre um Rio de Lágrimas* (contos), *Irmão Divino* (‘cine-drama’, um roteiro cinematográfico na verdade), *Petrolina: No Tempo, no Espaço, na Vez* (os originais da única tentativa de uma história da cidade de Petrolina, ainda não publicada).” A maior parte dessas obras foi publicada somente em jornais da cidade (como *O Farol*), enquanto outras permanecem inéditas; alguns desses textos, no entanto, foram posteriormente reunidos por Moreira na coletânea *Poética Ribeirinha*.

(MOREIRA, 1980d, p. 51). É a partir desse personagem-tipo, legítimo representante (mas também estereótipo) do coronelismo e do patriarcado local, que Padilha constrói a sua “cosmogonia feita de palavras” onde “tudo é reconstituído”, na descrição de Moreira (1980d, p. 52): desde o ambiente do sertão tradicional, com sua aparente aridez, até a linguagem, os valores e os costumes peculiares de um mundo essencialmente rural. Desse modo, “o importante é construir uma tipologia do homem, só não um coronel na patente, mas dono de terras, uma fazenda quase paraíso, cenário principal onde se desenrolam os pequenos dramas dos demais personagens, tudo em função do nosso verdadeiro herói” (MOREIRA, 1980d, p. 51).

Contudo, não é apenas no enredo do romance e seu *Leitmotiv* que a analista se detém. Mais adiante, Moreira explica parte dos procedimentos utilizados por Padilha na escritura de *Pedro e Lina*, destacando o efeito de suspense criado pelo autor a partir das duas narrativas que se alternam e vão se unir quase no desfecho. Enquanto a primeira possui como tema a fuga constante de um personagem do qual pouco se sabe, nem mesmo o seu nome – apenas que se trata de “um homem forte, másculo, viril, um sertanejo confiante no seu destino, porque sabe do valor de sua volta” (MOREIRA, 1980d, p. 52) –, na segunda (que se inicia somente no terceiro capítulo), tudo é explicado ou nomeado, havendo uma sequência de ações em tempo diferente da outra narrativa, com sua própria “causalidade temporal e espacial” (MOREIRA, 1980d, p. 52). Ainda segundo ela, seria possível estruturar tecnicamente tais procedimentos narrativos, mas se exime de tal tarefa sob a seguinte alegação: “Acredito, porém, que o leitor esteja mais interessado é em conhecer a realidade da obra em primeiro lugar” (MOREIRA, 1980d, p. 52). Nesse ínterim, deixa entrever que o papel do crítico não substitui, *a priori*, o conhecimento da “realidade da obra” pelo próprio leitor, a quem cabe em última instância a construção dos sentidos de um texto.<sup>55</sup>

Nesse aspecto, concordamos com Moreira, afinal nenhuma obra literária existe por si mesma, sem a intervenção de alguém que a retire da estante e preencha os seus “espaços vazios” – para lembrarmos aquilo que o teórico alemão Wolfgang Iser nomeia como “ato de leitura”. Na concepção iseriana, a obra de arte não está nem no texto nem na leitura, mas em algum lugar entre os dois: “o vazio como conexão potencial” (ISER, 1979, p. 106).

No entanto, as palavras mais significativas de Moreira (1980d, p. 52) virão a seguir, quando reavalia a sua postura como crítica e lembra que mesmo “o estudo imanente do texto tem características de uma ideologia crítica”. Dessa forma, apresenta de explicitamente os

---

<sup>55</sup> Vale lembrar que a própria revista era destinada ao público em geral e, portanto, extra-acadêmico; eis, então, a justificativa para o não “aprofundamento” crítico adotado aqui por Moreira.

pressupostos que norteiam aqui a sua atividade crítica, considerando a tríade autor-obra-contexto. Ao afirmar que “o desnudamento do processo narrativo só se dá de dentro para fora e não com ideias e julgamentos pré-concebidos [*sic*] e exteriores à obra” (MOREIRA, 1980d, p. 52), ela ressalta que toda obra literária deve ser considerada sempre em seu contexto de produção e recepção, como é o caso do autor analisado:

O homem de espírito brilhante e impagável que é Seu Antônio Padilha não esconde também o homem consciente do seu papel e do seu trabalho. O seu valor estende-se **de** e **para** a comunidade. O meio que viveu e usufruiu produziu o tipo de linguagem presente em sua obra. Ela é o reflexo dessa realidade. E qualquer julgamento, nesse sentido, deve saber levar em conta essa mesma realidade. Uma conjuntura histórica, econômica e social refletiu-se no autodidatismo do autor. Uma consciência que a própria realidade ofereceu, uma vivência registrada, um trabalho cuidadoso e feito com simplicidade e modéstia, mas com a segurança e a garra dos verdadeiros sertanejos. Respeito seu projeto, seu Padilha. Respeito sua obra. Respeito sua realidade humana. (MOREIRA, 1980d, p. 52.)

Com essas palavras de deferência, Moreira encerra a sua apreciação crítica e apresenta a seguir um capítulo do romance, permitindo que o leitor da revista possa conhecer pelo menos um fragmento da obra e, assim, tirar suas próprias conclusões. A julgar pelo trecho reproduzido, é possível perceber que o autor de *Pedro e Lina* preocupa-se mais em construir uma representação quase euclidiana do sertão e de seus tipos humanos, através de uma linguagem que nos soa um tanto artificial do ponto de vista expressivo.

A essa “realidade humana” atribuída ao escritor petrolinense, soma-se o aspecto nitidamente provinciano relacionado à produção literária que então se fazia em Petrolina, ainda bastante presa às tradições e às raízes telúricas locais. Cautelosamente, Moreira afirma que o “valor” da obra de Padilha “estende-se **de** e **para** a comunidade”; o seu projeto literário, na verdade, tem um sentido que deve ser considerado na especificidade do seu contexto histórico, que em última instância responde por uma dada formação social e cultural. Em outras palavras, a sua análise nos sugere que a obra de Padilha não vai muito além dos limites nos quais se circunscreve: é um romance feito sobre/para a cidade natal do autor, decerto imbuído do propósito de registrar as memórias da antiga Petrolina, quando esta era conhecida tão somente como “passagem de Juazeiro”.

Contudo, não é apenas para a produção literária local que ela se volta. Quase nas páginas finais da *Drummoniana 2*, na seção “talvezobservando” [*sic*], Moreira retorna com novo fôlego e faz uma crítica bem mais densa que a anterior no texto “A Razão do Denominador”, tendo como objeto de análise o “Texto Sem Rumo”, do mineiro Murilo

Mendes. Antes disso, porém, inicia o texto procurando situá-lo no panorama da literatura brasileira, recorrendo a uma justa observação feita por outro conterrâneo dele:

QUANDO Murilo Mendes ganhou o Prêmio Internacional de Poesia, em 1972, o Etna-Taormina [na Itália], Carlos Drummond de Andrade escreveu uma crônica no Jornal do Brasil, reclamando contra o nosso esquecimento por essa vitória de um poeta brasileiro em terras estrangeiras. E reivindicava para Murilo Mendes o lugar de destaque em nossa literatura e em nossa lembrança. Recentemente muito se lembrou e foram comemorados os 50 anos de lançamento de **Alguma Poesia** de Carlos Drummond de Andrade (1930/1980), mas também é de 1930 o **Poesias** de Murilo Mendes, 1.º livro do poeta, que juntamente com Drummond, consolidaram [*sic*] o Modernismo no Brasil em sua feição poética mais típica e duradoura. Realmente, há várias maneiras de ser/sentir exilado. E Murilo, que há tantos anos ensinava literatura brasileira em Roma, até sua morte em 1975, sentia também pessoalmente esse quase descaso. (MOREIRA, 1980c, p. 71, grifos do original.)

Essa aproximação inicial entre os dois poetas é bastante simbólica se considerarmos que ambos fizeram parte da chamada “segunda geração modernista” (ou “geração de 1930”) e, embora tenham seguido trajetórias consideravelmente distintas, os seus projetos literários tanto incorporaram como aprofundaram as conquistas da geração anterior (de 1922). Nada mais sintomático, portanto, que os livros de estreia de Murilo Mendes e Drummond tenham sido publicados no mesmo ano, que marca simbolicamente o início de uma nova geração literária no Modernismo brasileiro, e ainda possuam títulos bastante parecidos, como se ambos pretendessem definir uma “nova poética” a partir de então.

Feita essa breve apresentação do autor, Moreira justifica o seu interesse pela obra do primeiro de forma até bem-humorada, já que o tom predominante da revista é informal: “Trabalho com Murilo Mendes há vários anos. Ele ainda não me apareceu ‘vestido de fraque azul’, como Mozart para ele, sua grande paixão musical. Sei que nada sei de definitivo sobre ele, o anti-definitivo por excelência. Mas tenho algumas coordenadas que tracei/levantei” (MOREIRA, 1980c, p. 71). Consciente de que a própria seleção de um texto “já implica numa primeira crítica desse texto”, toma como ponto de partida o já citado “Texto Sem Rumor” e assim justifica a sua escolha: “O texto é de um livro ainda inédito. **Conversa Portátil**. Creio mesmo que na antologia em prosa **Transístor**, de onde foi retirado, apenas um pedaço foi publicado” (MOREIRA, 1980c, p. 71). Em seguida, como é de praxe nas suas reflexões críticas, Moreira invoca o mantra de que “nenhuma análise esgota o verdadeiro texto artístico” e apresenta, então, um fragmento do texto a ser analisado.

Aparentemente escrito em 13 de maio de 1966, já que essa data é mencionada

explicitamente nele, o “Texto Sem Rumor” parece sintetizar, segundo Moreira, algumas coordenadas mais gerais da obra de Murilo Mendes, entre as quais a relação bastante tênue entre poesia e prosa (ou vice-versa) – tão cara ao texto literário moderno e já praticada pelo menos desde Baudelaire. O próprio título, aliás, já sugere essa ausência de limites convencionais que tanto caracteriza a poética muriliana, com sua forte inspiração surrealista e ênfase no aspecto visual que emerge da poesia; talvez por isso, as suas primeiras palavras nos dizem que “O poeta inventa a notícia que o jornal omite. Faz vibrar o som que o sino omite. Coloca a natureza (!) no devido posto.” (MENDES apud MOREIRA, 1980c, p. 71.)

A partir daí, uma sequência de imagens evocadas por ele sucedem-se de modo praticamente fotográfico, dando assim o ritmo do seu “Texto Sem Rumor”. De personagens históricos a mitológicos, entre humanos e deuses (Eva, Marat, Einstein, Osíris etc.), o poeta desfolha figuras e alegorias bastante diversas até chegar ao clímax do texto, quando estabelece uma complexa e simbólica equação cujo denominador é simplesmente a palavra “existir” seguida de ponto final, a qual é simplificada por Moreira da seguinte forma: “Eu tenho uma equação morte: morte/vida, mas nessa equação a vida está para a morte, assim como a morte para a vida em inter-relação” (MOREIRA, 1980c, p. 72). Partindo dessa fórmula matemática, já que o próprio Murilo afirma que “Se Deus fosse à Escola, aprenderia somente Matemática”, Moreira procura deslindar os possíveis sentidos das poderosas imagens contidas nesse enigmático texto muriliano, em que a grande questão parece ser o(s) limite(s) entre morte e vida e, por extensão, existência e não existência; para ela, o texto muriliano nos mostra que “EXISTIR É CARREGAR, TAMBÉM NUMA FRAÇÃO, TODAS AS INCÓGNITAS DA MORTE, todos os motivos de sua ‘não existência’” (MOREIRA, 1980c, p. 73). Eis aqui, finalmente, “a razão do denominador” apontada na interpretação de Moreira: para o autor, a realidade poética seria a única tangível, de modo que “nos limites entre morte e existência, o poeta-signo pode ali passear livremente, [pois] o limite do homem é a sua própria essência” (MOREIRA, 1980c, p. 72-73).

Por fim, Moreira encerra a sua análise apresentando uma espécie de quadro esquemático com o propósito de oferecer “uma diretriz para um conhecimento mais completo e genérico de sua obra, intensa e variadíssima”, justificando que “a razão de sua utilidade [do quadro] está também no próprio compromisso existencial do poeta Murilo Mendes” (MOREIRA, 1980c, p. 73). Nesse quadro (que não reproduziremos aqui por fugir aos nossos objetivos), são listadas de um lado as características da obra muriliana que ela considera “invariantes” (humor, visual, jogo de oposições, intertextualidade, forma etc.) e do outro as “variantes”, que por sua vez correspondem às diversas formas de concretização das primeiras

no plano estético.

Ora, essa análise dicotômica – para não dizer demasiado esquemática – apresenta nítidas semelhanças com a abordagem estruturalista que floresceu no Brasil sobretudo na década de 1970, com sua ênfase nos aspectos estruturais e, alegadamente, imanentes do texto literário. A oposição entre os pares vida–morte, existência–não existência e, por fim, entre características invariantes–variantes revela que o caminho de análise seguido por Moreira fundamenta-se principalmente nessa concepção.

Diante do exposto, concluímos que essa sua análise apoia-se em uma concepção imanentista de crítica, da qual não se afasta por acreditar que somente assim o seu método terá algum respaldo científico. Sintomaticamente, ainda no início da sua apreciação, afirma que “só a partir do próprio texto, de dentro para fora, é que minha análise terá crivos de alguma veracidade ou tolerância” (MOREIRA, 1980c, p. 71). Ora, é exatamente esse o procedimento que adota no decorrer de toda a análise, como se a sua intenção fosse revelar os mistérios do texto muriliano para o leitor iniciante desse poeta e, ao mesmo tempo, (re)afirmar-se como crítica literária extramunicipal.

Além dos textos de crítica que acabamos de comentar, Moreira arrisca-se a publicar alguns poemas de sua autoria na mesma edição da revista – embora de qualidade discutível, se considerarmos o tom quase prosaico destes escritos. O primeiro deles, intitulado “A Bênção” (o título, na verdade, aparece posposto) e assinado com as suas iniciais em letras minúsculas (e.g.m.), é uma espécie de invocação ao poeta Vinícius de Moraes, que havia falecido no mesmo ano<sup>56</sup>, e serve de epígrafe à publicação. Eis o poema:

a bênção Vinícius carrega no seu sorriso malandro malicioso a bênção  
 Vinícius um pouco do choro de tantas viúvas a bênção Vinícius afilhados de  
 operários em construção a bênção Vinícius poetinhas querendo poetar a  
 bênção Vinícius tanto lirismo naquele repente a bênção Vinícius num minuto  
 eternamente a bênção Vinícius

a bênção

(MOREIRA, 1980b, p. 6.)

