

DUAS POÉTICAS, DOIS OLHARES SOBRE O BARROCO

Affonso Ávila e Haroldo de Campos

Rogério Barbosa da Silva
CEFET — MG

RESUMO

Este ensaio pretende estudar relações existentes entre as poéticas de Affonso Ávila e Haroldo de Campos no contexto da poesia contemporânea, compreendendo o sentido que o Barroco adquiriu em suas produções criativas e críticas.

PALAVRAS-CHAVE

experimentalismo, poesia concreta, Barroco, poesia crítica

São vários os poetas contemporâneos que têm encontrado no Barroco mecanismos para abertura de novos caminhos criativos, assim como o têm utilizado como um operador metalingüístico para explicar intrincados processos de construção da moderna poesia brasileira, e mesmo da poesia latino-americana. Estão nessa linha os poemas de Affonso Ávila e de Haroldo de Campos, sendo que os textos ensaísticos de ambos tiveram papel fundamental não só para a revitalização crítica sobre a estética barroca em seu período histórico, como também as discussões por eles propostas em torno do Barroco proporcionaram reflexões sobre a própria noção de historiografia literária. Além disso, ambos os poetas tiveram importante participação nos experimentos de vanguarda a partir de meados dos anos 50, nos debates em torno da poesia de vanguarda, particularmente em relação a uma poética de concreção e de redescobrimto das tradições poéticas brasileiras.

A linhagem desses dois poetas, em suas aproximações e divergências, poderá ser melhor compreendida se a analisarmos, mesmo que parcialmente, em conjunto com o diálogo iniciado na década de 60 entre o experimentalismo da poesia de concreção dos poetas que se organizavam em torno das revistas *Noigandres* e *Invenção* e dos poetas mineiros de *Tendência*. Num momento em que se exigia a participação social do poeta, o diálogo aberto entre as principais correntes experimentalistas, entre as quais se inclui também a poesia e a crítica dos neoconcretos e dos poetas de práxis, constituiu uma oportunidade para que os poetas debatessem mais amplamente problemas estéticos e a correlação entre a produção poética e as condições sócio-políticas da realidade brasileira. Apesar da variedade de pontos de vista, de lugares sociais, de intenções e mesmo da vaidade intelectual que,

certamente, interferia na avaliação de cada poeta, crítico ou grupo de poetas, o debate registrado no número 4 de *Tendência* contribuiu para acertar as arestas existentes entre os grupos de poesia experimental e promover uma melhor compreensão das questões estéticas levantadas por cada linha de pesquisa surgida em torno da (ou paralelamente à) poesia concreta. Ali, por exemplo, o mineiro Rui Mourão, de *Tendência*, questiona o concretismo paulista afirmando que a simples conquista de uma técnica aliada a uma reivindicação política não se equivaleria à “conquista de uma expressão mais abrangente”. Para ele, essa conquista só se adviria da “procura de uma expressão para a atualidade da humanidade do homem”,¹ de maneira que, enfocando-se o homem, o poeta propõe-se descobrir a forma para exprimir novas realidades, as quais não admitem idéias preestabelecidas e só se entregam totalmente através de uma perspectiva de visão nova. A isso responde José Lino Grünewald, afirmando que participar “traduz um engajamento com uma atualidade material, porque, só assim, estará o instrumento afinado ao processo infra-estrutural do seu tempo.”² Justifica seu argumento demonstrando que Mallarmé foi participante, em seu tempo, trazendo técnicas tipográficas e jornalísticas para a área de poesia, assim com John Donne enriqueceu o plano semântico dos poemas com a dialética do conhecimento filosófico e científico de seu tempo. No excerto de “Carta a Affonso Ávila”, também publicado no número 4 de *Tendência*, Haroldo de Campos chama a atenção dos mineiros Rui Mourão e Fábio Lucas para a impossibilidade de dissociar forma de conteúdo, pois, na poesia concreta em especial, o que corresponderia ao nível semântico é parte integrante e qualificante da estrutura do poema, sendo, porém, “reduzido ao essencial e submetido a um tratamento objetivo, na medida exata em que o requer o problema que o poema propõe à sensibilidade e à inteligência.”³

É fácil observarmos que todos esses poetas e críticos estão em pleno acordo com a necessidade de se refletir sobre o fazer poético e suas implicações com a realidade sob a qual se dá o fazer criativo e com a qual o poeta interage. Lendo os depoimentos, ensaios e resenhas registrados nesse número 4 de *Tendência*, percebemos o quanto se assemelham os procedimentos criativos e críticos desses poetas, isoladamente ou em grupo, embora as respostas oferecidas aos problemas suscitados pela ação poética e crítica possam ser bastante diferenciadas em seu resultado final. Em “A poesia concreta e a realidade nacional”, publicado no mesmo número de *Tendência*, Haroldo de Campos entende que os princípios teóricos do grupo de *Tendência* estarão próximos dos ideais do movimento da poesia concreta à medida que seus textos trouxerem implícita a idéia de uma “estética em processo” e torná-la explícita no exercício da crítica.⁴ Para definir o

¹ *Tendência*, n.4, p.109.

² *Idem*, p.110.

³ *Idem*, p.120.

⁴ *Idem*, p.91.

