

MEMORIAL BÁRBARA DE ALENCAR: LUTA, RESISTÊNCIA E MEMÓRIA NA LÍRICA DO POETA DE MEIA-TIGELA

Lia Leite Santos

*Dentre os poucos bens deixados
Por Bárbara de Alencar
Um há, sem preço, sem par:
O exemplo de ter lutado
Contra o Sumo Potentado
("Legado de Bárbara de Alencar")*

Introdução

A memória e a resistência são a força que a cultura injeta no espírito de um povo. A Confederação do Equador, uma das maiores manifestações de poder revolucionário do Brasil, é ainda um episódio nebuloso no imaginário cearense. Movimento mais efetivo que a própria Inconfidência Mineira (pois a força nordestina chegara a instituir um poder independente), o acontecimento que tem em Tiradentes um feriado nacional, contudo, mantém-se como uma postura de vivificação histórica. Exaltação presente em cada monumento protegido e valorizado, fruto de um extenso programa de preservação patrimonial.

Pela via contrária, a memória cearense é subjugada a cada monumento facilmente desprezado, e o esquecimento de um episódio tão importante quanto a Confederação do Equador é coerente com este sistemático programa de apagamento de nossa identidade. As altas hierarquias de dominação compreendem que um povo sem identidade é um ser susceptível a qualquer manipulação discursiva.

Cabe a nós, trabalhadores do imaterial, resistir à derrocada de nossos monumentos espirituais. Este trabalho pretende contribuir minimamente para o resgate de uma consciência social e poética, através da discussão dos poemas do autor cearense Alves de Aquino, vulgo Poeta de

Meia-tigela, que constrói uma poética de enaltecimento ao enfrentamento revolucionário de Bárbara de Alencar, durante o embate contra a monarquia em 1817.

Neste trabalho, discutiremos alguns elementos figurativos da poesia contida em *Memorial Bárbara de Alencar* (2008) que revelam os temas pautados na resistência política e na glorificação do poder popular, através das ferramentas de perscrutação textual da Semiótica Discursiva de linha greimaseana. Serão nossas aliadas metodológicas as teorias semióticas de André Fiorin (2011) e a Teoria do Verso de Rogério Chociay (1974).

A Semiótica Discursiva nos auxiliará na compreensão da construção de significados, através da investigação do encadeamento de figuras e temas que produzem efeitos de sentido no texto. Entendendo figuras como a materialidade discursiva, o substrato de concretude da criação do simulacro textual, ou seja, aquilo que a poesia pega emprestada do mundo físico para dar corpo a uma abstração – o tema.¹

Enquanto a Semiótica Discursiva nos auxilia a desvendar *o que é* dito, os preceitos da Teoria do Verso se dedicam a explicar *como é* dito, explorando os recursos técnicos e estilísticos que fazem dessa obra algo singular.

Selecionamos alguns poemas para trabalharmos com as chaves de significação que abrem portas ao sentido lírico das criações do autor. Através da análise figurativa exploraremos as esferas temáticas no plano semiótico, e discutindo teoria dos versos pensaremos os recursos utilizados na elaboração poética.

O Memorial Bárbara de Alencar e seu autor

O Poeta de Meia-Tigela é o controverso codinome adotado por Alves de Aquino que, sob essa alcunha, publicou em 2008 o *Memorial Bárbara de Alencar & outros poemas* (vencedor do Edital de Incentivo à Literatura da FUNCET – Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza); em

1 Conforme FIORIN: “Os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa. Aqueles são feitos para simular o mundo; estes, para explicá-los” (*Elementos da análise do discurso*, p. 91).

2010 o *Concerto N° Inico em mim maior para palavra e orquestra* (vencedor do V Edital de Incentivo às Artes, da SECULT – Secretaria de Cultura do Estado do Ceará); em 2011 a segunda edição do *Memorial* (vencedor do Prêmio Otacílio de Azevedo para reedição, da SECULT); em 2015 *Gi-rândola*; em 2016 participa do livro coletivo *E5pelhos* (em parceria com Carlos Nóbrega, Frederico Régis, Jorge Furtado e Lúcio Cleto), além de atuar como organizador do Livro-revista coletivo *Mutirão*, que conta com as edições de 2014, 2016 e 2017. Publicou como Alves de Aquino o volume de sonetos *Miravilha – liriai o campo dos olhos*, 2015.