Escrito em verso único (considerando a translineação das palavras na versão original),

<sup>56</sup> Quatro dias após a sua morte, ocorrida em 9 de julho de 1980, uma edição especial do programa radiofônico “Música e Palavra” também foi dedicada a Vinícius de Moraes. Além de comentários sobre a vida do poeta e a sua obra, as apresentadoras – na ocasião, Elisabet Moreira e Irene Lage – fazem leituras de poemas e reproduzem diversas músicas dele durante o programa: “ELISABET – A certa altura de sua produção poética, Vinícius começa a explorar uma técnica que será desenvolvida e aperfeiçoada ao longo da obra: a da profusão de imagens, criadas a partir de fortes e simultâneas impressões sensoriais. Esse procedimento vem carregado de intenso sensualismo, que entrará em conflito com o sentimento religioso. Por isso, o amor aparece como elemento negativo, pois liga firmemente o poeta ao mundo terreno, impedindo a libertação do espírito: (Ler o poema-livro pág. 92)” (MÚSICA E PALAVRA, 1980a, p. 2).

o poema chama a atenção pela ausência total de sinais de pontuação ou elementos coesivos, numa sequência de frases aparentemente aleatória. Disso resulta uma ambiguidade intencional que possibilita diversas leituras do texto, visto que o nome “Vinícius” pode ser tanto um vocativo, repetido do início ao fim do poema à semelhança de uma oração (no sentido religioso), como também o sujeito da primeira oração (no plano gramatical): “a bênção Vinícius carrega no seu sorriso malandro malicioso”. O sentido místico da invocação é reforçado pela repetição constante de “a bênção” – expressão que aparece sete vezes no poema e ainda compõe o título ao final – e pelo próprio nome do poeta – única palavra escrita com inicial maiúscula. Recordemos ainda que o próprio Vinícius, em parceria com o músico Baden Powell, havia composto o famoso “Samba da Bênção” em 1967, no qual se afirma que “Um bom samba é uma forma de oração”.

Se, por um lado, o poema apresenta evidentes traços biográficos do poeta homenageado – desde características associadas à sua personalidade, como o estereótipo do homem carioca (com “seu sorriso malandro malicioso”, deixando “tantas viúvas”), até referências explícitas à sua obra –, por outro, também sugere que há ali outros “poetinhas querendo poetar” e pedindo a sua “bênção”. Sugestivamente, o lirismo de Vinícius, que em vida cantou a beleza de cada momento (“num minuto eternamente”), é lembrado por Moreira como fonte de inspiração para esse grupo de poetas ribeirinhos que ora se manifestavam; assim, sob a “proteção” desse pássaro que voou para o infinito, os drummonianos novamente pediam passagem.

Mais adiante, na seção “verso inverso”, que reunia somente textos em versos dos colaboradores da revista, Moreira retorna com os poemas “Parapoesia”, “Petrolinando” e “Parece uma Cobra”. A título de ilustração, reproduzimos na íntegra apenas o primeiro:

PARE/cesse a minha lira.  
 Não antes de começar.  
 Preciso do meu canto.  
 Mas, quem apagou  
 os meus borrões?

Preciso da razão  
 Como quem precisa  
 do mito.  
 Em que fim de túnel  
 está o meu labirinto?

Passa um, passam dois  
 a última de ficar.

Está tão perto assim

o limiar do viável?  
(MOREIRA, 1980e, p. 15.)

O texto inicia-se com dois verbos no imperativo (“PARE/cesse a minha lira”), numa sutil referência aos conhecidos versos do primeiro canto de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões: “[...] Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta. [...]” (CAMÕES, 2000, p. 1). O poema de Moreira, evidentemente, nada tem de épico, buscando antes o lirismo nos seus versos – ainda que estes sejam bastante primários do ponto de vista expressivo. Todas as estrofes, com exceção da terceira, encerram-se sob o signo da interrogação de uma poeta estreante, que nos parece um tanto “perdida” em seu labirinto lírico sem esperança de luz no fim do túnel. Desse modo, o texto começa e termina sem causar certo efeito ou “comoção estética” no leitor, não surpreendendo nem pela forma (como tenta fazer no poema dedicado a Vinícius de Moraes) ou pelo conteúdo.

Semelhante observação também se aplica aos demais poemas citados: tanto em “Petrolinando” como em “Parece uma Cobra” (MOREIRA, 1980e, p. 15), o mesmo tom prosaico se repete e as soluções estéticas adotadas são igualmente simplórias. Enquanto no primeiro limita-se a descrever um passeio pelos “becos” de Petrolina, com suas ruas estreitas que mais parecem “um miolo só” (“Petrolina tem um miolo / Foi nesse miolo que ali / passei, passei. / Subi o beco, cruzei o beco. / Becos pra cá, becos pra lá. / Um miolo só. [...]”), no segundo faz uso de uma variante linguística “popular” que nos soa mais ingênua do que expressiva (“Parece uma cobra. / Cobra verde. / O zóio dela hoje foi / que eu arreparei. [...]”). Na verdade, poder-se-ia mesmo dizer que ambos os textos se tratam de pequenas narrativas em versos às quais Moreira deu o nome de poemas: as imagens descritas são pouco expressivas, de modo que o efeito poético buscado fica visivelmente comprometido.

Entretanto, conforme já sinalizamos anteriormente, não nos aprofundaremos na sua escassa produção literária, que entendemos mais como uma tentativa de experimentação, por assim dizer, do que propriamente parcelas de uma produção artística consolidada, uma obra.<sup>57</sup> Deixaremos, então, o registro das suas tentativas líricas de lado e passaremos novamente ao exame da sua atividade como crítica, desta vez utilizando parte das colunas publicadas por ela em *O Sertão*.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Para além da *Drummoniana 2*, Moreira (2015, comunicação pessoal) afirma ter publicado outros poemas de sua autoria de maneira avulsa, mas sem “maiores pretensões”. No decorrer desta pesquisa, entretanto, não tivemos acesso a esses escritos.

<sup>58</sup> Fundado originalmente por Cid Almeida Carvalho em 11 de dezembro de 1949, *O Sertão* circulou em Petrolina ininterruptamente até 8 de maio de 1972, sob sua direção. Após um longo período fora de circulação, o jornal retornou às bancas somente em 8 fevereiro de 1985 (sintomaticamente, o ano em que termina a ditadura militar no Brasil e marca o

Na edição de 8 de fevereiro de 1985, ocasião em que o jornal petrolinense retomava suas atividades depois de um longo período fora de circulação, Moreira estreava em *O Sertão* com a coluna “Letras & Artes”, espaço dedicado especialmente à literatura e às artes em geral. Além de esclarecer ao leitor a proposta e os “pressupostos” da sua atividade como colunista – “Antes de tudo linguagem de jornal. De interior. E do interior de nós, seres humanos, há de vir a linguagem de LETRAS & ARTES. De dentro para fora, tem a intenção de despir-se de falsos ornamentos, de cantadas bajulativas, de coerções, mesmo nesse difícil campo da arte.” (MOREIRA, 1985a, p. 8) –, traça um rápido panorama do cenário artístico e cultural da cidade, ao registrar “Como Estão as Letras e as Artes em Petrolina?”:

Parece que todos iniciamos [19]85 com renovado ânimo, muito mais garra. A abertura mais uma vez. Este jornal. E não podemos deixar de reconhecer que a nossa cidade precisa de muito mais dinamismo neste setor, muito mais. E, sobretudo, de divulgação. A arte lateja subjacente a esta cidade. Das lides do Clube Drummoniano de Poesia, embora no ostracismo por falta de florescimento em sua revista, infelizmente engavetada, e que a morte de Nilo Coelho parece ter levado junto para o túmulo<sup>59</sup>, a gente viu passar alguns acontecimentos isolados, exposições, lançamentos de livros. (MOREIRA, 1985a, p. 8.)

A cena descrita por ela, no entanto, não é muito animadora. Não obstante os esforços de grupos ou indivíduos isolados, a exemplo do próprio Clube Drummoniano de Poesia (a essa altura já em vias de extinção), poucas iniciativas no campo da arte e da cultura pareciam de fato prosperar em Petrolina, como sugere Moreira. Afora isso, a colunista também faz críticas incisivas ao “provincianismo” local, ao apontar a permanência de formas arcaicas de linguagem e expressão que, embora visivelmente desgastadas, ainda eram cultivadas em “discursos de formatura e festinhas tradicionais” (MOREIRA, 1985a, p. 8) por certa “elite” cultural da cidade.

À parte isso, Moreira aproveita ainda o espaço da coluna para comentar as novidades literárias do período fora dos limites da província, ao citar a poesia de mulheres que então se afirmavam no cenário nacional com “uma linguagem mais solta, mais erótica” (MOREIRA, 1985a, p. 8), como a mineira Adélia Prado. Essa defesa, acreditamos, carrega uma crítica implícita e uma certa provocação sobre a condição marginal da mulher na literatura brasileira. Contudo, o espaço exíguo da coluna não possibilita que Moreira aprofunde-se no

---

início da reabertura política), sendo publicado pela última vez em 25 de dezembro do mesmo ano, quando deixa finalmente de existir. Vale ressaltar ainda que só tivemos acesso a 27 edições desse jornal, sendo este o corpus investigado.

<sup>59</sup> Aqui, Moreira refere-se ao episódio da não publicação da *Drummoniana* 3, fato normalmente associado à posterior extinção do Clube Drummoniano de Poesia. Para mais informações, recomendamos a consulta da seção 3.5, em que se aborda de maneira genérica a trajetória do grupo.

assunto, a qual se encerra com uma saudação a Antônio de Santana Padilha (falecido em 1981) e a outros escritores da mesma geração deste, mas ainda em atividade (como José Raulino Sampaio e Cid Carvalho).

Considerando essa primeira descrição, é fácil concluir que as colunas seguintes seguem o mesmo tom de informalidade típico do jornal “de interior”, misturando assuntos tão diversos (mas de algum modo interligados) como poesia e curiosidades sobre a cultura ribeirinha. De fato, sendo o título da seção demasiado abrangente – “o campo é muito vasto e precisamos caminhar com bastante tino e propriedade em terrenos às vezes discutíveis”, afirmava com cautela a colunista estreada (MOREIRA, 1985a, p. 8) –, não raro a coluna oscilava entre a crítica literária e o jornalismo cultural, ora priorizando a “seriedade” do comentário analítico, ora noticiando de maneira descontraída as últimas novidades no campo das “letras e artes” – tanto em Petrolina como fora dela. Evidentemente, era necessário considerar as especificidades locais, como o perfil do público e o seu contexto sociocultural, buscando o equilíbrio entre o rigor acadêmico e a leveza da informação típica do jornalismo.

Por outro lado, o espaço que lhe era destinado dentro dos limites do jornal também seria um fator de constrangimento. A prova disso era o fato de que a coluna “Letras & Artes” disputava a atenção dos leitores ao lado da seção *Socialit* [sic], espaço reservado no periódico para o chamado “colunismo social”. Como se não bastasse, o espaço destinado à coluna literária foi diminuindo com o passar do tempo, sendo progressivamente ocupado pela mesma seção de colunismo social com a qual dividia a página.

Em uma edição posterior, publicada em 6 de março daquele ano, Moreira propunha, na coluna sob sua tutela, a seguinte temática: “Teoria e Crítica Literárias: Enfoques Doutrinários”. Sob o título aparentemente acadêmico, apresenta-se uma discussão de caráter preliminar sobre alguns aspectos norteadores da teoria e, por extensão, da crítica literária; aliás, não é sua intenção fazer “um balanço de todas as perspectivas teóricas e críticas, nem isso seria possível”, como deixa claro em seguida (MOREIRA, 1985b, p. 6). Em seu texto, a colunista reflete que o papel do crítico – ou aquele que tem esta pretensão – requer, antes de tudo, uma percepção “crítica” de seu próprio mister e “de todo o material de suas lides: desde a literatura em si, a obra literária, a própria teoria e a crítica”; desse modo, aponta para a necessidade de “uma atitude de constante questionamento e reavaliação destas propostas de verdades” (MOREIRA, 1985b, p. 6).

Mas que “propostas de verdades” seriam essas? Mais adiante, constata que, apesar da forte influência ainda exercida nesse período pelo “estruturalismo em suas diversas variantes” (principalmente nos espaços acadêmicos), ressalta que é preciso “se manter em posição de

constante expectativa frente a novos textos e perspectivas teóricas”, mas sempre adotando uma postura dialética em relação a estas; de outro modo, tanto o crítico como o teórico de literatura acabariam sendo devorados “pela contingência do novo ou perspectiva do superado” (MOREIRA, 1985b, p. 6). Uma dessas novas perspectivas, segundo ela, seria o desenvolvimento “de uma teoria e crítica ligadas a uma visão semiótica”, que aparentemente oferecia uma abrangência “mais adequada” para a leitura dos diversos fenômenos artísticos e culturais da contemporaneidade – “ainda que essa própria adequação pressuponha também a sua inadequação” (MOREIRA, 1985b, p. 6). Com essas reflexões, procura não apenas apontar novos caminhos de abordagem teórico-crítica e outras possibilidades metodológicas, mas também reavaliar o seu próprio lugar de fala como crítica; na verdade, a sua intenção aqui é mais questionar o aspecto “doutrinário” associado a determinadas correntes de pensamento do que propriamente referendá-las.

De fato, como pudemos perceber anteriormente, a própria Moreira de algum modo fora influenciada (ao menos inicialmente) pelos paradigmas analíticos do estruturalismo, se considerarmos os seus textos de crítica publicados nas duas revistas do Clube Drummoniano de Poesia. Com o passar do tempo, porém, procurou inteirar-se de novas abordagens teórico-críticas, chegando a afirmar, na apresentação do livro *Poética Ribeirinha*, que mesmo “na dialética do gosto popular e do erudito, da própria história, há de se considerar toda uma concepção de linguagem, em sua produção e recepção, de leituras em contraponto, de possibilidades de expressão” (MOREIRA, 1998, p. 28).

