

Joaquim

Cardozo:

Brasília no bumba

VILANI MARIA DE PÁDUA



**VILANI MARIA
DE PÁDUA** é
doutoranda em
Teoria Literária
e Literatura
Comparada na
FFLCH-USP.

O Coronel de Macambira (Bumba-meu-boi) é a primeira das seis peças teatrais do poeta e engenheiro pernambucano Joaquim Cardozo (1897-1978). Nesse texto, se por um lado se apropria da cultura popular para construir sua obra, como ele mesmo diz no posfácio do livro¹, por outro, contribui com a cultura erudita e impõe dignidade à popular, sempre olhada como arte menor. Em geral, nos bumbas, os brincantes andam muitos quilômetros a pé e a cavalo procurando o boi. Nesse, o animal foi roubado por um grande latifundiário e no percurso da busca vão encontrando todo tipo de viajante. Aproveitando essa caminhada, o autor apresenta – por vezes de forma alegórica – assuntos e personagens relacionados ao contexto sócio-histórico do país, alguns dos quais são do folguedo tradicional, outros são suas criações, valendo-se da forma aberta e épica dos bumbas, que possibilita retirar e inserir qualquer personagem e tema sem prejuízo da compreensão ou mutilação da forma original.

¹ A peça foi inspirada em um bumba-meu-boi recifense coligido por Ascenso Ferreira em 1944 (Cardozo, 1963, p. 161).

Desse modo, Cardozo trata de eventos como a Coluna Prestes, Pedra Bonita, Canudos; temas como a reforma agrária; a demarcação de terras feita pelo fazendeiro em benefício próprio, visto que a divisa anda aumentando seu latifúndio; o compadrio vinculado ao “coronelismo”; a escravidão; a pobreza; a fome; enfim, o absoluto abandono da população, que, sem alternativas, é levada pelo messianismo, com suas consequências trágicas. Mas não esquece do lado alegre do bumba-meu-boi, pois mantém as personagens lúdicas e engraçadas, tirando partido para também fazer suas críticas.

Como participante do projeto de Brasília, Cardozo – calculista dos prédios desenhados por Oscar Niemeyer – parece que se reapropriou da ideia ousada, moderna, épica, mítica e conservadora presente no projeto de JK, e desenvolveu-a alegoricamente dentro do bumba. Aproveitou sua arte para criticar o empreendimento no qual estava envolvido, pois sabia a que custo para o país e seu povo estava sendo realizado, porém não deixou de participar da construção da nova capital. A proximidade da inauguração da cidade, 1960, e a publicação de *O Coronel de Macambira*, 1963, levam-me a crer que foram realizações paralelas.

Sendo uma peça longa, aqui me deterei apenas nos trechos que, a meu ver, referem-se a Brasília, que são criações originais e não do bumba tradicional. O possível distanciamento de Cardozo com relação à construção talvez se deva à sua experiência em presenciar destruições da cultura arquitetônica de uma cidade, visto que foi testemunha da devassa promovida pela urbanização do Recife, no início do século XX. Sua opinião a respeito revela uma preocupação séria, nada saudosa, que, inclusive, é tematizada em muitos de seus poemas dos anos 20, como: “Recife Morto”, “Velhas Ruas”... Criticando quem nunca se importou em conservar a arquitetura colonial, o poeta diz: “Há muitos que nunca saíram da cidade, mas já abandonaram o Recife há muito tempo, pois concordaram com a destruição dos monumentos antigos, com a intenção de usar um urbanismo já obsoleto, de linhas retas

e ruas largas” (Cardozo apud D’Andrea, 1978, p. 36).

E, mais uma vez, encontra na literatura um meio de dizer o que pensa, quando faz, não aterrissar *docemente*, como expressou Mário Pedrosa sobre a cidade-avião construída no cerrado, mas *cair* um avião dentro do mato, em plena cena do bumba, *despedaçando-o*, matando a tripulação: aviador e aeromoça.