Dotada de recursos sofisticados de linguagem, a poesia de Alves de Aquino ergue-se para revelar uma história de resistência e força do povo cearense no levante nordestino, no qual a avó do romancista José de Alencar demarca uma corajosa participação. Oswald Barroso, prefaciador da edição de 2008 do *Memorial Bárbara de Alencar*, destaca em “O Poeta de Meia-Tigela descobre o caminho das pedras” o trabalho estrutural e rítmico dos versos, as rimas raras e o vocabulário erudito que se alterna, sem maiores cerimônias, ao chulo. Gilmar de Carvalho, na apresentação da segunda edição (“Meia Tigela Inteira”),² aponta que sua experiência com a poesia de Alves de Aquino revela influências que põem o leitor em contato com literatos de variados tempos e lugares: “Estava diante de uma voz ancestral que enunciava verdades e ia buscar seus argumentos na longa tradição poética que vem de Homero e passa por Borges, João Cabral, Patativa de Assaré, Ezra Pound” (p. 13).

Ana Miranda, em crônica para o jornal O Povo, discorre de modo expressivo sobre a poesia do Poeta de Meia-Tigela:

os elementos de sua poesia se misturam – algo de cordel, algo de Ceará, algo de sertão, algo de coronel, algo de fome, rato, rabeça, arauto – a toda a corja da mitologia clássica e a nativa. (Diário do Nordeste, 04 de Junho de 2011)

2 As duas edições foram consultadas, mas todas as citações em nosso artigo atêm-se à segunda edição de 2011.

E sobre a obra maior do poeta cearense, *Concerto N° Inico em mim maior para palavra e orquestra*, Ana Miranda afirma: “Os poemas são de uma riqueza infinita, enigmas para ocupar os professores por séculos, como dizia Joyce de seu Ulisses. E bons de leitura, inteligentes, desafiantes” (idem, *ibidem*).

Nosso trabalho analisará os poemas do *Memorial Bárbara de Alencar*, obra que se inicia pelo fim, ou seja, pela execução dos confederados após a segunda campanha revolucionária em 1824. Em versos o autor explica a organização da estrutura temática da sequência lírica (2011, p. 22):

Os heróis cariris ocupam sete
Dos primeiros cantares do Poema
Logo após, como em corte de cinema
Retornamos ao ano dezessete
E à mulher cuja história nos compete.

Assim, valendo-se de uma ordem subvertida, o autor põe a personagem histórica Bárbara de Alencar, cuja participação na primeira campanha revolucionária dá-se em 1817, num movimento de perenização por toda a obra. E embora os atos gravitem em torno de Dona Bárbara, cada canto tem uma expressividade singular que se destaca de modo autônomo.

O *Memorial Bárbara de Alencar* é um conjunto dramático-narrativo composto por sessenta e quatro poemas. Estes, em geral, assentam sobre o eixo do algarismo “quatro”, seja no número de estrofes (como as décimas “Continuação” e “Começaço” que abrem os dois segmentos históricos do texto), seja no de versos, predominando as formas em feitiço de quadras. Mesmo um poema longo e de versos livres como o 25, “Genealogia Bárbara” (os versos sem métrica e rima fixa acentuando o “barbarismo” da genealogia traçada pelo poeta) consta de quarenta versos, bem como o belo e complexo 60, “Dona Bárbara (Na Fazenda Touro)”. Essa obsessão quaternária, o poeta a explica noutra lugar, nas páginas finais do seu *Concerto* (2011, p. 331): “Para Jung a totalidade exprime-se em símbolos quaternários”. E ainda: “A Obra Inteira constrói-se, pois, com vistas ao atendimento a uma estruturação previamente assumida, como igualmente à inovação e improviso dentro da própria estrutura” (idem, *ibidem*). Evidencia-se que o

autor aplica também ao *Memorial* o que diz ali: o recurso à prosa poética como fio narrativo costurando os poemas ou enquanto paródia de notícia jornalística (poema 32, “Fuga e Recaptura dos Republicanos Malvados”); redondilhas menores e maiores, octossílabos, eneassílabos, decassílabos, constituem um experimento inquestionavelmente planejado, sem que seja deixada de lado certa ruptura, certa infração às formas canônicas.