Assim, voltando à coluna “Letras & Artes”, é compreensível a sua preocupação em praticar a leitura “crítica” – ainda que nem sempre de forma mais sistemática ou aprofundada, até mesmo devido às limitações de espaço no jornal – de autores tão diversos como o poeta Cid Almeida Carvalho, “que persiste com a tenacidade característica dos poetas municipais”, “versejando sempre no seu estilo” marcado pela linguagem rebuscada e pela exaltação “de uma natureza simbólica e romântica” (MOREIRA, 1985d, p. 6), até o russo Anton Tchekhov, célebre por seus contos de “extraordinária contenção e densidade”, “tanto em nível dessa mesma mensagem como de palavras, de tensão dramática, narrativa” (MOREIRA, 1985i, p. 6).<sup>60</sup>

Desse modo, além de registrar a produção literária local, a coluna acabaria sendo um

---

<sup>60</sup> Na edição de 25 de dezembro de 1985, a coluna “Letras & Artes” reproduzia o conto “Pamonha” (1883), de Anton Tchekhov, seguido de breves considerações de Moreira sobre esse texto e a vida do escritor russo. Pelas informações da coluna, o texto em questão foi retirado do livro *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, tradução de Boris Schnaiderman que reúne diversos contos de Tchekhov, publicada em 1985; contudo, em edições posteriores, o tradutor modificou o título para “Molenga”, por considerar este termo mais fiel ao nome original do conto em russo (“*Razmaznιά*”).

veículo voltado para o diálogo com outros autores e artistas de fora dos limites da província, talvez como forma de mostrar aos leitores as diferentes possibilidades de expressão e de linguagem, fossem estas literárias ou não. Na verdade, ali se falava “de tudo um pouco”: poesia, música, fotografia, artes plásticas e outras manifestações artísticas, razão pela qual não se restringia apenas às discussões literárias.

Em virtude disso, o espaço da coluna também era aberto para que outros artistas pudessem apresentar ou divulgar as suas produções literárias e outras atividades artísticas, contando com a participação tanto de personalidades locais, a exemplo de alguns companheiros do Clube Drummoniano (José Olivá Apolinário; Irene Lage de Britto Lopes), como de colaboradores de outras cidades, dentre os quais podemos citar o diretor de teatro Antonio Cadengue.<sup>61</sup> Além de poemas, pequenos contos e crônicas, em geral acompanhados de breves comentários da colunista, a seção também costumava trazer informações sobre a vida cultural de Petrolina quando havia um fato mais significativo a assinalar (como publicações de livros, espetáculos de teatro, concertos musicais etc.), ou mesmo reflexões sobre a arte e o seu papel social – como é possível observar em diversas edições da coluna às quais tivemos acesso (27, no total).

Na edição de 4 de setembro de 1985, por exemplo, Moreira nos fala sobre “um poeta nascido em Petrolina”, ao comentar sobre a publicação recente de um livro de poesia do petrolinense Jesuíno Antônio d’Ávila<sup>62</sup>, intitulado *Pastor de Temporais*. Desse livro, são extraídos alguns trechos de poemas do autor, os quais são acompanhados de uma leitura particularmente impressionista da obra: “A leitura do livro nos revela [...] certa doçura que excede a mancha, seja pela visão da natureza, pelas dedicatórias, por certo desnudamento existencial, onde a identificação pode se dar com relativa facilidade” (MOREIRA, 1985e, p. 6). Mais adiante, acrescenta: “Os jogos rítmicos, a visualidade das imagens em referência, muito mais que o intimismo é que podem traçar um roteiro para ‘pastorear’ em clima ameno o livro de Jesuíno d’Ávila” (MOREIRA, 1985e, p. 6).

---

<sup>61</sup> Em pelos menos duas edições da coluna “Letras & Artes”, o nome do diretor pernambucano Antonio Cadengue é citado durante suas passagens por Petrolina, onde teria ministrado cursos de teatro em mais de uma ocasião. Essas experiências são narradas pelo próprio Cadengue em um texto publicado na edição de 19 de março de 1985, intitulado “Teatro – Educação pelo Sol”: “Primeiro foi a sensação de uma luminosidade a tomar conta de tudo. Ao descer do ônibus senti-me inebriado de tanta luz. Era o Sol. Era Petrolina. Cidade-sol. La reine soleil. Era o Sertão. Não tinha como não lembrar de João Cabral de Melo Neto. Não tinha como não sentir-me, a partir de então, um **educando pela pedra**. E pelo Sol. Era uma luz intensa. Doía mesmo. Penetrava. Não tinha como dela escapar. [...]” (CADENGUE apud MOREIRA, 1985c, p. 6.)

<sup>62</sup> Nascido em Petrolina no ano de 1917, Jesuíno Antônio D’Ávila faleceu no início dos anos 1990 (em data desconhecida) no Rio de Janeiro, para onde mudou-se ainda jovem. Segundo Moreira (1998, p. 137), é autor de três livros de poesia: *Vento Cansado* (1962), *Pastor de Temporais* (1982) e *Poemas* (1986). Alguns desses textos também foram publicados no jornal *O Farol*.

Em sua breve análise, Moreira aponta ainda conexões entre alguns textos do petrolinense e a obra de autores como Drummond e Murilo Mendes, mas essa associação não é claramente explicada, ficando apenas no nível da impressão ou de uma suposição vaga. Já ao final da coluna, após sugerir a leitura integral da obra, apresenta ao leitor um poema completo do poeta, cujo título é “Ballet”:

O corpo  
 pincel no ar  
 lápis  
 no tempo frágil  
 giz de músculos  
 desenha  
 o que jamais se desenha.  
 Ali.  
 Somente ali  
 onde passe o corpo frágil  
 é o mundo.  
 Só ali onde reparas.  
 Todos os demais espaços do mundo –

...aparas!  
 (D'ÁVILA apud MOREIRA, 1985e, p. 6.)

De fato, conforme antecipa a colunista, ao menos o poema transcrito chama a atenção pela sua leveza formal e plasticidade visual, de modo que forma e conteúdo se complementam em uma mesma materialidade sónica. Cada palavra do texto – a começar pelo título – remete a outra em uma sequência rítmica, como a “desenhar” os movimentos de uma dança que exige ao mesmo tempo resistência física e delicadeza, como sugere a metáfora “giz de músculos”. Além disso, a referência à fragilidade do corpo e do tempo sugerem que a vida é também como uma dança, pois é somente “onde passe o corpo frágil” que a existência humana é passível de se concretizar.

Em outras ocasiões, no entanto, Moreira assume uma postura mais crítica na coluna e questiona, por assim dizer, a falta de apoio e incentivo (inclusive financeiro) aos escritores e artistas locais para a publicação ou execução dos seus trabalhos. Na edição de 21 de setembro do mesmo ano, data em que se comemorava o 90.º aniversário de emancipação política de Petrolina, a colunista chama a atenção para o fato de que o poeta e amigo José Raulino Sampaio, também na iminência dos seus 90 anos, ainda aguardava pela tão sonhada publicação do seu livro de poesia, *Seixos Rolados*. Vejamos as palavras de Moreira:

Para nós que já revisamos SEIXOS ROLADOS, colaboramos em sugestões de ordem, curtimos seus textos, ah, como dói ver que o poeta do “Poema de

Pedra” ainda não tem livro publicado. Seu Raulino, que ama tanto Petrolina, autodidata corajoso e digno, já anda se cansando. Que dos seus próximos 90 anos conserva ainda o porte esbelto, mas de suas lides literárias não teve ainda o prazer de ver impressa sua obra, já pronta, em conjunto. Meu querido amigo, ainda estamos na luta. Vamos conseguir isso?<sup>63</sup> (MOREIRA, 1985f, p. 6.)

Na interpretação de Moreira, as dificuldades enfrentadas pelos autores locais para a publicação das suas obras estão diretamente relacionadas ao contexto sociocultural no qual aqueles estão inseridos. A falta de políticas de incentivo à cultura, que tende a ser mais evidente em um cenário de província, quase sempre obriga os poetas municipais a buscarem formas alternativas de divulgação daquilo que produzem, seja nos becos estreitos da cidade ou reunidos em rodas literárias criadas como um espaço de existência/resistência cultural. Evidentemente, uma literatura não se faz apenas com nomes já consagrados, razão pela qual a colunista afirma que “é preciso ler também os nossos poetas”; mais que isso, é necessário “divulgá-los nos discursos, nas escolas. Através de estudos de textos, de encenações, de dramatizações. Através da imprensa. Escrita e falada. [...] Através de nosso sentir, de nosso conviver. Só então o apelo do poeta será ouvido.” (MOREIRA, 1985g, p. 6.)

Em outro momento, essa discussão seria retomada por Moreira também na coluna “Letras & Artes”, porém sob um enfoque mais abrangente. Ao refletir sobre os diferentes sentidos que a palavra “cultura” evoca, a colunista questiona uma suposta ideia de “cultura oficial” e afirma que esta “serve como nunca aos mecanismos do poder, de classes dominantes sobre classes dominadas, dos que se julgam donos do poder e do saber sobre os que nada sabem ou podem” (MOREIRA, 1985h, p. 6). Após justificar o seu ponto de vista, apresenta ao leitor as suas inquietações como intelectual e destaca o papel do educador como agente de transformação social:

Somente [importa] a cultura que se ensina nas escolas, a que os livros didáticos trazem cristalizada, com textos de nossos autores mais consagrados e expressivos? [...] Não só a compreensão do fenômeno cultura em si deve ser objeto de reflexão, mas do que pode o educador, o responsável pela cultura, em termos regionais, de realidade sanfranciscana, operacionalizar com seus alunos, num processo essencialmente dialógico. Mesmo correndo certos riscos... (MOREIRA, 1985h, p. 6).

Embora não deixe claro a quais riscos se refere, Moreira conclui o seu texto defendendo a necessidade de uma compreensão dialógica da própria cultura, situando a

---

<sup>63</sup> Ao que parece, de algum modo a crítica da colunista surtiria efeito, visto que o livro citado foi publicado no ano seguinte (1986).

literatura como uma manifestação artística de papel relevante nesse complexo processo de mediação simbólica, seja em um contexto de metrópole ou província – como é o caso da comunidade ribeirinha. Ao final da coluna, reproduz ainda o poema “Hino ao Crítico”, do poeta russo Vladimir Maiakóvski, que, segundo ela, traz “reflexões de outra estirpe mas de mesma envergadura”. Vejamos a última estrofe desse poema:

[...]  
 Escritores, há muitos. Juntem um milhar.  
 E ergamos em Nice um asilo para os críticos.  
 Vocês pensam que é mole viver a enxaguar  
 A nossa roupa branca nos artigos?  
 (MAIKÓSVKI apud MOREIRA, 1985h, p. 6.)

São essas reflexões, portanto, que norteiam a atividade intelectual empreendida por Moreira ao longo da sua trajetória, ora atuando especificamente como crítica literária, ora ocupando-se de outras questões relacionadas à vida social e cultural da cidade pernambucana onde decidiu fixar residência. Conforme avalia a própria Moreira (1998, p. 27) no texto de apresentação da coletânea *Poética Ribeirinha*, “na província, a amizade e o contato humano mais próximo, além de outras razões ou objetivos a se alcançar, realmente acabam por interferir num trabalho rigorosamente crítico e seletivo. Mas é o futuro quem dirá dessas competências...”. Seria esse, então, “o limiar do viável” para uma poética *gauche*?

## 5 CONSIDERAÇÕES BREVES: DA UTOPIA DO FIM

*“Escrever, sim, é perder-me, mas todos se perdem, porque tudo é perda. Porém eu perco-me sem alegria, não como o rio na foz para que nasceu incógnito, mas como o lago feito na praia pela maré alta, e cuja água sumida nunca mais regressa ao mar.”*

Fernando Pessoa\*

Todo começo pressupõe um desfecho que, por sua vez, pode ser igualmente um novo ponto de partida. Finda a travessia, não restam dúvidas de que “houve viagem” – para usarmos uma expressão dos próprios drummonianos que bem descreve a trajetória *gauche* do grupo –, mas há sempre outros itinerários por serem traçados, percorridos. Ao tempo em que escrevemos estas linhas, as águas sanfranciscanas continuam a correr entre uma margem e outra (haveria uma terceira?), direita e esquerda, sendo nesta última onde geograficamente nos situamos, mais precisamente na cidade pernambucana de Petrolina. Eis, então, as coordenadas mais exatas da poética ribeirinha que pretendemos visitar.

Divagações à parte, o percurso que fizemos até aqui certamente é apenas um entre os diversos caminhos possíveis de abordagem, visto que a literatura é o lugar por excelência para a (in)finitude do desejo e do silêncio, entre ditos, não ditos e interditos, na confluência entre o real e o simbólico. Seja em um contexto de província ou de metrópole, é certo que a literatura não se trata de um fenômeno isolado do tempo e do espaço nos quais se insere, completamente alheio às circunstâncias sociais e culturais em derredor. Por outro lado, seria temerário considerá-la apenas sob o ponto de vista de fatores externos, em detrimento da sua condição primeva de manifestação artística. Assim, se a arte não escapa aos influxos do tempo, é válido afirmar que este se comporta como as águas de um rio a fluir dentro de nós, em um movimento de constante devir. Nesse ponto, recorreremos às palavras de Erich Auerbach (2011) em sua obra mais conhecida, *Mimesis*, na qual reflete sobre a ideia de representação da realidade na literatura ocidental em diferentes temporalidades históricas. Na concepção de Auerbach (2011), do mesmo modo que a obra literária deve ser considerada em seu contexto histórico e social, não pode ser dissociada do fator humano que lhe dá substância,

pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma

---

\* PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 170.

forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical. (AUERBACH, 2011, p. 494.)

