

BRAVOS COMPANHEIROS E FANTASMAS V

**estudos críticos
sobre o autor capixaba**

Maria Amélia Dalvi
Orlando Lopes
Reinaldo Santos Neves
(organizadores)

BRAVOS COMPANHEIROS E FANTASMAS 5

**estudos críticos
sobre o autor capixaba**

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari · 514 · Campus de Goiabeiras
CEP 29 075 910 · Vitória – Espírito Santo, Brasil
Tel.: +55 (27) 4009-7852 · E-mail: edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte
Vice-Reitora | Ethel Leonor Noia Maciel
Superintendente de Cultura e Comunicação | Ruth de Cássia dos Reis
Secretário de Cultura | Rogério Borges de Oliveira
Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial | Agda Felipe Silva Gonçalves, Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Glícia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, Maria Helena Costa Amorim, Orlando Lopes Albertino, Ruth de Cássia dos Reis, Sandra Soares Della Fonte

Secretário do Conselho Editorial | Douglas Salomão

Diagramação | Izabelly Possatto
Revisão Final | Maria Amélia Dalvi

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B826 Bravos companheiros e fantasmas 5 : estudos críticos sobre o autor capixaba /
 Maria Amélia Dalvi, Orlando Lopes, Reinaldo Santos Neves, (organizadores). - Vitória :
 EDUFES, 2014.

314 p. : il. ; 21 cm

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-179-5

1. Literatura brasileira - Espírito Santo (Estado). 2. Literatura brasileira - História e crítica. I. Dalvi, Maria Amélia, 1983-. II. Lopes, Orlando, 1972-. III. Neves, Reinaldo Santos, 1946-.

CDU: 821.134.3(81)

BRAVOS COMPANHEIROS E FANTASMAS V

**estudos críticos
sobre o autor capixaba**

Maria Amélia Dalvi
Orlando Lopes
Reinaldo Santos Neves
(organizadores)


EDUFES
VITÓRIA, 2014

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Pró-Reitor: Neyval Costa Reis Júnior.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Coordenadora: Maria Amélia Dalvi.

Coordenadora Adjunta: Fabíola Simão Padilha Trefzger.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Secretário: Maurício José da Silva.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESPÍRITO SANTO

Diretora: Nádia Alcure.

ORGANIZAÇÃO

Maria Amélia Dalvi, Orlando Lopes e Reinaldo Santos Neves.

COORDENAÇÃO

Fabíola Simão Padilha Trefzger

COORDENAÇÃO ADJUNTA

Maria Amélia Dalvi.

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Editora da Universidade Federal do Espírito Santo.

CONSELHO EDITORIAL DA PUBLICAÇÃO

Delia Maria Fajardo Salinas (Universidad Francisco Morazán, Honduras); Marcelo Paiva de Souza (Universidade Federal do Paraná); Neide Luzia de Rezende (Universidade de São Paulo); Rita Jover-Faleiros (Universidade de Brasília).

CATALOGAÇÃO

Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

REVISÃO

A revisão dos trabalhos é de responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
Maria Amélia Dalvi, Orlando Lopes e Reinaldo Santos Neves	
<i>A CEIA DOMINICANA: ROMANCE NEOLATINO E SATYRICON – A MÍMESE DE DUAS SOCIEDADES ESPELHADAS</i>	13
Adriana Falqueto Lemos	
HERMETISMO E EXPRESSÃO: A TRAJETÓRIA DA POESIA DE SÉRGIO BLANK	19
Adriano Scandolara	
O PRINCÍPIO, O HOMENDIGO E UM CERTO ANÚNCIO DA TRAGÉDIA EXISTENCIAL HUMANA: ANÁLISE DE UMA HISTÓRIA CURTA DE FERNANDO TATAGIBA	33
Alessandro Daros Vieira	
RUBEM BRAGA EM VERSOS	47
Ana Maria Quirino	
<i>A BARCA DE GIL NO INFERNO DE ALVARITO: O AUTO DA BARCA DO INFERNO DE GIL VICENTE REVISITADO POR ALVARITO MENDES FILHO</i>	53
Eduardo Fernando Baunilha	
A OBRA DE MARIA DO CARMO ENTRE A MÚSICA, O AMOR E O MITO	59
Ester Abreu Vieira de Oliveira	
UM CENTAURO NO JARDIM: INCURSÕES HÍBRIDAS EM A “TRILOGIA GRACIANA” – PROCESSO METAFICCIONAL EM REINALDO SANTOS NEVES	75
Fabiane Pimentel Silva	

ALVINO GATTI (1925-1982) E NEWTON BRAGA (1911-1962), LÍRICOS E HUMANISTAS DA MODERNIDADE Francisco Aurelio Ribeiro	85
COLATINO BARROSO E AS FRONTEIRAS DO POEMA EM PROSA Gilberto Araújo	101
NAU, NÁUFRAGO, NAUFRÁGIO: ALEGORIA E PRESSÁGIO EM A <i>CEIA DOMINICANA</i> DE REINALDO SANTOS NEVES Guilherme Duque	111
UMA BUSCA PELO SENTIDO DO SER: A POESIA DE JORGE ELIAS NETO Gustavo Felicíssimo	123
PATRIARCALISMO E ESPECISMO NO ROMANCE A <i>CEIA DOMINICANA</i>, DE REINALDO SANTOS NEVES Helena Cirelli Guedes	131
JOSÉ CARLOS OLIVEIRA: UM DESLOCADO EM CASA José Irmo Gonring	139
MUNDO <i>VERSUS</i> PALAVRA DE MARCOS TAVARES Karina de Rezende Tavares Fleury	159
“TRISTÍSSIMO PRÍNCIPE DOS TRISTES”: AUSÊNCIA E DESENCANTO EM <i>YÛ</i>, DE GABRIEL MENOTTI Leandra Postay	165
SANGUE ESFEROGRÁFICO: A <i>TABELA PERIÓDICA</i> DE SÉRGIO BLANK Lucas dos Passos	179
O INFORME HISTÓRICO NA NARRATIVA FICCIONAL DE RENATO PACHECO Luiz Guilherme Santos Neves	189
GEIR E A GERAÇÃO Marcos Pasche	199
KÁTIA BENTO: NO REINO DAS PALAVRAS, CASTELÃ Marcos Tavares	205

LIVRO E LEITURA: O MEDO DO MATO, DE RODRIGO BRITTO, E GUIDO, A FOLHA E O CAPIM, DE PAULO ROBERTO SODRÉ Maria Amélia Dalvi	217
O TEATRO ALÉM DO TEATRO EM MORTO POR TRINTA DIAS, DE ALVARITO MENDES Maria Mirtis Caser	231
DE AUTOR A PERSONAGEM E VICE-VERSA: A AUTOFICÇÃO NA TRILOGIA GRACIANA, DE REINALDO SANTOS NEVES Nelson Martinelli Filho	239
JEITINHO, FAVOR E VERDADES DE FATO NOS ENSAIOS DE JOÃO CÉSAR DE MELO (JOHN): UM PROJETO DE LEITURA Paulo Muniz da Silva	251
PROFANAÇÕES: VELEIDADES NA “VILA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO” (UMA APROPRIAÇÃO DE AS CHAMAS NA MISSA, DE LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES) Pedro Antônio Freire	259
A INVENÇÃO DO AUTOR OU DA FUNÇÃO FICCIONAL DOS PARATEXTOS EM A FOLHA DE HERA: ROMANCE BILÍNGUE, DE REINALDO SANTOS NEVES Rita de Cássia Maia e Silva Costa	267
LIRISMO SEMPRE: O RIO DE NEWTON Sara Novaes Rodrigues	275
SÉRGIO SAMPAIO: UM CONTRAPONTO EXTEMPORÂNEO Sérgio da Fonseca Amaral	281
KITTY AOS 22: A INTERTEXTUALIDADE E O DIVERTIMENTO Sueli Gomes da Silva Oliveira	291
OLHAI E VEDE, MIRE VEJA: O QUE HÁ DE CONTEMPORÂNEO NO MEDIEVO DE REINALDO SANTOS NEVES E NO SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA? FÊ, SEXO E VIOLÊNCIA EM A FOLHA DE HERA (2010), EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956) E HOJE EM DIA Wilberth Salgueiro	299

APRESENTAÇÃO

Este livro resulta da reunião de trabalhos apresentados durante o evento “Bravos Companheiros e Fantasmagóricos: V Seminário sobre o Autor Capixaba”, ocorrido em agosto de 2012. Os Seminários têm acontecido a cada dois anos e seu objetivo principal é reunir esforços no sentido de viabilizar um locus de produção crítica, historiográfica e teórica, em torno da obra de escritores que nasceram e/ou viveram no estado do Espírito Santo. O que poderia ser suspeito, de uma perspectiva mais ranzinza, tem colhido bons frutos – e, com isso, tem favorecido a leitura e a produção intelectual em torno da obra de autores capixabas (essa noção de contornos sempre sujeitos a apagamentos e novos desenhos).

As edições anteriores do evento e os livros delas resultantes foram organizados, em revezamento, por pesquisadores vinculados ao Núcleo de Estudos e Pesquisas em Literatura do Espírito Santo (Neples): Deneval Siqueira de Azevedo Filho, Lino Machado, Luiz Romero de Oliveira, Paulo Roberto Sodré, Reinaldo Santos Neves, Rita de Cássia Maia e Wilberth Salgueiro. Já foram homenageados os escritores Fernando Tatagiba, José Carlos Oliveira, Renato Pacheco, Maria Antonieta Tatagiba e Miguel Marvilla e, na edição de 2012, homenageamos Alvino Gatti e Newton Braga.

Os esforços vêm logrando algum êxito: o “Bravos” – como ficou conhecido, a partir do “nome fantasia” tomado de empréstimo a um título de José Carlos Oliveira (que, por sua vez, o pedira a Friedrich Nietzsche) – entrou para a agenda dos interessados em literatura, história e cultura do/no Espírito Santo e para o calendário de duas instituições do maior relevo, neste sentido: a Universidade Federal do Espírito Santo (por meio do Programa de Pós-Graduação em Letras, o PPGL) e a Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (por meio da Biblioteca Pública Estadual, a BPES). Em 2012, graças à continuidade da parceria, mais uma vez o evento ocorreu nos dois espaços, com programações distintas. Espera-se, com essa decisão quan-

to ao local de realização, tornar a iniciativa dos Seminários acessível a um público sempre e cada vez mais amplo.

Tivemos, nos dois dias da quinta edição do evento, a participação de quatro conferencistas convidados: Adriano Scandolara (da Universidade Federal do Paraná), Francisco Aurelio Ribeiro (da Academia Espírito-Santense de Letras e da Universidade Federal do Espírito Santo) e Gilberto Araújo e Marcos Pasche (ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Além disso, houve a apresentação de algumas dezenas de comunicações e o depoimento de três escritores: Anne Ventura, Marcos Ramos e Orlando Lopes.

Os textos apresentados durante o Seminário, cujos autores desejaram vê-los publicados, contribuem para disseminar e democratizar os resultados do empenho de todos os envolvidos – e é esse papel que este livro espera cumprir. Assim, finalizando, agradecemos aos envolvidos, com votos de que este trabalho permita manter a impressão geral de que, até aqui, os “Bravos companheiros e fantasmas” têm sido fundamentais à literatura, à história e à cultura do/no Espírito Santo – na máxima ambiguidade (e espanto!) que isso guarda.

Maria Amélia Dalvi

Orlando Lopes

Reinaldo Santos Neves

A CEIA DOMINICANA: ROMANCE NEOLATINO E SATYRICON – A MÍMESE DE DUAS SOCIEDADES ESPELHADAS

Adriana Falqueto Lemos

A Ceia Dominicana é um romance escrito pelo escritor e pesquisador capixaba Reinaldo Santos Neves. A apreciação do texto de *A Ceia* pode ser feita por vários caminhos, já que o texto oferece rico repertório para análise linguística, semântica ou poética; este ensaio, porém, fará jus às raízes da literatura como uma arte da imitação, conceito usado por Aristóteles em sua *Poética*. Posteriormente, Debord (2006) revigora o conceito da imitação e da importância do espetáculo como parte do processo de formação da sociedade. É essa sociedade que tanto Reinaldo quanto Petrónio, em *Satyricon*, procuraram retratar, enquanto metáforas sobre corrupção e poder.

O nome do título, *A Ceia Dominicana*, é apresentado seguido de dois pontos e um aposto explicativo “Romance Neolatino”. O que é um romance Neolatino? Literatura latina ou romana é o nome dado ao conjunto de obras literárias escritas em latim e que permanecem vivas na contemporaneidade como um legado da cultura da Roma Antiga. Alguns exemplos são os textos escritos por Ovídio, Horácio e posteriormente Agostinho de Hipona, dentre outros. Petrónio, que foi um destes, foi creditado como o autor da obra *Satyricon*, único trabalho remanescente de sua época até os dias de hoje. Por causa desta obra literária, ele se tornou um dos nomes mais famosos da Literatura Latina.

Satyricon foi escrito por volta de 65 d.C. (FARIA; FUJISAWA, 2009) e, de acordo com Branham e Kinney (1997), a literatura produzida então era feita por e para um pequeno segmento da sociedade. Esse fato é uma evidência que nos leva a entender que *Satyricon*, por si só, foi escrito por um autor que fazia parte da cultura romana e que compreendia as regras de classes da mesma. Segundo os mesmos autores, *Satyricon* é classificado como uma literatura de gênero menipeano, ou seja, é uma sátira, além de ser um romance. Uma sátira menipeana pode, normalmente, ser identificada através de sua forma, que mistura verso e prosa. Historicamente, as sátiras menipeanas se referem a uma tradição de sátira paródica que existe desde o parodista Cynico e o polêmico Menippus de Gadara (século 3 a.C.) (BRANHAM; KINNEY, 1997, p. xvii).

Os componentes tradicionais que fazem parte desse gênero compreendem principalmente: a) uma jornada fantástica do mundo natural para um mundo no qual a mitologia se amplia e se multiplica na forma de diversas paródias burlescas; e b) sendo estas narradas por um narrador tolo que tenta responder questionamentos que desafiam a mente humana. É preciso entender que Petronio não trabalha apenas com o gênero Menipeano, mas romantiza-o. Há, então, um tratamento caricato do tema da fúria divina feito pelo *Satyricon*, que funciona como uma releitura paródica de narrativas clássicas. (ibid, p. xxvii). Reinaldo traz em *A Ceia* elementos presentes em *Satyricon*, bem como essas características menipeanas, e nossa análise parte desse princípio. O termo neolatino denomina o que é originário do Latim, ou seja, línguas modernas como o italiano, o espanhol e o português. Isso também implica que o romance de Reinaldo, como neolatino, é uma narrativa que renova os laços que nossa cultura literária tem com suas origens romanas e gregas, que eram os romances latinos. Para efeito de análise, instituímos a versão de *Satyricon* que foi traduzida do latim para o inglês por William Arrowsmith, de 1962.

Como ler *A Ceia* e não nos lembrarmos de *Satyricon*, se este é citado na obra e, mais que isso, é um dos livros preferidos do protagonista Graciano? *Satyricon* trata das aventuras de Encólpio, do seu amante e servo Gitão e de seu amigo Ascilto, um professor itinerante assim como Encólpio (BRANHAM; KINNEY, 1997, p. xxvi). Logo após a traição do amante, que o abandona para fugir com Ascilto, Encólpio se junta ao poeta Eumolpo. Tentando esquecer sua mágoa, Encólpio segue o convite de Eumolpo para uma ceia. Essa ceia se revela como sendo um palco burlesco na qual comidas exóticas e grotescas, corrupção, luxúria e mediocridade se apresentam escandalosamente. Posteriormente, após uma passagem fragmentada, Encólpio se torna escravo numa em-

barcação. Por ser um jovem sensível e literato, ele foi incapaz de lutar e resistir à escravidão. Depois de conseguir se libertar, em outra passagem fragmentada, Encólpio conhece uma escrava que não fala sua língua. Na sequência, é amaldiçoado por uma sacerdotiza do Deus Príapo e perde a libido. Ao final, depois de muitas frustrações e de passar por um caminho tortuoso, ele termina só.

Em *A Ceia* Graciano é traído pela noiva e busca consolo em Mangui-nhos, pra onde foge depois da lua de mel frustrada. Ele encontra amigos e, assim como Encólpio, é convidado para uma ceia suntuosa, em que são servidas comidas exóticas e grotescas e os convidados são corruptos, assim como o anfitrião. Ele tem um rápido encontro com uma muda, que é empregada de uma colega de trabalho. Graciano também perde sua libido e acaba só, pronto para, quem sabe, recomeçar. As semelhanças não estão apenas no enredo, mas no uso de temas como hermafroditismo, impotência sexual, corrupção e traição. Temos até a história que é contada em ambas as ceias, a anedota da viúva triste (*Satyricon*, PETRONIUS, 1962, p. 123; *A Ceia Dominicana*, SANTOS NEVES, 2008, p. 412).

No *Satyricon* e em *A Ceia*, nos deparamos com um personagem principal narrador e que vive numa sociedade corrupta. As personagens da mulher depravada, do rico emergente, jactancioso e vulgar, do pretendente a poeta, que despeja versos sem qualidade, a mulher que se desvirtua, dos caçadores de herança que são dispostos a qualquer coisa, e da dama da sociedade de costumes sexuais pouco ortodoxos também se contrapõem e estão em ambos os textos.

Este artigo foca a análise na ceia, título do livro, em que a narrativa se desdobra de maneira menos fragmentada. O episódio do banquete se torna pertinente à leitura desenvolvida neste presente artigo por ser principalmente dele que elencaremos pontos de semelhança entre ambos os romances, e sobre o qual nossa análise sobre a mímese será levada a turno posteriormente.

Em *A Ceia*, o jantar acontece entre as páginas 293 e 481; em *Satyricon*, da página 44 até 89. A ocasião se passa na casa de um homem chamado Domingos Cani, que dá nome à obra, *A Ceia Dominicana*. Em *Satyricon*, o homem que oferece o banquete se chama Trimalchio. O anfitrião Domingos, assim como em *Satyricon*, é um novo-rico que conquistou toda sua fortuna como herança de um homem de poder. Para tal, ele explica com opulência e orgulho que dispôs de práticas laboriosas de escravo sexual às quais teve que se submeter (p. 87 e p. 399). Trimalchio e Domingos mantêm um museu particular que é mostrado aos visitantes antes do jantar (p. 46, e p. 304). Após uma entrada

nada convencional, na qual relata problemas de ordem intestinal e estomacal (p. 60 e p. 351), Domingos inicia a ceia, que é um festival de comidas exóticas e opulentas (p. 81 e p. 363). Ele é um poeta renomado e que está na Academia de Letras do Espírito Santo. Se vangloria de seus poemas e de sua cultura privilegiada, enquanto troca favores com políticos e com os amigos.

Nesse romance, temos oportunidade de rever, através de Graciano, as situações antes vividas por Encolpio em *Satyricon*. Essas são espelhadas pela sociedade contemporânea e adaptadas, quase como num processo de tradução, ao cenário de Manguinhos. É nesse balneário que Reinaldo encontra o ambiente ideal onde duas sociedades, Brasileira e Romana, se misturam. O passado romano de Petrônio é fundido ao contemporâneo de Reinaldo, e se vinculam e tecem parâmetros pictóricos que nos ajudam a entender os alicerces paródicos, políticos e sociais que existem tanto na sociedade latina quanto na neolatina. O jantar de *A Ceia* imita o de *Satyricon*, e este, por sua vez, imita o jantar de Roma. A sociedade Brasileira de hoje imita a Romana de ontem. Ela é retratada pela *Ceia*, imitação de *Satyricon*.

A filosofia de Aristóteles tratou do estudo da literatura em *Poética* e aqui a análise discute principalmente a concepção de *mimesis*, a representação. Aristóteles entende que para o homem a imitação trata-se de um processo natural que está vinculado ao aprendizado e de como o homem apreende o mundo. O filósofo advoga que a literatura funciona como uma referência externa à arte poética. A arte da imitação, ou seja, a arte escrita que traduz a realidade é, de fato, a imitação da própria realidade e de como o homem a vê, e, para escrever, o autor passa a imitar as pessoas e seus comportamentos durante a vida: “a mimesis tem como material a história, que converte em fábula por força da *techné* segundo a *physis*”. (KNOLL, Discurso, 1995). A imitação pode imitar o melhor do homem, que é apresentado nas tragédias épicas ou o pior, nas comédias satíricas. O trabalho da literatura como suporte no processo de conscientização da realidade através da mímese reflete também o desejo do ser humano de entender e, além disso, modificar seu mundo: “Deve-se supor que uma transformação na execução artística imitativa e nos seus objetos está conectada a uma transformação da visão de si humana e, além disso, a uma transformação correspondente do próprio ser humano e de sua estrutura social” (AUERBACH, 1937, p. 276).

A Ceia reúne aspectos do quadro social brasileiro contemporâneo, que denunciam com urgência a corrupção política e degradação humana, nas quais estão os alicerces do poder. A imitação de *Satyricon* ressalta a ironia da evolu-

ção histórica ocidental e latina, já que o mesmo que foi dito por Petrônio em 65 d.C. é hoje retomado, sem prejuízo de razão, por Reinaldo.

Debord afirma em *A Sociedade do Espetáculo* que o que ele chama de “o espetáculo” é, ao mesmo tempo, “o resultado e o objetivo do modo de produção dominante” (DEBORD, 2006, p. 6). Para ele, o espetáculo é uma representação, tomando a vida como um modelo e modelando a vida, consequentemente. Contemplando-o, existe a absorção, já que “a realidade emerge do espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e o suporte da sociedade existente” (ibid, p. 8). *Satyricon* representa uma sociedade latina e romana que se arrastava entre corruptos e desejosos de poder. Com *A Ceia*, Reinaldo nos chama atenção para o espetáculo de Roma que ainda está vivo na sociedade contemporânea.

É parte do processo de transformação cultural que a linguagem e os significados possam ser transportados e ressignificados. Com o que pode ser chamado de uma adaptação, Reinaldo trouxe para a contemporaneidade a reflexão de temas recorrentes na história da sociedade latina. Não apenas mimeticamente, o trabalho de Reinaldo buscou renovar um cânone e reafirmar posições, trazendo à tona questões sobre a capacidade humana de degradação e corrupção. Com isso, o autor estabelece uma ponte preciosa e importante entre duas sociedades distantes temporalmente e próximas em suas debilidades.

Referências

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1946.

BRANHAM, R B.; KINNEY, D. **Introduction to Petronius' Satyricon**, 1997, p. xiii-xxvi.

DEBORD, G. KNABB, K. **Society of the Spectacle**. Trad. Ken Knabb. Rebel Press, 2006, p. 1-18.

FARIA, P. P. F. de; FUJISAWA, K. S. Linguística Histórica, Latim Vulgar e mudança sintática: evidências em *Satyricon* da tendência de mudança da ordem SOV para SVO. In: **Língua, Literatura e Ensino**. Campinas, SP: Unicamp, 2009, vol. 4. ISSN 1981-6871.

KNOLL, V. **Discurso**. São Paulo: USP, 1995.

PETRONIUS. **Satyricon**. Trad. William Arrowsmith. Ann Arbor: Forgotten Books, 1962.

NEVES, R. S. **A ceia dominicana: romance neolatino**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

HERMETISMO E EXPRESSÃO: A TRAJETÓRIA DA POESIA DE SÉRGIO BLANK

Adriano Scandolara

1. Introdução

Raramente, na situação do mercado editorial atual, a carreira e reputação de um poeta são construídas e estabelecidas a partir do lançamento de um único volume de poemas: em vez disso, é o caminho percorrido ao longo dos anos, com diversos poemas organizados em livros distintos, que costuma definir o que compõe sua obra e sua voz poética. Assim, ao se lançar um olhar cronológico sobre um poeta, muitas coisas acabam se revelando no modo como essa voz poética foi se formando e se transformando de um livro a outro. Alguns poetas passam por várias fases em sua poesia, como é o caso de Ferreira Gullar, que experimentou com o neoconcretismo, a poesia política, a poesia de cordel, etc., enquanto outros, como Paulo Henriques Britto, costumam apresentar diferenças mais sutis de um livro para outro.

Assim, este trabalho tem como foco a produção poética do capixaba Sérgio Blank (1964), autor dos livros *Estilo de ser assim, tampouco* (1984), *Pus* (1987), *Um*, (1988), *A tabela periódica* (1993) e *Vírgula* (1996), além do infantojuvenil *Safra* (1991), que não será contemplado por nosso estudo. Partindo de seu segundo livro, *Pus*, visto aqui como sendo onde Blank consolida sua voz poética (em contraste com o experimentalismo do mais jovem *Estilo de ser assim, tampouco*), iremos nos concentrar sobre a questão do hermetismo, seus

porquês, as dificuldades de leitura que a poética de Blank oferece e no modo como essa voz é modulada ao longo de sua trajetória.