“nacionalismo crítico” do movimento concretista, Campos define um sentido de participação que se estrutura através da linguagem e, nesse momento, sentimos uma maior aproximação com os ideais do grupo de *Tendência*. Segundo ele, a participação se faz em vários níveis em poesia:

desde as *participações de existência* (implícita uma “ontologia direta”), passando pela *reautenticação do lírico* (desalienado do esconde-esconde metafórico e restituído ao padrão básico do humano) até o nível ideológico propriamente dito, *participação de realidades ou de teses*.⁵

Parece-me estar presente nessa definição de participação dada por Haroldo de Campos aquilo de que Rui Mourão se queixava na poesia concreta, o enfoque à realidade existencial do homem conjugado ao exame da linguagem criativa em seus aspectos de possibilidades técnico-expressivas e de seu alcance ideológico. O ponto de vista de Campos também encontra-se em perfeita conjunção com o conceito de poesia referencial elaborado por Affonso Ávila, cujos princípios podem ser assim sintetizados:

- 1) opção por temas ou estímulos derivados do universo existencial mais próximo do poeta;
- 2) planificação do poema “imposto” ao poeta pelo tema tratado;
- 3) consulta ao material de informação;
- 4) aferição de seu instrumental de palavras e técnicas;
- 5) adequação da linguagem a uma síntese expressiva;
- 6) cálculo dos efeitos imediatos ou remotos de recursos utilizados para a comunicação;
- 7) arredondamento final do poema como objeto artístico uno e acabado.⁶

Podemos afirmar que os procedimentos criativos e a postura dos poetas diante da linguagem são bastante semelhantes, pois ambos possuem um projeto poético que se encaminha para a substantivação e para a concreção da linguagem, assim como testam no poema sua teoria e, com isso, antecipam-se aos críticos profissionais na avaliação de suas produções estéticas.

Talvez seja a partir desse interesse comum de Affonso Ávila e Haroldo de Campos pela pesquisa da linguagem de criação conjugada à idéia de redescobrir o novo e o ainda vivo nas tradições passadas é que se pode explicar o significado do Barroco em seus trabalhos de poesia e de crítica. Para Affonso Ávila, toda a arte nova está apoiada numa linha de tradição, que é o elemento dinâmico a mover e impulsionar o processo estético.⁷ No caso de Haroldo de Campos, poderíamos comparar esse mergulho na história das formas artísticas a uma “figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que

⁵ *Tendência*, n.4, p.92.

⁶ ÁVILA. *O poeta e a consciência crítica*, p.124.

⁷ *IBIDEM*, p.23.

se entreespelham.”⁸ Por essa ótica de avaliação sincrônica das formas artísticas adotada por Campos, podemos afirmar haver barroco nos experimentos formais que caracterizariam os poemas do grego Lícofron, do século III a. C., nos textos seiscentistas do espanhol Gôngora, e no vanguardismo francês de Mallarmé. Na mesma constelação, poderíamos ainda encontrá-lo no romântico brasileiro Sousândrade, no modernismo cubano de Lezama Lima, e mesmo nas experiências de concreção da linguagem de Décio Pignatari, do próprio Campos ou ainda de Affonso Ávila, entre outros. Todos esses poetas apresentariam em comum o lance de dados mallarmaico, a imagem da concreção, a dança do intelecto através das palavras (*logopéia* poundiana), o enigmático, as homofonias, o tropismo lingüístico, a síntese ideográfica e a metalinguagem construtiva do texto, para ficar em apenas alguns aspectos dessa aproximação.

Essa opção de Haroldo de Campos pela sincronia se aproximaria daquela atitude vivencial — e crítica —, definida por Melo e Castro, no sentido de que o poeta sente como vivas em si mesmo as obras do passado, uma vez que esse passado já nos é inacessível existencialmente.⁹ Além disso, essa opção permite ao poeta-crítico articular melhor o eixo sincronia/diacronia, de maneira que, ao reavivar traços da estética barroca na contemporaneidade, cria-se também um interesse pela análise do contexto ideológico da arte do Seiscentos e do Setecentos mineiro. A partir desse ponto de vista de Campos, poderíamos verificar aspectos conflitantes com o discurso da historiografia tradicional e até mesmo entre os pontos de vista historiográficos. Duas das mais representativas obras historiográficas, a *Literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, e a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antônio Cândido, dão mostra da especificidade que o Barroco assumiu na literatura brasileira. A primeira atestando, pelo viés estilístico, o valor artístico do Barroco entre nós, porém sem avaliar mais profundamente as condições de nossa formação sócio-cultural. A segunda, desconsiderando o Barroco como um valor fecundo em nossas tradições literárias, acreditava que essa estética, através da obra de Gregório de Matos, teria ficado esquecida e não teria existido em perspectiva histórica até o Romantismo.¹⁰ A não ser pelo aparecimento periódico, traços definidores da linguagem barroca de um Gregório de Matos só se tornariam mais evidentes ao serem resgatados pelo Modernismo, em obras como *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*.¹¹ Haroldo de Campos entende que, apesar das diferenças metodológicas das duas obras, ambas contêm ideologicamente o substancialismo logocêntrico (ou *logofânico*, no entender do poeta) que justificaria entender a literatura brasileira — e, por extensão, toda a literatura latino-americana — como dependente da literatura européia, e em processo de evolução. Ambas as obras ratificariam o “processo

⁸ CAMPOS. *A operação do texto*, p.139.

⁹ CASTRO. *O próprio poético*, p.21.

¹⁰ Cf. CÂNDIDO. *Formação da Literatura brasileira*, p.24.

¹¹ Cf. CÂNDIDO. *O discurso e a cidade*, p.53.

retilíneo de abasileiramento”¹² constitutivo do projeto de um nacionalismo ontológico, organicista e ingênuo preparado pelo Romantismo. Esse projeto só seria interrompido com o descentramento, com a busca da *diferença*, uma lição preconizada pelo *Manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade. Uma saída longamente preparada desde o século XVII por Gregório de Matos, através de suas “transcultações” da poesia espanhola e portuguesa. No século XIX, a mesma postura se evidenciaria nas deglutições de Sterne e outros autores pelo “bicho de ruminante”¹³ de Machado de Assis, onde o nacionalismo pode ser entendido como

movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo): o dê-s-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso.¹⁴

O Barroco, visto por este ângulo, será então considerado como a “não-infância”, pois, segundo a visão de Haroldo de Campos, nossa literatura já nasceu “adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento de seus ‘signos em rotação’, inscreveu-se desde logo, singularizando-se como ‘diferença’”.¹⁵ Isso o faz propor uma “história constelar” — idéia encampada por Leyla Perrone-Moysés, na proposta de uma história escrita a partir dos escritores-críticos,¹⁶ onde seria possível o diálogo da tradição com as rupturas e as transgressões aos valores que essa tradição sedimentou, como uma “dialética da pergunta e da resposta”.