Partindo desse reiterado pressuposto, o nosso objetivo foi realizar um estudo de caso sobre a presença e a atuação de um grupo literário em um determinado tempo e lugar. Longe de esgotar o tema em questão, procuramos refletir, ao longo deste trabalho, sobre o papel desempenhado pelo Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina como um elemento agregador/desagregador de diferentes gerações literárias nesta cidade, cujas primeiras manifestações artísticas remetem à passagem do século XIX para o XX – período que coincide com as origens históricas da própria comunidade, a qual adquiriu o *status* de município oficialmente no ano de 1895. Em sua transição para a modernidade literária, ainda em devir, essa cidade banhada pelo rio São Francisco experimentou, naturalmente, tensões e rupturas entre o arcaico e o moderno, que por sua vez seriam expressas tanto no nível mais simbólico da linguagem como no plano das soluções estéticas adotadas por autores diversos, embora mais ou menos conscientes desse processo.

Assim, quando consideramos as primeiras manifestações literárias identificadas na cidade, é perceptível certo sentimento de apego e fidelidade às raízes telúricas locais, com suas paisagens, seus costumes e tipos humanos representados de maneira quase sempre idealizada ou mesmo estereotipada, em que o sertão ora é o “vasto mundo”, ora se confunde com os limites da província. Afinal, estamos falando de uma topologia bem particular, onde a figura do poeta municipal entra em cena, ao menos num primeiro momento, para representar a identidade ribeirinha e mediar os valores mais celebrados pela comunidade.

Conforme observamos na produção literária de uma primeira geração de poetas da cidade, da qual Cid Almeida Carvalho é um dos principais representantes, a poesia assume a delicada tarefa de expressar os anseios coletivos dessa mesma comunidade em direção ao “porvir”, deixando para trás “as cinzas do passado” em busca de um ideal positivista de progresso. Sintomaticamente, a lírica praticada por Carvalho e outros poetas da sua geração por vezes se reveste de um sentido quase épico de grandeza, que vai buscar nas formas clássicas ou de ascendência clássica – como a ode e o soneto – a expressão literária de uma nova identidade em formação. A literatura local, portanto, de certo modo se confunde com essa visão de mundo e é posta praticamente a serviço dela, gerando uma aura de encantamento em torno de si de maneira a simbolizar os ideais de grandeza e opulência desejados (e celebrados) pela província. A construção da Catedral de Petrolina em 1929,

representada de modo solene nos versos de José Raulino Sampaio, em seu hoje histórico “Poema de Pedra”, seria um bom exemplo disso.

Decerto, tais valores encontram suas origens na própria evolução histórica da comunidade, considerando a sua passagem de um modelo socioeconômico mais arcaico, de base agrária e herança patriarcal, para um modelo mais aberto à entrada do capital financeiro, associado à formação de uma classe burguesa e, conseqüentemente, culminando na modernização dos modos tradicionais de produção. O ideal positivista de progresso, por sua vez, impulsiona Petrolina em direção à fascinante aventura da modernidade, ainda que esta assuma características de uma inegável “modernidade periférica”, conforme nos sugere o quadro de Buenos Aires no livro homônimo de Beatriz Sarlo (2010). Evidentemente, todo esse processo de transição acaba por se refletir também no campo da cultura e de suas mediações simbólicas, já que os limites aparentemente estáveis da província começam a se expandir e assumir contornos outros, cada vez mais imprecisos – talvez a primeira grande consequência da modernidade que se possa observar em um cenário tipicamente provinciano.

Nesse contexto, a fundação do Clube Drummoniano de Poesia, já nos anos finais da década de 1970, pode ser interpretada como uma resposta cultural a esse movimento da província em busca de uma suposta modernidade também no sentido artístico e literário, procurando absorver, com as devidas adaptações ao cenário local, as inovações estéticas propostas pelo Modernismo brasileiro. Se até então o que predominava em Petrolina como forma literária de prestígio, na avaliação de Moreira (1998, p. 331), era uma “linguagem preciosista”, “parnasiana” e de viés “discursivo”, a criação do grupo acabaria por representar um contraponto, por assim dizer, a uma visão solene e sacralizada da arte e da própria literatura.

Nesse sentido, a escolha de Carlos Drummond de Andrade como patrono do grupo, insistimos, não teria sido feita apenas a título de “homenagem”, como o mero relato das circunstâncias de formação do Clube pode parecer. Por cultivar uma trajetória assumidamente *gauche*, o próprio Drummond, ainda na juventude, também se uniu a outros rapazes da sua geração para formar um grupo modernista na provinciana Belo Horizonte da década de 1920, conforme nos descreve Ivan Marques em seu livro *Cenas de um Modernismo de Província*, já citado em diversas passagens deste trabalho. Não por acaso, o nome do poeta mineiro foi tomado pela tertúlia petrolinense como uma referência inequívoca de modernidade literária, sobretudo se considerarmos o lugar que ele já ocupava no panorama da literatura brasileira. Sendo, pois, um reconhecido poeta “federal” e, mesmo, universal, segundo boa parte da crítica literária, não admira que o grupo tenha surgido sob o pretexto de homenageá-lo pela

sua vasta obra: são mais de 40 livros publicados de sua autoria, entre poesia, contos e crônicas.

Embora um dos objetivos abertamente declarados pelo grupo fosse o de “conhecer e tornar o conhecido” o poeta homenageado – contribuindo dessa forma para a recepção da sua obra em Petrolina e, ao mesmo tempo, de outros autores modernistas –, os drummonianos não se limitaram apenas a esse propósito: além de ser um “ponto de convergência e de irradiação de cultura”, com participação efetiva nos meios de comunicação da cidade, o Clube buscou tanto incentivar como divulgar a produção literária local e da região, agregando (ou mesmo desagregando, em certo sentido) diferentes gerações de escritores e intelectuais.

Desse modo, se por um lado buscavam se opor ao passadismo estético e cultural que até então predominava na cidade – a julgar pela acentuada permanência de formas arcaicas (ou mesmo obsoletas) de expressão literária –, o próprio Clube também acabou por abrigar autores de tendências estéticas e formações culturais bastante diversas, visto que por meio dele se reuniam pessoas de diferentes trajetórias literárias e/ou intelectuais. De escritores praticamente autodidatas, como era o caso do “veterano” José Raulino Sampaio, a membros de perfil mais acadêmico, a exemplo da professora e crítica Elisabet Gonçalves Moreira, a composição do grupo também incluía jovens estudantes (em sua maioria universitários) que naquela época estreavam como poetas, como o sonhador José Olivá Apolinário. Tal heterogeneidade, portanto, seria uma das principais características da confraria literária petrolinense, cujo legado vai além dos textos publicados e de outros trabalhos realizados, individual e coletivamente, pelos seus (ex-)membros.

A análise da produção literária e/ou crítica dos três nomes citados anteriormente (Apolinário, Sampaio e Moreira), que consideramos os integrantes mais representativos do grupo, permitiu-nos concluir que cada um deles seguiu seu próprio itinerário artístico e/ou intelectual tanto dentro como fora do Clube, sempre procurando definir um projeto particular de expressão e linguagem, mas sem perder de vista os ideais do grupo que os mantinham unidos. Naturalmente, entre os objetivos pretendidos e os efetivamente alcançados há sempre uma distância menor ou maior que corresponde mesmo à dialética projeto manifesto x ação efetiva, cujos limites tanto equacionam como condicionam as linhas de atuação do grupo. Nesse sentido, tentaremos sintetizar, à guisa de conclusão da análise que foi empreendida no capítulo 4, os pontos positivos e também as limitações observadas na produção geral desses três participantes do Clube.

A análise da obra literária do idealizador do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, José Olivá Apolinário, evidencia uma preocupação constante do poeta em buscar o

equilíbrio entre palavra e ideia, forma e expressão, o que nem sempre consegue conciliar de maneira eficaz na concretização material de sua poesia. Embora o seu discurso poético incorpore elementos e técnicas de inegável feição moderna, como uma maior liberdade formal e a fusão de diferentes linguagens (lírica e cinematográfica, por exemplo), por vezes o poeta oscila entre o um acentuado exacerbamento verbal e um quase inexpressivo prosaísmo, de maneira a exprimir o seu sentimento de desencanto diante de um mundo marcado pela reificação da existência humana. Não por acaso, são frequentes as suas reflexões em torno da criação literária e da sua própria condição de poeta, que procura a todo momento “invadir” o misterioso e encantado reino das palavras como tentativa de preencher uma lacuna que percebe em seu próprio ser. As respostas que busca para esse “problema de ser”, no entanto, nem sempre lhe são dadas; resta-lhe, pois, o consolo de continuar a escrever como uma necessidade quase brutal, uma certa fatalidade que perpassa frequentemente a sua obra – “Preciso escrever. / Preciso! Preciso!” (APOLINÁRIO, 1986, p. 5).

Na poesia de José Raulino Sampaio, cuja obra apresenta uma maior dispersão temporal e, por isso, possui traços de diferentes correntes estéticas, a exemplo da atmosfera mística do Simbolismo e de alguns procedimentos formais típicos do Modernismo, diversas são as soluções estéticas adotadas pelo “poeta das pedras” ao longo da sua trajetória. Falecido em 1989, Sampaio deixou publicado apenas um livro de poesia, *Seixos Rolados*, que reúne desde o seu histórico “Poema de Pedra”, com seus versos carregados de exaltação retórica, até os textos mais recentes que produziu, alguns deles visivelmente influenciados pelas conquistas formais do Modernismo e de outras estéticas de vanguarda, como o movimento concretista. Ainda que de modo tímido e hesitante, é perceptível que a sua obra procura dialogar, pelo menos nos últimos anos que correspondem à sua participação no Clube Drummoniano de Poesia, com as inovações estéticas introduzidas (tardiamente) na produção literária em Petrolina. Dentre os poetas da sua geração cronológica, nascidos entre o final do século XIX e início do século XX, é possível dizer que Sampaio foi o que melhor soube captar os influxos do tempo para (re)criar sua poesia, mesclando tradição e inovação em uma lírica duplamente marcada pelo arcaico e pelo moderno, mas quase sempre revestida de uma aura sinestésica e transcendental.

Já no caso de Elisabet Gonçalves Moreira, cuja produção analisamos ao final do capítulo, estamos diante de uma intelectual com uma formação acadêmica mais voltada para a crítica do que de fato para a criação literária, como pudemos perceber no decorrer da investigação e da análise do corpus utilizado. Ainda que tenha publicado textos poéticos de sua autoria em pelo menos uma das revistas do Clube, a *Drummoniana 2*, foi especificamente

a sua atividade como crítica, que procurou exercer dentro e fora do grupo – principalmente na imprensa local –, o que nos motivou a inclusão do seu nome entre os autores analisados neste trabalho. Se, antes do advento do grupo, a crítica literária era um ramo de atuação praticamente inexistente mesmo nos jornais da cidade, a julgar pelo que conseguimos apurar, foi a partir da atuação de Moreira que esse campo começou a ser explorado de maneira um pouco mais criteriosa e sistemática, ainda que incipiente. Não obstante o seu esforço em buscar uma linguagem mais “científica” e “imparcial” possível, é notório o seu receio de ferir as suscetibilidades dos autores ribeirinhos com uma crítica mais aberta e incisiva, sob pena de ser “incompreendida”. Ciente das limitações que o contexto local lhe impõe, como a maior proximidade das relações sociais típicas da província, Moreira adota antes uma postura conciliadora, procurando “dar o estímulo e incentivo que todo autor merece” (MOREIRA, 1980d, p. 51), do que rigorosamente crítica e analítica. A sua participação na coluna “Letras & Artes”, do extinto jornal *O Sertão*, revela bem esse procedimento.

Feito este rápido balanço, resta-nos concluir que o maior legado do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, se não foi exatamente o impacto da produção literária realizada pelos seus membros, diz respeito ao projeto de renovação artística e cultural que foi levado a cabo pelo grupo durante o seu período de atuação na cidade ribeirinha. Ainda que tal conclusão possa parecer desanimadora, entendemos que a trajetória do grupo é importante pela repercussão que alcançou tanto dentro dos limites de Petrolina como fora deles, ao estabelecer um prolífico diálogo entre convenção e inovação. Ou talvez mostrar que as fronteiras entre uma e outra – se é que existem – são bem mais tênues do que o discurso retórico de vanguarda permite supor. De resto, dialogar com esse legado foi, como já evidenciamos, a nossa proposta inicial.

De qualquer forma, novas investigações poderão ratificar e ampliar (ou ainda refutar por completo) as nossas leituras e análises iniciais sobre o tema deste trabalho, sendo essa a nossa maior expectativa. Longe de formular juízos de valor definitivos e interpretações totalizantes, procuramos oferecer aqui subsídios para uma compreensão crítica da trajetória e do legado do grupo petrolinense. O futuro é sempre incerto e, mesmo o passado, é uma certeza passageira que não raro se desvanece no presente. Seja como for, acreditamos que toda utopia deve ser considerada não apenas pelo que tem de fantasia, mas pelas marcas que deixa na cultura e nem mesmo o tempo é capaz de apagar.

## REFERÊNCIAS

### Livros e teses

ABREU, Márcia. *Cordel Português e Folhetos Nordestinos: um estudo histórico comparativo*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 1993. (Tese de Doutorado).

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: 70, 1970.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009a. 3 v. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009b. 3 v. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Os 25 Poemas da Triste Alegria*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Poesia e Prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

\_\_\_\_\_. *Uma Pedra no Meio do Caminho: biografia de um poema*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1979.

\_\_\_\_\_. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil; Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. p. 21-26.

APOLINÁRIO, José Olivá. *Hipótese do Humano*. Petrolina: [Cepe], 1986.

\_\_\_\_\_. *Mesa Posta*. Recife: UFPE, 1978a.

\_\_\_\_\_. *Passos*. Recife: [s.n.], 1974.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Coração Partido*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ASSIS, Machado de. Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 3. p. 801-809.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ALMEIDA, Guilherme de Almeida. *Flores das Flores do Mal de Baudelaire*. São Paulo: 34, 2010.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. Simbolismo, Modernismo y Hermetismo. In: BELTRÁN ALMERÍA, Luis; RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis. (Org.). *Simbolismo y Hermetismo: aproximación a la modernidad estética*. Zaragoza: Prensas Universitárias de Zaragoza, 2008. p. 93-110.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1, p. 165-196.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

\_\_\_\_\_. *Sociologia*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que É Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave-Maria, 2007.