2. *Pus*

Segundo o crítico Harold Bloom, a divisão entre um poeta maduro e um poeta imaturo repousa no momento em que ele supera a força das influências de poetas anteriores sobre a sua voz poética, que o forçariam psicologicamente a escrever como eles (BLOOM, 2002, p. 24). As ideias de Bloom sobre o assunto, porém, são bastante complexas e envolvem toda uma terminologia que não conviria comentar aqui – no entanto, apesar desses obstáculos, podemos pensar nessa questão da relevância da definição de uma voz poética para o desenvolvimento da maturidade do poeta como um importante ponto de partida. E, por motivos que glosarei na sequência, acredito que o momento de amadurecimento de Sérgio Blank se dá em seu segundo livro, *Pus*.

Para poder começar a compreender o estilo e projeto de *Pus*, a frase do poeta Valdo Motta na contracapa do livro se mostra bastante reveladora: “Demolindo e reelaborando a linguagem do mundo, deformada com efeitos de estranhamento que incomodam, Blank espicaça consciências entorpecidas”. E, de fato, praticamente qualquer poema que seja lido ao léu em *Pus* apresenta alguns desses “efeitos de estranhamento” de que fala Motta, que poderíamos resumir, basicamente, a 7 principais técnicas de distorção: 1) Paranomásias e trocadilhos; 2) Quebras de sintaxe; 3) Ambiguidades; 4) Aliteraões (em excesso); 5) Rimas (assistemáticas); 6) Associações de palavras e imagens; 7) Paródias da linguagem popular (ditos, *slogans*, refrões, canções populares, etc).

Para ilustrar essas técnicas em ação, tomemos, por exemplo, o poema “Neon Parnasiano”, onde algumas delas são mais evidentes. Observemos como as quebras de sintaxe permitem criar ambiguidades em versos como “um ponto para nós / cegos com a corda de acordo com o cedo” (vv. 15-16), onde “nós” é simultaneamente o pronome de segunda pessoa do plural e o plural do substantivo “nó” na expressão “nós cegos”, enquanto alguns versos posteriores apresentam também ambiguidades na palavra “nada” (entre o substantivo “nada” e o verbo “nadar”). Os trocadilhos e paranomásias são evidentes desde os primeiros versos, nos jogos de palavras entre “lenços” e “lençóis”, “lua” e

“luvas”, “levam” e “lavam”, etc., que parecem guiar a estruturação do poema. Já o verso “o sol solta sucos de suor” (v. 9) se destaca pelas aliterações – em excesso, poderíamos dizer, na medida em que marca todas as palavras do verso com o mesmo som. É importante frisar como a aliteração e a rima (aqui não empregada extensivamente, mas ainda assim notável nos versos 14 e 17: “consumado” – “nado”) são utilizadas de maneira agressiva, seja através do excesso de uma (repetindo o mesmo som para destacar o verso de maneira incômoda), seja através da assistematicidade da outra, i.e., o uso da rima não para encerrar uma ideia – como fazia Paulo Leminski em sua fase mais pop desenvolvida ao longo dos anos 1980, após a produção d’*O Catatau*, inspirado pelo jornalismo –, mas como mais um recurso associativo¹, um análogo sonoro à maneira associativa e livre pela qual ideias se desenvolvem ao longo do poema, na medida em que as imagens (no caso de “Neon Parnasiano”, de vida noturna, melancolia, naufrágio e termos marinhos) vão se sobrepondo, se suplantando e dialogando entre si. Por fim, a técnica da paródia da linguagem popular (também usando o trocadilho) está presente no verso 5, “os gatos são fardas”, corrupção do dito popular “à noite todos os gatos são pardos”, que sugere a presença policial no poema, confirmada declaradamente no verso seguinte (“os policiais levam bêbados e postes”).

Se pensarmos o trocadilho como uma insubordinação linguística, um desafio à razão e a univocidade do sentido (ATTRIDGE, 1992, p. 343), por revelar a arbitrariedade saussureana do signo e destruir, assim, ilusões de ordem, sentido e sistematização (idem, p. 348), podemos ver como essa postura se harmoniza com esse projeto de deformação da linguagem em *Pus*, à qual as outras técnicas servem de maneira semelhante. E isso permite associar o livro à noção de Umberto Eco de “obra aberta”, em que a abertura intrínseca da interpretação de toda obra estética é exacerbada para ocorrer uma explosão plurívoca de sentidos (ECO, 1976, p. 89), que exerce uma função libertadora contra a massificação (idem, p. 148) e o estabelecimento fixo do sentido.

1 Um bom exemplo para demonstrar essas diferenças poderia ser contrastar o poema de Leminski “rio do mistério / que seria de mim / se me levassem a sério?” (de *Distraídos Venceremos*) com “O ovo todo vazio” de Blank, que diz “... rio à margem / eu rio muito / página a página / capricho a interessante besteira / a crase trágica...”, etc. Mais velho, o Leminski dessa fase difere muito de Blank quanto ao projeto poético, na medida em que, por volta dos anos 80, seu contato com a publicidade e a cultura japonesa (o haicai), o levou a produzir uma dita poesia de comunicação, guiada pelos princípios de leveza e rapidez que o aproximariam da cultura pop (Müller, 2011, p. 13). Poderíamos traçar, no entanto, paralelos entre a obra de Blank e o “barrocodélico” de seu livro anterior, o *Catatau*.

Um certo hermetismo e dificuldade de leitura – uma dificuldade que decorre justamente dessa maior abertura –, portanto, são uma das consequências do emprego dessas técnicas, na medida em que elas fazem com que seja difícil de apontar exatamente o que ocorre na cena descrita, mais sugerida do que revelada: no caso de “Neon Parnasiano”, imagina-se uma cena boêmia melancólica e noturna, ou, mais precisamente, crepuscular, como indicam os garçons levando as mesas embora e a presença do sol, ao mesmo tempo em que o pano de fundo marinho dos navios aponta à própria cidade de Vitória como pano de fundo, e relações são estabelecidas entre as duas temáticas, na medida em que um verso como “o pânico do naufrago com garrafa e tudo” indica, ao mesmo tempo, a imagem clichê do naufrago com a garrafa pela qual pode tentar enviar mensagens (como representado por Edgar Allan Poe no conto “Mensagem na garrafa”) e a referência à bebida. Quaisquer outros detalhes da cena, porém, são deixados vagos.

Mas, longe de ser um exercício estético elitista, há um motivo perfeitamente plausível que justifica essa escolha pelo estilo hermético em *Pus*. Primeiramente, deve-se levar em conta o motivo político que permeia todo o livro, como fica evidente em poemas como “O ilustre desconhecido”, “O deboche”, “O pó e o lodo”, “A mosca de luxo”, “Adagio ma non tanto”, “O dia de dar bandeira”, “A ironia do destino”, “A força da fleur”, “As praias do Brasil ensolaradas larala lá ou Roberto Carlos em ritmo de verdura a zero graus por hora”, “Jornal velho faz embrulhos”, “Castelos inúteis porém góticos”, “O que dita a dor”, “Os patrimônios do matrimônio”, e muitos outros, tematizando e pondo em discussão temas como patriotismo, política nacional, relações internacionais, a hipocrisia da classe média, com seu estilo de vida que combina o tédio da repetição automática de tradições, a burocratização das relações humanas e a ostentação.

Em segundo lugar, podemos, então, pensar nas noções do teórico George Steiner de “palavra em falta” (“lacking word”), de que a poesia moderna tende a ser mais hermética (e difícil num sentido diferente) do que a poesia dita clássica (STEINER, 1975, p. 184) por conta de uma percepção da parte do poeta dos problemas da linguagem, estagnada por seu uso corrente, que faz com que ela torne-se uma prisão e que sua poesia se debata contra os próprios limites dessa linguagem (idem, p. 190). Essa dificuldade passa a funcionar mesmo quando as palavras empregadas são palavras simples e de uso corrente, o poema não pode ser elucidado via paráfrase, o poeta “não busca ser compreendido”, e tampouco essa compreensão “tem qualquer influência sobre a causa e a necessidade do poema” (idem, p. 191).

Mas não estamos simplesmente tentando enquadrar Blank dentro desse contexto da poesia moderna que Steiner delimita, e, sim, apontar como ele, como entidade poética, compreende e lida com esse problema da linguagem, o que concerne a questão do discurso ideológico. Steiner comenta que a linguagem cotidiana se encontra morta e cheia de mentiras, e essa ideia encontra ecos no que o poeta romântico Percy Bysshe Shelley afirmava já no começo do século XIX², no que o simbolista Stéphane Mallarmé sugeria com sua afirmação de que o dever da poesia era purificar as palavras da tribo, e o filósofo Friedrich Nietzsche declarava ao comparar a língua com moedas de efígie gasta. Uma demonstração desse vazio pode ser encontrada nos clichês das línguas, na medida em que dois lugares-comuns igualmente antigos e válidos podem ser diametralmente opostos em seus sentidos (como é o caso, por exemplo, das frases “mais vale um pássaro na mão do que dois voando” e “quem não arrisca não petisca”, que se anulam mutuamente). Um dos recursos do discurso ideológico, que Steiner afirma e o teórico e crítico Terry Eagleton também confirma, é aproveitar o vazio semiológico da linguagem para naturalizar (e legitimar) um dos sentidos promovidos por sua ideologia. Na prática, isso se traduz no vocabulário limitado do discurso ideológico, onde “liberdade”, “ordem”, “honra”, “paz”, etc, significam coisas muito distintas dependendo da ideologia que as prega (EAGLETON, 1997, p. 28. STEINER, 1975, p. 35).

Sendo assim, não é difícil de ver como ir contra a facilidade e a suposta naturalidade das palavras (através do incômodo, do estranhamento, do hermetismo, da feiura) pode ser uma resposta poética relevante ao discurso ideológico e político, especialmente o discurso repetido e repetitivo promovido pela mídia, que, mais do que nunca, se fortalecia através da televisão no Brasil dos anos 80, década de lançamento de *Pus*. E Blank parece estar consciente desses problemas desde o primeiro poema do livro (“O ilustre desconhecido”), que diz: “e dizer mal das relações de poder / palavra de honra ao mérito: / O MÉRITO você não me quer e eu mereço a força / e o meu meretrício / A HONRA é a hora do horror em que me encontro” (vv. 9-13).

Tais preocupações, bem como as questões da relação entre política e corpo, que em *Pus* assumem, desde o título, um aspecto particularmente escatológico, já estavam presentes em *Estilo de ser assim, tampouco*. O modo como o sofrimento individual está ligado ao coletivo (que, em *Pus*, se materializa em poemas como

2 Diz Shelley: “A linguagem está morta, nossos pensamentos são frios e emprestados”. E, de fato, a preocupação com a disputa entre a poesia e a ideologia é um traço distintivo de boa parte da obra do poeta romântico (CURRAN, 2007. p. 603).

“Cisma”, onde a solidão do eu-lírico está relacionada ao não-pertencimento a uma sociedade pasteurizada, ou “Quem questiona cala e diz tudo”, onde declara “sofro as consequências / dessa crise crucial”) e as consequências corporais dessa relação, são visíveis, em Estilo, em poemas como “Eros (paixão segundo Pasolini)”, enquanto os problemas da relação conturbada entre a poesia e a cultura de massa regulada pela mídia estão presentes tanto na abertura quanto no encerramento de Estilo, como aponta o crítico Sinval Paulino, nos poemas “Pode. Invade meu domicílio” e “Hermético” (PAULINO, 2007, pp. 65-9, 86-9).

No entanto, ao contrário do que acontece com *Pus*, *Estilo* oscila entre uma poesia de cunho mais político e de cunho mais pessoal³, entre um maior e menor hermetismo ou discursividade/fragmentação, enquanto as técnicas de distorção da linguagem de *Pus* ainda se encontravam em desenvolvimento. Além disso, Blank passa por experimentações que revisitam estilos poéticos alheios já estabelecidos (embora não constituam pastiches), como o simbolismo, com meditações sobre a beleza, o amor e o vazio⁴, cenas tiradas de referências clássicas (pégasos, Dáfnis, Narciso) e imagens bucólicas ao modo da poesia de Verlaine e Oscar Wilde (que são tematizados, de fato, nos poemas “Rimbaud & Verlaine” e “O retrato do Oscar Wilde”. Outros poemas dessa verve incluem “A flauta de Dáfnis”, “Pégasos no cio”, etc.); o modernismo brasileiro de 22, com técnicas que lembram o *ready-made* de poemas como “As meninas da gare” de Oswald de Andrade e “Poema tirado de uma notícia de jornal” de Manuel Bandeira (em “Telegrama fonado”, “Mephisto”); e o concretismo (em “Parlamento – música triste”, “Conselhos a prestação”, “Sangre: frase devassa”, “Uma pessoa soa o saxofone em minha noite”, “Os olhos do espelho” (espelhamento gráfico), etc.) com as experimentações com recursos gráficos, separações de palavras e exploração dos espaços em branco (às quais Blank não retornaria em sua obra posterior, exceto em um único poema de *Um*, intitulado “Os dias contados”).

3 Dois poemas em particular, apresentados um após o outro no livro, exemplificam bem essa dicotomia. São eles “A família se consome”, com sua crítica ao estilo de vida da classe média, e o intimista “Só lidar com a solidão”. Há, no entanto, muitos outros poemas ilustrando essas duas posturas, como “Surreal fora de hora”, “Educação moral e cívica”, “Primeira ceia”, etc., no que diz respeito aos poemas políticos, e “Trair-se e chorar em pleno dia de sol”, “Uns nuances indiscutíveis”, “Ficção das carícias em folia de veneração”, “Luz para o olhar”, “Experiência”, etc., de poemas intimistas. Por mais que *Pus* também tenha poemas que tematizem a solidão do eu-lírico, eles, no entanto, se valem de uma expressividade mais suja, fisiológica e grotesca, como pode ser observado ao contrastar um verso do poema “O soco”, “o intestino delgado até a couraça do coração carcomido”, com os versos “beija a boca / só assim / deixo de falar / bobagens”, do poema “Cheiro de sabonete no cabelo molhado ou término de dia que não aconteceu nada”, de *Estilo*.

4 Preocupações com os absolutos típicas do simbolismo (BOSI, 1994, p. 265, 274).

O resultado final, então, como era de se esperar, acaba sendo um tanto esquizofrênico, motivo pelo qual a editoria da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, a primeira a publicar a poesia de Sérgio Blank, tenha se visto num dilema, considerando o livro ao imaturo, ainda que original e vigoroso (NEVES, 2002, p. 15). Uma primeira resenha de *Estilo*, escrita por Fernando Tatagiba e publicada no tabloide *Muquy News*, contraria um pouco essa ideia, afirmando que ele “demonstra uma maturidade assustadora”, mas que comete um engano, juntando “poesias sem méritos com textos excelentes – só para fazer volume” (NEVES, 2002, p. 17), o que também poderia ser visto como um erro de um jovem autor ainda pouco experiente. No entanto, esse turbilhão de vozes, técnicas, posturas, ambientes e referências conflitantes, do qual não se pode encontrar com facilidade uma única voz consolidada, um estilo, – da poesia política à poesia amorosa, da revisitação do simbolismo ao neoconcreto – podem funcionar a favor do livro, lembrando que o seu próprio título, com o “tampouco” negando o “estilo de ser assim”, aponta para essa discussão, para essa dificuldade e recusa (PAULINO, 2007, p. 25). E esse turbilhão se revela muito fértil para conceber a voz poética madura de que se vale *Pus*, bem como os volumes posteriores.

3. A trajetória

Se fôssemos pensar em um modo de resumir o projeto poético de *Pus*, poderíamos pensar nele como uma reflexão sobre a relação entre o impalpável e o corpóreo na esfera política, lembrando o modo como uma concepção medieval de política compreendia as tensões da vida pública como sendo uma extensão das tensões e paixões pessoais da vida privada dos governantes⁵, e não como uma disputa autônoma de complexas questões ideológicas e econômicas (STEINER, 1961, p. 55). Assim, se na visão medieval, do palpável, que é a vida do governante, decorre o incorpóreo, as tensões políticas, em Blank estas são corporificadas. O resultado é a presença de excrescências e outros fluidos corporais: urina, muco, pus, fezes, sangue, lágrimas – e poemas como “Ranço e ou excremento”, onde burgueses gordos e fartos são comparados a botijões e balões de gases, e “As praias do Brasil...”, com o verso “faz merda verde e urina amarelo” (v. 22) ilustram bem essa relação.

5 E o medieval parece ser uma referência constante, vocabular inclusive, para Blank, que, por exemplo, no poema “Vesgo vício da fenomenal caça” se descreve como um “vassalo vencido”, que também trata de vassalos e suseranos numa das epígrafes de *Um*.

É com essa verve política, então, que Blank desenvolve as técnicas que passam a constituir sua voz poética madura, com base na estética da sujeira, do grotesco e do caráter destrutivo, conforme descrito por Walter Benjamin, em sua busca pela destruição da discursividade, da não-necessidade de compreensão e de afronta aos valores burgueses (BENJAMIN, 1986, p. 187) – um aspecto que nos permitiria aproximá-lo também do paulistano Roberto Piva. Através de sua obra, que parte de um momento inicial que lembra em muito o beat norteamericano de Allen Ginsberg para o caos e a incompreensibilidade, Piva passa também a abrir caminho para instaurar seu mundo delirante (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 196)⁶, cuja encarnação final é a poesia xamânica de *Ciclones*. No entanto, assim como com Leminski, caso em que as aproximações de Blank marcam também muitos afastamentos, o autor capixaba, apesar de similaridades pontuais nas leituras de seus poemas mais destrutivos, difere de Piva por não apresentar suas qualidades dionisíacas e por opor a solidão e uma certa lucidez que refulge mesmo em meio à bebedeira (que leva Sinval Paulino a chamá-lo de “um dos poetas mais sóbrios das últimas gerações” na contracapa de seu livro) às orgias poliamorosas e intoxicadas de Piva – e, com os anos, essa solidão se torna cada vez mais central à obra.

Mas, como com Piva, cuja produção posterior, como o “Poema vertigem”, de *Ciclone*, é mais clara e compreensível do que os versos desvairados, alucinados e desconexos de qualquer poema de *Piazzas* ou *Abra os olhos e diga Ah*, a produção posterior de Blank envolve a modulação dessa voz consolidada em *Pus* para outros projetos poéticos distintos, que marcam, mais do que em Piva, os limites de cada livro.

Tomemos o seu livro seguinte, *Um*, (a vírgula faz parte do título), onde o que chama a atenção de imediato é a presença das epígrafes. Se elas eram raras em *Estilo* e *Pus*, elas estão presentes em 12 dos 18 poemas de *Um*, – e, embora elas esclareçam alguns poemas como “Listras rosas no branco”, onde um trecho de *O Balcão* de Jean Genet serve para evocar um universo de violência, homossexualidade, prisão e degradação da carne (PAULINO, 2007, pp. 111-4), e “As opções”, onde e. e. cummings prepara o terreno para uma discussão erótica, essas epígrafes, em muitos casos, mais confundem do que iluminam os poemas. Tais são os casos de “Dessa água não beberei” e “O estado”, que citam os autores Benjamin Noctis e Luís XIX, Rei de Lowlands, ambos personagens fictícios criados pelo próprio Blank (idem, 2007, p. 10). No entanto, apesar

6 Posfácio. In: PIVA, 2008.

da piada textual, muito ao gosto de uma produção dita pós-moderna, Blank vai além do simples humor erudito e incorpora suas referências nos próprios poemas de *Um*. “Bela e a fera”, por exemplo, além de citar Dante, Lobão e Cazuzza, a Bíblia, Sarte, Wilde, Castro Alves, Gil Vicente e Foucault (NEVES, 2002, p. 23), alude a Benjamin no verso 5: “as que gozam anjos nas nuvens eu benjamin do clã dos Noctis”, e o poema “Einmal” se abre com o verso “uma vez em Lowlands”, criando uma ambiguidade entre o real e o imaginário que faz com que seja difícil separar um do outro.

E poderíamos ver esses jogos de duplicidades como uma das principais marcas de *Um*. Se, em *Estilo* e *Pus*, Blank já colocava em discussão as relações entre poesia e cultura de massa, essa discussão, em *Um*, se apresenta desde as primeiras epígrafes, na medida em que “Epitáfio Dark nº 1”, que abre o livro, tem uma epígrafe erudita, de William Blake, e outra popular, de Jim Morrison (e “Bela e a fera” faz o mesmo com Dante e Lobão/Cazuzza). Além disso, esse poema é ambíguo ainda em seus sentidos, na medida em que ilustra simultaneamente morte e nascimento, chegada a um novo mundo ou partida deste (PAULINO, 2007, p. 73), um epitáfio convivendo com a ilustração de um feto⁷. E, assim por diante, conforme convivem o real e o imaginário, a cultura de massa e erudita, a morte e o nascimento, o cerebral e o visceral (vide o poema “Urro”), o mundo e o nada (tematizado em pelo menos três poemas), o eu e o outro. O próprio título do livro é ambíguo, visto que a vírgula após o numeral por extenso pode indicar tanto uma regressão quanto uma progressão (idem, p. 47): um, dois, três, etc ou três, dois, um, zero. Na ausência da possibilidade de defini-lo, e, assim, encerrá-lo em suas possibilidades, poderíamos chegar à conclusão de que ele é as duas coisas simultaneamente, uma observação em sintonia com a de Reinaldo Santos Neves sobre o poema “Bela e a fera” como sendo “um poema que faz uma alegoria ao ser social pós-moderno, *um fervilhar incontrolável de multiplicidades e particularismos*” (NEVES, 2002, p. 24, grifos meus). *Um*, pode parecer uma extensão de *Pus* (idem, p. 22), por conta dessa voz poética já consolidada e pela presença das ilustrações de Sazito, mas ele se distancia das questões políticas que marcam o livro anterior com maior distinção, ou, melhor ainda, ele se esforça para borrar ainda mais esses limites entre público e privado e exacerbar o trabalho de linguagem e abertura da obra desenvolvido por *Pus*.

⁷ Tanto *Um*, quanto *Pus* são livros de poemas ilustrados por imagens de Rômulo de Sá, o Sazito.

4. A obra tardia

Cinco anos: a diferença temporal entre a publicação de *Um*, (1988) e *A Tabela Periódica* (1993) – um espaço de tempo longo, se comparado ao 1 ano, ou menos, que separa *Pus* e *Um*. Aos 29 anos, Blank já estava mais velho e se encontrava numa disposição visivelmente menos violenta que a dos anos 80. Talvez por isso os poemas de seus últimos livros, *A Tabela Periódica* e *Vírgula*, apesar de inseridos ainda numa poética blankiana, modulam essa voz para elaborar um discurso menos destrutivo.

No *roman à clef* que é a *Tabela*, o poeta, que já havia explorado a temática amorosa em poemas esparsos nos livros anteriores, dedica, por fim, um volume inteiro ao tema. Ele não é mais tão aberto/ambíguo quanto *Um*, nem tão político quanto *Pus*, e o nível de seu hermetismo é também menor – e decai mais uma vez em *Vírgula*. No entanto, não se trata de uma grande mudança em seu estilo. Num mapa de leitura traçado por uma estudiosa capixaba que identifica algumas das referências utilizadas por Blank na *Tabela*, a autora identifica 5 tipos distintos: a) à música popular; b) à mitologia greco-romana; c) aos ditos populares; d) à química; e e) aos personagens das histórias infantis, reinventando o real por meio do imaginário (GRIJÓ, 2003, pp. 227-230). No entanto, como pode ser averiguado no acompanhamento deste estudo, nenhuma dessas referências é realmente nova na obra de Blank anterior à *Tabela*. Talvez as referências químicas e alquímicas sejam a maior novidade, mas certamente mais pela extensão de seu uso do que pelo ineditismo, pois, se referências químicas ocasionais podem ter sido feitas nos livros anteriores, em *Tabela* é a química que norteia todo o projeto poético, desde o primeiro poema, que trata da abordagem à pessoa amada como a (não-)reação entre um elemento qualquer da tabela periódica com um gás nobre – elementos conhecidos pela minúscula capacidade de reagir –, explorando, através da química, uma metáfora para o amor platônico. Desse modo, o hermetismo, ainda presente, apesar de sua menor intensidade, não está vinculado a uma poética destrutiva e contestadora, mas a uma busca por um modo de expressão capaz de tratar de um tema tão difícil quanto o amor platônico, de modo que não soe datado, brega, pueril. De certa forma, é também uma elaboração sobre o método desenvolvido em *Pus*, que tratava do impalpável por um viés corpóreo, mas na esfera pública/política, pois, na *Tabela*, é o amor, sentimento impalpável e privado, que está sendo representado corporeamente, através das transformações da química e da alquimia.