No Campo da Pólvora. O fuzilamento de Padre Mororó e Azevedo Bolão

O poema dedicado à execução do Padre Mororó se apropria dos elementos imagéticos de um fuzilamento, sem ter por critério dominante a descrição factual e sim as características que habitam no imaginário acerca deste evento. Há traços formais que marcam as diversas vozes e as configurações narrativas do episódio dentro do poema. Este é formado por seis estrofes, sendo as três primeiras marcadas por números em caixa alta: UM - DOIS - TRÊS. Uma contagem temporal, perpassada por dois planos discursivos: o primeiro é a voz externa, ou seja, do comando militar que conduz o fuzilamento e realiza a contagem antes de levantar fogo, assim a caixa alta marca o aspecto imperativo da numeração; e a segunda, é a voz que se passa na consciência do Padre Mororó na iminência de sua execução: essa interioridade pode ser suposta estruturalmente pelas aspas em que os números estão inseridos, e semanticamente pelo teor das palavras presentes nos versos que se seguem.

Aqui, o tradicional ordenamento de verbos no infinitivo “Preparar, apontar, fogo!”, é utilizado para encadear as vozes do poema, e para revelar uma interioridade que se articula com os eventos dos quais o indivíduo participa. Como veremos a seguir, com sensibilidade o poeta cria um eu-lírico que fala angustiado do momento de sua própria execução; seus versos põem o leitor na pele dos mártires da Confederação, em sua esfera mais íntima, num processo de humanização dos heróis cearenses:

“UM – preparar
A carne, o espírito:
Hão de enfrentar
Tremores sísmicos.

A preparação espiritual e física do Padre Mororó, que aguarda o abalo dos tiros que lhe são direcionados:

DOIS – apontar
Dedos ao Altíssimo:
Então?! Irá
Permitir isso?!

A figura do dedo hasteado a questionar o “Altíssimo”, sua permissividade frente ao mal, remetendo ao problema central da Teodiceia; temos então um texto poético que se articula tanto à problemática histórica quanto filosófica da existência. E:

TRÊS - disparar
Em voo supino:
Sobrepassar
O precipício!”

O disparo, essa ação de lançamento através do espaço, é a própria transcendência do Padre Mororó que perante a morte alça voo, sobrepassando o “precipício” para chegar ao que sua fé crer tratar-se do Paraíso. Na estrofe seguinte, a voz do narrador se manifesta. Estes versos estão fora das aspás e assistem à cena da execução da vítima. Há dramatismo na descrição dos últimos instantes do mártir: a “surdina” da expectativa a ser em breve eliminada pelo ruído dos disparos e aplausos perante a morte do resistente: “Logo haverá salva/ de balas, de palmas”.

Consta nos registros históricos que perante o fuzilamento dos confederados, uma parte da população assistia o espetáculo bárbaro e se comprazia com a morte dos rebeldes. Mas atente-se à polissemia da palavra “salva” que, se antes se relacionara à fuzilaria, agora diz respeito à alma, a ser salva dos “abalos” da vida terrena: “Logo estará salva/ de abalos a alma”. Na última estrofe do poema, novamente entre aspás, a voz do Padre Mororó detém-se em reflexões sobre a causa que o colocara em tal circunstância e encerra:

“Até hoje cri
Existir um céu
Mas Cristo, Meu Deus
Por que não aqui?”

A sílaba “cri” é utilizada de tal modo que o verbo *crer* na primeira pessoa do pretérito perfeito se reapresenta compondo a palavra “Cristo”, que é a própria base da fé católica. A ambiguidade do “aqui”, no último verso, abre margem para dois efeitos de sentido, o primeiro seria a cogitação de um céu na terra, ou seja, a realização da utopia pela qual lutara; e a segunda é a perda da fé na existência do céu que se dá naquele “aqui” transpassado na hora da morte.

Outro poema que apresenta a execução de um combatente republicano é aquele dedicado a “Azevedo Bolão”, fiel aliado de Tristão Araripe, combatente nas tropas deste. O poema em oitavas camonianas segue o esquema ABABABCC; as rimas produzem uma sonoridade distinta que resulta num efeito inusual, como nos versos de consonância imperfeita que rimam “paródia” com “misericórdia” (p. 27).³ Uma vez mais a pontuação e a numeração marcam as vozes do poema: as aspas expressam os pensamentos do condenado, enquanto a numeração “1:2:3” pontua as vozes dos presumidos espectadores, vozes maledicentes, escarninhas.