BILAC, Olavo. Profissão de Fé. In: FARIA, Antônio Augusto Moreira; PINTO, Rosalvo Gonçalves. (Org.). *Poemas Brasileiros sobre Trabalhadores: uma antologia de domínio público*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 151-155.

BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. In: \_\_\_\_\_. *Obra Poética*. Buenos Aires: Alianza Tres, 1977. p. 161-162.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BUENO, Antônio Sérgio. *O Modernismo em Belo Horizonte: década de 1920*. Belo Horizonte: UFMG, 1982.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sonetos Amorosos: texto integral e estudo da obra*. 3. ed. Aveiro: Estante, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo

Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 v. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: Topbooks; Univercidade, 1999. v. 1.

CARVALHO, Cid Almeida. *Eventos Imprevisíveis - Oásis da Imaginação - Última Curva: poesias*. Petrolina: [s.n.], 2001.

\_\_\_\_\_. *Petrolina: entre as cinzas do passado e os albos do porvir*. Petrolina: [s.n.], 1993.

CAVALCANTI, Francisco José. *Catedral de Petrolina: profecia e evocação*. Petrolina: Franciscana, 1999.

CHILCOTE, Ronald H. *Transição Capitalista e a Classe Dominante no Nordeste*. São Paulo: T. A. Queiroz; Edusp, 1990.

COELHO, Fernando Bezerra. Apresentação. In: SAMPAIO, José Raulino. *Seixos Rolados*. Petrolina: [s.n.], 1986. p. 3-4.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FONSECA, Homero. *Pernambucânia: o que há nos nomes das nossas cidades*. Recife: Cepe, 2013.

FOWLER, Alastair. Las dos Historias. In: BELTRÁN ALMERÍA, Luis; ESCRIG, José Antonio. (Comp.). *Teorías de la Historia Literaria*. Madri: Arco Libros, 2005. p. 253-271.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. 32. ed. São Paulo: Nacional, 2003.

GONÇALVES, Esmeraldo Lopes. *Opara: formação histórica e social do submédio São Francisco*. Petrolina: Franciscana, 1997.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HALLACK, André Arbex. *Noções (Básicas) de Topologia Geral, Espaços Métricos, Espaços*

*Normados e Espaços com Produto Interno*. Juiz de Fora: UFJF, 2011.

HANSEN, Patrícia Santos. *Brasil, um País Novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007. (Tese de Doutorado).

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

HIGA, Mario Auriemma. *No Meio do Caminho: figurações da pedra na moderna poesia latino-americana*. Austin: University of Texas at Austin, 2009. (Tese de Doutorado).

ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In: LIMA, Costa Luiz. (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Costa Luiz. (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.

\_\_\_\_\_. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MALARD, Letícia. *No Vasto Mundo de Drummond*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. *A Tarde de um Fauno e Um Lance de Dados*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um Modernismo de Província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: 34, 2011.

MELO NETO, João Cabral. *A Educação pela Pedra*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves (Org.). *Poética Ribeirinha: antologia literária de Petrolina – 1995*. Petrolina: UPE, 1998.

PADILHA, Antônio de Santana. *Pedro e Lina*. Recife: [Cepe], 1980.

\_\_\_\_\_. *Petrolina no Tempo, no Espaço, na Vez*. Recife: Biblioteca Pernambucana de História Municipal, 1982.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. Retórica. In: \_\_\_\_\_. *Lo Mejor de Octavio Paz: el fuego de cada día*. Barcelona:

Seix Barral, 2014. p. 23.

PEIXINHO, Klébia & SOUZA, Tito. *Pedras ao Infinito: a trajetória do poeta José Raulino Sampaio*. Lisboa: Chiado, 2014.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Poesia: Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PILATI, Alexandre. *O Poeta Nacional sem Nação: impasses da formação do Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade*. Brasília: UnB, 2007. (Tese de Doutorado).

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

QUEIROZ, Eça de. *A Relíquia*. São Paulo: Publifolha, 1997.

QUEIROZ, Maria Elza Macedo Gomes. *Um Rio, uma Cidade, uma Escola*. Recife: Norcópia, 1983.

QUEIROZ, Rachel de. *Dôra, Doralina*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

QUENTAL, Antero de. *Antologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

REIS, Carlos. A Evolução Literária. In: \_\_\_\_\_. *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001. p. 301-406.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

SAMPAIO, José Raulino. *Seixos Rolados*. Petrolina: [s.n.], 1986.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. 2004. *Que é a Literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOUSA, João da Cruz e. *Obra Completa: poesia*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v. 1.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem: estudos de literatura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo: por que as notícias são como são*. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1.

VERDE, Cesário. Sentimento dum Ocidental. In: CAEIRO, Alberto et. al. *O Esplendor da Linguagem*. Coimbra: Alma Azul, 2008.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

WILSON, Luis. *Roteiro de Velhos e Grandes Sertanejos*. Recife: Biblioteca Pernambucana de História Municipal, 1978. v. 2.

## Periódicos

### a) Textos de jornais

APOLINÁRIO, José Olivá. Convite & Explicação. *O Farol*, Petrolina, 10 jun. 1978b. Coluna Drummoniana, p. 1.

\_\_\_\_\_. Drummoniana 2. *Jornal de Petrolina*, Petrolina, 1 jan. 1981. Seção Cultura, p. 6.

JOSÉ Raulino Sampaio: uma vida com poesia. *O Farol*, Petrolina, p. 2, 27 jan. 1989.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves. Lançamento da Drummoniana 2. *O Farol*, Petrolina, 21 dez. 1980a. Coluna Drummoniana, p. 2.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 8 fev. 1985a. Letras & Artes, p. 8.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 6 mar. 1985b. Letras & Artes, p. 6.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 19 mar. 1985c. Letras & Artes, p. 6.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 5 ago. 1985d. Letras & Artes, p. 6.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 4 set. 1985e. Letras & Artes, p. 6.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 21 set. 1985f. Letras & Artes, p. 6.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 30 out. 1985g. Letras & Artes, p. 6.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 6 nov. 1985h. *Letras & Artes*, p. 6.

\_\_\_\_\_. *O Sertão*, Petrolina, 25 dez. 1985i. *Letras & Artes*, p. 12.

SAMPAIO, José Raulino. A Palavra. *O Farol*, Petrolina, 2 fev. 1984a. Seção Cultural, Coluna Drummoniana, p. 2.

\_\_\_\_\_. Pátria de Adoção. *O Farol*, Petrolina, p. 2, 10 fev. 1984b.

\_\_\_\_\_. Poema de Pedra. *O Farol*, Petrolina, p. 1, 15 ago. 1929.

#### b) Textos de revistas

APOLINÁRIO, José Olivá. Breve Evolução Poética de Carlos Drummond de Andrade. *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*, Petrolina, n. 1, p. 4-6, 1979a.

\_\_\_\_\_. Estágios. *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*, Petrolina, n. 1, p. 7, 1979b.

\_\_\_\_\_. Poema para Percussão Africana Metaforicamente; Antiga Cantiga; Hipóteses do Humano; Gosto de Negra; Poema para Banda de Pífanos Somente. *Drummoniana 2*, Recife, n. 2, p. 9-11, 1980.

ARRAES, Damião Esdras Araújo. Rio dos Currais: Paisagem Material e Rede Urbana do Rio São Francisco nas Capitanias da Bahia e Pernambuco. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 21, n. 2, jul./dez. 2013.

BRANDÃO, Aloísio Reis. Drummondiano. *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*, Petrolina, n. 1, p. 24, 1979.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de Vanguarda no Brasil e seus Manifestos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 53, p. 89-106, mar./set. 2011.

DRUMMONIANA 2. Recife: Esuda, 1980.

ELISABET Gonçalves Moreira. *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*, Petrolina, n. 1, p. 9, 1979. (Perfil).

DRUMMOND além da imagem. *Veja*, São Paulo, n. 478, p. 86-94, 2 nov. 1977.

FÉLIX, Moacyr. A Poesia na Década de 70. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 180-182, fev. 1980.

JOSÉ Olivá Apolinário. *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*, Petrolina, n. 1, p. 4, 1979. (Perfil).

LIMA, Aparício Secundus Pereira. Ducha. *Drummoniana 2*, Recife, n. 2, p. 33, 1980.

LOPES, Waldemar. José Olivá Apolinário. *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília, n. 12, ano X, p. 136, 1986.

MEDINA, Cremilda. A Visita dos Afetos. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 54-63, mar./mai. 2002.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves. A Benção. *Drummoniana 2*, Recife, n. 2, p. 6, 1980b.

\_\_\_\_\_. A Razão do Denominador. *Drummoniana 2*, Recife, n. 2, p. 71-74, 1980c.

\_\_\_\_\_. Estudo Crítico/Introdutório sobre o Texto a Seguir de Antônio de Santana Padilha. *Drummoniana 2*, Recife, n. 2, p. 51-54, 1980d.

\_\_\_\_\_. Oxímoros Drummonianos. *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*, Petrolina, n. 1, p. 9-13, 1979.

\_\_\_\_\_. Parapoesia; Petrolinando; Parece uma Cobra. *Drummoniana 2*, Recife, n. 2, p. 71-74, 1980e.

NAPOLITANO, Marcos. A Relação entre Arte e Política: Uma Introdução Teórico-Metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 37/38, n. 19, p. 25-56, jan./dez. 2011.

RAMOS, Edivaldo Fernandes. Fatores de Fixação de Imigrantes e Impressões de Dinamismo em Municípios de Porte Intermediário: Petrolina e Juazeiro. *Revista Desenvolvimento Social*, Montes Claros, n. 11, p. 17-32, 2014.

REVISTA DO CLUBE DRUMMONIANO DE POESIA. Petrolina: Indugraf, 1979. (Drummoniana 1).

SAMPAIO, José Raulino Sampaio. Fecundação. *Revista do Clube Drummoniano de Poesia*, Petrolina, n. 1, 1979.

\_\_\_\_\_. Introdução. *Drummoniana 2*, Recife, n. 2, p. 12, 1980a.

\_\_\_\_\_. Tornada de Passos. *Drummoniana 2*, Recife, n. 2, p. 12, 1980b.

### Entrevistas

APOLINÁRIO, José Olivá. *Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina*: depoimento [dez. 2011]. Entrevistadores: K. Peixinho e T. Souza. Recife: Cordeiro, 2011. Mídia digital.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves. *Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina*: depoimento [mar. 2015]. Entrevistador: T. Souza. Petrolina: Centro, 2015. Mídia digital.

### Discografia

VELOSO, Caetano. O Ciúme. Intérprete: Caetano Veloso. In: \_\_\_\_\_. *Caetano*. [S.l.]: Philips, 1987.

**Roteiros de programa radiofônico**

MÚSICA e Palavra. Apresentado por Elisabet Gonçalves Moreira e Irene Lage de Britto Lopes. Petrolina: Rádio Emissora Rural, 13 jul. 1980a, 11h30. Roteiro datilografado.

\_\_\_\_\_. Apresentado por Elisabet Gonçalves Moreira e Irene Lage de Britto Lopes. Petrolina: Rádio Emissora Rural, 31 ago. 1980b, 11h30. Roteiro datilografado.

## ANEXOS

## ANEXO A – Textos literários

**Virgílio Cardoso de Oliveira**

“Visão do anjo da caridade!”

– Quem és tu que apareces neste Mundo,  
Revestida em mistério tão profundo,  
Tão belo, em tanta luz?  
De onde vens? Onde vais? Que é que tu queres?  
Quais são aqui na Terra os teus misteres?  
Qual é a tua Cruz?

–Tenho excelsa missão de Deus Bendito!  
Eu sou filho do Céu! Vim do Infinito...  
Eterno sou também!  
No seio desta Vida, o meu mandato  
Exerço carinhoso com recato  
Que o meu destino tem!

Quando o risco, em seu fausto desregrado,  
Ufano, se desborda, lado a lado,  
À taça do prazer;  
Eu desço à choça triste, carcomida,  
E a migalha de pão prolongo a vida  
Do que estava a morrer!

Enquanto a festa fulge, alvissareira,  
Nos salões da Fortuna, à bela esteira  
De orquestra, que lhe apraz;  
Eu vou, de leito em leito, confortando,  
As dores do martírio mitigando;  
Estou nos hospitais!

Quando o orgulho, a vaidade, a hipocrisia,  
Se desnudam em gestos maus, de guia,  
Para o pobre aviltar;  
Eu sou sorriso que alumia a cena  
E o pequenino encontra em minha arena  
Confortos ao seu lar!

Sou consolo do triste... O pranto enxugo,  
Quando à face do pobre algum verdugo  
Atira seu labéu,  
E foge ao bom dever, se ele lhe esmola,  
Suplicante, uma graça, na sacola  
Lanço bênçãos do Céu!

Onde existe o infortúnio, é minha cena!  
Onde há dor – um farol, que luz me acena,  
Pedindo a minha nau,

Que voga em rumo santo, em mar conforto,  
 Procurando o gemido, porto a porto,  
 De perau em perau!

Escuto onde ele esteja: envolto em trapos,  
 Oculto nas choupanas de farrapos,  
 De folhas já sem cor...  
 Candeia sou das noites sem manhã,  
 Passadas entre o frio e fome-irmã,  
 Orquestradas na Dor!

Estou onde esta geme: envolta em águas,  
 Coberta a fogo, ou desdobrada em mágoas,  
 Físicas ou morais...  
 Nas sendas do infortúnio, onde ela rume,  
 Deparo sempre o meu caminho, a lume  
 De amor e tristes ais!

E cato, com empenho, em casa rica,  
 Aqui... ali... migalhas do que fica  
 De manjares a flux,  
 Ou brinquedo quebrado, e levo à lida,  
 Escura, da criancinha desvalida,  
 Em nome de Jesus!

Sou o pão da miséria... Eu também gemo  
 Quando geme a indignância... O Deus supremo  
 Imortal me formou...  
 Fez minha alma inocente, meiga e bela...  
 Fadando-a à Caridade, assim singela:  
 O anjo do Bem eu sou!