O último livro, por fim, parece continuar com essa meditação sobre o impalpável. Seu título, *Virgula*, reflete a temática assumida para o volume: a grafia, o ato de gravar um nome (com frequência o próprio) ou número como representações do eu, do tempo, do espaço – abstrações tão impalpáveis quanto a política e o amor. É o livro mais subjetivo de Blank e o que mais difere de *Pus* (ainda que possa encontrar semelhanças com alguns poemas de *Estilo*), por diminuir mais uma vez a intensidade do hermetismo, da sujeira e da violência – como fica evidente desde o primeiro poema, “Apóstrofo seguido de S”, uma meditação sobre a inicial do nome do poeta, algo já experimentado em *Estilo*, em “São (Sér/Gio/Eu Mesmo)”. E, assim, o autor segue o restante do volume com suas preocupações gráficas e metalinguísticas, como demonstram os versos “achar um adjetivo que não seja solidão” (“A âncora da árvore”, v.1), “os meus anos colecionados / do calendário fixo no prego” (“Os dias ímpares”, vv. 4-5), “solidão – sentença com sete letras e um til” (“Substantivo feminino”, v. 12), “com pontos de interrogações que aparecem na minha pele” (“Padroeira”, v. 17), “Aoristo – aquele que escreve”, (“Angustipene”, v.8), etc. A delicadeza desse livro marca o fim de um processo de autodesarmamento da linguagem, que, infelizmente, acabou por culminar no silêncio do poeta desde 1996, quebrado apenas por alguns poemas avulsos.

Observando sua trajetória até então, algumas coisas ficam evidentes ao olhar: as técnicas e referências empregadas e como criam obstruções à compreensão racional dos poemas, a recorrência dos temas abordados (o impalpável, o outro inapreensível, o corpo, o eu inserido numa sociedade da qual ele destoa e a solidão resultante) e o modo como boa parte de suas obsessões poéticas já se manifestam desde seu primeiro volume de poemas – surgindo num caos primordial e ainda imaturo de estilos, vozes e temas diferentes, de onde uma única voz emerge, modulada ao longo dos anos. Do seu furor inicial destrutivo, Blank lentamente abre espaço para uma poética mais delicada, que acompanha um processo de amadurecimento poético e, presume-se, pessoal. Não se trata de um esgotamento das energias da juventude, mas, sim, de uma longa busca por um modo de expressão capaz de dar conta daquilo que o poeta demonstra querer dizer desde sempre, mas que se encontrava, como vimos, impedido pela linguagem fossilizada, repetitiva e morta da sociedade que o cerca.

Referências

ATTRIDGE, Derek. Desfazendo as Palavras-Valise, ou Quem tem Medo de Finnegans Wake. In: NESTROVSKI, Arthur. **riverrun: Ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (et al.). São Paulo, Cultrix; Edusp, 1986, p.187-188.

BLANK, Sérgio. **Os Dias Ímpares: poesia reunida**. Vitória: Causa, 2011.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CURRAN, Stewart. Shelley and the End(s) of Ideology. In: REIMAN, Donald H. & FRAISTAT, Neil (Org.). **Shelley's Poetry and Prose: A Norton Critical Edition**. New York: Norton Press & Co, 2007.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: Uma introdução**. Tradução Luís Carlos Borges Silvana Vieira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

GRIJÓ, Andréa Antolini. Traços da textualidade pós-moderna em A Tabela Periódica, de Sérgio Blank. In: **Modernidades e pós-modernidades 2: perspectivas contemporâneas da Teoria Literária**. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras, Flor & Cultura, 2003.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos Venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MÜLLER, Adalberto. Make it news: Leminski, cultura e mídia. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). **A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

NEVES, Reinaldo Santos. **Porque e por quê: Blank, Sérgio Luiz**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

PAULINO, Sinval. **Sol, solidão: análise da obra de Sérgio Blank**. Vitória: Graf. Jep, 2007.

PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno: obras reunidas**. V. 3 (org. Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2008.

STEINER, George. **After Babel: aspects of language and translation**. New York: Oxford UP, 1975.

_____. **The Death of Tragedy**. London: Faber & Faber, 1961.

O PRINCÍPIO, O HOMENDIGO E UM CERTO ANÚNCIO DA TRAGÉDIA EXISTENCIAL HUMANA: ANÁLISE DE UMA HISTÓRIA CURTA DE FERNANDO TATAGIBA

Alessandro Daros Vieira

Com texto

Reinaldo Santos Neves, em *História da Literatura no ES (1951-1978)* – *Parte II* – publicado no sítio Estação Capixaba, na WEB, afirma que:

Nos últimos anos da década de 70 os jovens poetas capixabas — em sua maior parte pertencentes à geração subsequente à dos recitais — vivem um clima de efervescência criativa que se traduz em vários projetos e atividades, alguns deles dirigidos à viabilização de alternativas editoriais. (NEVES, 18 jul. 2012)

Em 1978 esta efervescência, como em muitos outros momentos da cena literária capixaba, foi traduzida num bom número de publicações que, veiculadas por meio de revistas como a *Cuca (Cultura Capixaba)*, *Letra, Imã* e *Revista da UFES* – bem como dos Jornais impressos mais conhecidos como *A Tribuna* e *A Gazeta* que tinham seus “cadernos de cultura” –, chegavam à sociedade capixaba apresentando-lhe os escritos de muitos filhos da terra.

Entre estes filhos da terra – e alguns poucos acolhidos de outros estados como Minas Gerais e Rio Grande do Sul e quase naturalizados capixabas – alguns nomes figuraram na cena literária e viram ser editada a *Revista SIM* que em sua primeira edição, realizada por esforço conjunto de Jairo de Britto e João Amorim Coutinho, foi assim nominada “Revista de contos e poesia, com parênteses para ensaios, resenhas, depoimentos etc.” (BRITTO; COUTINHO, 1978, p. 42)

A *Revista Sim* foi editada em apenas dois números, não se sabe a tiragem de ambos. A primeira quase artesanal trazia textos dos próprios editores, de Carlos Chernier, de Álvaro José da Silva, de Osmar Silva, de Bernadette Lyra, de José Irmo Gonring, de Paulo de Paula e de Jeferson Ribeiro de Andrade, este último, autor convidado. Trazia também, e este é aqui nosso objeto, um conto de Fernando Tatagiba não publicado, ao que se sabe, em nenhum outro lugar.

O conto em questão chama-se *O PRINCÍPIO E O HOMENDIGO* e apresenta-se graficamente como segue (TATAGIBA, 1978, p. 23):

Naquele tempo, lá-aquele tempo,, Vivinho da Silva vinha bebendo vinho, desvanecendo, descendo a

LA
DEI
RA,

quando retrucou (so)zinho: "Ao crescer, serei rei ou um príncipe encantado cantador de melo/dias nas noites de lua, nas ruas cheias".

Um bruxo de luxo apareceu, aparando-se docemente, reclamando e clamando.

- Não serás senão um anão. - declarou depois rindo.

Clareou. Foi-se passando o tempo e o ex-passo passo a passo enfermo em brasa. Foi um erro.

Acabou como burocrata burro num subúrbio e nunca chegou a ser rei.

"Nunca serei rei", repensou.

Mas, pelo menos, deixou os pelos crescerem mais, decerem, e cortou (cortaram) seu cabelo a príncipe Danilo, o que o deixou eufórico, mas não rico.

Passava a língua no céu da boca oca e sentia o inferno. Era inverno. E o frio, um fio de navalha a cortar a vida.

"A minha sina na rinha da vida então é ser anão... Para o anão só há neste mundo. Nunca recebe (percebe) um sim. E às vezes ganha, arrebanha, uma cinta, mas (a) não sente".

Arrotou sua rota numa ex-quina e entrou para um circo fincado dentro do barro, num bairro pobre. Um circo de lona podre que estava na lona. Circo de pano que entrou em pânico e peló cano ao pagar (sem apagar) fogo. O palhaço foi o único que não adqui (riu), na hora do fogaréu, uma lembrança como herança. E acabou como único réu dos acontecimentos funestos dos restos.

O anão então partiu e se repartiu pelas estradas a fora, continuando as nuanças dentro delas.

Continuando na página seguinte com o seguinte excerto (TATAGIBA, 1978, p. 24):

Entremetidos, entre dentes, encontrou um homendigo que assoviava e enviava homensagens para Adeus. E pensou: "Farei igual ao rei, digo, ao príncipe, que trocou de roupas com um mendigo".

Chamou o homendigo que, enesta hora, agora chalaceava e propôs comer arroz e conversar sem versar. O homendigo aceitou o arroz, a conversa e as roupas, pois (depois de tudo) "não me iludo", pensou.

Só tinha, retinha, um pensamento que seria seu alimento. Sorria: "As roupas do principício, segundo disse o disse me disse e segundo vi à primeira vista e revi à segunda vista, são piores do que as minhas!.."

Mas, mesmo assim, trocaram rapidamente. Troçaram durante alguns segundos, segundo garantem os livros de Cantos de Fraldas. E cada qual pariu para seu lado feliz da vida, até encontrar pela frente os proprietários das respectivas roupas. Sem piedade, usando a lógica, os logistas mataram o principício e o homendigo por roubo a mão desarmada.

E morreram felizes para sempre pois, apesar de não terem fábrica de dinheiro, nunca trabalharam numa fábrica.

O conto apresenta a estória de "Vivinho da Silva" e de sua trágica existência de anão interrompida com a própria morte ao final do conto. Mas a coisa toda não se dá tão facilmente. Vivinho quer crescer e ser príncipe, mas isso lhe é negado por um "bruxo de luxo" que lhe sentencia a sina de ser um "anão", acabando por se tornar um "burocrata burro". De príncipe mesmo restou-lhe não mais que o corte de cabelo "a príncipe Danilo". Após, "entrou para um circo" que pegou fogo, encontrou então "um homendigo" trocando de roupas com ele, num gesto principesco.

No entanto, ao separarem-se e seguirem caminhos distintos, foram surpreendidos pelos "proprietários das respectivas roupas", que os mataram, a ambos. Curioso é constatar que quem os matou foram "logistas"⁸, sob a acusação de "roubo a mão desarmada" sentenciando-os "sem piedade, usando a lógica". Ambos, principício e homendigo, afirma o autor, "morreram felizes para sempre, pois, [...], nunca trabalharam numa fábrica".

8 A palavra assim grafada não se refere a qualquer dono de loja ou trabalhador das mesmas, embora numa rápida visada possamos ser levados a nisso acreditar, apontando mesmo o erro aí falsamente explicitado, ao invés de reconhecer o verbete e seu significado grego, antigo: "[...] magistrado que registrava e deferia as contas do governo [...]" (BUENO, 1983, p. 668). O termo, em seu significado, forma uma alegoria (ao modo benjaminiano), da burocracia na forma da lógica, que lhe é princípio mais próprio. E o que é mais necessário ao burocrata, que a definição de todas as coisas, a fim de contabilizá-las e, por conseguinte, controlá-las? O controle da existência expressa-se, em seu estertor, no aniquilamento do corpo, ao modo do que ocorre com o "principício e o homendigo".

Coleção e crítica

O conto poderia bem ser classificado como fantástico ou algo que o valha. Numa outra ocasião cheguei mesmo a afirmá-lo, acerca de um “Poema-conto ou Conto-poema [...]”⁹ de Tatagiba, intitulado “Venha morar de frente para o nada” (VIEIRA, 2007, p. 17-18).

Em estudo crítico sobre a literatura capixaba, Francisco Aurélio Ribeiro afirma que Fernando Tatagiba apresentava, em seu *O sol no céu da boca* (1980), “[...] textos curtos e substantivos [...]” que bem “[...] poderiam ser classificados na categoria ‘conto anfíbio’, terminologia usada pelo prof. Alfredo Bosi [...]” (RIBEIRO, 1990, p. 38).

Esta classificação cabe bem a contos como “Hoje não tem espetáculo”, ou mesmo “Aceno no escuro” e “Avenida Vênus” (todos do livro *O sol no céu da boca* – 1980), entre outros, cuja construção é abrangida pela terminologia utilizada por Bosi, uma vez que seu construto vigora “[...] meio documento, meio fantasia [...]” (BOSI, 2006, p. 14), o que de todo não se coaduna, principalmente no que tange à forma, à totalidade dos textos de Fernando Tatagiba, tampouco ao conto que ora analisamos.

No caso do conto *O princípio e o homendigo* (1978), é preferível abrigar o que há nele de “fantástico”, de “insólito”, numa outra categoria da forma contista, também anotada por Bosi, o “estilo urbano”. Adotá-la nos ampliará as possibilidades de análise¹⁰. Segundo o autor:

[...] o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. Há também bairros centrais, ou quase, que abrigam uma gente flutuante e marginal: neles se juntam o muambeiro de maconha e o menino engraxate, a ‘mulher da vida’ (que expressão-resumo de tanta coisa!) e o vendedor de bilhetes da Federal (BOSI, 2006, p. 18).

9 A qualificação “Conto-poema” ou “Poema-conto” já abordada em VIEIRA (2007) não indica, aqui, *contradição*, vez que: “A medida certa de ambas as formas narrativas estruturadas e soldadas por elementos do gênero fantástico é o que ganha corpo em uma espécie de painel”.

10 Embora o nome do conto possa indicar uma paródia ao texto clássico de Mark Twain, intitulado *O príncipe e o mendigo* e publicado em 1882, deixamos deliberadamente de lado a possibilidade de uma aproximação àquela obra em vista de uma análise do conto de Tatagiba. Noutra oportunidade a aproximação será realizada por certo.

Um “[...] mundo de pequenos expedientes [...]” de criaturas anônimas, conhecidas por seus afazeres ou características mais marcantes, (o pipoqueiro, o jornaleiro, o vendedor de algodão doce, o cego, o palhaço, o anão, o mendigo – entre tantas outras personagens) a quem Tatagiba observava nas ruas de Vitória e de onde, ao modo de João Antônio¹¹, como afirma Bosi, “[...] tirou a linguagem lírico-popular [...]” necessária para expressar a brevidade, a intensidade e a urgência desse elenco tão real quanto seu próprio anonimato (BOSI, 2006, p. 18-19).

Alfredo Bosi caracteriza o processo criativo do contista contemporâneo como um “achamento”, como a “invenção do contista”, lembrando a etimologia latina do termo invenção (*invenire* – achar, inventar). Assim, o processo criativo inicia-se pelo “achamento” de

[...] uma situação que o atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo. Na história da escrita ficcional, esta nega (conservando) o campo das experiências que a precede. Da dupla operação de transcender e reapresentar os objetos, que é própria do signo, nasce o tema. O tema já é, assim, uma determinação do assunto e, como tal, poda-o e recorta-o, fazendo com que rebrote em forma nova (BOSI, 2006, p. 8).

Tatagiba também não parece ter concebido o “universo” de seus contos de modo “aleatório ou inocente”. Deste universo, fazem parte não somente os ofícios encarnados como personagens (o palhaço, o vendedor de algodão doce, etc.), mas também o espaço em que se desenvolve a narrativa: o circo, a rua, a rádio, o mercado, etc. Nestes espaços ocorrem as situações que, ao Tatagiba contista, permitem, como matéria prima, “[...] a transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório” (COUTINHO, 1976, p. 31), como irá afirmar Afrânio Coutinho.

A personagem principal do conto, “Vivinho da Silva”, traz um sobrenome bastante peculiar: é um “Silva”. E não há alguém mais brasileiro que um

11 Que não por acaso prefaciou *O sol no céu da boca* (1980).

Silva¹². Ora a situação do protagonista do enredo é de princípio, estar vivo, vivinho da silva. E sorve vinho, num tempo distante, “lá-aquele tempo”, descendo uma ladeira em três movimentos como a descer degraus de uma escada. No primeiro Degrau, está o “LA”, no segundo o “DEI” e no terceiro a sílaba “RA”. Ora, não seria absurdo, apoiados na criatividade que acompanha os contos de Tatagiba, pensar os três degraus que descendem, como num caminho rumo à decadência e à finitude. Do mais alto ao mais baixo, da vida à morte, “[...] lá vem o Brasil, descendo a ladeira”¹³.

“Vivinho da Silva”, esse sobrenomeado brasileiríssimo, ao pé da ladeira decide ser um príncipe “encantado cantador [...] nas ruas cheias”. Uma autodeterminação possível, um capricho que, no entanto, encontra a força opositora de um antagonista, um “bruxo de luxo”¹⁴ que determina, ao contrário, que o protagonista não será, “senão um anão”. Relembrando Bosi: “Toda determinação é, como ensina a velha Lógica, um modo de pôr termo às coisas: demarcá-las de tal sorte que avance para o primeiro plano simbólico só aquele aspecto, ou aqueles aspectos, que interessa tratar” (BOSI, 2006, p. 8).

Do mais alto plano de autodeterminação ao mais baixo, de um “rei ou um príncipe” a “anão”, assim, simbólico, principia o jogo dialético de oposições impresso no conto. E esse jogo avança ao primeiro plano, o que interessa ao autor tratar: a pura materialidade e a cessação de todo movimento, mediante este movimento dialético da alegoria criada por Tatagiba em torno do “princípio, da decadência e

12 Natália Pesciotta, redatora do *Almanaque Brasil de Cultura Popular*, afirma que: “No Brasil, entre tantos sobrenomes vindos de tantos cantos, é impossível saber qual é o mais numeroso – não existe qualquer estatística sobre o tema. Porém, se houvesse o posto de nome oficial da família brasileira, poucos hesitariam em apontar o Silva. [...] E assim nos criamos brasileiros, brasileirinhos da Silva. [...] Em latim, silva quer dizer selva. Foi no Império Romano, ainda antes de Cristo, que começaram a nomear pessoas desse jeito, porque eram de cidades na mata. Descendentes delas foram parar na Península Ibérica quando os romanos invadiram a região e, com a colonização portuguesa, no Brasil. Muitos portugueses não tinham nada a ver com a história, mas passaram a se chamar Silva ao atravessar o Atlântico. Na viagem pra cá recebiam acréscimos ao sobrenome original – uma forma de organização. Quem ia para o interior incorporava o Silva. Os que ficariam no litoral ganhavam o Costa. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br/curiosidades-cultura/9449-brasileiros-da-silva.html>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

13 Lá vem o Brasil descendo a Ladeira é música composta por Pepeu Gomes e Moraes Moreira e foi lançada em 1979 num LP homônimo.

14 Em 1968 Os Mutantes lançaram em LP homônimo uma versão da uma canção escrita originalmente por Jonh Philips (Once Was a Time I Thought). Era a música “Tempo no Tempo” e sua Letra trazia em algumas estrofes o que segue: “Há sempre um tempo no tempo em que o corpo do homem apodrece/ E sua alma cansada, penada, se afunda no chão/ E o bruxo do luxo baixado o capucho chorando num nicho capacho do lixo/ Caprichos não mais voltarão/ [...]”.

da morte”. O que se consegue, “como ensina a velha Lógica”, mediante “toda determinação”, pondo “termo às coisas”. Walter Benjamin indica que:

Do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver. Não somente com a perda dos membros e com as transformações que se dão no corpo que envelhece, mas com todos os demais processos de eliminação e purificação, o cadáver vai se desprendendo do corpo, pedaço por pedaço. Não é por acaso que são exatamente as unhas e cabelos cortados do corpo como algo de morto, que continuam crescendo no cadáver (BENJAMIN, 1984, p. 241).

O protagonista, ainda “Vivinho”, passa por uma espécie de acomodação decadente. O movimento decadente de falseamento da experiência, anunciado de início como os degraus de uma ladeira retornam, em seguida, na assunção de “um erro”, uma vez que: “Foi-se passando o tempo e o ex-passo passo a passo em ferro em brasa” tornou clara a visão deste erro, de seu capricho em querer ser “rei ou um príncipe”, uma improbabilidade, uma vez que, “em ferro em brasa”, o que determina sua existência é um “ex passo” tornado, ou apresentado na forma de um “passo a passo”. Um fora do passo, um fora do ritmo, uma decadência tornada padrão de cadência, determinação do seu único modo existencial possível, já anunciado pelo “bruxo de luxo”.

É então que o protagonista assume sua sina: “Nunca serei rei”, repensou.” E inicia um processo de “deformação”, de “distorção”. Segundo Cláudia Perrone:

A quebra da coerência do corpo humano, criando uma focalidade corporal que ainda não foi assenhoreada por nenhuma ordem e realiza a dissolução constante do Um para potenciar o múltiplo, implica a idéia de um eu que tensiona a si mesmo e irrompe no âmbito do estranho, de uma perspectiva sem limites. A deformação revela uma verdade que não é “deformação”, mas reivindicação, idoneidade expressiva que quebra a hegemonia da palavra e da linguagem. É o dizer próprio da *Erlebnis* da dissolução, da fratura. É a aventura para apresentar o movimento, a maleabilidade, a inquietude, não é marginal (PERRONE, 2004, p. 100).

O processo de distorção/ deformação inicia pelo corpo que não é mais o do “Vivinho” autodeterminando ser “rei ou um príncipe”, mas de um “anão” por determinação “ex-passo” de um “bruxo de luxo”. Neste corpo-

-anão, o protagonista deixa os pelos “crescerem mais, descerem”, tendo em seguida, como quer Benjamin os “cabelos cortados do corpo como algo de morto, que continuam crescendo no cadáver” (BENJAMIN, 1984, p.241), “a príncipe Danilo”¹⁵. Sente “o inferno” no mais íntimo, passando a “língua no céu da boca oca”, assume a sua “sina na rinha da vida então” como “anão” e entra para um circo que pega fogo¹⁶, restando apenas sua ruína, seus “restos” pelos quais, o “único réu” é o “palhaço”.

Existe uma máxima que diz: “alegria do palhaço é ver o circo pegar fogo”. O “palhaço” não parece ter sido inserido como personagem secundária da trama, por mera coincidência. Nem tão pouco parece acaso que um circo tenha pegado fogo iniciando o êxodo do “anão” e sua metamorfose em “princípio”, “pelas estradas a fora, continuando as nuanças dentro delas”.

O que é o palhaço? O que indica esta imagem alegórica¹⁷, senão o erro, o desacerto risível, o grotesco? É o palhaço que no universo do circo, nos retira do tédio da existência habitual e desinteressante e nos proporciona momentos imprevistos de profundo deleite. Uma transformação, por certo. Mas, e o palhaço? Não seria seu tédio o cotidiano do circo? E se para ele o circo é cotidiano, não será previsível que anos a fio, na lida diária, o extraordinário se torne ordinário e entediante? Daí afirmar-se que o palhaço se alegra com a ruína do circo. No entanto, o palhaço de Tatagiba não “adqui(riu), na hora do fogaréu” contradizendo a máxima popular.

15 Danilo Alvim, o “Príncipe Danilo”, foi jogador do Vasco da Gama e, com seu corte de cabelo, influenciou gerações. Sobre o jogador há um episódio que bastante interessante e que coincide com o excerto de Claudia Perrone, quando afirma que: “A deformação revela uma verdade que não é ‘deformação’ mas reivindicação, idoneidade expressiva que quebra a hegemonia da palavra e da linguagem” (PERRONE, 2004, p. 100). O episódio é narrado assim: “Por pouco Danilo Alvim não ficou inutilizado para o futebol quando começava a jogar como profissional. Em janeiro de 1941, ao descer de um ônibus, na Praça da Bandeira, e tentar pegar um bonde em movimento, foi atropelado por um automóvel. O boletim de uma das enfermarias do Hospital de Pronto Socorro, que depois mudou o nome para Hospital Souza Aguiar, informava que o paciente Danilo Faria Alvim, de 19 anos, jogador do América, havia fraturado as pernas (em 39 lugares! ficando com a tibia exposta). Ele ficou 18 meses engessado. Somente no segundo semestre de 1942 é que voltou a fazer exercícios de recuperação muscular. Mesmo com dificuldade, sua paixão pela bola era tão grande que nunca o deixou perder as esperanças de voltar a jogar futebol. Voltou exibindo tanta classe e categoria que logo recebeu o apelido de Príncipe”. Disponível em: < <http://www.netvasco.com.br/news/noticias13/32675.shtml> >. Acesso em: 18 ago. 2012.

16 No texto original, não se sabe se por erro de digitação ou propositalmente ali deixado por Tatagiba, aparece “pagar (sem apagar) fogo”. Algo a ser elucidado noutro momento.