O avião de Cardozo, ao contrário do projetado por Lúcio Costa e Niemeyer, não ostenta formas para *surpreender e maravilhar*, nem tampouco proporciona o *alheamento* a quem o vê, como dizia este último sobre a função da arquitetura (Niemeyer, 1983, p. 57). Esse avião dramático-poético é um choque dentro do folguedo popular, faz a cena quase parar, quando pula da euforia de personagens cômicas para a tragédia. Os sons diminuem depois do “grande estrondo; todos ficam paralisados e espantados, em atitude de escuta; depois de um espaço de tempo, as cantadeiras anunciam” o desastre do avião. Essa rubrica da peça mostra como Cardozo *prepara o terreno para a queda da aeronave*. Faz todas as personagens pararem escutando, depois correrem para fora da cena – enquanto as cantadeiras entoam o canto da queda do avião – e voltarem com o aviador desfalecido. É praticamente impossível, para quem lê ou está na platéia, não se envolver e acompanhar tanto suspense.

Mesmo inusitada, a tragédia parece que vem representar, juntamente com as personagens que dão sequência ao acontecimento – aviador e aeromoça –, o moderno que desponta no Brasil. São cenas tristes, elegíacas, de uma modernidade que nasce da morte. Tais personagens tratam do avanço tecnológico que vinha se instalando no Brasil e do arcaico, que permaneceu com várias configurações, como na pobreza, fome e analfabetismo.

“A AEROMOÇA

Cantadeiras

O avião, o avião, o avião caiu
Uma luz no céu passar eu vi
O avião, o avião, o avião caiu
Na serra de Comunati.

Ouvi passar Rasga-Mortalha
Ouvi cantar Pitiguari
O avião, o avião, o avião caiu
Na serra de Comunati”
(Cardozo, 1963, p. 60).

É o anúncio da tragédia, pois até as aves citadas – rasga-mortalha e pitiguari – fazem parte do universo do mau agouro em todo o Nordeste. O nome “rasga-mortalha” refere-se ao som produzido pelo voo de uma pequena coruja, que lembra um tecido sendo rasgado, justamente a vestimenta com que o morto é enterrado. Além disso, reza a tradição popular que sempre que se ouve essa ave passar sobre os telhados é sinal de morte iminente nas redondezas. Quanto ao pitiguari ou gente-de-fora-vem ou vem-vem, como melhor expressa o popular, anuncia a chegada de alguém. Desse modo, a presença de ambas as aves tem muito sentido, anuncia a queda de um avião e a chegada dos tripulantes em cena. Olhando pela ótica da construção da cidade, pode ser também mais um mau agouro, já que a obra causou sofrimento para muitos dos envolvidos, além da chegada, no cerrado, de brasileiros de todo o país.

Quanto às outras referências, mesmo não tendo certeza se Cardozo fazia alusão à Serra de Comunati, localizada a 273 km do Recife, é possível verificar antigas lutas dos índios fulniôs pela posse de suas terras, confiscadas por Carta Régia em 1749 e entregues à Igreja Católica, para que a população indígena fosse catequizada. Foi assim que surgiu a cidade de Águas Belas, nas terras férteis dos índios, arrendadas pela Igreja aos fazendeiros. As lutas pela posse dessas terras se arrastaram por muito tempo, chegando nos anos 30 do século XX. Ainda hoje, os fulniôs têm dificuldades de sobrevivência, pois moram na parte pior e mais seca das terras demarcadas, já que as boas estão ocupadas pela população não indígena (Vianna, 1966). Diante de tal situação, é possível cogitar que talvez o poeta estivesse sinalizando para esse problema que se arrastou para os dias atuais. E, numa analogia, mostrar que os moradores das cidades-satélites de Brasília passaram por

situação parecida, uma vez que não faziam parte do projeto, só existindo devido à luta dos trabalhadores.

O aviador recita sua fala, na qual trata da tragédia como consequência do progresso, e em seguida é retirado de cena, morto. Entra a aeromoça. Sua passagem, além de também introduzir, alegoricamente, a opinião do autor sobre Brasília, sugere novas tensões. Ela está com o rosto velado por uma sombra azulada, para indicar que também morreu, segundo sugere a rubrica. As cantadeiras cantam:

“Minha flor, minha ternura
Meu jardim de malmequeres
Meu jardim de paquiviras
Teu silêncio se estendeu
Nas folhas das macambiras.

Canário, canário branco
Canário branco

Teu rosto ficou ferido
Teu coração ficou preso
Dos gravatás nos espinhos
Tua voz se transformou
No canto de um passarinho.

Teu corpo se converteu
Na sombra de um ramo seco;
Ramo simples de favela
Aonde rompeu as asas
A canarina amarela.