Azevedo Bolão seguira Tristão até sua morte em Santa Rosa: em diálogo interno, o poema frisa a lealdade e a coragem daquele, que diz com firmeza: “Enterre-se com vida, se puder/ Aquele que tem medo de morrer!”. Em contraponto, as vozes externas disparam ofensas carregadas de racismo e crueldade: “Esse negro-tiçõ de Salvador/ (...) As adiposidades do Bolão/ Parecerão aos vermes um primor”. Riem-se da execução do revolucionário: “A canalha ri, faz graça e paródia/ Mas um tiro mostrou misericórdia”. Se o “tiro mostrou misericórdia”, a população conservadora se alegra, assim como no extermínio do Padre Mororó e dos demais.⁴

3 “IMPERFEITAS – São as RIMAS, intermediárias entre TOANTES e CONSOANTES, nas quais há correspondência da última TÔNICA e das vogais finais, mas não coincidem perfeitamente os sons consonantais específicos”. Cf. CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*, p. 89.

4 O “tiro de misericórdia” de que fala o poeta deve-se ao fato de que para ser consumada a morte de Bolão fora necessário um segundo tiro. Encontra-se na Revista do Instituto Histórico do Ceará uma notícia acerca do fato nas palavras do Barão de Studart: “Accusado de haver sido preso em Santa Rosa com as armas na mão, foi condemnado pela Commissão Militar e fuzilado na manhã de 16 de Maio de 1825. Um facto revoltante, horroroso, succedeu quando da sua execução. O *Tiro de honra*, fendendo a cabeça da pobre victima, fez

Balada de Tristão Araripe, herói-mártir da Confederação do Ceariri ou “O homem livre não subscreve ao seu captivo apesar da morte”

Quando Tristão Gonçalves adotou o sobrenome nativo “Araripe”, o fez pelo ensejo de substituir o legado português pela herança indígena, e percebemos que o autor valoriza e respeita esse movimento emancipatório na alcunha de seus poemas. A balada de Tristão Araripe não segue o esquema de balada tradicional, com envio, mote e estrutura fixa; na verdade, o título se vale dessa nomenclatura para caracterizar Tristão, que “vai desabalado/ Nos rumos do Jaguaribe” (p. 29), e que mesmo sabendo estar próximo de sua derrota, e da bala que o atingirá, insiste em combater.

A narração da cavalgada de Tristão Araripe está dividida em quatro partes, cada uma com quarenta versos, sendo cada parte intitulada pelo destino antecipado: “A CAMINHO DO ARACATI”, “A CAMINHO DO ICÓ”, “A CAMINHO DA MORTE” e finalmente “A CAMINHO DA GLÓRIA”. A estrutura, em redondilha maior, é composta por versos pares em rimas externas e as mais das vezes consonantes, e versos ímpares de rimas toantes ou consonantes aproximadas, imperfeitas. O poema é disposto a fim de proporcionar ao leitor a musicalidade do ritmo veloz da cavalgada, uma leitura no galope, como podemos verificar nos primeiros versos, em que Tristão vai em direção ao Major Luís, oponente que antes fora seu aliado (p. 29):

E por isso a cavalgada
E por isso esse partir
Enfrentará na chegada
Tropas do Major Luís
Um antigo camarada
Traidor desinfeliz
E tome comer estrada
E tome correr sem fim

saltarem os miolos e um dos militares presentes, o alferes-ajudante Manoel da Silva Braga, conhecido por Braga Visão, chamou um cachorro e os deu a devorar”. *Revista do Instituto do Ceará – Tomo Especial*: “O Movimento Republicano de 1824 no Ceará”, 1924, p. 19.

Andam na sua pegada
Cada vez menos amigos
E tome seguir jornada
Tome sol tome canícula
Quem o vê na cavalhada
Pensa um doido vai ali

Saltando “A Caminho da Morte”, Tristão vai ao encontro de José Leão que o assassina. Nessa estrofe o autor utiliza pela primeira vez o cognome “Alma afoita”, pelo qual era conhecido Tristão Araripe, por seu temperamento e suas ações. O mesmo cognome foi utilizado pelo cearense Oswald Barroso para intitular sua obra *Tristão Araripe: Alma afoita da revolução* (1993), bem como a peça *Alma afoita* (1997). No trecho a seguir, a morte de Tristão (p. 32):