17 Tomo aqui de empréstimo o conceito benjaminiano.

Esse tema do circo é recorrente em Tatagiba¹⁸. Em seu último livro, editado postumamente, *Um minuto de Barulho e Dois Poemas de Amor* (1994) há mesmo uma indicativa de existência de um livro inédito do autor sobre o tema e que aquele se chamaria: *O Circo chegou – Memória do Circo no Estado do Espírito Santo*.

Figura folclórica, o Profeta Gentileza, é também “um eu que tensiona a si mesmo e irrompe no âmbito do estranho” (PERRONE, 2004, p. 100). A tensão e o rompimento têm origem num circo que literalmente pega fogo em Niterói, no ano de 1961, e deforma, distorce, transforma, transmuta José Datrino em Profeta Gentileza¹⁹. Segundo Leonardo Caravana Guelman em seu livro *Brasil: Tempo de Gentileza*:

O episódio do circo tem sua importância fundamental na mitopoética e na linguagem nascente de Gentileza. O acabamento trágico do circo queimado cria bases para um novo recomeço de mundo, sob a intervenção do Profeta. Sua figura inusitada e exótica deve, em grande parte, ao circo sua motivação estética e formal (GUELMAN, 2000, p. 24).

Produto de um tensionamento de “si mesmo” e de um conseqüente irrompimento no “âmbito do estranho”, o Profeta, autor-personagem no livro da vida, afirma que “A derrota de um circo queimado em Niterói / é um mundo representado, / porque o mundo é redondo [...] e o circo é arredondado, / por este motivo então, o mundo foi acabado.” (GUELMAN, 2000, p. 45) Não lhe restou, senão atender ao seu destino, assumindo sua sina e percorrendo as estradas que permeiam o território nacional.

O “anão” de Tatagiba também assume sua “sina na rinha da vida”, re-partindo-se “pelas estradas afora”. No percurso, encontra “um homendigo que assoviava e enviava mensagens para Adeus” e pensa na dignificante possibilidade de ser “igual ao rei” ou “ao príncipe”, um capricho há muito abandonado. Trocando de roupas com o “homendigo”.

Nada no texto indica que o “homendigo” vive uma vida de mendigo. Há mesmo uma passagem em que ele compara suas roupas com as do princípio, afirmando serem “piores” que as suas próprias.

18 Está nos livros *O sol no céu da boca* (1980), *A Invenção da Saudade* (1982) e *Rua* (1986).

19 O incêndio ocorreu no Gran Circus Norte-Americano e vitimou cerca de 400 pessoas (GUELMAN, 2000).

Do homendigo sabe-se apenas que “assoviava e enviava mensagens para Adeus”. A palavra adeus é uma interjeição que tem, em uma de suas acepções, o significado de renúncia. Mas ao contrário do que o autor nos possibilita perceber, “à primeira vista”, que o anão é quem abdica das próprias roupas em favor do homendigo, o homendigo é quem, enviando mensagens à própria renúncia, afirmando que não se ilude “depois de tudo”, aceita resignadamente, com um sorriso, a troca de roupas.

Num movimento de absoluta tensão, as personagens, tanto o protagonista quanto a personagem secundária do homendigo, são aprisionados por “logistas”, que usando a “lógica”, “sem piedade” matam, simultaneamente, “o princípio e o homendigo” sob a acusação de “roubo a mão desarmada”. O conto não é claro acerca do que teria sido roubado e, embora indique que as personagens trocaram de roupa, não dizem que roupa foi trocada e nem a origem das mesmas.

A ação beligerante dos “logistas” imprime um tensionamento ao leitor que vê irromper o estranho no ato da leitura “de uma perspectiva sem limites”, como quer Claudia Perrone. Dá-se assim uma “deformação”, não no texto, mas a partir do texto, e é revelada “uma verdade que não é ‘deformação’ mas reivindicação, promovendo a “quebra” da hegemonia da palavra e da linguagem” (PERRONE, 2004, p. 100).

Pseudo fim

O termo “logista” em língua portuguesa remete aos gregos antigos, referindo-se ao “[...] magistrado que registrava e deferia as contas do governo; correspondente aproximadamente à função do atual ministro do Tribunal de Contas” (BUE-NO, 1983, p. 668). Segundo o narrador do conto, foram logistas os que mataram “o princípio e o homendigo” e, para tal, utilizaram a “lógica”. Relembrando Alfredo Bosi, “Toda determinação é, como ensina a velha Lógica, um modo de pôr termo às coisas: demarcá-las de tal sorte que avance para o primeiro plano simbólico só aquele aspecto, ou aqueles aspectos, que interessa tratar” (BOSI, 2006, p. 8).

É neste sentido que “o princípio e o homendigo”, chegando a termo pela lógica aplicada por burocratas impiedosos, podem avançar para um plano simbólico. Neste sentido, “morrem felizes [...] apesar de não terem fábrica de dinheiro” ou terem trabalhado em uma “fábrica”. Aqui a crítica social de Tatagiba aparece inteira, num “gesto alegórico”.

[...] Benjamin enuncia a alegoria como a grande figura da modernidade e, também, como um grande paradoxo pois ela é dialética somente na medida em que envolve a transformação dos extremos, sem nenhuma espécie de síntese. Ela é dialética e especulativa porque atravessa os extremos – a forma e o sentido, a imagem e a significação, a natureza e a história – sem transformá-los. O gesto alegórico é a petrificação. O movimento dialético da alegoria é a cessação de todo movimento. Para pensar a vida, portanto, nada melhor do que a morte já que viver é perder o corpo (PERRONE, 2004, p. 94).

Dois cadáveres que não dispõem, no movimento dialético proposto pelo narrador desde o início do conto, síntese possível. Mas que nos colocam a pensar sobre a vida pela sua morte. Dois cadáveres que encarnam a crítica ao capitalismo e às mazelas sociais por ele produzidas, sejam em relação à autodeterminação dos sujeitos, sejam em relação à escravização produzida pela sua criação mais perversa, o dinheiro. É como afirma o próprio Tatagiba numa crônica intitulada “Uma Bailarina” no livro *Invenção da Saudade*: “[...] as pessoas não morrem – somem – e nós as esquecemos entre as ruínas dos sonhos e dos pesadelos” (TATAGIBA, 1982, p. 54).

Tatagiba se apresentava como um “[...] jornalista militante (Registro Profissional nº 105) [...]” (MEMELLI, 1998, p. 12), daí não ser difícil compreender sua fixação pelos reflexos negativos do capitalismo na sociedade. E se volta e meia este tema é levado a termo em sua militância literária, o é, como afirma o profeta gentileza: “[...] porque o mundo é redondo [...] e o circo é arredondado”.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 7-22.

BRITTO, Jairo de; COUTINHO, João Amorim. **Sim** – Número 1. Revista de contos e poesia, com parênteses para ensaios, resenhas, depoimentos etc. Vitória: Jairo de Britto e João Amorim Coutinho, 1978.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: MEC; FENAME, 1983.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DAROS VIEIRA, Alessandro. Viver e morrer in the modern times com a convicção de nunca ter existido: ensaio de leitura da ficção de Fernando Tatagiba. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: PPGL, 2007.

GOMES, Pepeu; MOREIRA, Moraes. **Lá vem o Brasil descendo a Ladeira**. In: MOREIRA, Moraes. **Lá vem o Brasil descendo a Ladeira**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1979. 1 disco Sonoro.

GUELMAN, Leonardo Caravana. **Brasil: tempo de Gentileza**. Niterói, RJ: EDUFF, 2000.

MEMELLI, Fábio. **Inquilino da Rua da Imaginação** – Fernando Tatagiba: vida e obra. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

MUTANTES, Os. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor, 1968. 1 disco Sonoro.

NETVASCO. Notícias. **Dez anos sem o Príncipe Danilo Alvim**. Disponível em: <<http://www.netvasco.com.br/news/noticias13/32675.shtml>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

NEVES, Reinaldo Santos. **História da Literatura no ES (1951-1978)** – Parte II. Disponível em: <<http://www.morrodomoreno.com.br/materias/historia-da-literatura-no-es-1951-1978-parte-ii.html>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

PERRONE, Claudia. Olhar capturado pela intensidade: Walter Benjamin e o corpo. In: STREY, M. N.; CABEDA, S. T. L. (Org.). **Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 93-105.

PESCIOTTA, Natália. Brasileiros da Silva. In: **Almanaque Brasil de Cultura Popular**. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br/curiosidades-cultura/9449-brasileiros-da-silva.html>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Estudos Críticos de Literatura Capixaba**. Vi-

tória: Departamento Estadual de Cultura; Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

TATAGIBA, Fernando. O princípio e o homendigo. In: BRITTO, Jairo de; COUTINHO, João Amorim. **Sim** – Número 1. Revista de contos e poesia, com parênteses para ensaios, resenhas, depoimentos etc. Vitória: Jairo de Brito e João Amorim Coutinho, 1978, p. 22-24.

TATAGIBA, Fernando. **O sol no céu da boca**. Vitória: FCES; FCAA, 1980.

TATAGIBA, Fernando. **Invenção da Saudade**. Vitória: Edição do Autor, 1982.

TATAGIBA, Fernando. **Rua**. Vitória: FCAA; Bandes; Cooperativa dos Jornalistas do Espírito Santo, 1986.

TATAGIBA, Fernando. **Um minuto de Barulho e Dois Poemas de Amor**. Vitória: Associação Capixaba de Escritores, 1994.

RUBEM BRAGA EM VERSOS

Ana Maria Quirino

Rubem Braga nasceu em Cachoeiro de Itapemirim, em 12 de janeiro de 1913, filho de um paulista, o Sr. Francisco de Carvalho Braga, e de uma cachoeirense, Sr.^a Rachel Cardoso Coelho Braga. Morreu aos 77 anos, em 19 de dezembro de 1990, no Rio de Janeiro.

Na adolescência, foi morar em Niterói e jamais voltou a morar em seu Estado natal. Aos 15 anos, já escrevia para o jornal “Correio do sul”, criado por seus irmãos Jerônimo e Armando, em sua cidade natal. Aos 16 anos, iniciou o curso de Direito no Rio de Janeiro, mas o concluiu, aos 19 anos, em Belo Horizonte, cidade para onde se mudara, por influência de seu irmão Newton Braga. Jamais exerceu a advocacia, tendo se dedicado desde cedo ao Jornalismo. Sua primeira reportagem foi publicada no Diário da Tarde, de Belo Horizonte, no ano de sua formatura, 1932. A partir daquele mesmo ano, começou a publicar suas crônicas, gênero que o consagraria. Seu primeiro livro publicado, *O conde e o passarinho*, data de 1936.

Suas inúmeras viagens renderam-lhe muitas crônicas. Em 1950 viveu em Paris, de onde enviava regularmente suas crônicas para o *Correio da Manhã*.

Com Fernando Sabino criou a Editora do Autor e depois a Editora Sabiá (1967 a 1971). Há que se destacar, entretanto, sua produção literária, pois, reconhecidamente, suas crônicas revitalizaram o gênero. Sua produção ultrapassa as 15 mil crônicas, levadas a público em jornais, revistas, rádio e televisão. Para publicação em livros, o próprio autor selecionou em torno de mil, número pequeno, se comparado à sua produção total. Sobre ele falou Antônio Houaiss: “Rubem

Braga é mais do que um grande cronista: é um homem de estilo, clareza sem par e assuntos pensados com coragem e com riqueza de informação. Rubem Braga é um grande mestre da língua e do pensamento.” Também Otto Lara Resende afirma: “Rubem Braga fabrica o seu próprio mel, de que é impossível provar sem gostar. Não há grande poeta ou grande prosador que não o tenha admirado e exaltado – José Lins do Rego e Murilo Mendes, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A lista é extensa e inclui hoje estudiosos e críticos que têm consciência da obra, ou do *opus* de Rubem Braga. Para dizer o mínimo, é impossível qualquer análise da prosa em língua portuguesa, ou luso-brasileira, sem o conhecimento de Rubem Braga”.

Nesta comunicação, no entanto, deixaremos de lado o gênero que o consagrou, para tratarmos de um lado menos conhecido do cronista-mor da Literatura Brasileira: o autor de poesia em versos. O seu *Livro de versos* foi publicado, segundo ele próprio para atender o pedido de artistas e poetas de Recife. A 1ª edição veio a público em 1980, pelas Edições Pirata, daquela cidade. Quatro dos poemas já haviam aparecido em seu primeiro livro, *O conde e o passarinho*. No prefácio da 2ª edição, publicada em 1993, em comemoração pelos 80 anos de seu nascimento, Affonso Romano de Sant’Anna diz que Rubem Braga, quando comunicou-lhe, por telefone, a publicação de seu *Livro de versos*, em 1980, “manifestava uma ternura juvenil por esse livro, onde ousava ser o que sempre fora, um poeta”. Sant’Anna equipara os poemas de Rubem aos de Vinícius de Moraes e de Manuel Bandeira, pela recorrência do fascínio pelas mulheres, o diálogo com a morte e a apreensão do cotidiano através do que ele chama de “uma carioquice enternecedora”.

No livro, Rubem Braga apresenta 14 poemas escritos entre 1938 e 1963, nos quais trata, a exemplo do que já vemos em suas crônicas, de temas do cotidiano, de impressões sobre a vida, as pessoas e as coisas. Numa produção esparsa e descontínua, em versos de variadas formas, os quais transitam entre a leveza, a melancolia, a confissão e a ironia, o poeta vai delineando sua visão de mundo e se revelando numa primeira pessoa integrada à vida que o cerca. Aliás, dos 14 poemas, apenas três não são escritos em primeira pessoa (*Amigos do Almaval*, *Blanca Vergara* e *Ode aos calhordas*), mas, mesmo assim, nos três, há a presença indireta do eu lírico, como veremos.

O primeiro poema do livro é de 1938 e intitula-se “Senhor, Senhor”. Nele, um eu lírico ansioso pede reiteradamente ao Senhor para andar na rua do Catete. A primeira impressão de tratar-se de um poema com algum cunho

religioso logo se desfaz, pois o “Senhor” invocado pode ser qualquer um, até Deus (“Senhor Guarda, Senhor Doutor, Senhor Deus,/ Senhor Quem Quer Que Sejais”). Ele declara o desejo de ir à rua do Catete com sua calçada suja de lama, de moças sem meias, da pequena e amada agitação. Declara-se pobre e artificial como a Rua do Catete; lá ele encontraria a mulher e o filho num quarto de pensão. Demonstra a preferência do poeta moderno pelo ambiente urbano, com seu rebuliço e sua artificialidade.

O segundo poema é “Poeta cristão”, de 1940. Ele começa com uma análise da própria poesia:

A poesia anda mofina,
Mofina, mas não morreu.
Foi o anjo que morreu:
Anjo não se usa mais.
Ainda se usa estrela
Se usa estrela demais.
[...]

Declara-se, em seguida, um poeta religioso, mas esclarece que não pode ser lido pelas mocinhas, pois pilha seus amoricos lá no Velho Testamento. Também neste poema, uma pressuposição do clima religioso logo se desfaz num toque gracioso de erotismo.

O terceiro poema, “Aquela mulher”, de 1941, mostra o eu-lírico diante da descoberta de que não iria morrer, e de todos os sentimentos anteriores quando a morte iminente era uma certeza para ele.

[...]
As horas da morte ainda batiam dentro de mim.
Nessas horas a vida recuara ante meus olhos,
Cheia
De suas fascinações, tristezas e ternuras,
Estava orgulhoso de mim mesmo.
De meu pensamento viril diante da morte,
da força de meu ódio aos inimigos que eu pensara em
[matar antes de morrer.
[...]

A visão de uma mulher que ia pela rua: “Uma alta, bela, desconhecida mulher/ Que andava com seu andar de desconhecida mansa”, o faz sair de suas divagações sobre a morte que não aconteceria e retornar à vida:

era como se a vida como alta onda desabasse
Sobre mim, e num instante
Senti toda a sua força furiosa, o desespero, a beleza,
A ânsia que não tem fim, a sede, a dolorosa
Exaltação que sempre foi a vida para mim,
[...]

Uma mistura de sentimentos, surpresas, o resgate da própria vida são descritos a partir da simples visão de uma mulher que passa.

No quarto poema, intitulado “Adeus”, de 1942, o eu-lírico se despede de seu escritório e informa seus planos de sair pelo interior, de Minas, de Goiás, de descer por um rio, para o Norte ou para o Sul: “Eu saio pelo mundo é de espingarda na mão”.

“A morte de Zina”, de 1946, é um longo poema meio lírico, meio narrativo, no qual uma mistura de eu-lírico e narrador conta a agonia e morte de sua irmã, Zina, entremeando os próprios sentimentos de espanto, impotência, dor e lamentação.

[...]
Sou um homem sensível, fraco. Qualquer coisa
Me atinge. Os ventos do sul me fazem triste,
O nordeste me enche o peito,
O terral na madrugada me abençoa. Esse vento
Me faz inquieto e feroz.
Os gatos se amam; nesta noite de noroeste
Seus espasmos são mais agudos.
Estão dolorosamente excitados
E me arrebatam os nervos.
São os gritos de Zina
No desespero.
Nada posso fazer – só ouvi-la gritar.
[...]

Em “Retrato do time”, também de 1946, o poeta descreve o que vê na foto do time Esperança do Sul *Foot-Ball Club* ao mesmo tempo em que relembra características de cada jogador, incluindo ele mesmo: “Um rapazinho feio, de ar doce e violento/ Sobre o qual disse o jornal: ‘O valoroso meia-direita.’/ E com toda razão, modéstia à parte”.

No sétimo poema, “2 Graus sul”, de 1947, o poeta descreve uma viagem num navio do Lloyd brasileiro, uma “lenta prisão morna”. Chama os ventos pelo nome e vai sendo tomado de uma “funesta melancolia”, que o leva ao desejo da morte. Mas, no final, decide que a morte pode ser adiada:

[...]
Espera, Braga, que a vida
Vai começar aos quarenta...
Logo dentro de dez anos
Estarás cinquentão.
Então poderás morrer
E descansar para sempre
Como teu pai, teu avô,
Teus tios e teu irmão. [...]

Em “Soneto”, de 1947, os quatorze versos decassílabos do poema traduzem o puro lirismo do encontro amoroso e da despedida, em meio a um cenário tranquilo de entardecer à beira-mar, na sombra das amendoeiras que aliviam as ardências do sol.

Em “Os amigos do Almaval”, de 1947, o poeta usa da fina ironia para falar de seus amigos católicos que fazem todo o ritual da Quaresma: “O Almaval é um profundo esbaldamento moral / Tudo a favor de Deus. Prometem não pecar / Muito demais – e ficam leves e simpáticos”. Mas, logo depois: “E regressam ao cinema e ao consabido botequim / Como quem reassume a velha honestidade”.

Em “Bilhete para Los Angeles”, de 1949, ele se dirige ao amigo Vinícius de Moraes, num poema bem ritmado e melodioso. E, numa linguagem-liberdade, que só entre amigos se permite, ele o chama de “Avis rara”, “calhordaço fino”, “capadócio”, “Cafajeste” até declarar que o amigo ausente faz falta e deseja-lhe sucesso em Hollywood.

“Para Blanca Vergara”, poema de 1952, fala de uma mulher, chilena, conhecida como “La negra” que ‘nunca / Chegou a ser esperança / Para o meu peito estrangeiro / Mas foi como um leve anelo, / Uma doçura chilena”, afirma o eu-lírico que a ela dedica o que ele chama de “Este poema banal”.

Em “Ode aos calhordas”, de 1953, o poeta usa a ironia e o humor para fazer sua homenagem inversa aos calhordas, como Mário de Andrade já o fizera ao burguês. O “homenageado” de Rubem Braga apresenta as características da falsidade social e religiosa, a mediocridade, o ócio.

Os calhordas são casados com damas gordas
Que às vezes se entregam à benemerência:
As damas dos calhordas chamam-se calhordas
E cumprem seu dever com muita eficiência
Os filhos dos calhordas vivem muito bem
E fazem tolices que são perdoadas.
Quanto aos calhordas pessoalmente porém
Não fazem tolices – nunca fazem nada.
[...]

“Ao espelho”, de 1957 é um soneto decassílabo, bem rimado e ritmado, no qual o eu-lírico dirige-se na segunda pessoa, à própria imagem refletida no espelho. É o encontro de dois olhares (eu e o outro), em que há uma dificuldade no reconhecimento mútuo. O eu-lírico tem um olhar inquiridor, e o outro, imagem refletida, tenta esquivar-se. Mas o eu lírico insiste: “Volta portanto a cara, vê de perto / A cara, tua cara verdadeira, / Oh Braga envelhecido, envilecido”.

Por fim, o último poema do livro, de 1963, intitula-se “Poema em Ipanema, numa quarta-feira sem esperança”. Nele, o eu-lírico descreve uma mulher, Lili, mesclando elementos naturais e traços da cultura urbana, a roça e a cidade (“Gostaria de ver-te em um vestido de chita – / entretanto desenhado por Chanel [...]). Declara-se um apaixonado sem esperança, cujo lirismo seria rompido pelo sumiço da amada, a qual lhe deixaria “apenas de lembrança a úlcera de teu estômago/ doendo e ardendo para sempre em meu desatinado coração, / Lili”.

A leitura dos poemas de Rubem Braga permite-nos perceber no autor a mesma mestria observada em suas crônicas quando se trata de perceber o momento, de capturar a poesia do instante, das coisas, além do espírito crítico de quem observa com critério a realidade que o cerca. Há palpitação de vida, há interesse nos acontecimentos. Usando as palavras de Affonso Romano de Sant’Anna: “Uma poesia de circunstância? Mas qual poesia não é de circunstância?”

Referências

- BRAGA, Rubem. **Livro de versos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.

A BARCA DE GIL NO INFERNO DE ALVARITO: *O AUTO DA BARCA DO INFERNO* DE GIL VICENTE REVISITADO POR ALVARITO MENDES FILHO

Eduardo Fernando Baunilha

Uma barca, passageiros, o diabo, um anjo e dois destinos. Fios que tecidos por uma hábil mão, tornaram-se pares de um tecido único que formou o “Auto da Barca do Inferno”, uma peça escrita por Gil Vicente em 1517 que teve uma ressignificação feita por Alvarito Mendes Filho em 1988.

Tal atitude nos faz pensar na dinâmica pela qual vive o mundo cultural e, sendo assim, o teatro como uma das suas manifestações, não pode ficar longe desse processo. E neste movimento, o teatro continua cumprindo seu papel social de transfigurar as expressões exteriores de uma determinada sociedade, denunciando, por meio da linguagem, os conflitos, as alegrias, as mazelas, os desejos e as tristezas desta.

Assim, ao colocar em pauta o que é real a todos, o teatro faz com que nos identifiquemos com as situações e nos envolvamos nelas, criando um lugar próprio onde a arte e a vida se entrelaçam, pois como diz Hall (2009, p. 344) “o mundo real não está fora do discurso; não está fora da significação. É prática e discurso, como qualquer outra coisa”.

E, como discurso, podemos pensar no teatro como um condutor de propostas sociais que podem nos incitar a repensar nossas práticas e, por meio destas, maximizar o desejo de possíveis mudanças; ou, se não isso, levar-nos a rir dos contextos nos quais vivemos, entendendo que a força da ideologia cor-

rompida que nos circunda não se rende a uma racionalidade que é subsidiada pelo bem comum, por ser egoísta e má.

Todavia, como diz Nietzsche, “temos a arte para não perecermos da verdade”, levando-nos a montar em nossa mente um conhecimento de que a representação tem uma missão preponderante ao fazer renascer em nós a utopia que reside além da verdade que a realidade nua e crua vaticina.

Sendo assim, ao apresentar ao público leitor e telespectador sua obra “A Barca do Inferno”, Alvarito Mendes Filho nos conduz a uma diáspora cuja temática nos embala a proclamar a arte teatral como uma estrutura dialógica que nos eleva do nível metafórico a um patamar mais elevado, que é o encontro da (ir)realidade, conclamando-nos a sorteá-la como um prêmio para uma alma que anela por diferentes ações, mas que sofre na esperança sempre tardia.

Sentimento que, misturado com o que é risível, cria em nós motivos de significação que, muitas vezes, inconscientemente nos incita a nos envolver em conhecimentos que construirão em nós um ser com capacidade de pensamentos nem sempre esquarterjados.