(Cantam, com a aeromoça, já perto)

Eis a sombra que restou
Da bela fronde primeira
Quando em sombras desfolhada
Arrastada pelo vento
Se perdeu na ribanceira”
(Cardozo, 1963, pp. 61-2).

Essa saudação à aeromoça remete à natureza. Todo o sofrimento do desastre é amenizado delicadamente por comparações com a fauna e a flora, mas ainda assim deixa uma sombra de dor e lamento. Para cada dor, há uma volta ao ambiente natural, que transmite um contraponto à modernidade. A aeromoça é um jardim de flores silvestres,

todas nativas, tanto no agreste quanto no sertão calcinado pela seca, onde conseguem sobreviver às bravas intempéries. E tem seu coração preso nos espinhos, sugerindo um intenso sofrimento. Contudo, mais uma vez, sua voz renasce no canto dos pássaros. Ao mesmo tempo seu *corpo* transforma-se num ramo seco de favela, um arbusto espinhento, de flores alvas e frutos oleosos, sobre o qual cai o avião matando-a, mas ela ressurgue numa ave canora. Há sempre morte e renovação. É como se Cardozo nos lembrasse da unidade inseparável entre o homem e a natureza, que será transformada a cada instante, a bem do progresso, pois o moderno se anuncia devagar, inseguro, porém inevitável. E, ainda que pareça algo irremediavelmente perdido, há um quê de esperança nesse retorno e renovação, que se confirmará em vários momentos dentro do bumba.

Respondendo às indagações de uma personagem, a aeromoça canta:

“Diante de vós eu sou
Uma forma constelada
Diante de vós, agora
Falo com a voz queimada
Deixei as graças da terra
Naquela terrível prova
Agora nos céus longínquos
Sou filha da lua nova.

Sou filha da lua nova,
Sou irmã da estrela d’Alva
Navegando pelos ares
Numa noite cor de malva;
Da morte que não temi
Para sempre estarei salva
Sou filha da lua nova,
Sou irmã da estrela d’Alva

As asas que ali caíram
Foram asas que me deram
Minhas asas verdadeiras
As que comigo vieram
No chão rasteiro e sem fim
Jamais poderão cair
São as asas da esperança
De um futuro que há de vir”
(Cardozo, 1963, pp. 65-6).

Quase de imediato, o texto me levou a uma obra do modernismo brasileiro, a qual Joaquim Cardozo apreciava: *Macunaíma, o Herói sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade. Parece uma homenagem, por meio de uma retomada, já que a aeromoça também vira estrela. E mais, num ensaio sobre o *herói da nossa gente*, Cardozo revela:

“[...] nesse livro está não apenas a expressão tão feliz e comunicativa da poesia de um grande poeta, mas, também desenhada em traços de água-forte, uma das mais estranhas figuras simbólicas de nossa época. [...] *Macunaíma* é um rei implicitamente destronado, uma espécie de *herói do que há de vir*, de gênio do que vai suceder e há nos seus gestos e movimentos uma antecipação da validade. Age sempre com uma força cósmica, uniforme e latente que o faz sarar de uma morte corporal como de uma doença, força que se perdeu no espaço e se integrou depois numa constelação” (Cardozo, 1978, pp. 355-6 – grifos meus).

O canto da aeromoça também é fincado em algo que *há de vir*, como se a solução dos problemas estivesse no futuro. A realidade do presente é desastrosa, representada pela queda do avião e pela impossibilidade de haver solução para um fato consumado, a construção... Esse desalento gera uma nova força *cósmica* propagada pela aeromoça, que não teve medo da morte e afirma que suas asas, sendo da esperança, permanecerão. Veja-se que não se trata das asas do avião e, por extensão, da cidade que levaria o progresso para o país a partir do Centro-Oeste – o *desenvolvimentismo*. Como representação do moderno, essa personagem pode perfeitamente falar do futuro, ainda que esteja morta por conta desse mesmo progresso. O poeta acredita nas possibilidades humanas.