Alma afoita que viaja
Mais que nunca em veloz vórtice
Eis enfim Tristão cavalga
No dorso da própria morte

Em “A Caminho da Glória”, o autor nomeia os representantes dos desígnios monarquistas como “escória” e “*corcunda* canalha” (p. 32), a figura da *corcunda* engendrando a submissão ao estatuto colonial de uma classe que se curva frente ao poder do Império. Imagetivamente denso, esse capítulo da saga de Tristão traz-nos a figura do corpo exposto do revolucionário, que não foi enterrado – como tantos outros – para ilustrar uma barbaridade exemplar contra os rebeldes. Como bem-posto nos versos, o trecho destacado a seguir assume um tom de denúncia contra as elites (p. 33):

Perdura exposta a carcaça
Em denúncia vexatória
Às façanhas desumanas
Das elites predatórias

“A Caminho da Glória” se encerra com a data de morte de Tristão Araripe /31 de outubro/ (p. 33), numa exaltação em honra à bravura do cearense, num reclame pela memória do herói republicano, que lutou até o fim pela libertação do poderio brasileiro contra as correntes de exploração portuguesa.

Tristão de Araripe, Padre Mororó e Azevedo Bolão, são apenas alguns dos nomes citados ao longo da obra, muitos outros ainda sendo evocados, como Pereira Filgueiras, Pessoa Anta, José Carapinima... entre tantas personagens emblemáticas para a Confederação. Ainda outros, cujo legado pérfido também é rememorado, são pertinentes para a construção do cenário conflituoso em que os cantos se dão.⁵

Podemos destacar o poema “Apresentação de Martiniano de Alencar” pelo desenlace narrativo e pelo interessante trabalho com a linguagem. Martiniano Alencar, futuro senador Alencar e pai de José de Alencar, que na primeira investida dos confederados em 1817 era um rebelde, se alia ao poder em 1824 para conseguir escapar às duras represálias. Em função deste feito, Martiniano é caracterizado pela figura da “raposa”, apresentando um caráter duvidoso, de índole escorregadia, e é aquele que se volta aos “corcundas”. A união destas duas expressões (“raposa” e “corcunda”) num mesmo poema forma uma isotopia figurativa que configura o percurso discursivo da traição ideológica. Para transpor essa desconfiança na forma discursiva do poema, o autor utiliza um sistema pouco recorrente de versos de rimas internas (encabeçara - amargara/ medo-degredo/ súbito-súdito): então assim como Martiniano ocultava as suas reais intenções, estes versos estão em consonância com a poesia cujo segredo se volta para dentro.

O poema *Memorial* alterna, assim, entre uma métrica rigorosa e livre; versos decassílabos, alexandrinos, redondilhas maiores e menores;

5 O poema “A Comissão Militar” nomeia os responsáveis pelo julgamento dos rebeldes capturados. São eles Major José Gervazio de Queiroz Correia (nº 1), Capitão Luiz Maria Cabral de Teive (nº 2), João Sabino Monteiro (nº 3), João Bloem (nº 4), Tenente-coronel Conrado Jacó de Niemeyer (nº 5), e Bacharel Manoel Pedro de Morais Mayer (nº 6). O autor assim nomeia não somente os que lutaram pela libertação contra o imperialismo, bem como aqueles que se opunham, para que seja designada com justa medida a herança destas personalidades.

rimas raras e ricas, toantes e consonantes. Revelando uma composição que se permite liberdades, sem se deter no que a tradição literária estabelece, mas se utilizando dela como ferramenta quando a poesia assim requer. Desde Rimbaud, tornou-se inadequado exigir que a poesia se reduza ao rigor estético, mesmo quando o autor demonstra habilidade no trato estilístico – que é o caso de Alves de Aquino – não devendo jamais se submeter ao cânone.