E, agora, por exemplo, em prece instante,  
 A quem me escute o intento suplicante,  
 Esmolo à conclusão  
 De um Hospital de Caridade, à boa  
 Petrolina, onde a dor do pobre ecoa,  
 Bem dentro ao coração!  
 (OLIVEIRA apud MOREIRA, 1998, p. 311-312.)

### **José Raulino Sampaio**

“Poema de Pedra”

À Catedral de Petrolina

POEMA DE PEDRA traçado pela mão de um homem,  
 poeta-sacerdote magno da Igreja;  
 poeta-titã da vontade;  
 poeta conquistador de corações e simpatias.

POEMA DE PEDRA! Página granítica com envergaduras de aço;  
 pedra e aço incorruptíveis;  
 período áureo de uma grande existência apostolar

toda devotamento,  
toda bondade, toda amor!

POEMA DE PEDRA! Pedra humanidade e ensinamentos,  
onde florem corações rubros de bondade,  
onde abroham almas brancas de fé!  
Pedra que se move, pedra viva!

POEMA DE PEDRA ditado pela Providência  
e gravado pela mão segura  
do artista-sacerdote magno,  
poeta-oráculo de predestinação evangélica,  
cantador magnífico deste princípio  
resplendente e imortal!

POEMA DE PEDRA insculpido na imensidade ignorada  
deste livro ainda não lido  
que é o Nordeste Brasileiro!  
Dádiva de beleza peregrina,  
abroquelada da grande simplicidade bíblica,  
revestida de toda a imponência divina do dogma.

POEMA DE PEDRA gótico-ogival, de contornos austeros,  
estilo rigoroso de harmonias  
com o espírito de seus criadores  
que os séculos levaram.  
Os teus arcobotantes têm  
a curva suprema do arco-íris;  
Arco da Aliança prendendo, pelo símbolo,  
a existência real de Deus  
à ideia de inspiração divina  
deste poeta-sacerdote magno  
que empunha o báculo qual pena buril  
dos heróis e realizadores coevos - D. Malan!

POEMA DE PEDRA clangorando a vitória de uma vontade brônzea,  
agitando o silêncio das naves etéreas,  
e universalizando as melodias celestes  
da epopeia que o grande poeta ouviu da sua  
própria predestinação!

POEMA DE PEDRA, que é o novo Thabor  
de uma ingente transfiguração  
no seio do Brasil.

POEMA DE PEDRA! Mil estrofes grandiosas,  
enfeixadas em duas odes imortais  
atiradas para o azul imaculado dos céus,  
quais duas sentinelas miliárias da fé;  
quais alvíssimas e ciclópicas vestais,  
alcandoradas de sacrifício supremo,  
desafiando os furacões da descrença  
de todos os séculos além!

POEMA DE PEDRA, guardando um cunho nacional!

Em vinte e uma das tuas policrômicas páginas  
 figuram as armas heráldicas  
 das vinte e uma células brasileiras!  
 O Brasil conhece, canta, decanta,  
 conclama, declama e proclama a tua celsitude;  
 o caboclo de tronco brônzeo e desnudo  
 olha sorrindo para os céus e clangora, pelo seu boré,  
 oTe-Deum da sua grande,  
 suave e ingênua gratidão!

POEMA DE PEDRA! Monumento de todos os símbolos da bondade!  
 Símbolo das forças eternas da religião!  
 Força eterna de toda divina verdade!  
 Verdade sacratíssima  
 que vem com a humanidade  
 desde a gênese.

SALVE, D. Malan poeta-arquiteto,  
 deste imortal poema de pedra!  
 Petrolina, genuflexa,  
 beija a tua destra semeadura,  
 fecunda e generosa  
 de Mestre e Pastor boníssimo!

(SAMPAIO, 1929, p. 1).

“Uma voz dizia...”

A Carlos Drummond de Andrade

A alguém que não guardou de sua vida  
 a história,

não a traçou em curvas  
 ou linhas de carvão  
 nas paredes anônimas  
 das vias desertas  
 nas horas silentes;

não a escreveu no chão  
 em redor de um centro,  
 não a espiralou em todos os sentidos;  
 não a sentiu em superfície ondulada  
 ou que se amaneirasse em circunvoluções  
 e que ele subiu para lá do Além

quando a ideia o guiou,  
 mas um dia caiu tão baixo, tão baixo,  
 como uma angústia infernal,  
 do painel incolor  
 uma voz dizia:

vai buscar nas estrelas os segredos  
 que elas recolheram dos teus suspiros,  
 dos teus diálogos,  
 dos encontros das tuas mãos;  
 e no espaço procura e aniquila

as vozes das tuas confidências,  
as que tentam alcançar o Infinito...  
Acautela-te, sonhador.  
Consola-te com a paisagem do silêncio!  
(SAMPAIO, 1986, p. 74)

## ANEXO B – Iconografia



**Figura 1** – Reunião inaugural do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, realizada em 9 de outubro de 1977. O primeiro à esquerda que está de pé é José Raulino Sampaio; ao seu lado, estão na sequência José Fernando Gomes, Aloísio Reis Brandão, João Ferreira Gomes e José Joaquim da Silva. Sentados, também da esquerda para a direita, estão José Olivá Apolinário, Maria do Carmo da Silva, Maria da Paz Gonzaga, Josenita Tolentino do Nascimento e Elisabet Gonçalves Moreira. Sobre a cadeira de balanço, observa-se o pôster com a imagem do patrono do Clube, o poeta Carlos Drummond de Andrade. Fonte: Elisabet Gonçalves Moreira (acervo pessoal).

## OS APÓSTOLOS

*Na sala, ampla e confortável, uma cadeira de balanço permanece desocupada. Apoiado em seus braços, um poster de Drummond. Ao fundo, uma estante com livros do poeta mineiro e um desenho feito a bico de pena com a legenda: "... E a poesia se fez letras/ e habitou em Drummond./ E Drummond se fez verbo e poesia/ e habitou entre nós". Em torno da cadeira, os integrantes do Clube Drummondiano de Poesia de Petrolina, cidade de 40 000 habitantes, situada a 800 quilômetros do Recife, concretizavam no último dia 8 um velho sonho: reunir os intelectuais da terra para homenagear o poeta.*

*A reunião inaugural, assistida por Eduardo Ferreira, de VEJA, foi regada a Martini doce e deu-se na casa do poeta José Raulino Sampaio, de 67 anos. Um por um, os membros da confraria apresentavam-se, diziam idade e ocupação, e opinavam sobre Carlos*

*Drummond de Andrade. Apresentações até dispensáveis, pois praticamente todos se conheciam. Mas havia estreantes na fechada roda literária petrolinense. Era o caso de Aloísio Reis Brandão, de 19 anos, natural de Santana dos Brejos, no oeste baiano, e há apenas dois meses em Petrolina. Ao chegar, fez amizade com José Olivá Apolinário, 29 anos, misto de poeta e funcionário público, e idealizador do Clube. Como mensalidade, se esta existisse, entregou a poesia "Drummondiano", cujos versos finais transcreveu no desenho.*

*O poeta Drummond, que da cadeira de balanço "nos contempla em atitude propositadamente mestrada", no dizer de Sampaio, tem em Petrolina "doze apóstolos sertanejos". E Apolinário, que cita o venerando colega mineiro até nos encontros com a namorada, tem para tanto uma santa explicação: "A poesia dele é como o Evangelho, de onde podemos tirar muitas mensagens".*



ELISABETH MOREIRA

**Os drummondianos de Petrolina**

94
VEJA, 2 DE NOVEMBRO, 1977

**Figura 2** – Em uma matéria publicada pela revista *Veja* sobre o poeta mineiro, na edição de 2 de novembro de 1977, a fundação do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina foi relatada em um box intitulado “Os Apóstolos”. Fonte: acervo digital da revista *Veja*.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1977.

Meu caro José Raulino Sampaio:

Surpresa, espanto, emoção, alegria: eis o que fui sentindo ao ver que o clube de vocês, com o meu nome, é de verdade mesmo, e não fantasia da revista ou delírio de minha imaginação setuagenária. Puxa vida, não pereço tanto. E nomes de grandes poetas mortos aí estão, merecendo ser lembrados. Mas vocês decidiram assim e eu, encabulado e feliz, só posso dizer, de coração aberto: obrigado, José Raulino! como estou dizendo ao seu companheiro: obrigado, José Olivá! Então, se o clube foi fundado, e quer reunir poetas e intelectuais em geral, vamos fazê-lo eficiente e útil à comunidade. Os 15 companheiros da primeira hora podem fazer muita coisa boa. Ponto de encontro deve ser ponto de atração e ponto de irradiação. Na carta ao Olivá, sugiro a ampliação da biblioteca inicial, de sorte a servir a estudantes e estudiosos, poetas e ficcionistas locais, dando-lhes maior contato com a criação literária, estimulando vocações, etc. Quem sabe se do clube dos 15 não sairá um vigoroso dinamizador de cultura?

Seu poema "Uma voz dizia..." , gostei do ofertório e gostei dele. Aquela "paisagem de silêncio" me sugere muita coisa. Obrigado, amigo. Mas tenho de agradecer também a própria e generosa idéia de instalar em sua casa hospitaleira o nosso clube. Engraçado, me senti dentro do 927 de Marechal Deodoro vendo aquela cadeira de balanço irmã da que está aqui em Conselheiro Lafayette, lembrando a velha casa mineira - casa brasileira, afinal de contas, pois brasileiro nenhum de classe média, naqueles tempos, dispensaria a sua cadeira de balanço bem balançadora - delícia! Agora, graças a vocês, tenho também a mini-carrencia a lembrar Águas do São Francisco, a me levar para junto de vocês em Petrolina... Que bom! Grato e comovido abraço de seu

*Carlos Drummond de Andrade*

**Figura 3** – Carta de Drummond a José Raulino Sampaio, datada de 16 de novembro de 1977. Fonte: Museu do Sertão de Petrolina.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1977.

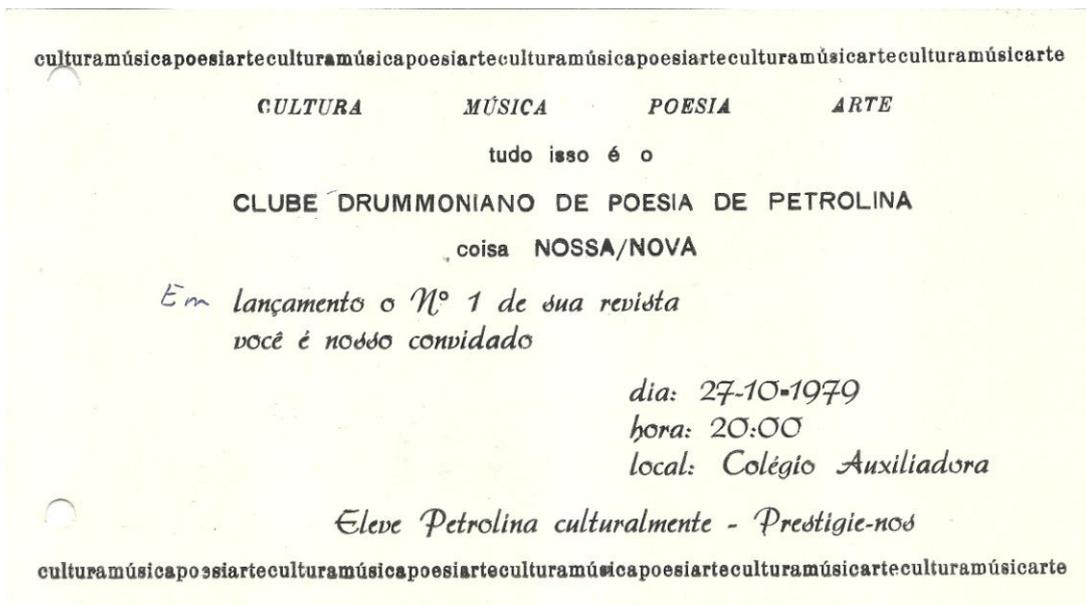
Meu caro José Olivá Apolinário:

Lendo a nota de Veja, não acreditei. Vendo a foto que a ilustra, ainda fiquei em dúvida: deve ser fotomontagem... (Você deve saber que mineiro é fogo: só acredita em alguma coisa depois de tirar a prova. E a prova chegou no pacote contendo a comunicação e os poemas de você e do José Raulino Sampaio, mais a impressionante cabeça talhada por um artista local (como é o nome dele?). Só então verifiquei realmente que vocês existem, que existe o clube de poesia com o mau nome. Pois como poderia eu imaginar que aí em Petrolina alguém se lembrasse de associar-me espiritualmente a iniciativa tão bela, como essa que vocês tiveram, de criar um ponto de encontro para os que amam a poesia e a querem viva em meio a tantas manifestações de antipoesia, características de nossa época de pressa e de fúria? Senti uma dessas emoções grandes e confortadoras, que fazem a gente dizer: "Hoje ganhei meu dia". E aqui estou para agradecer a você tão generosos presentes, que iluminaram o meu aniversário. A "Ehcomenda a um escultor" tocou-me pela delicadeza da intenção e pela forma segura. Obrigado, poeta. Agora, uma sugestão: Petrolina tem biblioteca pública, suponho. O que não impede que venha a ter outra coleção de livros, de natureza literária, nessa casa da Rua Marechal Deodoro tão aberta às mensagens da poesia. Se o Clube puder desenvolver o acervo que se vê na foto, na estante ao fundo, terá conquistado um elemento de permanência e utilidade capaz de projetá-lo como dinamizador de cultura na cidade. Da minha parte, mandarei com prazer volumes de que disponha. E a semente que vocês lançaram dará uma árvore frondosa para o bem de muita gente.