Gilda de Mello e Souza afirma que há semelhanças entre a criação de *Macunaíma* e o formato do bumba-meu-boi, especialmente no que se refere ao princípio musical da suíte, isto é, uma colagem de formas artísticas variadas que dão origem a uma nova obra, assim como são o folgado e a

rapsódia (Souza, 1979, p. 12). A procura dos brincantes pelo boi do bumba também lembra a busca de Macunaíma por seu amuleto, o muiraquitã. Tais buscas, depois de atingidas, não os tornam – brincantes e Macunaíma – melhores e vitoriosos. É como se fosse uma busca meio inútil. Macunaíma morre e vira estrela, sem maiores consequências ou mesmo superações. Já os brincantes encontram o boi, que acaba morto e, nessa peça de Cardozo, sequer ressuscita, como é comum na maioria dos bumbas tradicionais, inclusive no folgado pernambucano, no qual se inspira.

Preparando-se para sair, a aeromoça recita:

“Pastora sou de pastores
Baliza dos ventos frios
Pastora sou de aeronaves
Farol guiando os navios
Que, aos portos de Além do Além
Levam seus porões vazios
Pastora sou de aeronaves
Baliza dos ventos frios”
(Cardozo, 1963, p. 66).

Coloca-se como pastora, que nos bumbas tradicionais é a dona do boi. Aqui tem nova configuração e mais uma vez, como Macunaíma, está num lugar privilegiado, vendo tudo e vigiando a humanidade. Ainda no mesmo ensaio sobre o *herói sem nenhum caráter*, Cardozo informa:

“Lembro-me quando o li pela primeira vez: percorria então, em serviços topográficos, várias praias do Norte e todas as tardes assistia à passagem de um grande bando colorido de jandaias que me fazia pensar: ali vai Macunaíma, o herói de nossa gente; e uma vez que me perdi de noite nos ‘taboleiros’ paraibanos foi pela Ursa Maior que me orientei: Macunaíma me indicara o caminho” (Cardozo, 1978, p. 358).

O mesmo faz a aeromoça, que tudo vê. É guardiã, farol, sinal ou guia de orientação para os aviões e navios, máquinas que por si sós já representam o moderno. E, no último quarteto: “Que, aos portos de Além do

Além/ Levam seus porões vazios/ Pastora sou de aeronaves/ Baliza dos ventos frios”; note-se a conjunção “que”, separada com a única vírgula do trecho, dá ritmo e ajuda a mostrar que a pastora vê além do seu próprio tempo, tanto o passado quanto o futuro. Os navios levam os porões vazios aos portos de “Além do Além”, ou seja, para lá “do Além”. Esse *além* nuançado pode ser a morte, que por sua vez pode representar o passado do país (nem tão passado assim), isto é, do tempo do tráfico negreiro, quando os tumbeiros vinham da África de além-mar, com seus porões lotados de escravos, atividade somente proibida em meados do século XIX. Nesse caso, a personagem clama por um futuro sem escravidão, já que tais porões estão vazios.

Cardozo toca na ferida mais ardida e incurável: no horror de 400 anos de escravidão do homem negro no Brasil. No quanto se lucrou com o tráfico negreiro – nas palavras de Schwarz (1998, p. 37), “‘o mais lucrativo sob o sol’, até sua supressão definitiva em 1850”. No quanto esses homens humilhados colaboraram, ainda que obrigados, com a modernização do país, dentro do profundo arcaísmo que foi a escravidão. Tais porões, no contexto do seu tempo, podem estar representados na falta de bem-estar do proletariado em formação, mas também, e mais uma vez, nos *candangos* que construíram Brasília. Os navios negreiros estão num tempo distante, mas ali na obra na Nova Capital, na cara de todos, retoma-se a mesma vergonha.

Candango, palavra africana da língua quimbundo, dos bantos do sudoeste de Angola, que significava “gente ruim, ordinária”. Era utilizada pelos africanos para xingar os portugueses, posteriormente foi mudando de conotação, passando a ser usada para designar cafuzo e mestiço, ou pessoa do interior em oposição às do litoral e, por fim, “significava alguém sem qualidades, sem cultura, um ignorante sem eira nem beira da classe baixa” (Holston, 1993, p. 209). Na Novacap a palavra foi valorizada na captação do homem comum como trabalhador. Mais um golpe contra os operários, confirmado nas palavras de

JK: “Os futuros intérpretes da civilização brasileira, quando analisarem este período de nossa história, haverão de deparar-se com espanto diante da figura bronzeada deste titã anônimo, que é o candango, o obscuro e formidável herói da construção de Brasília” (Kubitscheck apud Holston, 1993, p. 224).