Para a mais rígida das receitas sempre houve desvios espontâneos ou intencionais da parte dos poetas, e o falar-se em erro, aí, nem sempre será procedente, já que a versificação, como, aliás, qualquer atividade cultural humana, é dinâmica e aberta, não se podendo enclausurar em normas excessivamente rígidas e coercitivas. (...) Verdade que um ou outro exemplar que explicamos parece afastar-se demais de tal receita, mas julgá-los errados será ignorar a distância que vai do Metro ao Ritmo; o artista aceita padrões, mas não se prende necessariamente a eles, quebrando-os sempre que a irregularidade for mais expressiva que a regularidade. (CHOCIAY, 1974, pp. 35; 42)

Dona Bárbara

Dos sessenta e quatro poemas do *Memorial Bárbara de Alencar*, trinta e nove são dedicados a Dona Bárbara, incriminada por colaborar com o movimento revolucionário, encobrendo rebeldes, queimando papéis e incentivando ações transgressoras (poema 53, “Acusações contra Bárbara de Alencar”, p. 63). Como nos é apresentado, Dona Bárbara é levada para Fortaleza onde é presa em 1817 (poema 23, “Filgueiras e Dona Bárbara No Sítio Lambedor”, p. 45), e após ser transferida para prisões em Recife (poema 43, “A Nau Santo Antonio Legislador – para Recife do Porto”, p. 58), e Salvador (poema 49, “Viagem para São Salvador”, p. 61), somente veio a ser libertada em 1820, quando regressa e seu sobrenome viageiro “Alencar” permuta-se em “além-Crato” (poema 56, “Dona Bárbara de Além-Crato”, p. 64), em completo estado de marginalização.

Entre tantos poemas, escolhemos o 48, “Dona Bárbara” (p. 60) pela materialidade poética impressa em sua relação com o espaço do claustro. O *cárcere* de Dona Bárbara figurativizado pela cadeia, que tematiza não somente a prisão física imposta sobre o seu corpo, mas a opressão social que pesa sobre o seu espírito.

Composto por quatro estrofes, todos em estrutura ABBA de rimas toantes e consoantes suficientes, em redondilha maior com hiatos, constrói imagetivamente a ação de Bárbara de Alencar caminhando no espaço diminuto da prisão: “1-2 passos e a parede/ 1-2 passos e o limite”. Pela descrição de passos e pausas, o leitor compreende que Bárbara percorre duas voltas no quadrado de seu claustro, e por certo que a figura dos dois cubículos tratam daquele em que a prisioneira está inserida, e um outro de cunho metafísico e político: “(Tão estreito este tabique/ Quanto a alma desta gente)”. Opressão física e social são relatadas nos versos “(Tão circunscrita a fronteira/ Quanto a mente monarquista)”. Essa espacialidade opressiva age no pensamento da prisioneira tão intensamente, que ela própria se metamorfoseia no claustro que interdita até mesmo a sua subjetividade: “(Já começo a ter ideia/ Medida em metro quadrado)/ (Já começa a ser – o chão – / Alta inspiração pra mim)”.

No poema anterior (47, “Dona Bárbara”, p. 59), que também tematiza o espaço penitenciário e a simbiose que o prisioneiro padece com sua prisão, Bárbara diz: “(Não cabe mais nada/ Nem mesmo no sonho)”. Mais uma vez sinais de pontuação, no caso os parênteses, funcionam como aspecto formal de um trajeto de narrativa interior, utilizados como recurso para colocar à frente a discursividade íntima do eu-lírico.

A violência que Bárbara sofre é relatada tanto no plano físico quanto psicológico. Nos poemas supracitados, verificamos quão diminuto é o espaço das celas. No poema 37, “Os Guardas” (p. 54),⁶ na fala dos militares é relatada a escassez de alimento; no poema 38, “Dona Bárbara” (idem), a

6 Os números utilizados na marcação polifônica do poema revelam a presença de vozes quase anônimas, porém distintas em seu conteúdo semântico e heterogêneas em seu conjunto ideológico. Vemos, por exemplo, um nº 4 que em certos poemas titubeia, como em 51, “Os Guardas” (p. 62) e questiona o discurso militar. Assim, o mesmo anonimato numérico inclui, paradoxalmente, personalidades ímpares e humanização do *outro*.

prisioneira conversa com os insetos em tom confessional e oferece o próprio corpo para alimentá-los, o que denuncia a solidão, a sujeira e a falta de provisões no presídio.

Ao regressar do cárcere, tampouco o seu martírio é aliviado. Em 56 “Dona Bárbara de Além-Crato” (p. 64), o tratamento que Bárbara de Alencar recebe na chegada à sua terra-natal é estarrecedor: “E gritam-me pragas/ E agridem-me em praça”. Riem de suas roupas rasgadas e debocham de seu corpo esquelético. Nenhuma glória lhe é atribuída enquanto viva, pelo contrário, os dois poemas dedicados à “Arraia-Miúda” destacam toda uma gama de termos pejorativos atribuídos à já idosa senhora e no de número 58 o autor destaca os termos masculinos que lhe são atribuídos: “Macho-da-família”, “Chefe-de-vestido”, “Homem pervertido/ De anquinha e espartilho”, “Modos de varão”... Gerando uma isotopia de temática sexista que caracteriza o percurso figurativo do patriarcalismo, como agravante da pena que recai sobre Bárbara de Alencar.