As considerações de Affonso Ávila sobre o Barroco têm muito em comum com as posições críticas acima assinaladas. Ávila adota a sincronia quando fala da presença de resíduos do seiscentismo na literatura contemporânea. Mais revelador ainda se torna a expressão do barroquismo em sua poesia, pois até mesmo os títulos de seus livros evocam essa arte, a exemplo de *Cantaria Barroca* e *Barrocolagens*. Ávila chega mesmo a falar de uma “idade barroca mineira”, demonstrando que um estilo de vida e um processo formador se unem, a partir dos mecanismos expressivos e ideológicos do Barroco, para a conformação da cultura brasileira e de nosso comportamento social ao longo de um processo evolutivo.¹⁷ Dentro deste contexto, o

¹² CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p.238-9.

¹³ MEYER citado por CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p.236.

¹⁴ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p.236.

¹⁵ CAMPOS. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*, p.64.

¹⁶ PERRONE-MOISÉS em *Anais do 2º Congresso da Abralic*, v.1, p.141-151.

¹⁷ ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, v.2, p.43.

fenômeno artístico do Setecentos em Minas não se explica autonomamente. Emerge ele de uma sociedade que se inscreve originária e culturalmente sob o signo do barroco, vivendo-o nas inquietações místico-existenciais que prolongam a contra-reforma e expressando-o, concomitantemente, em estilo criativo que não esconde as suas raízes formais e ideológicas.¹⁸

As prospecções de Ávila sobre o Barroco nas Minas Gerais setecentistas deixam explícito o seu interesse pela dinâmica das formas, assim com Haroldo de Campos. Além do ludismo e do imagismo da linguagem poética — elementos de riqueza colhidos nas realizações plásticas —, as pesquisas do poeta mineiro descobrem também toda uma realidade cultural formadora de nosso universo ideológico. Dessa maneira, Affonso Ávila realiza um trabalho que enriquece os estudos antropológicos sobre nossa realidade. O aprofundamento na investigação dos componentes sociais, relacionados ao contexto cultural do Barroco, permitem-no reavaliar a conceituação do termo, revalorizar os textos que se enquadram numa tradição barroca e promover um maior conhecimento de nossa realidade histórica. Por outro lado, seus estudos reafirmam a necessária correlação entre literatura e sociedade, segundo o projeto estabelecido nos números da revista *Tendência*.

Para esse projeto, muito contribuiu a criação da revista *Barroco* pelo poeta mineiro na década de 60, que constitui um importante veículo de pesquisa e de divulgação da arte e da literatura dos séculos XVII e XVIII. Coordenando a divulgação de trabalhos, ou escrevendo poemas e ensaios, Affonso Ávila transformou esta revista na maior arena de debates sobre o Barroco, atraindo a atenção de profissionais de áreas variadas, e ainda facilitando um intercâmbio internacional sobre o tema. Entre os princípios de orientação da revista, está o de abrigar e estimular uma ensaística sintonizada com a atualidade crítica, o que significa estudar o Barroco a partir de suas matrizes e de seus desdobramentos.

As atitudes de Ávila como diretor da revista *Barroco* e como ensaísta possibilitam a construção de uma crítica e de uma arte que nos permitem discutir a linearidade de abordagens historiográficas, o confinamento da arte ao seu próprio universo, a descoberta de valores artísticos sufocados pelo autoritarismo do saber, entre outros fatores relativos a atividade da crítica. Seus trabalhos também confirmam o ponto de vista de Haroldo de Campos de que o Barroco não constituiu uma arte episódica na literatura brasileira, embora Ávila admita que a tradição barroca tenha-se minimizado durante o século XIX, pela “deseducação estética dos olhos”. Apesar de atenuado em certos momentos, Ávila entende que o ludismo barroco esteve sempre presente, alimentando a consciência ótica e criativa do homem brasileiro. Seus ensaios vão descobrindo que mesmo a arte do neoclassicismo deixou-se marcar pelas sugestões imagéticas que demonstram o atavismo barroco. A partir de análises de peças literárias e de documentos de época, Ávila conclui

¹⁸ ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, v.2, p.46.

que a “volúpia cromática” era parte integrante da sensibilidade visual, observável na indumentária de autoridades eclesiásticas, militares, civis e mesmo no vestuário da população. Das descrições satíricas das *Cartas chilenas*, Ávila traz o exemplo das “negras quitandeiras”, que “só trajavam / vermelhas capas de galões cobertas, / de galacês e tissos ricas saias”.¹⁹ Dos espetáculos pirotécnicos das festas religiosas e profanas, aos carros triunfais, com ornamentação alegórica à maneira dos atuais carros carnavalescos, dos elementos cenográficos ou decorativos aos textos de criatividade gráfica e de propensão visual, Ávila retira elementos que justificam um perfeito entrelaçamento entre a estética barroca e a experiência vivencial do homem setecentista mineiro, mas que também apontam a sintonia entre as atitudes artísticas do século XX e as do período barroco. Segundo ele, até mesmo a poesia de Gonzaga mostra-se suscetível às impressões cromáticas do barroquismo, embora no plano do conteúdo ela não manifeste entusiasmo pela exuberância barroca da arquitetura e pintura de Vila Rica. Na estrutura das *Cartas Chilenas*, ficam evidentes contradições do próprio contexto mineiro do século XVIII: por um lado, a postura ideológica e participante do racionalismo iluminista, com o qual Gonzaga buscava se afinar; por outro, a religiosidade arraigada do mineiro daquele tempo, mal disfarçada no estrato ideológico das *Cartas*. Segundo Ávila,

a obsessiva preocupação com as normas do comportamento individual ou social leva o autor do poema a uma predicação moralizante de puro sabor conceptista, evidente em imagens como as destes versos: “os homens são néscios / às folhas dos olmeiros se compram: / são como o leve fumo, que se move / para partes diversas, mal os ventos/ começam a apontar de partes várias.”²⁰