Esses operários não se embrenharam no Planalto Central por patriotismo, heroísmo ou ousadia titânica, mas, sim, pela sobrevivência. As aparentes boas condições do mercado de trabalho naquela construção levaram brasileiros, de todos os pontos do país, a se dirigirem ao cerrado e trabalharem muito, pois sequer havia limite para horas-extras, e todo treinamento era dado no canteiro de obras. A seca que arruinara o Nordeste na época facilitou a captação de mão-de-obra, pois todos já migrariam para o Sul, mesmo sem cidade para construir... Graças a esse *eldorado de empregos*, mais uma vez o “tráfico” se instala no país, agora, um “escravo” disfarçado de operário.

As empresas privadas responsáveis pela construção mandavam caminhões para os interiores buscar operários, não por serem filantrópicas, mas para aumentarem a mão-de-obra e baixarem os salários. Esses eram os descendentes dos traficantes de escravos do século anterior. Fato, aliás, lembrado pelos jornais da época:

“Intermediários, fazendeiros e até mesmo famílias, quando queriam comprar nordestinos, iam para os caminhões e faziam um trato. Os preços variavam entre três e dez dólares de acordo com as condições físicas de cada um. [...] No ato da venda, o motorista entregava ao comprador os documentos dessa estranha mercadoria (carteira de trabalho, certidão de nascimento, etc.) e os nordestinos se tornavam escravos de seus compradores. Quando perguntavam sobre salários, os donos diziam que eles tinham pago sua passagem para o motorista que os tinha trazido e que eles teriam que trabalhar até ter acertado sua dívida – o que não acontecia nunca” (Ribeiro apud Holston, 1993, p. 225).

Portanto, não é fortuito o que escreveu Cardozo, parece um sinal de alerta para que se preste um pouco mais de atenção e não se cometam os mesmos erros do passado².

Em seguida, a personagem sai escoltada para fora da cena por Mateus, Bastião e Catirina, enquanto as cantadeiras cantam uma toada de despedida. Assim, a aermoça-pastora vai morar na companhia do *herói da nossa gente*, mas reaparecerá no final da peça, juntamente com o soldado da Coluna.

Acena que antecede a entrada do soldado é bem-humorada, por causa das brincadeiras de Bastião-rastreador. Até que escutam passos e Bastião diz:

“Ah! É mesmo, até que enfim...

É mesmo rumor de passos.

Ah! é o país, é o país

Que vem!

Mateus

O país? Que país?

Bastião

O Brasil! O nosso Brasil!

Vem cansado, tropeçando,

Com as pedras do caminho.

(*As cantadeiras anunciam...*)

Cantadeiras

Marchando vem pela estrada

Batendo as botas reiunas

O soldado

O soldado

O soldado da coluna.

Avançando pela estrada

Sob o sol e sob as chuvas

Marchou muitas, muitas léguas

E venceu em Catandubas”

(Cardozo, 1963, pp.73-4).

O diálogo de Mateus e Bastião dá a entender que o soldado representa o Brasil capenga, que se arrasta tentando sobreviver. Nessa pequena toada, não só pela letra do poema, mas também pelo ritmo dado na repetição da expressão “o soldado”, é perceptível que o militar vem em marcha e que participou de um combate. Há referências a eventos da história do Brasil.

2 Num outro bumba de Cardozo, *Marechal, Boi de Carro*, há a presença do próprio Macunaíma, também observando do alto os disparates políticos do Brasil e contando tudo a Mateus, personagem do folguedo.

BOI MEU AFILHADO EM BOLÍVIA EM BOLÍVIA EM BOLÍVIA

Informa que ele “venceu em Catanduvas”, contenda, na verdade, perdida por parte dos tenentes paulistas, no final de março de 1925. As batalhas se deram entre os dias 27 e 30, quando houve a rendição do grupo sitiado, decisão que objetivou salvar os 400 famintos, maltrapilhos e sem munição, que estavam espalhados na região e deveriam enfrentar os mais de 4 mil soldados enviados pelo governo de Arthur Bernardes. O tenente Castro Afilhado, um dos chefes dos rebeldes, assim descreve a rendição: “Eram duas horas do dia 30 quando chegamos às posições governistas, de cabeça erguida, sem sentir humilhação de espécie alguma, não tendo havido lágrimas, nem outros pieguismos semelhantes. Estava encerrada, apenas, uma fase da campanha” (Afilhado apud Silva, 1965, p. 66).