O abraço afetuoso e a profunda gratidão do seu amigo

*Carlos Drummond de Andrade*

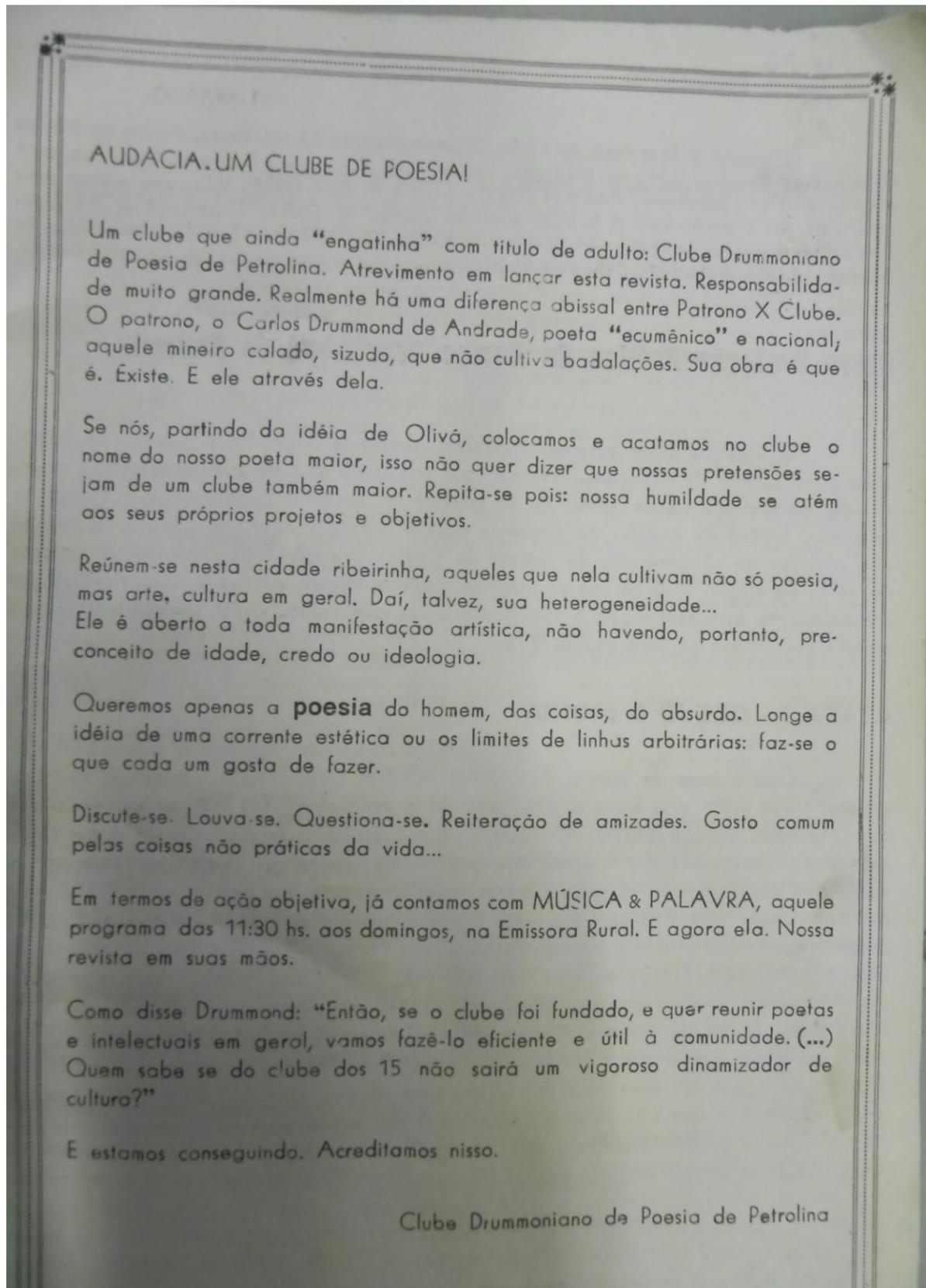
Figura 4 – Carta de Drummond a José Olivá Apolinário, datada de 16 de novembro de 1977. Fonte: José Olivá Apolinário (acervo pessoal).



**Figura 5** – Convite para o lançamento da primeira edição da revista do Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina, realizado no dia 27 de outubro de 1979 no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora. Fonte: Maria Raulita Campos (acervo pessoal).



**Figuras 6 e 7** – Capas das duas revistas publicadas pelo Clube Drummoniano de Poesia de Petrolina (*Drummonianas* n.º 1 e n.º 2). Fonte: Maria Raulita Campos (acervo pessoal).



**Figura 8** – Texto de apresentação da *Revista do Clube Drummoniano de Poesia (Drummoniana I)*.  
 Fonte: Maria Raulita Campos (acervo pessoal).



O sorriso do mineiro sisudo Carlos Drummond de Andrade, quando da passagem de Olivá Apolinário pelo Rio de Janeiro, em 6/2/1980.

**SOBRE O Nº 1 DE NOSSA REVISTA**

*"E a Revista deu-me um alegrão: é o Clube transformando a palavra em ação, e dando testemunho concreto de suas atividades culturais e do poder criativo de seus componentes. Muito e muito obrigado por todas essas excelências pernambucanas (...)"*

Carlos Drummond de Andrade  
Rio, 7/11/1979

*"Abraço afetuosamente cada um e ao Clube Drummoniano de Poesia. A mensagem que me mandaram e mais o precioso nº 1 de sua Revista, onde reli a crônica de Possídio e vejo que ele é que foi a tábua por onde meu coração atravessou para encontrar o Clube de vocês. Muito e muito grato. E meus parabéns pela grande idéia do Clube e de nele*

*ter sido colocado o nome de nosso Carlos Drummond. Somos velhos amigos desde o ano de 1922 em que nos conhecemos. Ninguém mais merecedor do que ele de dar seu nome a um Clube de investigação poética."*

Pedro Nava  
Rio, 27/3/1980

*"Carlos Drummond de Andrade é a grande presença nesse interessante movimento petrolinense. Como que desceu do Rio de Janeiro pelas Gerais e o São Francisco, e veio encantar os poetas do sertão pernambucano. Foi bom que assim acontecesse, pois a sensibilidade desses poetas ribeirinhos não esbarra nos limites da paisagem imediata, mas abre-se para temas e linhas de amplitude maior."*

Prof. José Newton Alves da Silva  
Universidade Federal da Bahia  
Salvador – BA

*"... agradecendo o envio da Revista do Clube Drummoniano de Poesia, e enviando a este Clube, por seu intermédio (do Raulino Sampaio) os maiores votos de imenso êxito nesta década agora iniciada, além do fraterno abraço de,"*

Eno Teodoro Wanke  
Estudioso do Trovismo  
Rio, 1980/89

*"Clube Drummoniano de Poesia, semente sã de amor primaveril, dê frutos de cultura e de alegria nos jardins do saber do meu Brasil..."*

Paulo Nunes Batista  
Anápolis – GO, 18/3/1978

**Figura 9** – Reprodução da página final da *Drummoniana* 2. Acima, registra-se o encontro entre José Olivá Apolinário e Carlos Drummond de Andrade, por ocasião da passagem do primeiro pelo Rio de Janeiro; abaixo, foram citados alguns trechos de cartas recebidos pelo Clube a respeito do lançamento da primeira revista. Fonte: Maria Raulita Campos (acervo pessoal).

## Coluna Drummoniana

Estamos de volta!  
Na verdade não houve viagem. E há: pensamentos continuam indo e vindo, procurando apoio e... esperando encontrá-lo.  
Crescer está nos planos; os projetos têm que passar da cabeça à realidade. Nosso poder é relativo, o credo porém é comum. Com ele, se espera ganhar crédito. E se o problema é acreditado, vale citar algumas referências que poderão mais tarde servir de aval a um empreendimento maior:

— O "Música e Palavra" entoa e fala (aos domingos, 11:30), com a vontade de que deseje ser ouvido. Não queremos já, ir tão longe quanto a potência do Emissor Rural; liguemos os rádios aqui primeiro.

— A coluna no "Farol" é esta. (Tomara que não virem a página).

— O 917 da rua Mal Deodoro está sempre esperando seus hóspedes mensais para o conclave que não falha. (Último domingo de cada mês).

— Agora um destaque maior— REVISTA DO CLUBE DRUMMONIANO DE POESIA. Pretensão? Talvez sim: um grupo pequeno resolve (após 1 ano de

falatório) levar a termo uma idéia donzela: lançar uma revista. Jogamo-nos ao mar aberto, usando como rem apenas a resolução; o espírito da luta os faz mover. Levamos como salva-vidas o patrocínio de empresários, comerciantes, bancos, cursos, médicos, fundação para o ensino municipal e particulares adeptos. Vamos chegar lá Obrigado.

Pretensão? Talvez não: afinal Petrolina não é mais uma cidadezinha do interior. Ora, conta com cerca 10de 0 mil habitantes e muitos recursos. Neste ponto, um quê a lastimar — o de não ter havido quem o fizesse antes. Precisa se tomar conhecimento de que a cidade existe também no sentido cultural.

Ser "Encruzilhada do Progresso" é muito bom. Ter uma história literária pra contar, melhor ainda. Encruilhar é cruzar, juntamente com os caminhos, as vivências e experiências. Não é preciso importar motivos; eles existem aqui. Que se exporte de dentro de cada um, o pouco que lhe compete para a formação deste suporte sobre o qual poderá desenvolver-se um novo tempo. Esperamos que vingue.

I. L. B. L.

## Dissolução

José Olivá Apolinário

Sou apenas um artista. Força de terra em produto diverso tomando conta de tudo quanto à fecundação pode.

Sou apenas um artista. Solidão corrosiva devagar me construindo. Baixa água que tão alta, ama-me.

Sou apenas um artista. As grandes soluções se dissolverem. Tanta luz. Aqui dentro cintilações estranhas.

Sou apenas um artista. Desenvolvido olhar à procura de músculos. Nada visto. Dissolução. Homem certo do

Sou um artista. Corta a noite seu tecido flavo. Côncavos prazeres dissolvidos, qual congresso frouxo.

Sou apenas um artista. Dia explode em desejos que de si apenas reflexos do que quis. Força do hoja projetada.

Sou apenas um artista. Calmaria difícil num mar de chumbo. Sons do era de mum saind). Pintura do por acontecer.

Sou apenas um artista. Devo cantar. Canto rouco, incomodante. Triste vitrola incorporando o tempo, Vastidão

interna percorrida. Aqui sou eu. Umbrais que de faustosos, nus de superficiais adornos. Originais.

Sou apenas um artista.

**NOTA:** O poema de Olivá parece querer falar-nos de um homem-poeta que tem a seu favor tão somente a arte, em sua progressiva amostra — no que se refere ao tempo, idéias e experiência. Na tentativa de querer buscar no artista uma personalidade distinta da do homem, ele "comete" antiteses — o que constitui a nota dominante do texto: a procura do artista, dá-se o encontro do homem. A eriação poética acha amparo nas impressões do homem. A arte novata se confronta com a atual, renovada. E assim segue.

"Dissolução" sugere separação. Há pois, mais um cheque: entre o título e o toque final, no qual dá-se o encontro do homem e do artista mediante a essência comum, que os confunde e os auxilia. O homem tenta viver mediante o artista. O artista se ambienta no mundo através do homem.

I. L. B. L.

Quem usa Mercedes-Benz  
leg  
chega sem

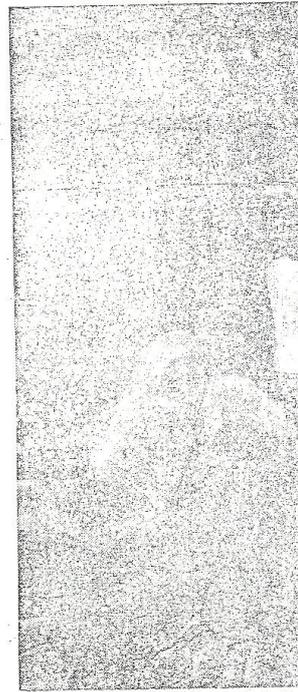
Caminhão que pára, pára e não desenvolve não enche a barriga ninguém. Nem de quem está esperando os hortifrutigranjeiros no filinha, nem de quem está no caminho, o coração na mão. Quando se trata de transportar alimentos perecíveis, caminhão tem direito de fazer corpo moito.

Tem que ser Mercedes-Benz, por assim como a gente aprende desde que, para ficar forte, precisa comer fruta, legumes, verduras, aves e ovos. Caminhão Mercedes-Benz aprende de seu caso, precisa é se alimentar pouco entanto, ter saúde de sobra para enfiar todas as safras e não descansar nas safras.

Um Mercedes-Benz se alimenta e não morde seus lucros.

As performances mais elevadas, desempenho mais eficiente, em sua qualidade Mercedes-Benz é de dar à na boca. O Mercedes-Benz consome combustível para trabalhar muito mais.

Tem custos mais baixos de manutenção. E tem a nós, que nos orgulhamos de verdadeiros técnicos em Mercedes-



Dr. Severina Vie

CLINICA-PED

Cons.: Rua Co. 114

Fone 5083

PETROLINA — PE.

Figura 10 – Fotocópia da "Coluna Drummoniana" no jornal *O Farol*, publicada na edição de 30 de setembro de 1979 (conforme anotação no original). Fonte: Irene Lage B. Lopes (acervo pessoal).

# COLUNA DRUMMONIANA



## PORANDUBA

J. Raulino Sampaio

Uma voz metálica cortando o espaço, atassalhando o espaço em longas estâncias. Era um cantor pendente das galerias do luar, Serenata de um pístão em si bemo! alinhavando a mortalha do silêncio.

Era um sudário incolor nas alturas daquele palco continental como túnica inconsútil do amor que se ofereceu e ninguém quis. O poeta do som era um infeliz.

E quando na sua mudez protestou não foi com a música de um som, mas com o tredo fragor de um tiro.

O coração que não amou verteu sangue. O não amado, liberto, perdeu-se inutilmente, nas brumas da vida.

1977

## SERÁ ?

Quando estiveres nos braços de outras mulheres, E não sentires falta dos carinhos que foram teus.

Quando em cada boca que tu beijares então puderes, Não recordares o sabor de tantos beijos tão meus...

Quando ouvires e de mim nem sequer então lembrares, As músicas infindas que tanto marcaram o nosso amor.

Quando todas as vezes em que tu beberes pelos bares, E em cada copo tu não me recordares com tanta dor...

Quando cansado da lida no teu leito tu te deitates, E não sentires tanta saudade do calor dos meus abraços...

Quando nas infinitas vezes em cada olhar que buscares, Não encontrares só o meu olhar nos teus vastos espaços.