Como resistente na batalha dos confederados, o legado de Dona Bárbara é o da força de uma mulher nordestina contra o imperialismo. Nos poemas 63, “Legado de Bárbara de Alencar” (p. 70) a glória da cearense é comemorada, e em 64, “Despedida” (p. 71), há um chamado à congregação de outros grandes nomes de resistência: “Joana Angélica, Pagu/ Maria Bonita e Dadá/ Olga Benário, Zuzu”. Convidando ainda outras mulheres para se juntarem à rebelião contra o poder patriarcal (“De um poder macho duvidam/ Poder este ser-lhes plácido/ E à rebelião convidam”), que no próprio poema é associado ao cerne do sistema capitalista (“De novos confederados /Retomar ao Capital/ Os sonhos expatriados”).

A luta de Bárbara marca a representação do feminino inserido nos movimentos revolucionários. A potência poética que se expande a cada verso integra a vivência introspectiva dos personagens históricos no seu grau mais alto de humanização. Assim, o discurso histórico de modo algum obscurece o lirismo, e nem relega a segundo plano uma linguagem poética. Como assinala Júlio Cortázar: “o poético é o existencial, sua expressão e sua revelação humana como realidade última” (1998, p. 74), e esta realidade de luta e memória é a luminescência da literatura de Alves de Aquino.

Considerações finais

Como discutimos neste trabalho, a poética de Alves de Aquino, o Poeta de Meia-Tigela, é plena de um acervo lírico que reconhece a tradição da poesia nordestina e universal, ousando inovar com suas elaborações formais, a criatividade no trato da linguagem e a latente inquietação de seu texto literário. As incisões diretas que rasgam uma poética sinuosa e provocam efeito catártico, equivalem a um recorte cubista em meio a uma obra barroca. Tradição e renovação reúnem-se para marcar a força e a distinção da obra do poeta.

Com nossa análise foi possível pensarmos como os aspectos formais selecionados pelo autor modalizam as vozes do poema; como a sua técnica na construção do verso baliza uma esfera de significação, abandonando o mero rigor estético para valorizar uma ética discursiva; e como as figuras se apresentam de modo a tematizar o sentido construído no texto.

Batista de Lima (2011) já afirmara que o Poeta de Meia-Tigela “é um poeta semiótico”, considerando que o seu texto sempre possui múltiplas camadas de significação. Sem dúvidas caberia um tratamento semiótico no sentido de uma investigação do percurso passional do texto, e como uma lírica afiliada a tendências históricas pode construir-se pela subjetividade existencial do indivíduo representado em seus eu-líricos. Fica a deixa para uma entre tantas outras possíveis investigações acerca deste texto, que por sua riqueza se mostra claramente inesgotável.

Referências

BARROSO, Oswald. **Corpo místico & outros textos para teatro**. Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar Programa Editorial, 1997.

_____. **Tristão Araripe: alma afoita da revolução**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1974.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica, volume I**; edição de Saúl Yurkievich; tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

FIORIN, José Luiz. **Elementos da análise do discurso**. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2014.

LIMA, Batista de. O demolidor de mitos. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 26 de abril 2011. Caderno 3, p.3.

MIRANDA, Ana. O Poeta de Meia-Tigela. **Jornal O Povo** [online], Fortaleza, 4 de junho de 2011. Colunas. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/colunas/anamiranda/2011/06/04/noticiasanamiranda,2252814/o-poeta-de-meia-tigela.shtml> . Acesso em: 01 de julho de 2018

MEIA-TIGELA, O Poeta. **Concerto nº 1nico em mim maior para palavra e orquestra. Poema**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

_____. **Memorial Bárbara de Alencar & outros poemas**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2008.

_____. **Memorial Bárbara de Alencar & outros poemas**. 2ª edição. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.

STUDART, Barão de. O Movimento Republicano de 1824 no Ceará. Fortaleza, **Revista do Instituto do Ceará – Tomo Especial**, 1924.