Os que puderam fugir se juntaram aos gaúchos e formaram a Coluna Prestes. Talvez pela altivez e coragem do tenente, no momento de se entregar, e, especialmente, pela estratégia criativa de rendição de alguns para salvar os demais, é que Cardozo inverte os fatos históricos no seu texto, e fale de vitória em Catanduvas, visto que a Coluna estava apenas começando. Ou, ainda, os próprios soldados que escaparam tenham criado uma “versão” de vitória que pode ter se tornado “popular”, reforçando o sentido dado.

A personagem é remanescente d’A Grande Marcha, que percorreu, sob a liderança de Luis Carlos Prestes, cerca de 33 mil quilômetros até atingir a Bolívia³, em 1927, visando a derrubar as oligarquias dominantes e promover mudanças na República Velha. Segundo Sodré, tal sistema era uma estrutura pseudodemocrática que se mantinha com acordos entre mandatários e detentores do poder, de maneira, portanto, artificial, pois valia o poder de fato e não o direito escrito. Desse modo, sem oposição, quem, porventura, tomasse tal atitude seria considerado um traidor, pois se insurgia contra um acordo e não em favor do cumprimento da lei. Tudo sustentado pelo poder dos latifundiários (Sodré, 1984, p. 19).

O soldado entra – “uma sombra lhe envolve o rosto” – e recita:

3 Não há certeza quanto aos quilômetros percorridos. Encontrei 25,33 e 36 mil, em declarações de Prestes e de outros companheiros seus. Optei pelo meio-termo.

“Eu era um soldado raso
Eu era um simples *candango*
Um capiau, um corumba...
Menino fui batizado
Num terreiro de macumba;
Cheguei às sombras eternas
Como defunto sem missa
Sem pedra na catacumba”
(Cardozo, 1963, p. 77).

O trecho é bastante autodepreciativo, revela tristeza, sofrimento e morte. E pode se referir a mais um episódio da construção de Brasília, pois é um *candango* que deixa claro seu abandono pós-morte. Pode estar tratando da morte de uma quantidade até hoje incerta de operários (há dados que vão de uma até oito dezenas) que, no domingo de carnaval de 1959, reclamaram da má qualidade da comida e da falta d’água no acampamento da empresa Pacheco Fernandes, causando tumulto na cantina. Depois de tudo acalmado e todos dormindo, a Guarda Especial de Brasília (GEB) invadiu e atacou o alojamento, fulminando vários trabalhadores. Em seguida, jogou os mortos e feridos num caminhão e os levou para um lugar até hoje desconhecido. Muitos homens nunca mais foram vistos, nem seus corpos encontrados. Tal episódio ficou conhecido como o *massacre da GEB*, nunca investigado, sempre abafado pelos órgãos do governo e, segundo Lopes (1996, p. 212), “as versões oficiais da história de Brasília o ignoraram por completo”. O soldado da Coluna, sendo um *candango*, representa esses operários mortos. É o anti-herói épico, sem direitos a rituais fúnebres, nem lápide para marcar onde foi enterrado, é um nada, um *defunto sem missa/ Sem pedra na catacumba*.

Na sequência, revela sua longa caminhada:

“Nessas paisagens que andei
Pelas estradas do mundo
Em meio das multidões
De pobres e vagabundos
Reinavam grandes silêncios...
Mas dos silêncios no fundo
Havia pontos de som;
Em cada silêncio havia

BRASIL
MEU
BOI

Havia sons diminutos
 Que somados uma voz
 Faziam. Essa voz ouvi...
 [...]
 Nas trevas do entendimento,
 Da escuridão da miséria
 Nas sombras ainda há luz,
 Perdidas no seio escuro
 Há partículas de luz
 Que logo bem reunidas
 Ficam nos ares formando
 Uma grande claridade:
 Essa claridade eu vi...
 [...]
 No canto, nas alegrias
 Da gente pobre do povo
 Há parcelas de dor viva
 Que se juntam e se compõem
 Em grande dor coletiva:
 Essa grande dor senti...”
 (Cardozo, 1963, pp.77-8).