Em “O desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro”, publicado em *O Modernismo*,²¹ Ávila entende que o Barroco constituiu um processo de apropriação da realidade brasileira e dos modelos vigentes no barroquismo ibérico, em busca de uma autonomia criativa. Esta busca se acentua à medida que “as formas se aclimatam e a sedimentação de uma nova consciência cósmica propicia a eclosão de uma concepção artística ou literária de alguma originalidade.”²² Concluído esse ciclo, o Romantismo realiza uma etapa de “posse” da realidade brasileira, processo indispensável para a autonomia da arte literária, iniciado pelo Barroco no desejo de “aclimatação a um mundo culturalmente ainda não definido.”²³ Conquanto reconheça o importante papel desempenhado pelo Romantismo ao fixar uma “consciência literária brasileira”, Ávila destacará o amesquinamento do projeto

¹⁹ Citado por ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, v.2, p.213.

²⁰ *Ibidem*. p.147.

²¹ ÁVILA (org.). *O Modernismo*.

²² *Ibidem*. p.31.

²³ *Ibidem*. p.32.

romântico frente à linguagem criativa, ressaltando a poesia radicalmente inventiva de Sousândrade, relegado pela historiografia literária. Embora haja omissão de outros autores românticos inventivos no ensaio em questão, devemos observar que Affonso Ávila coloca um poeta como Bernardo Guimarães dentro de seu “paideúma Barroco”, uma vez que a publicação de *Cantaria Barroca*, em 1975, homenageia o centenário de *O Elixir do Pajé*, um livro onde o poeta romântico reedita a irreverência gregoriana. Nesse mesmo ensaio, *Dom Casmurro* é visto como a “obra-limite” e ponto de saturação daquilo que Ávila considera a “demorada postura oitocentista” frente à arte de invenção. Para ele, Machado de Assis lança as pontes da “fragmentação sintagmática e da impostação irônica” para o Modernismo de 1922 e também “faz exaurir a metáfora de nossa *persona* romântica: dos *lábios de mel* de *Iracema* aos *olhos de ressaca* de *Capitu*”.²⁴ O terceiro ciclo seria justamente o processo de reflexão operado pelos modernistas, com seu experimentalismo e radical reflexão sobre a linguagem. A perspectiva construtiva do texto modernista dota sua linguagem de “um grau muito intenso de referencialidade, através do qual Oswald e Mário fazem permear em sua expressão literária aquela potencialidade de consciência contextual inerente à ideologia crítica do Modernismo.”²⁵ Encerrando estes ciclos, encontraríamos a poesia concreta, concebida como “fosso” em que se cristalizam as experiências máximas do Barroco e do Modernismo, e que introduz, nas proposições destes dois movimentos, “a quebra do tabu da estrutura discursiva” e a inclusão de “materiais e signos não-verbais” na linguagem poética, precipitando a abertura de um “fosso bem mais profundo do que o de transições intercíclicas anteriores experimentadas pelo projeto literário brasileiro.”²⁶

Como bem demonstra esse apanhado que realizamos sobre a ensaística de Affonso Ávila em torno do Barroco, a dimensão lúdica que essa estética logrou enraizar na cultura brasileira faz dela um operador crítico capaz de ampliar nossa compreensão do quadro histórico da literatura brasileira, das transformações estilísticas de nossa arte e do amadurecimento político da sociedade brasileira. Também ao proceder, como o artista barroco, jogando ludicamente com os resultados de suas pesquisas na sua produção poética, Affonso Ávila nos ensina que a criação poética traduz a visão participante e consciente do artista, quando projeta-se subjetiva e arditamente na superação das forças opressoras e na construção de uma obra de arte livre. É o que podemos verificar na análise do poema “Os insurgentes”, o qual transcrevemos a seguir:

²⁴ ÁVILA (org.). *O Modernismo*, p.34.

²⁵ *Ibidem*. p.35.

²⁶ *Ibidem*. p.36.

Os Insurgentes

“Minas não gosta das aves de vôo longo;
prefere os bacuraus de vôo curto.”

Cesário Alvim

(Cit. Affonso Arinos de Melo Franco,
Um Estadista da República.)

O LÚRIDO JOIO DO REVERSO

onde o vôo insurgente de Felipe

morro sem me arrepender do que fiz
a canalha do rei há de ser esmagada

onde o vôo insurgente de Luís

muitos homens houvesse
como o Alferes animoso
seria o Brasil uma república florente

onde o vôo insurgente de Antônio Francisco

eu acometo
contra as vacas gordas e os próceres

onde o vôo insurgente de Argoins

a constituição que nos iguala aos brancos
morte ou constituição decretamos
contra pretos e brancos

onde o vôo insurgente de Júlio

metafísicos, utópicos, oportunistas, timoratos,
eles nunca se abalarão a uma dessas imprudências geniais
que esfacelam o passado e abrem o futuro

onde o vôo insurgente de Severiano

daí o pecado maior da época é, em política, a democracia, e, em
[arte, o diletantismo
e os maiores e os primeiros pecadores são, além dos perversos, os
[imbecis,
isto é, os indiferentes e os inconscientes

onde o vôo insurgente de Antônio

como poderá ser independente um povo
que não produz toda a roupa de que se veste

onde o vôo insurgente de Artur

é a questão do nosso minério de ferro
é o futuro do Brasil, que se atira criminosamente pela janela,
como se faz a um traste incômodo e imprestável