Quando em cada apoio moral que sempre tu um dia receberes, E não recordares tantos iguais meu amor, que tanto te dei...

Quando nas frases encontradas em todo livro que tu leres, E esqueceres por completo as tantas frases que te frisei...

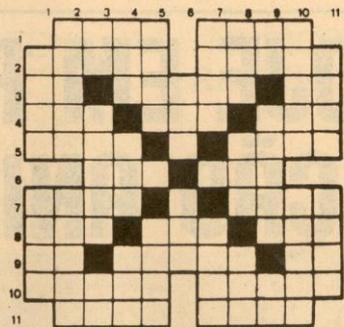
Quando todas as vezes que o teu corpo for tanto afagado, E não desejares que sejam as minhas mãos ao te fazer...

Quando em cada mulher que tenhas à ela te... entregado, E não desejares somente eu de mulher isso contigo viver...

Quando vivendo com toda essa tua tão importante liberdade, E ela não te causar os felizes momentos que tanto vivemos...

Quando empolgado pelo teu desempenho na tua terra, sociedade, Não te lembrares do quanto um dia na vida tanto nos queremos...

Quando nos momentos de desespero te sentires amor, tão inseguro, E não me desejares ao teu lado te apoiando, meu amor querido.



**HORIZONTAIS:** 1-Que se joga fora - Estimar muito. 2-Leitos - Cobertura para a cabeça. 3-Ernesto Castro - Faixa de terra que liga dois continentes - Poeira. 4-(abrev.) Artigo - A parte podre da madeira - Solteirona. 5-Para os calons: gente - Pintor holandês (1592/1645). 6-Oref.: ombro - Ponto marcado, no futebol. 7-0 alto da montanha - Quebradiço. 8-Capa sem mangas - Escudeiro -(Bíblia) Rei de Hebron, morto por Josué. 9-A segunda consoante - Um mês - De mais a. 10-Aguardente de arroz fermentado - Que desce até ao calcanhar. 11-Rio da Armênia-Discursar.

**VERTICAIS:** 1-Ingerir refeição após o jantar - Forna, loca. 2-Serve para fechar cartas - Drama musicado. 3-Pref.: In - Grande porção de soldados - Atmosfera. 4- Antiga moeda de prata, da Índia - Íntimo - Mau cheiro. 5-A parte dura do corpo - Arredo res. 6-Pref.: Três - Variedade de gado indiano. 7-(Farm.) Coral vermelho, usado pulverizado, como dentifrício - Çubo de dois. 8- ...Tse-Tung (político chinês)- Apologia - A família. 9-Sigla do Amapá - Usadç após o banho - Ali. 10-Moeda indiana - De tector de som. 11-Zumbir - ... Shariff (ator).

### GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO SECRETARIA DE ADMINISTRAÇÃO

**CONCURSO PÚBLICO**

MEDICO I  
ENFERMEIRO  
NUTRICIONISTA  
TECNICO DE NIVEL SUPERIOR EM LABORATORIO DE ANALISES  
AGENTE DE ADMINISTRACAO FISCAL  
DATILOGRAFO 'A'  
AGENTE DE POLICIA PENITENCIARIA  
AGENTE DE POLICIA DE MENORES

INSCRIÇÕES: de 20/06/85 a 05/07/85.  
LOCAIS: em todas as agências do BANDEPE do Estado de Pernambuco.  
DOCUMENTO: Cédula de Identidade.  
INFORMAÇÕES: nos locais de inscrição.

Patrocinado e Executado por FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS

### - BAZAR ÚTIL -

WALTER REIS & CIA. LTDA.

## HORÓSCOPO

**AQUÁRIO** - 21/01 A 19/02



O Sol faz um aspecto pos com Urano, no dia 6. Período que você poderá fechar negócios ou encontrar novas perspectivas de progresso pessoal, se utilizar corretamente sua intuição tiva.

**PEIXES** - 20/02 A 20/03



O Sol entra na sua VI Casa rege o trabalho e a saúde, implica um maior interesse suas atividades e por sua cidade de produção. Há um considerável esforço físico e mental.

**ARIES** - 21/03 A 20/04



Configura-se uma época de amor no coração: apenas um excesso de confiança bida.

**TOURO** - 21/04 A 20/05



Você estará seguro e confiante no que diz respeito à família. Nos assuntos domésticos não poupará dinheiro conseguir suprir sua necessidade de bem-estar material.

**GÊMEOS** - 21/05 A 20/06



Haverá problemas em sua vida cotidiana e nos assuntos relativos à educação e às formas de comunicação. Esses obstáculos a serem superados exigirão todo o seu discernimento e flexibilidade. Evite a irritação e cultive uma atuação mais objetiva.

**CÂNCER** - 21/06 A 21/07



Lucros nos assuntos ligados artes, à beleza, à estética e negócios onde o público já envolvido. Problemas não ocorrer num relacionamento amoroso inflexibilidade e ressentimento que serão superados se cada um der mais go e liberdade para o outro.

**LEÃO** - 22/07 A 22/08



Esteja atento aos seus sonhos e intuições durante esse período e prepare-se para o ciclo que virá. Apesar de família não acreditar em seus planos, na sua I Casa, o auxiliará na tomada de decisões.

**VIRGEM** - 23/08 A 22/09



Selecione suas preocupações, descanse o máximo possível, você estará tenso e inquieto. Pessoas sensíveis em seu ambiente de trabalho, o auxiliarão na execução de novas atividades.

**LIBRA** - 23/09 A 22/10



Os compromissos e iniciativas profissionais que tiverem peso na responsabilidade e solidez de conhecimentos reconhecidos e incentivados pelos superiores.

**ESCORPIÃO** - 23/10 A 21/11



O otimismo e a expansão do horizonte intelectual fortalecerão o seu relacionamento com pessoas brilhantes ou o interesse aos estudos em qualquer grau.

**SAGITÁRIO** - 22/11 A 21/12



Procure estar atento e não se envolver com intrigas ou casos no ambiente de trabalho nas relações familiares. Você estará mais interiorizado e particularmente envolvido na tentativa de desvendarem segredos do seu passado.

**CAPRICÓRNIO** - 22/12 A 20/01

18 de Dezembro/85

O SERTÃO

## SOCIALIT

DÉA RACHEL



**SCALLA** pronta para as festas de fim de ano, além das muitas novidades, você encontra as dicas e a simpatia de Graça que está pronta para atender aos mais exigentes clientes e amigos.

Visitando nossa cidade que é também sua, o querido tio Olegário Cantarelli e família.

Votos de boas vindas e regresso sempre.

Escolinha Pinóquio forma mais uma turma de Doutores em A B C. Tudo aconteceu no auditório da Biblioteca sob a coordenação e carinho das alfabetizadoras pró Marli e Maninha.

A turma fez o juramento e o orador Miguel Ângelo falou em nome dos coleguinhas.

Parabéns pela organização.



**JUVENTUDE VIBRA: GUTERIMA VOLTA COM FORÇA TOTAL**

Não posso deixar de indicar uma visita a Baby Center do amigo Paulo Santana. E insisto em dizer, que é lá onde você vai vestir melhor seu filho, sem falar nos diversos artigos para presentes infantis. CONFIRA.

**GRANDE BAILE DA SAUDE NA CIDADE 21 DE SETEMBRO**

Passado são lembranças, cujas marcas revividas transportam-nos aos tempos que nos fizeram sentir o que é felicidade.

O "BAILE DA SAUDE" é o momento de tornar presente o passado bom que ficou em você.

Contamos com sua presença às 22:00 horas do dia 20.

Atração especial — RENATO E SEUS BLUE CAPS.

Quem completou mais um ano de vida foi a querida Patrícia filha dos amigos Ivo e Mary. Um abraço da Tia.

**NESTE NATAL PRESENTEIE ARTE. O PRESENTE QUE FICA PARA SEMPRE.** Sociedade Filarmônica 21 de Setembro sediando duas galerias de renome.

ACERVO PATRIMONY (Recife) com obras de Carlos Queiroz, Cristina Almeida, Edson Ribeiro, Graça Azoubel, Lia Bezerra, Lúcia Zázar, Lourdes Coimbra, Lourdes Monteiro, Marcia Pimentel, Milton Araújo, Silva Neto, Solange Pinho, Tina, Vera Lúcia, Vinhais, Wilton de Souza, Zenival, Zilda Lobo.

ACERVO LE-DÔME com a participação de: Costa Lima, Ekeimer Júlio Araújo, Manoel Neto, Sônia Márcia, Tereza Izabel.

Participação especial — Ana das Carrancas (Petrolina), Lenardo (Salvador), Onilda Lira (Recife), Pedro Ribeiro, (Juazeiro), Solange Costa (Petrolina).

Você que ama e entende a arte não pode deixar passar despercebido. VISITE.

## Letras & Artes

ELISABET GONÇALVES MOREIRA

QUE COISA!

Essa palavra coisa! Quanta coisa ela expressa! Que poder de comunicação!

Para tudo que não conseguimos expressar, lá vem a coisa. Fracasso da comunicação?

Alguns podem achar que sim, mas não acredito nisso. A expressividade que ela pode adquirir na língua falada, na ênfase obtida, não existe outra língua.

O fracasso me parece é aquele, já velho, da constatação de que o vocabulário, o léxico da língua é pouco, é pequeno frente à riqueza de nossas idéias, ao torvelinho de nossos pensamentos, às associações e dissociações, à rapidez cinematográfica que conseguimos e a dificuldade das palavras em acompanharem esse mesmo ritmo. Ou conseguiremos expressar exatamente o que vimos, o que imaginamos.

Um exemplo vivo. Uma garotinha, ao ver o vestidinho da amiga muito bonito, muito enfeitado, chegou eufórica para a mãe e comunicou dessa forma:

— O vestido de Nilzinha é lindo! Tem uma coisa aqui, com umas coisinhas, tudo coisadinho!

Visualizou a cena? Ou o vestido? A coisa, por certo não de responder.

A propósito desse mesmo problema hoje a literatura moderna oferece de bandeja, para consumo, toda uma temática de reflexões sobre a própria linguagem, seus limites. Desde que se tenha a consciência de que Literatura é sobretudo a arte da palavra. "O reinado do negro sobre o branco" como disse Octávio Paz, poeta e crítico mexicano.

E que se chama, teoricamente, metalinguagem. Isto é, um discurso sobre o próprio discurso. O falar poético que se procura na sua própria expressão.

Carlos Drummond de Andrade já dissera em "A procura da poesia": "Penetra surdamente no reino das palavras! Lá estão os poemas que esperam ser escritos".

Assim, não é de estranhar que seja dele também esta reflexão/prosa/poesia: "A eterna imprecisão da linguagem", cujo título já é sintomático.

— Que pão!  
Você? de mel? de açúcar? de ló?  
de ló de mico? de trigo? de milho?  
de mistura? de rapa? de saraga?  
de sobralho? de céu? dos anjos? brasileiro? francês? italiano? alemão?  
do Chile? de forma? de bugio?  
de porco? de galinha? de pássaro?  
de minuto? de imo? de bento? branco?  
dormido? duro? sabido? seco? segundo?  
nosso de cada dia? ganho com o suor do rosto? que o diabo amassou?"

(É fato que a gente agora poderia acrescentar também o pão da inflação, pois o pãozinho já custa Cr\$ 400 de outra a semana. Mas essa já é outra coisa...)

É fato também que a linguagem literária, em suas limitações, não traduz tão somente o nosso mundo interior, o conteúdo como podemos chamar, as idéias, a mensagem. Mas deve-se saber que, aliado a esse mundo, temos o plano real, físico, material da existência da poesia que são as palavras, signos desse real. É através dela — literatura — que realmente conseguimos expressar. Então, não podemos desbancar só para um lado ou para outro. Dar que a solução de equilíbrio — artístico — parece ser ainda a que melhor responde, de essa interação, mesmo porque não dá para separar uma da outra,

sistematicamente. Densidade, concentração: isto é poesia.

Apenas pois um aviso para os que se iniciam ou já perduram no fazer poético: nada mais difícil, nada mais fascinante. Que coisa!

FERNANDO PESSOA  
NA TELEVISÃO

Que surpresa! O padrão global também se preocupa com o artista português. Através de visuais como Valmor Chaves, dá seu recado de repórter literário mais passarinhos para contrabalançar a mania da literatura e dos colecionadores.

Realmente, ainda bem que não chamaram os "chatos" dos teóricos para discorrer sobre Pessoa, seus heterônimos, suas diversas facetas, sua unidade. Reportagem, chamada. É a presença de Sarney, nosso presidente escritor, acadêmico, dá também outro lance. Até lá que em Brasília todo mundo anda oferecendo café da manhã com jã e abóbora só porque faz parte do menu cotidiano do presidente...

Mas é bom lembrar Fernando Pessoa. A bibliografia é por demais extensa sobre o mesmo. Aliás, pela sua complexidade serve para tudo, para todas as especulações. Quando não no vazio do nada dizer, apenas enrolar um discurso teórico chatíssimo.

Mas retomando uma citação "É imperioso incluir o nome de Fernando Pessoa no rol dos artistas mundiais nascidos no curso dos anos oitenta: Picasso, Joyce, Braque, Stravinski, Khliébniov, Le Corbusier. Todos os traços típicos dessa grande equipe encontram-se condensados no grande poeta português: "A extraordinária capacidade desses descobridores em sempre e sempre superarem os hábitos já envelhecidos da véspera, juntamente com um dom bem precedentes de aprenderem e remodelarem cada tradição anterior e cada modelo estrangeiro, está intimamente ligado a um singular sentimento da tensão dialéctica entre as partes e o todo unificador e entre as partes conjugadas entre si, especialmente entre os dois aspectos de qualquer signo artístico — o seu signato e o seu signatum" (significante e significado) (Roman Jakobson).

Dai reiterar, em tão pouco espaço, o significativo (e metalinguístico).



AUTO PSICOGRAFIA  
Fernando Pessoa

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente.  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só as que ele não tem.

E assim nas calhas da roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.

**Figura 12** – Coluna "Letras & Artes" no jornal *O Sertão*, edição de 18 de dezembro de 1985. Fonte: Andréa Cristiana Santos (acervo do projeto de pesquisa "Memória da Imprensa em Petrolina e Juazeiro").