Todavia, depois de todos esses ditos e desditos, ao analisarmos ambas as obras, a de Gil Vicente e a de Alvarito Mendes Filho, percebemos nitidamente uma diferença que já se mostra no título. Pois é, a obra de Gil Vicente é um auto, ou seja, uma peça teatral que tem uma ligação bem estreita com os motivos religiosos, que, segundo Ester Abreu Vieira de Oliveira (2011, p. 24) “tem sua origem na Grécia e suas raízes são os mistérios e os milagres”. É fácil identificar tal proposta quando a lemos e percebemos no elenco a presença de um anjo e do diabo disputando pela “posse” de alguns tripulantes, ou melhor dizendo, dos salvos e dos perdidos.

Porém, Alvarito Mendes burla com este caminho trilhado por Gil Vicente. Em primeiro lugar ele diminui o título denominando-o de “Barca do Inferno”, desfazendo com alguns elementos possuidores de identidade religiosa. Também não existe a presença de um anjo ou de um judeu, como existe no “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente. Figuras, que pela identidade nominal já se revelam elementos eclesiásticos piedosos.

Também, a presença exígua de personagens cria um outro tom, pois todo o espetáculo é encenado por apenas duas pessoas, sendo um o diabo e outro um ator, que no decorrer da peça se transverte de outros personagens como um fidalgo, um ministro, um crítico e um bispo.

E não temos como passar em branco sem discutirmos a respeito de cada uma destas figuras, percebendo que o entendimento do discurso teatral se assenta na construção e na *performance* de seus intérpretes.

Sendo assim, falando da personagem, Oliveira (2011, p. 28) anota que “ao desempenhar o seu papel, este deve apoderar-se do artista, que, com base no argumento, deve dizer tudo o que o autor não chegou a proferir sobre os personagens e a ação, no limitável texto dramático, pela voz, pela entonação e pelo olhar”, o que em outras palavras podemos arguir que, a encenação, ou seja, o papel desempenhado pelo personagem, somada com o figurino, cenário e texto, constroem o tipo de julgamento que levantará o público diante da recepção do espetáculo; ou seja, tudo em uma peça é de suma importância, mas a personagem é o condutor de todo este arsenal. “Assim, a personagem não é um ser, mas uma situação”, relata Ester Oliveira (2011, p. 33).

Pois bem, vamos ao fidalgo. Um ser prepotente e desonesto que ao ver-se diante do diabo pergunta pela outra barca, ignorando o convite do “coisa ruim”, alegando que tinha dinheiro para pagar e embarcar para onde desejava e que encontrar com o Todo Poderoso era para ele uma fantasia.

Tal personagem transfigura uma crítica ao poder, que é uma prática comum entre Alvarito Mendes Filho e Gil Vicente. Uma realidade que, diante da grandeza que ostentam, escondem uma decadência moral tão grande quanto a própria hipocrisia que (re)velam.

Um ser revestido de uma armadura, que Gérard Lebrun (1984) chama de corpo político, tão eficaz a seu ver que, se reconhece como um “todo poderoso”, ao pensar que tudo ao seu redor deve trabalhar para a realização de suas vontades. A respeito disso é o próprio Lebrun (1984, p. 33) que nos irá explicar:

Para que haja “corpo político”, é preciso que as vontades de todos sejam depositas numa única vontade, e que exista um depositário da personalidade comum: “O depositário desta personalidade é chamado soberano, e dele se diz que possui *poder soberano*. Todos os restantes são súditos.

Não é preciso dizer mais nada, não é mesmo? Vamos ao segundo personagem. Este Alvarito constrói sendo ele um estrangeiro, chamado de gringo, obviamente um norte-americano por ter em seu diálogo muitas palavras em inglês. Não difere muito do primeiro personagem por também achar que tudo pode ser comprado pelo dinheiro e até propõe em uma de suas falas a tentar fazer

com que o diabo perceba que sua barca precisava ser modernizada, colocando na ordem do dia, uma das estratégias do capitalismo: investir para ganhar.

Mas o que é mais aterrador é o diálogo em que o diabo e o ministro conversam a respeito da forma de enriquecimento deste, que se denomina um dos homens mais importantes de sua época e um dos homens mais ricos do mundo, tendo como sustentação destes títulos o fato de ser um empresário bélico. E o que é o pior: vendia armas, da forma mais desonesta possível, pois travava negócios com as duas partes, com a “intenção” de promover a paz.

Tal postura traz à baila um pensamento de Raymond Williams sobre a arte, e como esta se associa com a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem. E ele diz assim:

Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte. (WILLIAMS, 2002, p. 370).

O pensar de Raymond nos faz reportar à intrínseca relação entre obra de arte e o contexto social. Não dá para fazer dissociações. Elas estão ali, no mesmo campo de batalha, no mesmo *front*. E no que se refere especificamente a respeito do personagem percebemos que não é diferente visto que este é o “próprio canal, e os seus gestos ocorrentes remetem a gestos de tipo interpretável, atribuíveis a outros seres humanos” (ECO, 1989, p. 30).

E assim apresentamos o terceiro personagem: um crítico prepotente que subleva seu fazer alegando que cometeu suicídio no afã de ir para o céu para discutir como o Criador Suas obras uma vez que todos os outros criadores terrenos eram muito ruins, mas que no fim recebeu como recompensa a ida para o inferno, por ter sido desonesto, mau-caráter, hipócrita e sem compaixão para com todos que criticou.

Neste quadro apresentado fica nítida a presença da comicidade como força motriz que rege toda a peça de Alvarito, levando-nos a concordar com Bergson que reza que “se é certo que o teatro é uma ampliação e simplificação da vida, a comédia poderá nos dar, mais instrução que a vida real” (BERGSON, 1987, p. 41).

E por último, temos um bispo para fechar o drama. Este, não diferente de todos os outros personagens, seguia a vida agindo para o bel prazer, não tendo nenhum compromisso com a responsabilidade e com a ética e moral para com o ofício que alegava desempenhar. Era tão infame para com o bem que fumava, bebia, jogava, cheirava, praticava sexo dentro das dependências da igreja e era glutão.

Ações que nos reporta a pensar não apenas na vileza que transfiguram, mas na ideologia que as embasa, convidando o leitor/expectador a adentrar em relação imediata com a malignidade da alma humana e de como esta pode ser escancarada por uma personagem.

Mas o que faz com que a peça se torne uma obra de grande relevância são os diálogos finais onde o ator e o diabo, ou o diabo e o ator, ou o ator/diabo e o diabo/ator conversam sobre a arte de interpretar, utilizando-se de metalinguagem para criar um clima de camaradagem e cumplicidade com o leitor/expectador, embarcando-os em uma barca que nos levará a concordar ou não com suas premissas, mas que com certeza, nos fará rir da vida ao rir da representação.

Referências

BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio Sobre a Significação do Cômico**. Rio de Janeiro: Guarabara, 1987.

ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaio**s. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FILHO, Alvarito Mendes. **Barca do Inferno**. Vitória: Jep, 2011.

LEBRUN, Gérard. **O Que é Poder**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira. **O Teatro se Subjuga ao Poder?**. Vitória: São Francisco, 2011.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

A OBRA DE MARIA DO CARMO ENTRE A MÚSICA, O AMOR E O MITO

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Maria do Carmo além de poeta é uma pessoa envolvente. Possui um invejável potencial de beleza interior e exterior e um sorriso franco. “Docarmo”, como às vezes é chamada, sempre está pronta a oferecer ao Outro o seu apoio. Ela é realizadora de ações espontâneas de doação, de cooperação, de magnanimidade e, para completar os dons, tem na arte a habilidade de confeccionar objetos de adornos, colares, brincos, ou seja, tem a capacidade de criar uma variedade de bijuterias, e de alegrar as recepções cantando saudosos sambas-canção, tangos ou músicas populares francesas ou declamando poemas.

As obras literárias impressas de Maria do Carmo Marino Schneider estão divididas em poéticas, biográficas e ensaios, além de ter a escritora participações em várias antologias literárias. Segundo a sua especificidade literária, são suas obras:

a) Poéticas: *Fio de Prumo* (1989), *Só Ser* (1991), *Nós* (1992), *Sonatas* (1996), *Aquarelas Poéticas* (1996); Parcerias: *Ave-Maria. Poemas para rezar* (1998), co-autoria com Wanda Maria Alchimen, *Mistral* (1999) (bilíngue: francês/português), *Canzoni d'amore* (1999) (bilíngue: italiano/português, co-autoria com Marilena Vellozo Soneghet, Nerina Merina Bortoluzzi e Wanda Maria Bernardi).

b) Pesquisa: *A música folclórica brasileira: das origens à modernidade* (1999), *Victor Hugo: a face desconhecida de um gênio* (1999); *A Inspiração dos Imortais* (2005); *Victor Hugo – a voz do exílio* (2008); *Em torno de Rivail* (co-

-autora - 2008); *Mme. de Girardin – A Musa da Pátria* (no prelo) – com previsão de lançamento na Bienal do Livro, no Rio de Janeiro, em setembro de 2011.

c) Biografias: *Maria Filina, Semeadora de Sonhos* (2002), co-autoria com Maria das Graças Silva Neves, e *Juanita: Memorial de um coração solitário* (2009).

Alguns poemas

Em *Nós*, com a singela forma de um bloco poético, e em *Aquarelas poéticas*, com a forma de um álbum, encontram-se um conjunto de haikais. Em *Aquarelas poéticas* os haikais são ilustrados por Leda Brambate Carvalhinho, o que provoca duplicidade de imagem poética: a formada por palavras e a construída por figuras coloridas, numa integração de artes: a das letras e a das artes plásticas (pintura/ gravura). A temática predominante dessa obra é a natureza e os seres que nela habitam (água, mar, plantas (samambaia, algodão, flor, folha, bosque, etc.), insetos, aves) e temas filosóficos com os quais o eu poético questionará momentos de desilusão e a fugacidade do tempo que a autora inicia no primeiro haikai “Riscos, tramas, nós.../ Na tessitura da vida/ o sonho é o fio.” e encerra sua manifestação no último haikai: “No papel em branco/ se enlaça pena e pincel/ desenhando a vida”. Vejamos alguns desses poemas:

Na espuma clara
do mar deitei meus sonhos.
Dormem no azul.

Samambaia em flor..
Folhas verdes crescem mais
que pouca esperança

Paisagem de outono.
O vento passeia lá.
As folhas caem

Na alma um deserto.
E no corpo tem um bosque
que é só solidão

Ao entardecer
o poeta silencia.
A poesia chora

Brilho de uma estrela
cadente riscando o céu.
Que deseja a lua?

Canto de cigarra
no entardecer de verão.
Som de vida e morte

Borboleta azul
dança na verde floresta
solitária valsa

O rouxinol canta.
A lua ouve. Na noite,
há gotas de lua

A valsa do mar
em ondas. E o olhar
dançando no azul.

Em *Nós* os poemas são titulados e foram ilustrados por Jorge Solé. Nessa obra o cosmo se identifica com a poesia ou a autora dele se serve como apoio poético, para que o eu poético manifeste a sua emoção em um breve instante.

VENENO
No cálice da tua boca,
bebi o pior dos venenos:
o que não mata, deixa louca

INDIFERENÇA
Para que palavra?
O que fere, sangra e corta
é mais que letra morta

DOR
Teu estéril peito:
plantação de cardos
que feriu meu ser.

RIVAL

Na praia, o mar ia
beijar o teu corpo.
E eu, ah! me consumia

EXPECTATIVA

No fim do túnel
dourada luz:
luar no olhar.

ARAPUCA

Gaiola vazia,
pássaro liberto,
preso o coração

FLUVIAL

Alguns sonhos são águas
de um rio a desaguar
num mar de esquecimento

SELENITA

O poeta ordenha
seus versos, seus sonhos,
no seio da lua.

SERENATA

O rouxinol canta
seu conto de fadas.
A lua ouve e chora.

Nesse mostruário de poemas curtos sente-se um eu apaixonado, repleto de beleza interior, que nos direciona para um criador dono de musicalidade nas palavras, pleno de momentos de música e poesia.

Em *Só ser. Poemas*, o seu segundo livro de produções literárias, no qual o eu poético busca a felicidade, a despeito de “preconceitos escondidos”, e almeja encontrar-se como “SER Mulher” (“[...] Não um objeto / consumível, / descartável, tabelável, / passível de escolha, em ricas prateleiras / ou em bancas populares de liquidação” (p. 21), nos poemas sente-se o grito da Mulher, solitária dentro de “[...] Um silêncio, sem limites, / (que) grita e ecoa na solidão, (p. 24), que sonha e quer “fugir e correr mundo afora... [...]” (p. 23). Uma mulher cujo beijo “de amor escapando / de um lábio frio e amargo” (p. 29), sente-se desilu-

dida e nada espera de um “estranho e grande amor” (p. 48). Contudo, apesar do amor que faz sofrer, o eu poético não dispensa, e vive, ama e sofre, mas sem ele sabe que morrerá (p. 49). Os poemas variam na forma desde as livres às presas à quantidades: soneto, “sonata”, dísticos, quartetos, quintetos.

A espiritualidade de Docarmo se reflete em suas ações e está registrada em alguns poemas, como os que se encontram em *Ave Maria*, nos quais se nota o seu amor a Deus como “Carta a Deus” (p. 23): “Amado Deus / Pai, / escrevo-Te esta carta / para agradecer a vida que me deste [...]”; ou em “Dedo de Deus” (p. 29), onde transfere o amor de Deus para os mais necessitados: “[...] que o amor traga novo alento / e seja o eterno alimento / para os que têm fome de Vós. [...]”.

Maria do Carmo e a Música

Maria do Carmo Marino Schneider é uma poetisa nata e ganhadora de vários prêmios literários em concursos nacionais. Tem trabalhos publicados em antologias de poetas brasileiros em Brasília, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo e é membro da Academia Feminina Espírito-Santense de Letras, ocupando a Cadeira 17, cuja Patrona é Maria Magdalena Pisa. Mas, ainda na música, Docarmo foi tocada pelo duende (para lembrar García Lorca), pois nela a música é inata. De menina, sua voz se fez ouvir na Rádio Espírito Santo no programa “Paraíso Infantil”, de Bertino Borges, e, também, na década de 1950, como normalista, cantava no clube de Leitura da Escola Norma “Pedro II”, “Sous le ciel de Paris” ou declamava poemas, atividade que ainda pratica em reuniões da Academia Feminina ou em festividades de amigas, como já dissemos acima.

Na década de 60, Maria do Carmo cantou em um programa da Rádio Capixaba, “A Hora do Estudante”, comandado por Sebastião Oliveira Filho. Nessa época participou de excursões pelo Espírito Santo e em outros Estados, em caravana, tendo como acompanhante Altemar Dutra ao violão. Quando professora da UFES, era comum ouvi-la cantar em festividades promovidas pelos Departamentos de Letras e pelo Centro Pedagógico. Fez parte do grupo “Camerata Sarau Moderno”, coordenado pela professora Terezinha Dora, tendo como músicos vários alunos da Universidade. Entre as apresentações feitas pelo grupo estão as realizadas no Solar Monjardim e na Semana de Arte de Nova Almeida.

A primeira gravação em CD de Maria do Carmo ocorreu em setembro de 1993, com patrocínio da Lei Rubem Braga e com o apoio da Fundação Ceciliano Abel de Almeida. O disco “Abril” foi lançado, em show realizado no Teatro Carlos Gomes, com músicas e letras de Silvio Barbieri, com selo da BMG Ariola. Duas das músicas do CD foram semifinalistas no concurso “Nouvelles decouvertes”, promovido pela Rádio França, em Paris: Numa ilha distante (“Sur une île lointaine”) e Barbieros (“Chanson d’Eros”), com traduções para o francês feitas por Maria do Carmo.

Nessa atividade musical Maria do Carmo recebeu o 1º lugar no concurso de Músicas Espíritas no ano de 1992. Em 1996, realizou o show “Canto de Paz”, no Teatro Carlos Gomes, com músicas de cunho religioso, de autoria de João Cabete, com a banda Lírios do Campo, e com o Coral Irmã Sheyla, de Belo Horizonte. A partir de 1997 elaborou um projeto de resgate de artistas da MPB, realizando três shows consecutivos: 1) Noel Rosa, o “Feitiço na Vila”, com o grupo “Tequila Azul”, com apresentações no Teatro Garoto, no Teatro Carlos Gomes, no Clube Álvares Cabral, no Teatro Metrópolis (UFES) e no Bar Santos (1997); 2) Em 1998, o show “Clara Guerreira”, em homenagem à cantora Clara Nunes, com apresentações no Teatro Glória, Teatro Garoto, Teatro Carlos Gomes; 3) Em 2001, o show “Estrela Dalva”, que homenageia Dalva de Oliveira, no Teatro Glória. Na Aliança Francesa também realizou apresentações com músicas francesas e no Teatro da Ufes, em 2009, realizou o show “Madu canta Piaf”, Nesse mesmo ano lançou um novo CD com músicas de natureza religiosa: “Caminho, Verdade e Vida”.

Essa tendência para as artes musicais (o canto) permite que Maria do Carmo teça os mais belos e ritmados poemas. Este gosto pela música provoca o aparecimento de sua obra *Sonatas* em 1996, conjunto de 42 poemas formado de dois quartetos e dois dísticos, com impressão de letra manuscrita, que nos lembram um soneto com os tercetos inacabados, a que dá o nome de “sonata”, segundo o seu criador, o artista poeta, Silvio Barbieri.

Temas em Sonatas

Nos poemas de *Sonatas* predominam os temas de amor sofrido, eterno: “amor para além da vida”, e “amor para além da morte” (p. 48), amor erótico, de fogo que consome; como a sonata “Ágape”:

Se queres, vem e toma-me,
porquanto há em mim um ressaibo
de fim que não existia...

Se queres, vem e come-me,
enquanto ainda saibo
a mel e a ambrosia,

fruta madura, sadia...
Não retardes um dia,

Pois o tempo, em sua fome,
me devora e consome...

“A última sonata” (p. 23) começa com a forma verbal característica de uma narrativa de uma época já perdida, que pode fazer referência a um amor feliz que está esvaindo-se no tempo:

Era uma canção
que nem se escutava
pois já emudecia.

Era uma canção
que não mais ecoava,
já sem melodia.

Era uma canção
que o tempo gravava

n'alma que a cantava
e que já morria.

Na sonata “Cantiga em tom menor” (p. 38) aparece a união entre o canto e a poesia, claramente mostrada na primeira estrofe:

A minha voz já não canta
e o poema que nascia
sangra e aborta na garganta.

O título, numa intertextualidade com a forma de apresentar um canto, com tom, parodia a indicação de uma nota musical. No poema o eu poético demonstra frustração, mágoa, desilusão de amor, mas há um fio de esperança no final do poema, onde, nas duas estrofes finais, o ritmo se acelera num encaivalgamento e a pontuação é uma reticência:

Já não se enleva ou encanta
e nada há que garanta

que os fortes tons da alegria
retornem a vibrar, um dia...

A sonata “Falso adágio popular” encerra os poemas da obra *Sonatas*. E nela o tema do amor se repetirá numa intertextualidade paródica do adágio popular: “o que os olhos não vêem o coração não sente”. E, ainda que traga um ar de ironia, há por traz dela um sadismo dolorido. A musicalidade do poema e o lamento incontestável do eu poético da diferença de seu sentir com a filosofia popular, faz-nos lembrar as cantigas de amor provençais:

O que os olhos não vêem
o coração não sente,
diz o povo comumente.

Se se trata de amor, dêem
sentido bem difere
já que a experiência o desmente.

Meus olhos não mais te vêem
e neles já todos lêem

que o coração tanto sente
que me mata, de repente!

Na p. 49, o metapoema “Sonata” confirma a nossa impressão esclarecendo que origem da forma “sonata” é o soneto:

Vibram as cordas da alma do poeta.
No afã da criação, a rara e completa
arte de versejar então resgata.

Retoma o soneto, a mais diletta
forma de poesia, e a repleta
de tom e suavidade já inata.

Com arte e a habilidade mais discreta,
de quem modula sons em serenata,

cria sua obra-prima o poeta:
herdeira do soneto, eis a SONATA!

Segundo o Professor Francisco Aurélio Ribeiro Sonata, no prólogo de *Sonata*, “(esta) é a melhor obra poética de Maria do Carmo e uma das melhores já feitas neste Estado. É trabalho do artista, que busca a palavra exata para adequá-la à emoção. Gênero musical, a sonata não é um gênero literário ou não era. Acaba de ser criada. Por ser uma peça de três movimentos rápidos, a sonata pode ser associada ao gênero dos amantes”.

O amor e a música

Na história da poesia sempre esteve presente a história da experiência emotiva do homem. Este se vale do ritmo, elemento poético que exerce, pode-se dizer, um efeito hipnotizador no leitor e tem a função de prepará-lo para as sugestões da poesia e para acentuar o estado de alma do eu poético.

Em *Fio de prumo*, uma interessante coletânea de poemas, lançado em 1989, cujos temas de amor (dolorido) e canto persistem unidos a outros temas, como testemunham os poemas “Acalanto”, “Feitiço”, “Teu canto”, “Cantiga”, “Balada” e “Ressonância”, o ritmo reforça o estado de espírito do eu poético. Notam-se as assonâncias nasais /ã/, /ê/ nos seguintes versos de ACALANTO, “Hoje, tranquei o meu canto, / Nenhuma palavra vem. Quisera poder prender meu pranto; também! [...]”, que se assemelham a um forte suspiro, reforçando o valor semântico negativo das palavras “tranquei”, “prender”, “pranto”. Enquanto em FEITIÇO, a ressonância da sibilante /s/ e da dental /v/ lembram um triste ressonar das cordas de uma harpa: “Qual cantiga triste, sussurrada ao vento,/ tua voz sonora, em doce lamento,/ como som de harpa veio e me encantou... [...]”. Enfim, as imagens sonoras reforçam a significação semântica das palavras

núcleos. Citam-se como exemplos os versos de TEU CANTO: “tua voz baila no vento/ e acaricia meu rosto./ Abraça meu pensamento/ e afugenta meu desgosto/ é o teu canto magia/ de amor que não se desfaz; perpetuando a alegria/ outrora rara e fugaz [...]”, de CANTIGA “De que me valem as palavras/ se morre a voz na garganta?/ De que vale a poesia/ se minh`alma já não canta? [...]” e de BALADA “Não vás,/ poeta do amor e da esperança./ Dá-me o teu céu/ nas músicas que cantas/ e um pouco da tua luz/ envolta em véus,/ a cintilar febril,/ no lume desse olhar/ de amor-criança. [...]”; RESSONÂNCIA “Dedos de anjo tocando/ fulgurante guitarra/ que o amor vai cantando... [...]”.

Outra obra que nos mostra o gosto pela música de Maria do Carmo é o seu ensaio *A música folclórica brasileira*: das origens à modernidade onde faz um estudo panorâmico da música folclórica brasileira, dando ênfase à música folclórica capixaba em suas várias manifestações regionais.

A seriedade do estudo tornou-a ganhadora do prêmio monográfico, instituído pela Academia Espírito-Santense de Letras para homenagear o folclorista Guilherme Santos Neves. O texto, transformado em livro, tornou-se fonte de consulta de folcloristas como Renato Pacheco e Luis Guilherme Santos Neves.

A arte poética

É pela arte que o ser humano procura dar sentido ao mundo e à própria vida. Apropriando-se dela ele procura ridicularizar a inconcebível ordem que o mundo oferece e quer, estilizando a vida, narrando-a ou vitalizando-a, compreender a forma como este mundo está organizado.

A orientação dialógica direciona o discurso: em polifonia - discurso de outro – intertextualidade. Mas como a linguagem poética é englobante, tudo o que o poeta vê ou imagina ele faz com as suas formas internas, isto é, em sua linguagem, no mundo da poesia (de contradição e de conflito), sempre há um só discurso (discurso monológico) e é ele mesmo, o responsável do seu estilo poético pela sua própria linguagem. Esta vem de seu interior, de sua intencionalidade. Mas como a linguagem poética é autoritária, fechada às influências sociais e não literárias, é uma linguagem espe-

cial e dizem que é sagrada ou “a linguagem dos deuses”. Às vezes o poeta cria uma nova forma de expressão em sua poética para evitar as linguagens sociais existentes, porque a poesia é intencional e singular. É uma utopia poética. Enquanto que o poema é elaborado, pensado. Nele o poeta tenta transcender o idioma e o que ele diz e toma como ser é a realidade, que ele dá a aparência de sonho, de irrealidade, segundo a sua fantasia. Assim ele transforma, recria e purifica o idioma e depois o reparte. Ele não procura contar as coisas como aconteceram, mas como o leitor ou ouvinte, por ele idealizado, desejaria que tivesse acontecido. Ele cria imagem. Esta é a ponte que une o desejo entre o homem e a realidade. Ele escolhe suas palavras e cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliteraões, paronomásias e outros processos – o poeta convoca as palavras. Mas, como a poesia tem como objeto interesses espirituais, ela se serve da palavra para apreender os interesses e movimentos espirituais sob o seu aspecto mais vivo.