onde o vôo insurgente de Aníbal

queria ver como surgiam as novas gerações
todos livres da exploração e do medo

onde o vôo insurgente de Murilo

grandes da terra, tremei nas caldeiras blindadas
que já vem a cólera santa
abrindo narinas de fogo

onde o vôo insurgente de Carlos

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

O LÚCIDO JOGO DO REVÉS²⁷

A epígrafe do texto introduz um caminho de leitura que contrasta com o conteúdo do poema. O que é estabelecido como valor no texto da epígrafe se desfaz, e até se inverte, quando o primeiro verso do poema, em caixa alta, a partir do qual se dispõem os demais, insinua a idéia de que os vôos curtos dos bacuraus são pálidos e constituem o joio. Em outras palavras, o texto nos sugere que os “vôos” insurgentes dos mineiros, desde os tempos coloniais, constituem, no nível do enunciado, movimentos de alcance duvidoso, num sentido de libertação coletiva. O deslocamento promovido na estruturação do poema, no nível da enunciação, transforma o sentido desses “vôos insurgentes” no contexto histórico, de modo que a revisão crítica promovida pelo poeta pode descobrir neles algo de lúcido, de planejado, de ação consciente e crítica. Por esse procedimento, o “joio” transforma-se em “trigo”, como se pode observar pela aproximação entre as palavras “joio” do verso inicial e a palavra “jogo” do verso final (“O LÚCIDO JOGO DO REVÉS”). No poema, discursos políticos de agentes variados da história mineira e textos poéticos constituem significantes que vão se interagindo e permitindo novas possibilidades de sentido para a idéia de insurgência, a exemplo da noção de “subversão”, em que tais movimentos teriam promovido uma lenta corrosão dos sistemas políticos de dominação. Em grande parte, esta possibilidade se justifica em função do diálogo transcontextualizado, através dos procedimentos da colagem e do pastiche estruturados por Affonso Ávila. Deste modo, o poema vai constituindo um lúcido jogo, capaz de atingir ironicamente, sob a forma de glosa, a epígrafe — frase-rótulo — e pseudo-definidora do espírito mineiro, pronunciada por Cesário Alvim, um político típico das velhas oligarquias mineiras. Além disso, essa lucidez proveniente do lúdico permite o alargamento do campo da criatividade poética de Ávila.

²⁷ÁVILA. *Código de Minas*, p.35-38.

O poema passa, deste modo, a estruturar um diálogo que estabelece atritos entre a postura do conservadorismo político-literário e as pequenas, mas eficientes insurgências da linguagem criativa, estendendo também este espírito subversor ao imaginário corrente sobre o mineiro.

Na enunciação do poema, há sugestões de que uma idéia de insurgência envolve a história mineira desde a sublevação de 1720, em que participou Felipe dos Santos, autor das palavras transpostas por Ávila: *morro sem me arrepende do que fiz / a canalha do rei há de ser esmagada*. No discurso da historiografia, a liderança de Felipe dos Santos, a relevância de sua participação na sublevação, ou ainda a idéia de que havia o objetivo de se rebelar contra a ordem colonial são questões polêmicas. A polêmica também ronda o documento em que se basearam os historiadores do período colonial, o *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720*,²⁸ de autoria anônima, mas atribuída por alguns historiadores ao Conde de Assumar e por outros aos padres jesuítas Antônio Correia e José Mascarenhas. João Camilo de Oliveira Torres, atribuindo a autoria ao Conde, afirma que este exagera ao explicar para o Rei a causa de tanto excesso punitivo: a necessidade de conter o “espírito de rebeldia dos mineiros”.²⁹ Laura de Melo Souza, que também acredita ter sido o Conde de Assumar o autor do texto,³⁰ vê, como elemento de mitificação, a retomada da sublevação de 1720 por autores, como Couto de Magalhães, que procuravam ver em Felipe dos Santos um protomártir do ideal libertário.³¹ Alheio a estas questões, Ávila resgata, nas palavras ditas por Felipe dos Santos, ou a ele atribuídas, o inconformismo tematizado por seu poema. Situação idêntica, no contraponto entre o poema de Ávila e o discurso historiográfico, ocorre com relação à referência a Argoins, identificado por Ávila como um líder negro,³² provavelmente da “Revolução dos negros de 1821” em Minas. Argoins é citado também pelo historiador José Honório Rodrigues, que chega a afirmar ter sido Vila Rica palco de um combate fortíssimo, em que os negros se apoderaram da vila, empunhando a Constituição promulgada em Portugal. Talvez aquela mesma jurada por D. João em abril de 1821. Elaborada por quem? Esta Constituição existiu mesmo, ou o historiador teria dado crédito a um boato? O certo é que não há um registro seguro para dar crédito a estas palavras de José Honório Rodrigues:

O chefe desses pretos era Argoins, administrador de todas as lavagens da Carolina e Jigonha, que dirigiu a seus companheiros esta pequena proclamação:

“Em Portugal proclamou-se a constituição, que nos iguala aos brancos: esta mesma constituição jurou-se aqui no Brasil: morte ou constituição

²⁸ Cf. SOUZA. *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720*.

²⁹ TORRES. *História de Minas Gerais*, p.135.

³⁰ SOUZA. *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720*, p.13-56.

³¹ *Ibidem*. p.18-21.