O soldado andou por todo o país e viu muita miséria. Ainda assim pôde sentir alguma esperança, demonstrada pela claridade anunciada, mesmo em tom de sofrimento. Cardozo parece indicar que algo pode acontecer. A superação das dificuldades é possível se esse povo lutar e sair das “trevas da ignorância”, ou seja, da inconsciência da sua própria situação de humilhado e explorado. Talvez essa luz e esse som venham do ideal representado pela Coluna Prestes, pois, mesmo depois de tantos anos, o poeta faz ressurgir um desgarrado da Grande Marcha, como um representante do povo e fonte de esperança. Os sons do “s” captados na forma do poema dão uma impressão de gente por perto, “multidão de pobres e vagabundos” num burburinho, como se o povo estivesse se organizando numa voz que fala por todos, pois “Em cada silêncio havia/ Havia sons diminutos/ Que somados, uma voz/ Faziam. Essa voz ouvi...”.

Contudo, há impossibilidades nessa fala, pois, além de expressar uma “grande dor coletiva” – dor essa, testemunhada pela Coluna enquanto rasgava o território nacional: pobreza, fome, mortes e injustiças –, há o fato de o soldado continuar a marcha sozinho, sem ter realizado o que a Coluna se propunha. Ele continua:

“Na marcha do meu destino
 Pelo fogo fulminado
 Há muito faço e refaço
 Meu caminhar sublimado.
 Subindo sinto um caminho
 Preso, pesando em meus pés...
 Descendo cresço nas águas
 De indefinidas marés;
 Subindo me prendem raízes
 Descendo em asas me elevo
 Subindo do chão me arranco
 Descendo encontro as estrelas.

Entre o que desce e o que sobe
 Entre o que afunda e flutua
 Entre o que cai e o que voa
 Sinto o princípio que atua
 Sinto a força que gravita
 E o meu caminho alivia
 E a minha marcha levita.
 Entre o descer e o subir
 Esta marcha que me avança
 Trazendo angústia e alegria
 E que se chama esperança”
 (Cardozo, 1963, pp. 78-9).

Há movimentos ascendentes e descendentes, de luta e marcha, que buscam igualdade e liberdade, intercalados pelos quatro elementos: fogo, terra, água e ar. Morto pelo fogo inimigo, o soldado não consegue parar de marchar e tenta refazer seu caminho com ajuda das forças da natureza, que o atiram na procura incessante, proporcionando-lhe sentimentos confusos, de alegria e angústia. Tais movimentos também lembram o percurso da Coluna Prestes, que subiu e desceu no território brasileiro em busca de solução para o país, durante dois anos e três meses.

Movimentar-se, para a Coluna, era fundamental. “A guerra no Brasil, qualquer que seja o terreno, é a guerra do movimento. Para nós, revolucionários, o movimento é a vitória”⁴, dizia Prestes. Nesse descer e subir, por vezes, fizeram justiça com as próprias mãos, quando invadiram cartórios e rasgaram documentos injustos, nos quais os pequenos proprietários perdiam suas terras para os grandes latifundiários. Ou, dando fim a papéis de julgamentos, que

4 Carta de 11/4/1925, dirigida ao marechal Isidoro Dias Lopes, um dos comandantes do grupo de São Paulo (apud Sodré, 1984, p. 30).

mantinham presos inocentes, soltando-os. Ou, ainda, queimando dívidas de impostos que atingiam apenas os mais pobres (Sodré, 1984; Silva, 1965).

O poeta sugeriu que as soluções dos problemas estão nas ações do próprio povo, como ficou evidente na análise acima, e não de um pequeno grupo. No entanto, não há críticas claras ao movimento dos tenentes. O texto de Cardozo é apologético e tem até mesmo traços liberal-positivistas, tal qual foi o tenentismo, já que todas as atitudes e queixas apresentadas pelo soldado têm como objetivo o progresso, por meio de uma ordem própria. No caso da Coluna, seria a militar, desejo da insurreição dos tenentes. Ainda que não ficasse muito claro que tais insurreções tivessem alguma ideologia, demonstravam revolta política contra as “elites oligárquicas”, que se repetiam nos governos.

E mais, tal movimento mostrou-se, segundo Boris Fausto, “elitista”, visto que foi uma “insurreição desligada das classes populares, incapazes de superar a passividade e promover, por suas próprias mãos, a derrubada das oligarquias”. Todavia, na opinião do mesmo historiador, “a Coluna Prestes-Miguel Costa [foi], sem dúvida, a façanha mais arrojada do tenentismo, que colocou o movimento em contato com um ‘mundo submerso’ na história brasileira, cujas erupções explosivas apareciam, aqui e ali, em episódios como os de Canudos e Contestado” (Fausto, 1997, p. 84). Porém os atos radicais praticados pelos membros da Coluna, fazendo justiça com as próprias mãos e a seu bel-prazer, não resolveram nada, apenas deixaram mais problemas atrás de si.