A vida e suas manifestações são resultados de um “daimon” que, no interior dos homens, vive à procura de satisfação plena de suas carências. E a forma poética japonesa de haikai e a construção de poemas breves vêm auxiliar Maria do Carmo a expressar de maneira sintética e precisa momentos de paixão, de sublimação, de decepção e de beleza. O seu gosto pela música auxilia-a a criar versos musicais, de incomum ritmo, que são lançados no poema com aparência de naturalidade. E este é o motivo de não chocar o leitor mesmo quando ela utiliza uma temática mitológica como aparece em alguns poemas da obra *Nós*, quando nos remete ao mito do Minotauro e ao mito de Cromos:

NOVA MITOLOGIA

A vida é um labirinto
Que contemplamos da janela.
Só nos resta arriscar:
perder-se ou achar-se nela.

CHRONOS

O tempo é um jardineiro
que semeia, trata e ceifa
amanhãs que não floram.

O mito

O mito se apresenta como um relato vindo de épocas passadas e nesse sentido, o relato mítico não resulta da invenção individual e nem da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória de uma sociedade e para compreendê-lo temos que interagir com a sociedade que o produziu. O mito é a história narrada. Ele conta uma história sagrada. O mito relata um acontecimento que tem lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso das “origens”. Dificilmente se pode conceber uma literatura, uma narrativa, um poema, um texto dramático, que não trate do mito, do conflito entre ficção e realidade e das complexas relações entre os mitos e as múltiplas realizações que se estabelecem entre eles e as encarnações possíveis.

Para Freud os mitos são projetados no inconsciente onde a mente consciente armazena fantasias sexuais. Por essa razão, a figura mítica está sobrecarregada de sexo (Édipo, Narciso/ Dionísio). Já Jung discorda de Freud e idealizou uma consciência coletiva (arquétipos) e “inconsciente pessoal”. Os segredos do inconsciente coletivo não podem ser revelados mediante a técnica de análise freudiana porque seus conteúdos nunca foram reprimidos. Esse inconsciente, idêntico em todos os seres humanos, produz as imagens arquetípicas, que estão presentes tanto neles próprios quanto na literatura. Quando relacionamos os arquétipos de uma obra literária, apreendemos o seu sentido. São eles que nos mostram se a obra literária se transformou ou transgrediu os cânones.

Com Maria do Carmo mitos clássicos e populares, das amorosas histórias de princesas e reis, se aninham nas sonatas Mitológicas I (p.48) e II (p.49), que a seguir colocamos, para que o eu poético ilustre o lamento da separação de um ser amado e para que, possa mostrar que preconceitos podem provocar os mesmos acontecimentos trágicos que ocorreram na história de Édipo e Jocasta, figuras da Mitologia grega, que inspiraram numerosos autores clássicos e contemporâneos.

Mitológicas

I

Era uma

vez...O começo é sempre assim

nas mil histórias de reis e de princesas

que se acham e se amam até o fim...

Elas são lindas , em seus castelos rodeados de mil bosques encantados,
têm a seus pés os mais viris e belos

príncipes, reis, heróis enamorado
a exaltar sua beleza em flor.

Suas almas são feliz morada dos
cálidos versos de imortal amor.

II

Ser princesa de alguém... ah! quem me dera...
Na meninice, em meus devaneios,
sonhei vê-lo chegar e, em meus enleios,

não vi passar o tempo, em vã espera...
E a princesinha adormecida em mim
foi despertada do seu sono, sim,

mas era tarde — que triste quimera...
Do tão amado príncipe se afasta

pra não reencenar, em outra era,
a tragédia de Édipo e Jocasta!

Na sonata “A um herói da modernidade”, Maria do Carmo retoma a história do mito de Sísifo, para filosofar sobre um tempo consumidor, laborioso de um cansativo retornar:

Levar o fardo da vida
às costas, aos trancos, só,
rogando aos céus piedade...

Reunir força desmedida
pra não ser menos que o pó
do cascalho da cidade...

Sísifo, que cruel lida
esgota-lhe a mocidade:

recomeçar vã subida,
mil vezes, com integridade!

Mito e poesia

Mito e poesia sempre andaram lado a lado. Foi por meio da poesia homérica que o pensamento mítico manifestou-se na literatura, dando ao mito a dimensão grandiosa de uma verdade transmitida pela palavra. Fernando Pessoa define o mito como o “nada que é tudo”. A partir do mito pode-se criar uma série de acontecimentos e gerar um mundo novo. A figura mítica faz parte do imaginário e o poeta pode por meio dela concretizar o seu mundo ou sua visão da vida e imagem do mundo. Como o fazer poético é invenção, redescoberta e construção de espaços possíveis fornecidos pela linguagem, a poesia pode-se manifestar de várias formas em sua busca pelo inacessível. O próprio espaço em branco do poema sugere a inquietação e interrogação, o desconhecido e o que ignora o eu poético. A poesia é uma força que transfigura a realidade do homem e lhe dá sentido à vida e eleva o pensamento. O poeta para expressar melhor a sua angustia busca no mito o fornecimento do material poético, pois nele estão todos os arquétipos da humanidade.

Para concretizar o sentimento, Maria do Carmo busca, em sua poesia, o tema do mito nas míticas histórias de figuras mitológicas. Em seus poemas registrará sutilezas de um fazer poético, embasada na força da linguagem e na concretização de um dizer que direciona para imagens visuais, como forma de visualizar os momentos de dor, frustração de um eu em sintonia com o mundo circundante. Assim em *Fio de prumo* o eu poético se identifica com o pássaro mitológico Fênix e sente que vão renascer os sonhos desfeitos e, com uma prosopopéia, se dirige tanto à ave mitológica grega e quanto à potente dos altos cumes andinos, o côndor. E é na metonímia desses dois seres (o real e o imaginário) – Fênix, pássaro que queimado renasce das cinzas e condor que sobrevoa sobre os altos picos andinos – que os mais íntimos anseios do eu poético manifesta:

Como Fênix adormecido,
emergindo de cinzas singulares,
renascei.

Só, e de morte ferida,
vencendo o tempo e os azares
revivi.

De aromas revestida,
ninho de alvos luars
construí.

Condor, rei da minha vida,
Espero há mil avatares,
por ti.

Ave nova, renascida,
quero perder-me nos ares,
quero abrasar-me incendiada,
saciar sedes seculares
em ti.

Em “Narciso” (p. 57), o eu poético, nos seis dísticos, concretiza a sua visão entranhada do ser amado:

Por sobre o espelho das águas busquei tua face, Narciso.
Mas, para ver tua imagem, isso não era preciso.
[...]
Narciso, ao debruçares tua face sobre mim
imaginaste, algum dia, ter-me cativa assim?
Prisioneira da tua imagem, há séculos dentro de mim,
trago algemada minh’alma num cativeiro sem fim.

Em “Eros” (p. 59), exalta a beleza do poeta a quem dedica o poema: “[...] Reencarnas de Eros o fulgor [...]”.

Como conclusão

Assim o Amor com os mais contraditórios sentimentos, vivenciados por um eu apaixonado, ansioso, insatisfeito, mas ora sentindo-se pleno, porém sempre no eterno dilema de quem ama, são interpretados no canto poético de Maria do Carmo em suas recorrentes temáticas.

O Amor e outros sentimentos contraditórios, vivenciados por um eu apaixonado, ansioso, insatisfeito, que, sentindo-se pleno em algumas circunstâncias, se mostra apreensivo diante do eterno dilema de quem ama, são interpretados no canto poético de Maria do Carmo em suas recorrentes temáticas. Para cantar o amor, contraditório como Eros ou Cupido, Maria do Carmo se apropria da história mítica e desvenda, com suaves e expressivos ritmos, o conflito dos sentimentos amorosos.

Referências

SCHNEIDER, Maria do Carmo M. **Fio de prumo**. Vila Velha: Gráfica 18 de abril, 1989.

_____. **Só ser: poemas**. Vila Velha: Gráfica 18 de abril, 1991.

_____. **Blocos poéticos**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1992.

_____. **Nós**. Vitória: Ed. Autor, 1992.

_____. **Sonatas**. Prefácio de Francisco Aurélio Ribeiro. Vitória: Ed. Autor, 1996.

_____. **A música folclórica brasileira: das origens à modernidade**. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras/ Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999.

_____; CARVALHINHO, Lêda Brambate. **Aquarelas poéticas**. Vitória: Graf. Ai, 1996.

_____; ALCKMIN, Wanda Maria. **Ave Maria**. Vitória: Ed. do Autor, 2004.

UM CENTAURO NO JARDIM: INCURSÕES HÍBRIDAS EM A “TRILOGIA GRACIANA” – PROCESSO METAFICCIONAL EM REINALDO SANTOS NEVES

Fabiane Pimentel Silva

Ó imaginativa che ne rube
tal volta sì di fuor, ch' om non s' accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s' informa
per sé per voler che giù lo scorge.

(Dante)

Neste trabalho propomos lançar um olhar sobre a construção narrativa em processo metaficcional observada no conjunto de obras do escritor Reinaldo Santos Neves, denominada a “Trilogia graciana”. Composta de três obras, *Poema graciano* (Revista Letra, 1982), *As mãos no fogo*: o romance graciano (escrito em 1981 e publicado em 1983), e *A ceia dominicana*: romance neolatino (2008), a Trilogia graciana é o conjunto de obras previstas pelo autor para descrever as aventuras ou, quem sabe melhor seria, desventuras do personagem Graciano Daemon, protagonista e narrador em *A ceia dominicana*. Assim, pretendemos trilhar um percurso amalgamando a tessitura que perpassa alguns aspectos das três obras em questão considerando para análise o construto intertextual que permeia a “Trilogia graciana”.

Dada a proporção e complexidade de tais obras e o vasto espectro dos intertextos correspondentes, neste momento observaremos os aspectos mais significativos e/ou indiciais ao conjunto narrativo textual, não havendo intenção, por hora, no aprofundamento de todos os detalhes (se é que isso seja possível), e que nos cabe ressaltar são de extensão ampla e minuciosa.

Em *A ceia dominicana*, no “Prefácio do autor”, Reinaldo Santos Neves apresenta o seu romance originado de um capítulo (que achava-se deslocado no corpo do texto) de *As mãos no fogo*, onde já previa, em nota de orelha, as obras seguintes: o poema e um outro romance inspirado no *Satyricon* de Petrônio. *As mãos no fogo*: o romance graciano junto com o Poema graciano, inauguram a primeira parte da trilogia que se completaria vinte anos depois com a publicação de *A ceia dominicana*: romance neolatino, em 2008.

Em *As mãos no fogo*, observamos o exercício literário que o autor propõe a seu leitor, pois enquanto narra, analisa e pensa o texto, a forma da escrita, a linguagem erudita e popular, a língua falada no dia a dia, os personagens, além dos apelos linguísticos que aqui indicaremos como “neologismos reinaldianos”. No decurso da narrativa faz referências assinaladas em negrito de textos literários de autores consagrados da literatura mundial e de todos os tempos; destaca imagens em publicações de revistas, fotos, pinturas de grandes mestres da arte, como Bosch (Cf. “O jardim das delícias”) citado no capítulo 16, relacionado a textos de Jorge de Lima, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, e Mário de Andrade, e as obras respectivamente citadas: *Invenção de Orfeu* e *Livro de sonetos*, *Menino de engenho*, *Itinerário de Pasárgada*, e *Macunaíma* (NEVES, 1983, p. 101-103).

No romance, descreve cenas e retratos que aludem composições famosas da história da pintura, quando por exemplo, Graciano analisa a imagem de Bárbara sentada ao sofá (no capítulo 2), a descrição feita pelo personagem coincide com “Olympia” (1863), retrato pintado por Manet (Cf. Impressionismo) – (NEVES, 1983, p. 21); ou, no capítulo 7, em cena de Cláudia e Graça dormindo juntas à sombra da árvore no quintal, também descrita por Graciano, coaduna possível analogia com “Moças às margens do Sena” (1853) de Gustave Courbet (Cf. Realismo) – (NEVES, 1983, p. 44). E, ainda na cena das primas na banheira, rememorada por Júlia no capítulo 25, onde o autor em nota à publicação faz referência à imagem na pintura de “Fontainebleau” - a descrição da imagem está relacionada à pintura atribuída a François Clouet (França, séc. XVI): “Gabrille d’Estrées e a duquesa de Villars no banho” (NEVES, 1983, p. 151). Ao longo da narrativa também reverencia em destaque

algumas canções, tanto de grandes nomes do jazz internacional quanto antigas versões do cancionero no antigo folclore popular. Além de contos, lendas, e fábulas infantis. Sem contar a incorporação à narrativa dos fragmentos do poema de Graciano (que está em construção) e de outros.

Neste romance, o autor antecipa o prólogo com epígrafe de Gil Vicente, trecho de o “Auto das fadas” (texto que ensaia uma farsa), acima do pequeno texto a figura do centauro destaca-se ilustrando a página. No decorrer do romance a figura do centauro estará sempre associada a personagem de Graciano e seus dois corações. Esta imagem pode ser considerada como signo que representa o personagem (Graciano) e será desdobrada na sua caracterização enquanto ícone de suas aventuras amorosas. Tanto no romance quanto no poema, o centauro toma forma simbólica e estará sempre presente nos versos do poema como referência mítica, mas também aparecerá como imagem ilustrativa no rodapé de todas as páginas do *Poema graciano* na publicação da Revista Letra, número 2, de 1982.

No poema, o personagem Graciano Daemon, se faz presente no texto não apenas por autoria atribuída a este (por RSN), mas principalmente, pela inserção simbólica do signo que ele, Graciano, na figura do centauro, ali representa. Graciano é autor e personagem em seu poema (“Ocre” ou “O centauro na força”) e autor/narrador além de protagonista no romance, novamente, a ele atribuído (por RSN), “A ceia domInicana: *Graciani Daemoni satyrici liber*” em edição póstuma organizada por Bárbara Gondim (NEVES, 2008, p. 10). A figura do centauro perpassa a narrativa reinaldiana na trilogia como signo de representação do personagem Graciano, mas também é elemento que coaduna sentido à narrativa na medida em que apresenta o protagonista e suas peripécias amorosas, quando se entrelaçam os dois romances e o poema.

Centauros, advindo primeiro do grego e depois do latim (*centaurus*), representam seres mitológicos com torso e cabeça humanos e corpo de cavalo, originalmente habitavam as montanhas da Tessália e alimentavam-se de carne crua; divididos em dois grupos ou famílias, representavam a força bruta, insensata, e os instintos irracionais, mas havia também uma casta em que se apresentavam aliados aos “bons feitos”, a bondade e os bons combates; e, considerados guerreiros e bravios, estavam sempre metidos em disputas. O centauro, ser dividido entre os apelos das forças da natureza e a boa conduta da alma firmada na razão, tem como símbolo a existência de dois corações. É também símbolo do “sagitário”, no romance é o signo de Graciano e marcado por Débora (prima) na representação sob a forma de desenho (no capítulo 37),

numa simulação da “brincadeira da força”, jogo em que se pretende adivinhar as letras de uma palavra oculta para não ser enforcado (NEVES, 1983, p. 212).

A referência ao centauro irá aparecer no(s) romance(s) e nos versos inúmeras vezes. Como em *As mãos no fogo*, por exemplo, citado de forma direta, quando o narrador indicando Júlia (prima), diz: “Ela agora sabe que é o centauro o animal de dois corações” (NEVES, 1983, p. 168); ou ainda, quando o narrador se referindo a Graciano, assim: “E no entanto era só Graciano que estava ali, humano e carnal: nenhum santo, nenhum puro. Só Graciano, com seus dois corações” (NEVES, 1983, p. 99). Também, aparece citado pelo protagonista na ocasião em que na companhia de Júlia e Rita (prima), Graciano, na brincadeira de advinhas, interroga-as dizendo: “Qual é o animal que tem dois corações?” (NEVES, 1983, p. 119). E, é novamente mencionado no capítulo 37, citado pelo narrador: “A noiva querida, enfim chegada e permanecida. Que com seu branco de pele e preto de cabelo, com seu cruzar de pernas e seu perfume, edificava todo um corpo de tentações à frente do centauro” (NEVES, 1983, p. 210).

Em *A ceia dominicana* a imagem do centauro, geralmente, estará associada aos versos do poema “Ocre”, como neste trecho nomeado de “Cavalgada dos centauros”, na rapsódia 8 – “Petúnia”:

Ontem, descendo das montanhas, seres dúplices,
éramos tão centauros, cúmplices
de nossos músculos, servos de nossos nervos,
seguidores de nossos cascos, que em caudalosa marcha,
e nos ouvidos dos velhos solitários
sentados sem palavra nos banco dos parques.
[...]
Ontem era a vida, a genitiva dádiva
de deuses participios do passado:
o sabor de hidromel ao logo da língua,
o furor centígrado em plenos corações.
Hoje nos resta na boca um gosto de pântano, e nas mãos
os caroços de sábado, e os ossos de domingo, e no bolso
uns centavos para o ônibus, uns centavos para o almoço.
(NEVES, 2008, p. 144)

Ainda em *A ceia dominicana*, encontramos outros versos, a exemplo de:

Olho sobre a cama e ainda agora
sinto você presente em meus cinco sentidos.

(Ah desejo sem vazante)
mas você, alfa estrela do centauro, onde está você?
Aquele você que aqui veio,
e se abrindo sésama, se abrindo ao meio,
me chamando à cama em chamadas, sem rodeio
pôs-se no abraço de meus sete membros,
e depois corrigiu o cabelo e foi-se embora:
tinha encontro com outro e estava em cima da hora.
[...]
(NEVES, 2008, p. 128)

Foi tudo em vão, e eu sabendo, de antemão,
que em vão seria, mais que a vida, a poesia,
apesar disso deixo-me estar até o fim,
regando urtigas de feira a feira,
aos noivos dando parabéns de sábado,
e à sombra óssea de um centauro
fazendo como estes versos de domingo;
à sombra óssea e sagitária:
híbrido esqueleto que na força se agita
em meu lugar.
[...]
(NEVES, 2008, p. 383)

E, em referência indicial “aos dois corações”:

Mas isso é a metade de mim.
Vai, leitor, dizer aos de Esparta:
falsário não sou, mas sou binário.
Meu coração hesita assim
entre a voz ativa e a passiva.
[...]
Por vezes quero alguém que me dirija,
que me leve à direita ou à esquerda,
que do sol me proteja, ou me da chuva.
Lawrence da Arábia que me guie, como guia a cego,
Platão que me leve ao banquete,
David que me pouse ao ombro suas mãos ungidas.
(Serei eu o encapuzado que sobe a escada
com a flecha na bunda?)
Se olhar no horizonte polar
verei a mim mesmo invertido.
(NEVES, 2008, p. 176-177, grifo nosso)

A ceia dominicana, bem como, o primeiro romance que constitui a trilogia, e o poema, constatamos a premissa intertextual como sustentáculo de toda a malha narrativa. No romance *A ceia dominicana*, o *Satyricon* de Petrônio (revela o autor), será o principal veio condutor da trama junto a Ovídio, Homero, Apuleio, e outros da antiguidade clássica, como também alguma literatura do século XX. Alguns elementos são comuns à composição narrativa das três obras e, principalmente observada entre os dois romances. O apelo intertextual é preponderante e advertido pelo autor já em *As mãos no fogo*, contudo, também presente em *A ceia dominicana*, quando os textos em cada uma das respectivas obras, se perfaz na confluência literária, que sem dúvida, compreende a vida e o histórico literário do autor.

O elemento essencial e elo de comunhão entre as obras que compõe a trilogia, parece-nos ser o poema. Todavia, este coaduna, o que aqui denominaremos, “entre lugares” ou, o espaço de interseção e convergência de sentidos. O poema perpassa as narrativas, seja em verso, prosa, ou na interação prosa e verso. Na trilogia, observamos a existência de trechos concomitantes ao poema e às narrativas em prosa (romances). Os versos do poema de Graciano são apresentados primeiro como fragmentos em *As mãos no fogo* e incorporados ao texto em prosa na maior parte das vezes, para só mais tarde ser descrito na forma versificada nas páginas 157, 165, e tomando todo o capítulo 33 com a indicação do narrador para: “Qualquer coisa da poesia fragmental dele” (NEVES, 1983, p. 184-188). Em *A Ceia dominicana*, o poema “Ocre” que já está completo (ou quase) é apresentado na narrativa entremeando prosa e poesia, “característica da sátira menipéia que Petrônio incorporou ao *Satyricon*” (NEVES, 2008, p.10), agora registrado em versos pelo autor/narrador (póstumo) Graciano Daemon.

No conjunto intertextual observado na perspectiva metaficcional que abarca o processo de escrita em RSN, no que tange a “Trilogia graciana” e, assinalado diversas vezes pelo próprio autor, a influência do poema de T. S. Eliot em *The waste land* (1922), como premissa intertexto é definida em nota já no primeiro romance, *As mãos no fogo*, sendo particularmente presente nesta narrativa. No *Poema graciano*, também entrecortado por alusões ao poema de Eliot, encontramos o poema “Ocre”, que por sua vez, contém os versos de Graciano Daemon em vias de construção, sua “Fragnáutica”.

O aparato metaficcional parece-nos bastante nítido em *As mãos no fogo*, quando o narrador já no início do capítulo 5, apresenta trechos do poema que entrelaçam a prosa e, ao mesmo tempo explica ao leitor o “processo de criação”

do personagem (Graciano). Abaixo, os trechos do poema imersos em prosa foram destacados para melhor identificação:

Então deixava de lado as teorias literárias, e o lápis soltava no papel uns versos. Era o seu longo poema de quatrocentos versos, sua Fragnáutica, em criação. *Não sabendo de amor um avo: era-me uma vez quem me era eva: a serviço de quem de corpo estive: e de quem noivo nunca mais de novo: vede por que evoco e uivo: verde raposa com a mão sem uva.* Ou então entreliava uns livros, que o poema exigia muito estudo, leitura, pesquisa, coleta, isso tudo. Lia Horácio, Dante, Antônio Ferreira. *Já não sendo mais teu servo: serei o inverso: teu rei serei: e te caçarei como a: cervo.* No livro de Jessie L. Weston, lia o graal até o fundo. E o poema ia crescendo aos poucos, e aos caos. Chegava um momento de exaspero, ou enjôo. Não conseguia ficar muitas horas em cima do poema. Largava tudo, saía com o carro e ia até a cidade. Batia umas fotos. (NEVES, 1983, p. 32, grifo nosso)

O capítulo 17 de *As mãos no fogo*, nas páginas 108 à 110, é constituído de trecho (em citação indireta) do poema de Eliot - “O sermão do fogo” em *A terra desolada*. Esta relação foi observada entre o texto de RSN e o poema de Eliot a partir da tradução de Ivan Junqueira. Veremos, então, pequena parte dos trechos mencionados:

Ela volta e mira-se por um instante no espelho,
Quase esquecida do amante que se foi;
No cérebro vagueia-lhe um difuso pensamento:
“Bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo.”
Quando uma bela mulher se permite um pecadilho
E depois pelo seu quarto ainda passeia, sozinha,
Ela a mão deita aos cabelos em automático gesto
E põe um disco na vitrola.

[JUNQUEIRA] (*A terra desolada*, p. 8)

Ela mal prestou atenção ao beijo, à despedida. No banheiro, depois, seu rosto no espelho, dedos distraídos no cabelo, corrigindo. No cérebro um somenos pensamento: Pronto, está feito. Ainda bem que acabou. Vem e põe-se a andar pela sala, sem saber ao certo por quê nem por que não. Liga o toca-discos e vai ouvir música.

(NEVES, 1983, p. 110)

Em *A ceia dominicana* encontramos a única referência direta ao poema de T. S. Eliot, *The waste land*, citado para denotar o poema “Ocre” - quando Graciano fala ao futuro colega de departamento na universidade sobre o longo poema que (ele) vem escrevendo a meses (rapsódia 2 - “Agamemnon”): “É um longo poema, expliquei, que venho escrevendo há meses, inspirado na “Terra gasta” de Eliot. Muitas alusões e referências de todo tipo, literárias, histórica, míticas, e uma convivência entre a dimensão fantástica e a de todo dia” (NEVES, 2008, p. 47).