³² Cf. ÁVILA. *Resíduos seiscentistas em Minas*, p.127.

decretamos contra pretos e brancos: morte aos que nos oprimiram. Pretos miseráveis! Vede vossa escravidão! Já sois livres! No campo da honra, derramai a última gota de sangue pela Constituição que fizeram nossos irmãos de Portugal. Os pretos de Minas Gerais juraram extermínio e morte aos inimigos da Constituição! Já não querem escravidão, nem cadeias, nem opressão: desejam ser como os brancos, iguais em direitos; os seus cânticos são pela Constituição, e é gosto ouvi-los nas lavagens de ouro e diamantes.”³³

Segundo Waldemar de Almeida Barbosa, esta revolta não aconteceu. Provavelmente José Honório Rodrigues se valeu do quinto volume da Revista do Arquivo Público Mineiro, que trazia, como curiosidade, uma “arenga” planejada por algum reinol interessado em ridicularizar os anseios de liberdade no Brasil.³⁴ Waldemar de Almeida Barbosa acrescenta ainda que “Agoins” (*sic*) era um nome dado aos negros minas na África. Também salienta que seria impossível o conteúdo da “Constituição” ser de domínio público, uma vez que a maioria da população era analfabeta.

Para o discurso da historiografia, o critério verdadeiro/falso é importante. É a partir deste critério que ela desconstrói formações discursivas e produz questionamentos sobre a mitificação de figuras históricas, como a de Felipe dos Santos na sublevação de 1720. O objetivo é, neste caso, desfazer a falácia discursiva de historiadores incautos, buscando elementos factuais ou mesmo contextuais. Este mesmo critério não serve ao discurso poético, onde prevalece a liberdade de associação, ou de livre especulação sobre nossas questões históricas ou culturais. Affonso Ávila não se preocupa em estabelecer verdades, quando se serve, provavelmente, do discurso de José Honório Rodrigues. Como poeta, ele se apropria deste discurso, como também se apropria das “estórias” em torno da cultura mineira, para estruturar seu discurso ficcional. Ávila transgride as fronteiras entre tais discursos. Com isso, seu poema força uma aproximação entre o formalismo científico e a imaginação popular.

Nos textos críticos de Ávila, que funcionam como “suplemento” à sua poesia, encontramos elementos que dão suporte às indagações do poema e este, muitas vezes, pode sugerir “verdades” que a investigação científica não aceitaria. A articulação do texto crítico ao poético, e vice-versa, permite, entretanto, um alcance amplo das reflexões sobre uma determinada realidade histórica. Isso fica evidente, quando analisamos conjuntamente o poema “Os insurgentes” e o ensaio “Desdobramentos de um conflito ideológico”.³⁵

Em seu ensaio, Affonso Ávila traça um quadro possível da história cultural mineira, capaz de espelhar a perspectiva de leitura que orienta o presente texto. Segundo Ávila, as tensões existentes na forma do texto barroco estão também

³³ Citado por BARBOSA. *Negros e quilombos em Minas*, p.80.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, v.2, p.363-375.

presentes no contexto ideológico do Setecentos mineiro. Este seria um período marcado por um conflito entre a mentalidade conservadora e esclerosada da contra-reforma e o espírito racionalista e renovador da geração de Cláudio Manuel da Costa. Para Ávila, o próprio movimento da Inconfidência Mineira poderia ser interpretado à luz desse conflito, pois

a conscientização dos poetas e padres nele envolvidos se originou também da oposição violenta entre a inteligência renovadora que se queria afirmar e a resistência de uma sociedade assentada sobre padrões ancestrais e inarredáveis. Sociedade em cuja cúpula se situavam não só os agentes do absolutismo português, mas igualmente muitos naturais da terra.³⁶

No fragmento acima transcrito, observamos o registro de duas tendências antagônicas da sociedade mineira, que marcam também o poema “Os insurgentes”: o conservadorismo e a inquietude renovadora. De acordo com Ávila, o esgotamento do ouro gera uma sociedade de hábitos retraídos, onde a formação religiosa irá endossar o espírito conservador, e em geral autoritário, dos costumes e das instituições mineiras, em que a educação cumpre papel de destaque:

A orientação do ensino tem que ser também adaptada aos interesses do sistema conservador e, ao invés de se criar a universidade preconizada pelos inconfidentes, atribui-se ao Caraça, velha casa de contemplação religiosa do século XVIII, a tarefa de formação humanística da elite dirigente, o que se faz em moldes dissociados das tendências filosóficas e científicas do tempo.³⁷

Apesar de “Os insurgentes” nos sugerir, num primeiro momento, uma leitura diacrônica da história mineira, observamos, em seguida, que sua enunciação faz com que ele seja sobretudo sincrônico, pois os “vãos” insurgentes do passado colonial (Felipe, Luís Vieira da Silva, Antônio Francisco — Aleijadinho, Argóis) dialogam diretamente com aqueles praticados por contemporâneos (Júlio Ribeiro, Antônio Carlos (Torres), Artur Bernardes, Aníbal Machado, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade). A enunciação de “Os insurgentes” leva-nos a reconstituir episódios da história mineira. Para isso, temos de considerar a intervenção que nela fizeram os personagens desse poema, através de suas ações poéticas ou políticas. Por outro lado, os procedimentos de enunciação desse poema criam uma esfera atemporal, onde relemos de maneira crítica os vãos pálidos (LÚRIDOS) de personagens como Felipe dos Santos, rebelando-se contra a “canalha do rei”, ainda que, historicamente, não se possa dizer que se trata de um gesto “consciente”. No contexto do poema, podemos também ler, como um gesto de rebeldia e inconformismo diante de sua realidade, as palavras dramáticas de Amós que Aleijadinho grava em sua

³⁶ ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, v.2, p.365.