O que mais se evidencia nesse fato histórico é exatamente o que aparece no texto de Cardozo, são os ideais ligados ao pensamento do líder Luís Carlos Prestes, principalmente após a Revolução de 30, que, ao participar da ala comunista do país, a convite do PCB, passou a fazer críticas sociais mais veementes, criando, inclusive, atritos com seus ex-colegas militares, que não aderiram a tal ideologia (Fausto, 1997, p. 86).

Há uma ligação muito forte entre as personagens aeromoça e soldado. É como se uma completasse a outra. A aeromoça *vê*, denuncia e aponta para um futuro melhor; o soldado vem do passado e faz da sua trajetória uma luta, seu canto é um grito e, também, uma *busca esperançosa*. Os espectros iluminados de ambos ainda reaparecem no final do bumba. Mesmo que, mais uma vez, o canto dedicado a eles aponte para uma *esperança que há de vir*, não é possível pensar apenas numa esperança vã do pós-morte. Todavia, não se pode descartar essa hipótese devido aos poemas de conotação cristã no início da produção de Cardozo, ainda que tal tema já não apareça, posteriormente.

Sob esse ponto de vista, é possível afirmar que, se o poeta também quis apontar uma esperança nas soluções metafísicas de pós-morte ditadas por um Ser Supremo, correu o risco de evidenciar uma fratura na sua obra, uma vez que, por meio do texto, mostra-se inconformado. Toda a peça teatral tem uma forte conotação marxista, de luta de classes e crítica social, chegando a nem ressuscitar o boi, cena que faz parte do bumba que lhe serviu de inspiração, com clara conotação cristã, pois tem origem num ritual religioso. Desse modo, se nesse final houver esse sentido subjacente, há também uma contradição.

A aeromoça e o soldado estão com os rostos desvelados, erguidos e iluminados, demonstrando, pela altivez, uma esperança que deve ser o ideal que ambos representam, que pode continuar vivo. Por onde a Coluna passou deixou um rastro que rendeu a Prestes o codinome “Cavaleiro da Esperança”. A *esperança-luz* parece apontar para o movimento das bases populares, que se configurava nos anos 50 e que talvez tenha contaminado o poeta. E está representada na *terra*, nas *raízes*, na *água* e no *ar* que puxam o soldado para a luta, levam-no a ter *voz* e a se mobilizar, juntamente com uma trabalhadora ligada à modernidade. Também há nessa peça um retirante que, como o soldado, viaja através do tempo e vem de Canudos... O bumba de Cardozo é uma alegoria do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o Herói Sem Nenhum Caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo, Livros Técnicos e Científicos, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- CARDOZO, Joaquim. *O Coronel de Macambira (Bumba-meu-boi em Dois Quadros)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- _____. "Macunaíma", in *Macunaíma o Herói Sem Nenhum Caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo, Livros Técnicos e Científicos, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- D'ANDREA, Moema Selma. *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo (Elegia de uma Modernidade)*. Tese de doutoramento. Campinas, Unicamp, 1993.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30. Historiografia e História*. 6ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- HOLSTON, James. *A Cidade Modernista – Uma Crítica de Brasília e Sua Utopia*. Trad. de Marcelo Coelho. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- LOPES, Luís Carlos. *Brasília: o Enigma da Esfinge. A Construção e os Bastidores do Poder*. Porto Alegre/São Leopoldo, UFRGS/Unisinos, 1996.
- NIEMEYER, Oscar. "Forma e Função na Arquitetura", in *Arte em Revista*, nº 4. 2ª ed. Centro de Estudos de Arte Contemporânea/ECA-USP, março de 1983.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo, Edusp, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1998.
- SILVA, Hélio. *1926: A Grande Marcha*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- SODRÉ, Nelson W. *A Coluna Prestes – Análise e Depoimentos*. São Paulo, Círculo do Livro, 1984.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde. Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- VIANNA, Mabel Cerqueira. *Aspectos Sócio-econômicos e Sanitários dos Fulni-ô de Águas Belas, Pernambuco*. Recife, Div. Documentação, 1966.
-