Os intertextos apresentados (por RSN) ao leitor na maioria das vezes em nota, como em *As mãos no fogo* e no *Poema graciano*, ou mesmo no “Prefácio do autor” em *A ceia dominicana*, também junto à “Nota introdutória” de Bárbara Gondim, explicam de forma premente a situação na qual estará imerso o leitor durante a sua leitura em a “Trilogia graciana”. O personagem Graciano Daemon, além de graduado em Letras Anglo-saxônicas, é poeta e pesquisador de Richard Hughes, romancista inglês autor de “A raposa no sótão”, citado em *A ceia dominicana*, dentre outros poetas como Eliot, Robert Graves, e Dante, todavia já anteriormente presente em *As Mãos no fogo* (reverenciados à narrativa do romance), e no *Poema graciano* (no caso de Eliot). A conexão estabelecida por RSN é minuciosamente interessante pois entrelaça duas tríades, ou seja, a trilogia propriamente dita (Trilogia graciana) que reúne os dois romances e o poema, e ainda, os três eixos literários, se assim podemos definir, autor/obra/leitor, considerando a obra no sentido de texto, malha, trama, ou processo de criação (poiesis).

No compêndio da narrativa, romance e poesia reunidos para formar a “Trilogia graciana”, RSN, abriga referências literárias, personagens, autores vários de todos os tempos, e a inevitável, por isso necessária, vivência pessoal de escritor, para intensificar o magma intertextual e premissa do seu processo de criação. A metaficção reverbera-se quando o autor delineia o seu processo de escrita à medida em que desenvolve a(s) narrativa(s) no diálogo que se perfaz entre autor/leitor, além do diálogo interno com os textos que compõe a malha intertextual e, as narrativas que coadunam a própria “Trilogia graciana”; assim, desvela os caminhos da construção textual enquanto engendra o intricado “jogo” de cifras, enigmas, dicas, senhas, para que o seu leitor embriague-se no fluxo criador do vasto oceano da imaginação onde tudo está à mão e, nada está oculto.

No literário, o mundo, a natureza, o homem, o mistério, o mágico, a fantasia, o desespero, a dor, a beleza, o sonho... se confundem; o enigma é a natureza, e a natureza está a volta, para ser vista, para ser lida, para ser vivida.

O texto reinaldiano desvela aquilo que não deve estar velado e revela (afinal, Graciano tem como hobby a fotografia) o sentido aos sentidos.

As dicas estão aí, está tudo aí...

Referências

ARGAN, G. C. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução de Denise Bottman e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, I. Visibilidade. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ELIOT, T. S. **A terra desolada**. Tradução de Ivan Junqueira. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/opoema.htm>>. Acesso em: 01 jul. 2011.

FLICKR. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos>>. Acesso em: 01 ago. 2012.

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://www.pt.wikipedia.org/wiki/centauro>>. Acesso em 01 ago. 2012.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NEVES, R. S. **A ceia dominicana: romance neolatino**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NEVES, R. S. **As mãos no fogo: o romance graciano**. Rio de Janeiro: Achiamé; Vitória: FCAA, 1983.

NEVES, R. S. **Poema graciano**. Vitória: Revista Letra, n. 2, 1982.

ALVINO GATTI (1925-1982) E NEWTON BRAGA (1911-1962), LÍRICOS E HUMANISTAS DA MODERNIDADE

Francisco Aurelio Ribeiro

Alvino Gatti nasceu em Cachoeiro de Santa Maria, no município de Colatina, no Estado do Espírito Santo, em 12/02/1925. Jornalista, advogado, cronista e poeta. Fez os primeiros estudos no colégio Aristides Freire, em Colatina. Nessa escola ensinou, mais tarde, latim e grego. Foi seminarista por quatro anos. Estudou no Colégio Estadual do Espírito Santo, em Vitória. Em 1945, passou a atuar como jornalista nos jornais “A Gazeta”, “A Tribuna” e “Folha Capixaba”, em Vitória, como articulista político. Na mesma época começou a escrever crônicas, usando o pseudônimo de Atilio Papini e, depois, Mar-Te-Co, iniciais do nome de sua esposa Maria Teresa Coronel, com quem se casou em 1953. Redigiu e apresentou o programa “Boa tarde para vocês” nas rádios Capixaba e Espírito Santo, de 1946 a 1947. Na mesma década montou uma marcenaria, junto com dois amigos italianos e atuou como professor secundário, no Colégio São Vicente. Foi um dos fundadores da Academia Capixaba de Novos (1946). Kursou Jornalismo, no Rio de Janeiro e Filosofia, em Belo Horizonte, este não concluindo. Na década de 50, concluiu o curso de Direito. Nessa mesma época, passou a redator-chefe do Jornal “Folha do Povo”, criado em 1952, por José R. Sette, que também dirigia o periódico. Foi secretário da Revista “Vida Capixaba”. Exerceu várias outras funções públicas e privadas, entre elas a de Assessor Jurídico do DER, Diretor Administrativo da Condusa, membro do Conselho diretor do SENAI, Secretário de Administração, no governo Christiano Dias

Lopes, Secretário da Casa Civil, no Governo de Rubens Rangel. Criou o Conselho do Desenvolvimento Econômico (depois transformado em Coordenadoria de Planejamento). Foi membro do Conselho Municipal de Turismo. Faleceu em 25/06/1982, com 57 anos. Sua obra publicada é póstuma: “Crônicas” - vol. I e II, org. de Amylton de Almeida e int. de Renato Pacheco. Vitória: Secretaria de Comunicação Social, 1987 e “A violência elegante e outros escritos”. Vitória: FCAA, 1994. Prefácio de Fernando Tatagiba, “Um escritor que sabe”.

Newton Braga nasceu em 1911, na fazenda do Frade, em Cachoeiro de Itapemirim, ES. Fez seus primeiros estudos na cidade natal e completou-os no colégio Pio Americano, na cidade do Rio de Janeiro, tendo como colega Carlos Lacerda, dentre outros. Em 1928, foi para Belo Horizonte para tratamento de saúde e lá iniciou o curso de Direito, formando-se no final do ano de 1931, tendo como colega de curso, Ciro dos Anjos e Tancredo Neves, dentre outros. Paralelamente aos estudos começou a trabalhar nos jornais mineiros dos Diários Associados e escrevia seus primeiros poemas com fortes tendências ao modernismo, fazendo parte do movimento “Leite Crioulo”. Assim como o irmão Rubem Braga, Newton fez contribuições ao jornal da família, fundado em 1928, o “Correio do Sul”. Em 1932, em virtude do falecimento do pai e já formado em Direito, retornou para Cachoeiro para cuidar do cartório da família e também advogar. Como advogado exerceu a profissão por pouco tempo, pois, nesse mesmo ano, assumiu como redator-chefe do “Correio do Sul”. Sob seu comando o jornal ganhou identidade local sendo ele o responsável por movimentos cívicos como a criação do “Dia da Cachoeiro”, em 1939. Aficionado futebolista, Newton participou ativamente de um dos clubes da cidade - o Estrela do Norte, como jogador e também foi presidente da Liga Desportiva de Cachoeiro de Itapemirim. Paralelamente a todas as atividades em sua cidade natal, também contribuía para a imprensa carioca, com uma coluna de crítica literária e outra de casos e epigramas. Em 1937, casou-se com Isabel Curcio Rocha. Em 1958, por insistência dos filhos, mudou-se para o Rio de Janeiro. Na cidade carioca, trabalhou no Mundo Ilustrado, fazendo revisões para Ibrahim Sued, e como redator de publicidade e de jornalismo na TV Tupi. Também foi chefe do Serviço de Relações Públicas da Secretaria de Saúde do Estado e trabalhou na Rádio Ministério da Educação. Nas revistas “*Chuviscos*”, “*Publicidade e Negócios*” e “*Senhor*”, contribuiu com pequenos artigos. Newton teve as seguintes obras publicadas: “*Histórias de Cachoeiro*” (visão panorâmica dos principais aspectos históricos, geográficos, sociais e literários ligados a sua cidade natal), 1946; “*Lirismo perdido*”, (coletânea de poemas publicados na imprensa capixaba, mineira e carioca, durante mais de 10

anos), 1946; “*Cidade do interior*”, (contém uma seleção dos casos e epigramas, publicados no “Diário de Notícias”, do Rio de Janeiro), 1959; “*Poesias e Prosa*” (póstumo, organizado por Rubem Braga, contendo textos e poemas das obras anteriores, além de novos casos e epigramas), 1964. Traduziu “*Gente da Terra*”, de Agnes Smegley. Newton Braga faleceu no dia 1º de junho de 1962, aos 51 anos e 09 meses, no Rio de Janeiro.

O que têm em comum esses dois capixabas, homens da primeira metade do século XX e que viveram pouco mais de meio século cada um? Em primeiro lugar, são homens de ação, intelectuais, ambos formados em Direito e com atuação direta no Jornalismo. Dedicados às letras, escreveram e publicaram em jornais textos em prosa e em verso, líricos e humanistas, cada um à sua maneira, mas ambos imbuídos do mesmo espírito social característico do período entre as duas guerras mundiais em que viveram. Não foram grandes ficcionistas, não deixaram expressivos romances, contos ou novelas; não foram regionalistas, não construíram obras épicas como Guimarães Rosa ou psicológicas como Lúcio Cardoso, próceres de sua geração. Por que, então, foram escolhidos como homenageados neste V Bravos Companheiros e Fantasmas, Seminário sobre o Escritor Capixaba? O que tinham em comum suas obras? O que os aproxima e os diferencia nessa vasta produção publicada em jornal e revista, geralmente em forma de crônica, pequenos contos ou prosa poética? Em primeiro lugar, ao afirmar, no título, que são “líricos e humanistas da modernidade”, quero esclarecer os conceitos utilizados de “Lírica”, “Humanização” e a que “Modernidade” me refiro.

O primeiro ponto em comum que vejo entre esses dois pequenos (pela quantidade de produção) e grandes (pela dimensão que ocupam no cenário regional) grandes escritores é o traço lírico. Conforme Henry Suhamy em *A Poética*, “o lirismo define-se de maneira vaga e impressionista: exaltação, frêmito, felicidade sensual da expressão, uma veemência que permanecerá interior, uma retórica da sinceridade”. Ora, os dois cronistas-poetas capixabas em epígrafe podem ser claramente situados no conceito de lírica acima como se pode comprovar nestes dois textos marcantes da lírica braguiana e gattiana, respectivamente:

Namorados

Quis ser sincero uma vez. Tomei-lhe as mãos entre as minhas

- como nas velhas baladas -

pousei meus olhos nos seus

- como nas velhas cantigas -

e lhe falei, docemente, verdades desconsoladas:

“Tu não me és indispensável mas me fazes bem.
Eu te quero, um pouco por amor, um pouco por hábito.
Não és a que eu esperava, mas sentirei, se tu partires.”
Percebi uma promessa de lágrimas nos olhos dela e me acovardei:
“Mentira, querida. Tu és o meu primeiro, o meu único amor: o meu sol,
a minha razão de ser”.
Mentiras já tão bisadas...
Tal qual nas velhas cantigas,
Tal qual nas velhas baladas... Poesia & Prosa, 1993, p. 182)

Mentira

Garantiu-lhe que tudo era mentira, que não a amara nunca, apenas sentira atração física pelo seu corpinho bonito, apenas quisera ter a sensação de uma conquista fácil, jurou que nunca sentira qualquer outro tipo de sentimento por ela, que todas as frases bonitas que lhe dissera faziam parte de um jogo egoístico em que ele deveria vencer, que todos os presentes foram dados com segundas, terceiras, quartas, quintas e décimas intenções, jurou que tudo aquilo tinha sido uma brincadeira, queria ver até onde ela chegaria, jurou que tudo fora uma farsa, que até comentava com os amigos esse tipo de aventura e fazia apostas à custa dela. Jurou-lhe que tudo tinha sido assim, falso, inverdadeiro, fajuto, mentiroso e tramado. Disse tudo num abraço sem fim e sentiu que suas lágrimas eram afluentes das lágrimas dela”. (*Crônicas*. Vol. II, p. 21)

O primeiro texto, um poema quase prosa, trata do tema da verdade-mentira no diálogo entre namorados; o segundo, uma prosa quase poesia, aborda o mesmo tema. As lágrimas estão presentes nos dois textos; no primeiro, só dela; no segundo, de ambos. Nos dois textos, um diálogo em que só uma das falas é enunciada, a dele; nos dois, a incerteza para o leitor da sinceridade dele com relação ao amor que sente por ela. Não seria apenas um jogo amoroso, um ritual típico da sedução masculina? A ambiguidade e a dúvida fazem dos dois textos pequenas obras-primas.

De acordo com Suhamy, há duas forças criadoras agindo em concerto, no texto lírico: “1) a musicalidade, que indica a origem da palavra, a lira, instrumento e emblema; 2) a expressão de sentimentos pessoais, sem esquecermos que graças ao *eu é um outro* pelo qual Rimbaud definiu a vocação do poeta, os sentimentos tornam-se os de todo leitor que deles se apropria, processo que se torna irresistível pela força magnética e fraternal do texto” (Op.Cit., p.81). A musicalidade e a subjetividade são a tônica nos textos dos dois autores, tanto na poesia e na prosa minimalista de Newton Braga quanto na crônica-conto, também mínimos de Al-

vino Gatti. Os dois autores exercitam, em seus textos, a condensação, a repetição, explorando de cada signo o máximo de sua possibilidade de significação. Vejamos, como exemplos, os textos que se seguem. De Newton Braga, a crônica “Maísa”:

Beirando meio século, trago comigo alegrias miúdas, descobertas de gentes, bichos e de coisas lidas. Como certo menino que me contam haver num livro de Guimarães Rosa, que fez uma operação nos olhos e ficou vendo que o mundo não era o que ele via até então, que havia luzes e cores que não sabia existirem, assim também carrego comigo- só que sabendo-essa incapacidade de viver e sentir um vasto mundo a que não me é facultado ingresso, por defeito sensorial, emocional, estético- que sei? Impossível ignorar que pintura, música, escultura, ópera, balé, paisagens, flores, teatro abrem, para milhões, portas luminosas de encantamento e fascinação. São enlevos, arrebatamentos e transportes que me foram negados, riquezas que ficaram de fora de meu alcance, mundos longes e inatingíveis- e o que será mais de estranhar- que não espero atingir, na aceitação de uma conformação rasteira, de mato ou bicho miúdo que reconhece sua carência de gabarito e se condiciona a seu feitio minguaço.[...] Talvez daí mesmo o alvoroço com que, por vezes, recebo o milagre de sentir um pouco dessa magia que enleia os eleitos, capazes de morar nesses reinos fabulosos a que ignorância, defeito de formação-ou o não sei que seja-não me permite entrada e frequência. Ficam sendo momentos raros, preciosos, inesquecíveis, que enriquecem minha mochila de pobre.

Lembro, de rapazola, ter visto e ouvido Zaira Cavalcanti - quem saberá dela? - cantando certas coisas, num palco de teatro de revista: foi um alumbamento, como diria Bandeira. E trago comigo essas riquezas de que não julgava capaz, um *Chão de Estrelas*, de Sílvio Caldas, certas canções de Araci de Almeida, e um *Carinhoso e Amélia* que me pegaram como visgo.

E me acontece agora - Deus seja louvado! - Maísa. Era assunto de jornal, de revista, de conversa. Jamais ouvira gravação sua, nem assistira a programa seu, em rádio ou televisão. Esta noite, entretanto, ela está cantando-ou será vivendo?- três ou quatro números nesse programa de televisão. E quando uma cantora-ou mulher- dessas atinge, com essa força, um estranho a seu mundo, é que há alguma coisa de novo e diferente em sua presença-mensagem.

Junto Maísa ao meu patrimônio; é um garimpeiro velho e atrasado que encontra, em suas andanças, pedra milagrosa que tantos outros terão encontrado há muito tempo- mas quem é que pode tirar esta sensação de descoberta, benção de cego ver, de surdo ouvir?

(*Poesia & Prosa*, 1993, p.114-115).

De Alvino Gatti, a crônica “Tempo certo para amar”:

Olhou a tarde limpa com a abrangência de um navegador. Escovou-a de uns restos de nuvens que se desmanchavam sobre morros distantes e fixou-se na água tranquila de um mar relaxado.

Perdeu-se numa atitude serena, beatificando o silêncio em mecânico gesto de meditação. Soltou as rédeas mansas dos pensamentos e se deixou levar numa cavalgada sem fim de muitas lembranças.

Partiu do seu dia de hoje- postou-se nele em estranha condição de cinquentenário- ficando em dúvida se pensava para a frente ou pensava para trás. De um lado, pressentiu perspectivas cujo ponto de fuga se dissolvia em indefinições vagas até mesmo tristes. Indagou-se, nem sabe por quê, se ainda era tempo de amor. Afinal, já ouvira dizer que há tempo pra tudo, para o surgimento das andorinhas, para o flamboyant se tingir na anilina rosa-rouge de um esbanjamento de flores, para colher umas poucas mangas naquela mangueira com jeito de matrona carola, para os gatos fazerem arruaças de ligações escandalosas. Nunca ouvira dizer ainda que havia tempo certo para amar. Seria capaz de jurar que nunca tinha ouvido isso e tal convicção, longe de o certificar de alguma coisa, espicou-lhe a dúvida maior. Nem chegou a alcançar bem o sentido da indagação e ficou temeroso de si mesmo, amedrontando-se com a pergunta sem resposta.

De outro lado, num retorno às coisas, vividas, percebeu que vivera mal as coisas ditas como boas e vivera pior as coisas ditas como não muito boas. Deduziu que amara pouco, sem a intensidade, talvez, que agora o fazia pensar num tema tão estranho e tão fora de propósito.[...]

Optou por dar uma de cruel dureza. Estancou o impulso de choro que vinha de seu fundo, indefinido como um nó sem ponta, totalmente sem forma como o corpo de uma ostra gigante. Firmou o olhar na tarde limpa, abrangendo-a como um navegador. Olhou para os morros distantes e percebeu que as nuvenzinhas apenas brincavam de roda, as brancas mãos dadas, em gesto carinhoso de infância, de saudade-menina, pobre pobre de mavé de si”. (*Crônicas*. Vol. II, p. 119).

Além de líricos, o que define a obra dos dois poetas-cronistas como um todo é que ambos são, essencialmente, humanistas, pessoas preocupadas com o próximo, principalmente os que sofrem, os que estão em inferioridade social, os que se ocupam de profissões pouco valorizadas socialmente. São poetas-prosadores do cotidiano, dos pequenos afazeres, das pequenas dores e rara

alegrias do dia a dia, como se pode observar no poema “Fraternidade”, de Newton Braga, ou na crônica “INPS, Hora Zero”, de Alvino Gatti.

É tua esta cantiga, meu irmão mendigo.
Meu irmão jornaleiro, bom dia.
E tu, varredor de ruas, ouve esta canção.
Carvoeiro, saxofonista, guarda-chaves:
-é esta minha oração de solidariedade.
Não, meus irmãos, não é comício eleitoral,
é o desabafo dessa onda de ternura que me invade,
e transborda pelos olhos, ao pensar em nossas vidas miseráveis,
em vossas vidas anônimas em que ninguém se fixa.[...]
Meus irmãos sem nome, meus irmãos de vida obscura e desconhecida,
tendes felicidades que eu não tenho:
tendes um deus que vos faz crer nele,
tendes uma alma sem ambições desvairadas,
tendes esperança...tendes ilusões...
É só o que eu tenho, e que vós não tendes,
- que consolo triste! -
é esta sensibilidade dolorosa que se comove
com misérias que às vezes mesmo os que as carregam desconhecem,
esta sensibilidade que é uma antena delicadíssima,
captando pedaços de todas as dores do mundo,
e que me fará morrer de dores que não são minhas.”
(*Poesia & Prosa*, 1993, p.188)

INPS, Hora Zero

Mão direita trêmula, estertorando, balço de treme-treme, barba de ano, fios brancos, fios pretos, pele enrugada, cheirando a doença, véspera de moribundo, os olhos, duas bolinhas foscas nadando em leite aguado, os ombros curvos, gesto de abraçar o coração, carteira profissional na mão, azul de bordas machucadas, roídas por dedos cansados, empapados de suor frio, figura de mármore sujo sentada e esperando, sem ver, sem crer, sentindo o quê, Santo Deus. O alguém que entrou, silêncio mortuário de repartição triste, olhou-o, esforço de lembrar:

- Como é, camarada, fazendo o que aí? Quanto tempo que não te vejo, onde é que tem andado?Pôxa, quanto tempo e o pessoal?

Um movimento silencioso no banco, chegou mais para a ponta, abriu uma brecha de lugar, o entrante sentou, carinho de amigo, colocou a mão sobre o joelho do outro:

- E então, ainda tá trabalhando naquele armazém?

- Não, estou encostado, estou vendo se resolvo minha situação aqui, burocracia danada, sobe escada, desce escada, papel pra cá, papel pra lá,

exame todo dia, o médico uma hora diz uma coisa, outra hora diz outra, esses caras não entendem de nada, ficam empurrando a gente com a barriga, ninguém explica as coisas direito, já estou nisso há quase um ano, recebendo miséria, nem dá pra comer.

Recusou a oferta do cigarro, explicou que estava proibido de fumar, mesmo que não estivesse o dinheiro já não dá pra comprar cigarro, anda tudo pela hora da morte.

- Acho que eu também estou pela hora da morte, não sei não, se esses médicos não dizem nada é poque deve ser doença séria, doença sem remédio.[...]

- Vou indo, fiquei satisfeito de ver você, estimo suas melhoras.

Levantou-se e se foi como tinha vindo. Ele ficou olhando o piso frio da repartição triste". (*Crônicas*. Vol. II, p. 70-71)

Em suma, os dois escritores são humanistas no sentido que lhes dá Antonio Candido, em seu antológico texto "O Direito à Literatura": "Humanização é o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor".

O humor é outra marca característica desses dois escritores; e aqui é preciso distinguir sátira e ironia, de humor. A sátira é um gênero literário consagrado na literatura de origem latina, geralmente de forma poética de crítica a instituições, comportamentos ou ideias; tem um caráter de crítica social. Satíricos famosos foram Gregório de Matos, no século XVII e o nosso Mendes Fradique, na década de 1920, contemporâneo dos escritores em epígrafe. A ironia é uma figura literária, caracterizada pelo emprego de contrastes e tanto pode ser usada por satíricos quanto por humoristas. Todavia, o humor, mais recorrente nas crônicas de Newton Braga e menos nas de Alvino Gatti, é um humor de complacência, de solidariedade, de olhar carinhoso para as pequenas contradições e incongruências do cotidiano e está na maioria dos pequenos textos de Newton Braga, publicados em 1964, obra póstuma intitulada *Poesia e Prosa*. Como estes:

Conjunção

Mais de trinta anos de Brasil e ainda uma pronúncia, por vezes de difícil captação, fala-me de um novo companheiro de trabalho:

-Brasileiro, mas muito direito, muito boa pessoa. (2. ed., 1993, p. 73)

Descrente

Não acreditava em mau-olhado, benzeção, azar de gato preto, espelho partido, dia 13, sexta-feira:

- Dá um atraso de vida danado acreditar nessas coisas. (2. ed. 1993, p. 73)

Nas crônicas de Alvino Gatti, também se pode encontrar esse humor leve, sem ironia, nenhuma sátira, de comiseração, em que o cronista olha a vida e os humanos em suas fainas diárias, com ternura, carinho, sem pieguice ou crítica a qualquer um dos afazeres humanos, como nesta, por exemplo:

Mania

Sua mania era olhar os navios atracados no porto. Ficava horas e mais horas, remansosas horas da aposentadoria, debruçado na amurada do cais, enternecido com o movimento manso das operações de atracação e partida de todos os navios, enternecido com suas cores, suas bandeiras, seus ruídos, preguiçosos monstros deslizando peso enorme sobre a fragilidade da água. Achava lindo aqueles homens se movimentando, aparentemente sem nada por fazer, andando de ponta a ponta, de lado a lado, subindo e descendo escadas. Seu encantamento maior – nunca o explicou – era ver o pintor de casco, pendurado em andaime pequeno fazendo o peeling dos arcabouços de ferro. (*Crônicas*. Vol. II, p. 20)

Penso que a concisa e significativa obra dos dois cronistas-poetas capixabas possa ser vista sob o posicionamento ideológico e crítico que norteou os estudiosos franceses Deleuze e Guattari, em sua análise da obra de Kafka, intitulada “Por uma literatura menor”. Para eles, há três aspectos a considerar em uma “literatura menor”: 1) a desterritorialização da língua; 2) a ramificação do individual no imediato-político; 3) o agenciamento coletivo da enunciação. Mudando-se o que deve ser tomado, vejamos como esses conceitos podem ser aplicados nas obras de Alvino Gatti e Newton Braga.