³⁷ *Ibidem*. p.370.

estatuária: “eu acometo / contra as vacas gordas e os próceres”.³⁸ A releitura crítica das palavras destes agentes de nossa história nos fazem ver nelas um sentido participante, quando as relacionamos à figura ativista e polêmica de um Júlio Ribeiro, ou ao lirismo social de um Aníbal Machado, de um Murilo Mendes, ou de um Drummond. Para a mesma perspectiva, não deixa de contribuir a revisão dos discursos ou ações de agentes políticos da velha República, como Artur Bernardes, “raposas” com inclinações nacionalistas, mas em geral possuindo posturas autoritárias e reacionárias — Artur Bernardes é definido por Ávila como figura contraditória, de formação caraciana, índole autocrática, mas estadista esclarecido que se empenhou na luta nacional pela defesa do minério, do petróleo e da floresta amazônica.³⁹ Isoladamente, talvez, o sentido participante da ação desses personagens seja discutível, mas o poema “Os insurgentes” propõe, com sua estrutura ficcional, uma longa preparação da consciência política e da consciência poética. Revigora o legado modernista de que a criação artística deve estar integrada ao próprio tempo do artista, pensando o presente e repensando o passado pela invenção, pelo humor, pela apropriação de materiais, e outros recursos. Neste caso, o poema “Os insurgentes” põe em destaque o procedimento da colagem de materiais, comum à vanguarda dadaísta e também aos textos pós-modernos. Na crítica literária, este procedimento está identificado como “pastiche”, um conceito que analisaremos mais adiante a partir da reflexão sobre uma das *Barrocolagens*, de Ávila.

Enfim, resta a considerar sobre o poema em análise que o componente lúdico, tão enfatizado por Ávila ao estudar o Barroco, serve como recurso criativo e crítico para a estruturação deste poema. Entre a idéia de “LÚRIDO” e “LÚCIDO”, o poeta constrói todo um poema baseado no jogo, no lúdico, capaz de abrir o texto para o “REVÉS” da crítica. Ávila sonda recursos para estabelecer o “novo” tanto no aspecto formal quanto na apreensão crítica da realidade mineira e brasileira. Em seu poema, Ávila transforma o “joio” em “trigo”, demonstrando que as pequenas ações no terreno da poesia ou da política podem preparar um terreno fértil para uma consciência crítica que nos transforma e pode transformar nossa realidade. O próprio poema “Os insurgentes” deixa sua mensagem de rebeldia e inconformismo no

³⁸ Segundo Affonso Ávila, a frase ainda repercute, por sua perene atualidade, e exprimiria bem a alma conturbada do tempo. Outro fator destacado é a contundência visual que ela adquire ao ser gravada na pedra em versos concisos e de boa qualidade técnica:

Primo equidem
Pastor, factusque
deinde Propheta,
In vaccas pin-
gues invehor
et Proceres.

Em ÁVILA. *Resíduos seiscentistas em Minas*, p.113.

³⁹ Cf. ÁVILA. *Resíduos seiscentistas em Minas*, p.127.

contexto da ditadura brasileira na década de 70, momento em que *Código de Minas* era publicado. Vencida esta etapa, a mensagem de liberdade continua a pulsar no poema, na medida que o rigor construtivo do poeta encontrou nas forças atuantes (ou nos resíduos) da história mineira um mecanismo de reflexão e de arejamento da linguagem criativa.

Assim como fez Affonso Ávila em suas produções críticas e poéticas, Haroldo de Campos tem também transformado o Barroco literário num operador crítico eficiente para promover uma revisão crítica de nossas tradições e ampliar as possibilidades da criação poética. Em seu depoimento na comemoração dos 30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, vemos entrelaçar, na sua definição da poesia de pós-vanguarda, ou da “presentidade”, barroco e concretismo como elementos cuja dimensão é inerente às perspectivas utópica e criativa:

Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo e à facilidade. A admissão de uma “história plural”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro. (...) a **poesia concreta** dos anos 50 e 60, como “experiência de limites”, não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia, a transcender o “ismo” particularizante para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens).⁴⁰

Assim, ao percorremos os textos poéticos de Haroldo de Campos, vamos encontrando uma poética que explicita o barroquismo no poema e se mostra pensando sua própria estrutura, que ilustra sua teoria ao tempo que alça seu próprio vôo, como é o caso de “Teoria e prática do poema”. Esse poema se estrutura a partir de imagens que evocam a premeditação do ato inicial da arte (um pássaro que se prepara para o vôo, o leopardo que ameaça saltar sobre sua presa, um poema que propõe premissas numa evolução de figuras, uma bailarina que prepara seu salto acrobático) e de imagens que sugerem a plenitude do movimento, o inefável (“zênite de marfim”, “evasiva gazela dos sentidos”, “Salamandra de incêndios”, “reino de véus alísios: o ar”, “fugaz comentimento”, e outras). Assim, o poema se faz da tensão entre o salto e o vôo, porém, na conclusão do eu-poético, percebemos que o que se propõe como poética é a sedução do abismo, o cometimento fugaz contra as forças naturais, em que o poema se sustenta por sua destreza, por sua própria capacidade de premeditação:

⁴⁰ Cf. *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, p.44-45. Grifos do autor.

Os pássaros não se imaginam.
O poema premedita.
Aqueles cumprem o traçado da infinita
astronomia de que são órions de pena.
Este, árbitro e justiceiro de si mesmo,
Lusbel libra-se sobre o abismo,
livre,
diante de um rei maior
rei mais pequeno.⁴¹

O barroquismo também se explicita tematicamente no poema “nascemorre”, construído dentro dos princípios da poesia concreta, articulando visualidade, sonoridade, plasticidade e exploração semântica. O poema apresenta estrutura formal explicitamente aberta, o que se verifica pelos aspectos plásticos e pela sugestão semântica dos prefixos “re” e “des” que se acoplam as palavras “nasce” e “morre”. Através desses procedimentos, o poema nos faz pensar na relação paradoxal da continuidade na descontinuidade, como aquele famoso soneto de Gregório de Matos sobre a inconstância dos bens do mundo, cuja estrofe bastante conhecida se faz pelas mesmas antíteses do poema de Campos: “Nasce o Sol, e não dura mais que um dia / Depois da Luz se segue a noite escura / Em tristes sombras morre a formosura, / Em contínuas tristezas a alegria.”⁴²

A dimensão lúdica de sua poesia também explicita a crítica à exploração do homem pelas estruturas sociais, como se verifica nos poemas de “forma de fome”. No fragmento abaixo, o poeta joga com as palavras “moenda” e “engrenagem” para denunciar a condição do homem esmagado sob o peso das estruturas do capital, o que o poeta faz demonstrando o sentido participante do verso arrojado de vanguarda:

Onde mói esta moagem
onde engrena esta engrenagem

moenda homem moagem
moagem homem moenda

engrenagem
gangrenagem⁴³

Nos fragmento de *Galáxias*, Haroldo de Campos mergulha na voragem lúdico-lírica típica do Barroco, em que prosa e poesia, ordem e desordem, lucidez e vertigem, imagismo e discursividade, metalinguagem e lirismo, tudo se mistura. Os poemas de *Galáxias* são fragmentos poéticos que procuram estruturar em si mesmos as imagens galácticas. São fragmentos que se pensam e que nos deixam a impressão de planejamento, de articulação meticulosa, mas que estruturam uma imagem do caos, dos sentidos que deslizam ininterruptamente, do equilíbrio instável, das frases que

⁴¹ CAMPOS. *Xadrez de estrelas*, p.56.

⁴² MATOS. *Antologia poética*, p.84.

⁴³ CAMPOS. *Xadrez de estrelas*, p.129.

não parecem ter início e nem fim, e talvez, para não nos alongarmos nesta descrição, dos poemas que se constróem em espirais. O pequeno trecho de um dos fragmentos bastaria para justificar tudo o que foi dito acima. Vejamos:

tudo isto tem que ver com um suplício chinês que reveza seus quadros em disposições geométricas pode não parecer mas cada palavra pratica uma acupunctura com agulhas de prata especialmente afiladas e que penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de linfas ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes essa torção de significados no instante esse deslizamento de superfícies tônicas que por mínimos desvãos criam figuras de rociado rosicler (...)⁴⁴

Por fim, para finalizar o presente ensaio, seria interessante uma referência a um dos poemas do último livro de Haroldo de Campos, *Crisantempo — no espaço curvo do tempo nasce um* (1998), o poema “Oportet”. Esse poema, do qual transcreveremos a seguir um fragmento, demonstra que Haroldo de Campos mantém perfeita sintonia com o projeto da poesia concreta, porém de uma maneira viva e madura. Nem mesmo a utilização do verso discursivo — que serviu de mote aos críticos da poesia concreta — demonstra o abandono do projeto que nasceu nos anos 50. Os versos apresentam síntese e exploram com regularidade as possibilidades combinatórias de sons, imagens e as potencialidades semânticas das palavras. Vejamos o fragmento:

preciso é ter
demência
obsessão
incerteza
escuridão gozosa
graça plena
fogo liquefeito

para fazer da tinta e da madeira
apisoada em polpa
que na cortiça antes portava
como brasão teu nome:
a coisa
o corpo
a coisa
em si
a dupla valva
o lacre sob as pubescentes sílabas
o preciso desenho
que como ao deus de adão de uma costela
dá-me fazer deste papel poema e da insinuada
tinta faz
mulher⁴⁵

⁴⁴ CAMPOS. *Xadrez de estrelas*, p.235.

⁴⁵ CAMPOS. *Crisantempo*, p.18.

Podemos dizer que não há uma grande distância entre a poética que se desenha em “Teoria e prática do poema” a que nos referimos anteriormente e o presente poema. Embora o primeiro apresente maior resistência à discursividade através das elipses e das torções sintáticas nos versos, observamos que, metalingüisticamente, ele propõe que a ação poética se dê pela exata medida entre planejamento e busca do inefável, e o poema se mede por sua destreza sobre o abismo. Neste último poema, também se evocam paradoxos como certeza e demência, artifício e graça, o desenho e a escuridão gozosa, os quais se articulam na criação poética. Como um ser demiúrgico — não exatamente como quis ser o poeta romântico, o poeta é aquele que retira o “lacre” das palavras, isto é, ressemantiza a linguagem para realizar o ato criador.



ABSTRACT

This paper aims at studying the relationships between Affonso Ávila's and Haroldo de Campo's poetry in a contemporary context. This analysis is concerned with the creativity and the critical view both embedded in Baroque production.

KEY-WORDS

experimentalism, concret poetry, Baroque, Critical poetry

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Affonso. *Código de Minas & Poesia Anterior*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. *Código de Minas*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras Ltda, 1997.
- _____. Do Barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do Projeto Literário Brasileiro. In: _____ (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. Stylos, 1.
- _____. *O poeta e a consciência crítica*. 2. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- _____. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. 2 vol.
- _____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2 vol. Debates, 35.
- BARBOSA, Waldemar de A. *Negros e quilombos em Minas*. Belo Horizonte: [s.e.], 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. A arte no horizonte do provável. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. Debates, 16. p.15-32.
- _____. Uma arquitetura do barroco. In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.139-150.
- _____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CÂNDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira — momentos decisivos*. São Paulo: Martins Editora, 1981, vol. I.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia atual*. São Paulo: Quíron, 1973.
- MATOS, Gregório de. *Antologia poética*. Sel. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. In: *Anais do 2º Congresso da Abralic*. Belo Horizonte: Abralic, vol. I, 1991. p.141-151.
- SILVA, Rogério Barbosa da. *O lúcido jogo do revés: metalinguagem poética e crítica literária em Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras — UFMG, 1997. 175 p. Dissertação de mestrado.
- SOUZA, Laura de Mello. *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994.
- TENDÊNCIA. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, n. 4, 1962.
- TORRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte, [s. e.], 1961.
- 30 ANOS DA SEMANA NACIONAL DE POESIA DE VANGUARDA — 1963/93. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal: Secretaria de Cultura, 1993.