Em primeiro lugar, recorro a Kafka que, como autor e crítico de sua própria obra, sabia da “impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura” (apud Deleuze e Guattari). No Brasil, sabemos o quanto a literatura foi importante para criar uma consciência e identidade nacionais, desde Gonçalves Dias e os românticos, na época da Independência, aos regionalistas nordestinos do meado do século XX. Kafka é um símbolo do escritor político, sufocado pela máquina, seja a imperialista alemã ou norte-americana, seja a da burocracia russa ou a fascista da época em que viveu. A literatura feita no Espírito Santo, e, no Brasil, de modo

geral, é uma “literatura menor”, por ser escrita em uma língua pouco lida, no cenário mundial; por ter reduzido número de leitores, haja vista o pouquíssimo número de pessoas que a consome e por não circular, nacionalmente. O que se escreve, no Espírito Santo, não tem visibilidade local e muito menos nacional. Diferente do irmão Rubem Braga, que se tornou o mais importante cronista das letras nacionais, ao trocar o bucolismo de Cachoeiro pelo mundo, Newton Braga, que se iniciou nas letras com o grupo mineiro fundador do Modernismo com o movimento “Leite Criôlo”, ficou desconhecido para o mundo, ao retornar para Cachoeiro e o exílio capixaba. É ele que afirma, em carta a Almeida Cousin, em 1937: “Aqui em Cachoeiro eu sou jogador de futebol, sou professor, sou o moço do jornal, sou até mesmo às vezes advogado. Tudo, menos poeta. Faço meus desabafos escritos, publico-os ali e acolá e é só. Não converso nada a respeito, não comento, não sou comentado- literariamente. É um setor separado, íntimo. Pedaco abandonado de parque, em que, sozinho, entro, uma vez ou outra, por necessidade espiritual”. Na mesma carta, ele confessa sua ojeriza a “grupinhos” e “rodinhas literárias”, o que deve justificar o fato de não ter entrado na Academia Espírito-santense de Letras, quando essa foi reorganizada, em 1937, por um de seus conterrâneos, Archimimo Matos (Veja carta integral, pertencente ao acervo da Academia Espírito-santense de Letras, em anexo). Na biografia de Alvino Gatti, consta sua participação na Academia Capixaba dos Novos, fundada em 1946, mas seu nome não aparece na relação de membros fundadores publicada em 1951, por ocasião das comemorações do IV Centenário da fundação de Vitória (Vide Anexo).

Uma “literatura menor” carrega as marcas da dominação e da impossibilidade. Ela é dominada pela “grande literatura”, a que vem dos grandes centros, a que circula, é comentada na imprensa e na mídia, em geral, a que é lida. Impossibilidade de ser escrita, primeiro obstáculo a ser superado pelo autor; de ser publicada, superando os entraves econômicos e a impossibilidade de ser lida, por não chegar ao leitor. Portanto, cada autor capixaba que conseguiu escrever e publicar, no passado, e cuja obra mereceu o reconhecimento que ainda hoje se lhe dá, deve ser visto como caso individual e político. Diferente de outras literaturas que fazem do meio social ambiente e fundo das histórias individuais, e aqui me lembro das obras de Jorge Amado, José Lins do Rego ou Rachel de Queiroz, autores contemporâneos dos dois capixabas em epígrafe, e até mesmo das crônicas de Rubem Braga, consagrado nacionalmente, a “literatura menor” coloca à tona conflitos individuais entrelaçados com os sociais. Nas pequenas crônicas de Alvino Gatti, nos fragmentos do cotidiano da prosa e

da poesia de Newton Braga, o que se pode ler é um “agenciamento coletivo da enunciação”. Em seus textos, escreve-se e pode ser lida a história de um povo, reprimido e sofredor, mas que também ri de suas misérias; a figura do autor, ou do enunciador dos textos, amalgama-se com a dos personagens, sem que se possa distinguir um do outro. Conforme Deleuze e Guattari, numa literatura menor “não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação- e a literatura exprime esses agenciamentos”.

Amylton de Almeida, no prefácio das crônicas de Alvino Gatti, reconheceu esse “agenciamento coletivo da enunciação” na obra do autor, ao afirmar: “O fato de se esconder na terceira pessoa poderia parecer um jogo de aparências, também seguindo os ditames da vida na província. Mas tinha suas vantagens: através desse artifício, Gatti poderia observar a vida do povo, sujo sofrimento, amargura, delicadeza e sabedoria ele acompanhava, sem demagogia alguma, apenas por identificação. Porque, em princípio, Alvino Gatti se considerava excluído do “palco da vida”, era sempre o deserdado, o perplexo, o que sofria em silêncio a enorme falta de sentido que há em viver. Ao escrever, procurava uma ordenação, um sentido, um ritmo musical, que pelo menos suavizasse essa aspereza cotidiana de prosseguir vivendo”. Ele chama a atenção, no post-scriptum do seu prefácio, para a seleção de crônicas feita por ele com o seguinte destaque: “Este é um livro de inúmeras obras-primas, mas gostaria de chamar especial atenção para o conto (ou crônica) Marcionília, em que o distanciamento permite expor toda uma emoção e colocar, em três páginas, uma pessoa inteira”. (Almeida, Amylton. “Alvino Gatti e a dívida paga”. 1987). A crônica/conto “Marcionília” está nas págs. 59-60 do Vol. I e descreve uma empregada de uma casa, personagem distraída, ensimesmada, “que vive no mundo da lua”, a sonhar com o amado que a encontra no quarto pequeno, apertado, sem janela, realidade ou fantasia de uma menina sonhadora.

É o próprio Newton Braga quem proclama seu vínculo aos irmãos, no poema “Fraternidade” e cujos versos finais foram imortalizados em bronze na praça central de sua cidade natal: “[...] Meus irmãos sem nome, meus irmãos de vida obscura e desconhecida,/ tendes felicidades que eu não tenho:/ tendes um deus que vos faz crer nele,/ tendes uma alma sem ambições desvairadas,/ tendes esperanças... tendes ilusões.../E só o que eu tenho, e que vós não tendes,/ - que consolo triste!-/ é esta sensibilidade dolorosa que se comove/ com misérias que às vezes mesmo os que a carregam desconhecem,/ esta sensibilidade que é uma antena delicadíssima,/ captando pedaços de todas as dores do mundo,/ e que me fará morrer de dores que não são minhas” (*Poesia & Prosa*, 1993, p. 188).

Homens de seu tempo, poetas solitários, frutos de um mundo fragmentado pelas duas guerras mundiais e de tantas outras não tão famosas, como as guerras sociais, num país socialmente injusto como o nosso, Alvino e Newton marcaram sua existência como poetas e cronistas solidários com as dores e pequenas alegrias dos seus semelhantes. Não foram grandes estetas, não se enclausuraram em torres de marfim, não pertenceram a nenhuma academia de seletos. Não fazem parte das grandes antologias, nem são lembrados como próceres de sua arte e da “alta literatura”. No entanto, sua arte vive porque eram humanos e nos faz reviver, a cada leitura, a humanidade essencial que deveria sobrepor à esterilidade e à frieza da modernização buscada a todo custo, com o nome de “progresso”, sem nenhuma preocupação com a “ordem” social. Newton Braga viveu isso na sua Cachoeiro modernizada pelos projetos industriais desde Jerônimo Monteiro e Alvino Gatti foi um dos responsáveis pela implantação dos “Grandes Projetos” de industrialização trazidos para Vitória, como um dos participantes do governo de Cristiano Dias Lopes, na década de 1970.

Morreram ambos sem conhecer o amargor da velhice; Newton Braga com 51 anos e Alvino Gatti com 57. Tinham o coração maior do que o mundo. Sobre eles, disseram, em verso e prosa, seus pares e contemporâneos: “Newton Braga morreu! Foi-se a poesia! Foi-se a bondade e tudo o que ela traz./ Cachoeiro chorou... e as lavadeiras / que ele tanto exaltou não cantam mais” (Athayr Cagnin). “[Suas] crônicas atravessaram o tempo e, na época em que eram publicadas, revelavam a esta cidade de Vitória um escritor maior do que as exigências culturais permitiam. Distanciadamente pessoal, Alvino Gatti, ao desnudar-se em emoção, pensamento, forma e estilo, falava pelo leitor anônimo, que acostumou-se a ir direto ao canto de página que trazia o seu nome e uma foto sua em traço” (Amylton de Almeida). “[...] através das sombras da mediocridade capixaba, uma estrela cadente deixou para nós, no instante em que brilhou, um rastro luminoso: Gatti, mestre na arte de brincar com as palavras, dando-lhes perenidade e beleza que elas sozinhas não têm” (Renato Pacheco). O poeta cachoeirense Athayr Cagnin, o jornalista Amylton de Almeida e o romancista e professor Renato Pacheco, de Vitória, são críticos e leitores apaixonados desses dois grandes escritores capixabas e nos fazem conhecer o que poucos escritores conseguem, em todas as épocas: o reconhecimento de sua geração.

Referências

BRAGA, Newton. **Poesia & Prosa**. 2. ed. Vitória: AEL, DEC, IHGES, UFES, 1993.

_____. **Histórias de Cachoeiro**. 2. ed. Vitória: FCAA/SEDU, 1986.

BRAGA, Rachel. **Newton Braga, Cachoeirense Ausente**. Cachoeiro de Itapemirim, ES: Gracal, 2011.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka. Por uma Literatura Menor**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

GATTI, Alvino. **Crônicas**. Vol. I e II. Vitória: Secretaria de Comunicação Social, 1987.

_____. **A Violência Elegante e Outros Escritos**. Vitória: FCAA, 1994.

MOREIRA, Evandro. **Newton Braga, o Poeta Franciscano**. Cachoeiro de Itapemirim, ES: Heliograf, 2006.

RIBEIRO, Francisco A. **A Modernidade das Letras Capixabas**. Vitória: FCAA, 1993.

RODRIGUES, Sara Novaes. **Poeta, cachoeirense. Newton Braga: Vida e Obra**. Vitória: AEL/SEMC, 2008.

SUHAMY, Henry. **A Poética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Anexos

I) Carta de Newton Braga a Almeida Cousin, de 06/12/1937

Cousin, amigo -

Não há uma necessidade, a sua carta. O tempo de adoração e amizade que tenho por você bastava para me dar a certeza de uma atitude mais intrinsecamente toda em que você se sente no grupo.

Cousin inquieto, de dizer que digam, que me faltar a realidade do silêncio, mas em tudo a uma explicação que, pelas circunstâncias, deveria ter estado.

Porém, não sou Cousin. Mas não é culpa da gente não ter vindo o curso tão rápido e subterrâneo e se sentir uma ficção falsa e viciada.

Você disse sobre a quanto legião ainda em dessas coisas de jogos e adições literárias. Mas de uma vez tenho me sentido constrangido ali em Vitória, suplantando aflições e malefícios de amigos e conhecidos, mas com os outros, nada tenho em comum. Você - não que já lhe disse isso em conversa - é dos raros que pensam coisas, bem acima, bem ambiente tantas vezes como disso, de políticos ruins, de inimigos bondes, o malefícios gratuitos. E se conta tudo disso já você ainda no muito ilimitado que tem na minha opinião.

Aqui em Cachoeira com jogos de futebol, se preferir, se o curso do jornal, se ali mesmo são as vezes adrogadas. Tudo, mesmo, pasta. Fazemos desenhos escriptos, publicamos ali e ali e ali. Não converso nada a respeito, não me sinto, não sou comunicável - literariamente. É um certo, separado, isolado. Falo, falando de pouco, em que, sozinho, outro, uma vez a outra, por necessidade própria.

Chora-me, amigo, a perfídia. Perdi-a, ao princípio imito natural de defesa, me uniu-me e imortal intuito de defesa. Foi só. Está unido o exemplo. Não há, absolutamente, aflição de todo conhecido, eu não vou mais. O exemplo de exemplo literário a carta, que seria tudo, se não tivesse o efeito de efeito de meus gestos, tão importantes para mim: é que o muito obrigado me tão humil e humilhado, Cousin disse em esta minha incoerência gratuita. Agradeço, meu amigo.

Newton

- A carta foi recebida com a lembrança, agradável e atípica. Está análoga uma segunda carta. Sim. São meus. Não é isso não, não se conta...

O abraço de

Newton Braga
6/12/37
CAB



Alvino Gatti ocupa, indiscutivelmente, um lugar de relevo, entre os nossos melhores cronistas.

Sua prosa, repassada de uma poesia profunda sincera, constitui verdadeiros poemas de elevada sentimentalidade e profundos pensamentos.

A página de hoje, pedaço de alma transposto para nossa Revista é de uma eloquência e de um sentido extraordinários. Página de saudade, de amor, de poesia sentida e humana...

Página que faz recordar, que faz sentir, que faz sonhar...



Serenata

(do Diário de um ex-boêmio)

ADEUS, ó noites inesquecíveis das alegrias poetizadas e das valsas sentimentais e chorosas! Adeus, velhos amigos, irmãos de dor e de sentimentos! Adeus ó noites iluminadas de nossa mocidade! Noites de sons, noites de harmonias, noites de amor!...

Onde está o violão amigo? Onde estão os acordes melancólicos? Onde estão as melodias que nasciam da alma e perdiam-se na vaporosidade profunda da neblina friorenta? Onde estão os versos dos poetas da Noite? Onde?

ooo

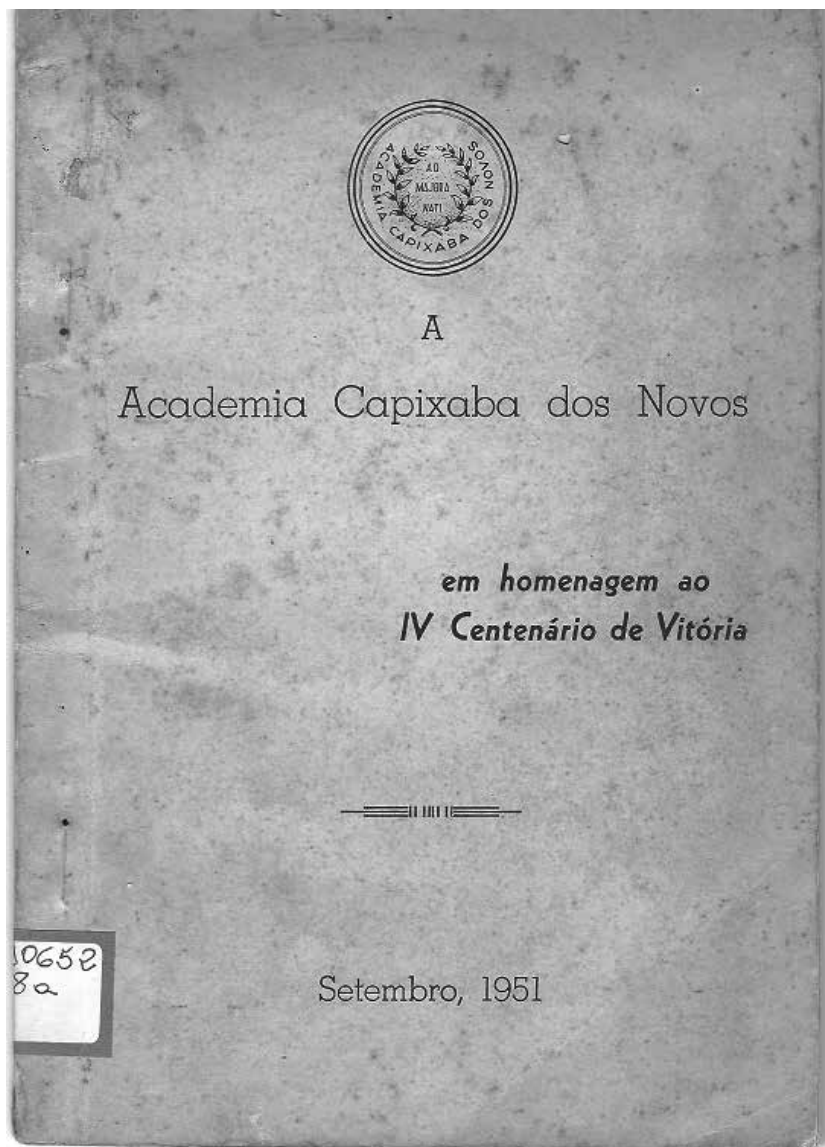
A noite está zangada. Por que? A lua está aborrecida? Está escondendo a face iluminada entre as nuvens amuadas e olhando a rua sombreada, de soslaio. Por que? As estrelas já não querem fitar os vultos que se movimentam nas alamedas farfalhantes. Por que?

Porque o seresteiro não quer chorar ao violão amigo as suas maguas, as suas dores, os seus desejos, as suas ansias, as suas paixões? Deixa o vento soprar... Deixa a noite morrer... Deixa tudo silenciar.

ooo

Tudo já se acabou. A noite é cruel. As vozes são poucas. Os guardas são renitentes. Há cachorros que uivam. Há gatos que miam. Há sussuros de avezinhas que se espantam dentro da folhagem. Há perdidos retardatários que se esfregam às paredes. Há música que vem da casa das mulheres perdidas. Há mariposas que procuram a luz das lâmpadas sonolentas. O final da noite é sempre assim. E' sempre mais escuro e mais triste. O dia, naturalmente, surgirá daqui a pouco. Isto é lógica de embrigado. Mas é certa. Cigarro aceso. Fumaça entrando pela noite, misturando-se com a luz dos postes. Esquina que oferece encosto. Até sábado. Dificuldade de encontrar a fechadura. Violão calado de encontro ao prego. O dia, naturalmente, surgirá daqui a pouco e virá borrar a noite com sua claridade quente e pauliticante...

III) Capa da publicação dos Estatutos da Academia Capixaba dos Novos, em 1951



COLATINO BARROSO E AS FRONTEIRAS DO POEMA EM PROSA

Gilberto Araújo

Em 1900, o escritor João Andréa fez publicar em livro a versão definitiva das *Canções sem metro*, de seu amigo Raul Pompeia, com os poemas em prosa selecionados e longamente burilados pelo autor de *O Ateneu*, que, tendo se suicidado em 1895, não logrou editar aquela que considerava sua obra-prima: as canções que pulverizou em vários periódicos desde 1883. Nessa empreitada, Andréa contou com o auxílio de outros dois homens de letras, também admiradores de Pompeia: Américo Moreira e Colatino Barroso.

Este nasceu em 1873 em Vitória, onde realizou os primeiros estudos e posteriormente ingressou no funcionalismo público, tendo antes passado, sem concluir, pela Faculdade de Direito do Recife. Transferido para o Rio de Janeiro, aí se aproximou, fervorosamente, da primeira geração simbolista. Fundou, em 1895, a revista *Tebaida*, que, apesar de seus dois exíguos números, somando ambos cerca de 20 páginas, constitui um dos mais importantes periódicos de nosso Simbolismo. No terreno dos semanários, também se destacam as efêmeras mas consistentes *Vera-Cruz* e *Revista de Arte e Filosofia*.

Como outros simbolistas contemporâneos, avessos às convenções parnasianas, Colatino explorou novas estratégias tipográficas e textuais, com o fito de introduzir doses de anarquia poética em nosso anódino campo literário, repleto de enfadonhos diluidores do Parnasianismo. Na abertura de *Anátemas*, seu livro de estreia, lemos:

Renuncio de bom grado a todas as benções curiais dos velhos e fidalgos cônegos das letras, recheados de glórias, cabeceantes de sono sobre a sua velha cartilha roída do caruncho da idade, a mostrar o doirado por entre as equimoses do tempo. Anátemas que são – só esperam outros anátemas (BARROSO, 1895, p. 72-73).

No âmbito editorial, Colatino atuou intensamente na execução de projetos subterrâneos. Em vez de livros pomposos, com encadernações luxuosas e adornados com encômios de críticos renomados, palmilhou atalhos menos confortáveis: tiragens bastante reduzidas, impressas em tipografias pequenas, magras plaquetes que mal alcançavam 50 páginas, despidas de elogios e de recomendações. Enfim, obras que contavam com a própria sorte, ou pior, com o próprio azar, destinadas a restrito e algo canhestro grupo de leitores. A despeito dos poucos recursos disponibilizados à impressão, esses livrinhos apresentavam certos requintes editoriais. No caso de Colatino, é de se destacar a riqueza de algumas capas, ilustrações e vinhetas, conforme adiante comentaremos.

Apesar de fugazes, tais intervenções do chamado “Grupo do Cilício” simbolista, encabeçado pelo capixaba, mobilizaram a vida literária carioca, alfinetando da margem um centro crescentemente aburguesado, interessado na profissionalização da literatura ou no ingresso na recém-criada Academia Brasileira de Letras. Em vez de procurar as vitrines da Garnier, o autor se escondia em pequenas casas editoriais situadas em espaços menos nobres da geografia urbana carioca (como a extinta rua Sachet). Talvez em função desse desapego deliberado em relação aos mecanismos de legitimação, Colatino é hoje um autor pouco ou nada conhecido, tão raro é localizar, em acervos públicos ou particulares, os quatro títulos que legou, segundo quantificação de Andrade Muricy (MURICY, 1973, I, p. 587): *Anátemas* (1895), *Jerusa* (1896), de que não conhecemos nenhum exemplar, *Da sugestão do belo e do divino na natureza* (1917) e *A beleza e suas formas de expressão* (1918). No *Dicionário: escritores e escritoras do Espírito Santo* (AZEVEDO; RIBEIRO, 2008, p. 33), registra-se ainda a publicação, em 1917, do volume de contos *A lenda dos guizos divinos*, também não localizado.

Conforme se depreende das datas acima, o capixaba teve dois focos de publicação, distanciados por cerca de uma década. Esse ínterim, bem como os 13 anos que separam seu último livro de sua morte, em 1931, não foi estéril: ao contrário, quando não lançou livros, Colatino colaborou intensamente

em diversos periódicos (dentre neles, na famosa *Rosa-Cruz*), constituindo tal produção esparsa, ainda carente de compilação, o melhor de sua obra, na opinião de Andrade Muricy.

Atuando em diferentes vetores do circuito literário, os simbolistas de primeira escala ultrapassaram a transgressão superficial, aquela que ostentava comportamentos exóticos e meia dúzia de livros bizarros, mas que, sob a pose, escondiam textos bem comportados, ainda seduzidos pela aura parnasiana. Nem todos efetivamente alcançaram um correspondente textual para essas inovações, criando um descompasso entre forma e fundo, entre promessa e execução. Este não é o caso de Colatino Barroso, cuja produção maciçamente questionadora encontrou o melhor suporte expressivo no poema em prosa, gênero de índole perturbadora, iniciado no Brasil pelas *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. Desse modo, a colaboração de Barroso no projeto da primeira edição desse livro de Pompeia simboliza a tradição subversiva a que os dois escritores se filiaram, como se, morto, Pompeia passasse a pena a Colatino. Não por acaso, abundam pontos de contato entre os poemas em prosa de Raul e a obra do capixaba (sobretudo, no que tange às relações entre arte e natureza), que, aliás, devotou artigos críticos ao seu, chamemo-lo assim, antecessor, destacando-se um inserido na *Revista de Arte e Filosofia*, periódico fundado em 1902 por Colatino, auxiliado pelo conterrâneo Ulisses Sarmiento.

Nosso ensaio pretende investigar por que e como a concepção artística desenvolvida por Barroso elegeu o poema em prosa como forma ideal. Portanto, o enfoque é predominantemente teórico, reservando-se a outro momento a tarefa necessária de examinar se o autor levou a cabo ou não os princípios defendidos. Por isso, privilegiaremos seus dois últimos livros, que, a rigor, nada mais são do que conferências apresentadas pelo escritor na Biblioteca Nacional: *Da sugestão do belo e do divino na natureza* (1917) e *A beleza e suas formas de expressão* (1918). Nos dois opúsculos, ele sintetiza aquilo que, uma década antes, tentou realizar em *Anátemas* e, possivelmente, em *Jerusa*, que infelizmente ainda não pudemos ler. A despeito da aparente inexistência desse título, podemos comprovar sua publicação por meio dos comentários sobre ele emitidos por Sacramento Blake, no quarto volume (1898) de seu *Dicionário bibliográfico brasileiro*: “*Jerusa*. Rio de Janeiro, 1896, in-8º gr. – É um poema em prosa, escrito em estilo mais apurado, do que o precedente” (BLAKE, 1898, p. 388).

Começemos por examinar o *ex-libris* do escritor, estampado nos dois livros que desejamos interpretar. Nele, um homem nu, entre colunas gregas, contem-

pla a paisagem natural. A postura admirativa aponta para aquilo que o simbolista considerava a fonte perene da obra de arte: a Natureza, cujos mistérios importa ao artista sondar: “A Natureza é um símbolo fechado para quem lhe não souber fazer a exegese” (BARROSO, 1918, p. 14). Talvez por isso esteja estampada uma esfinge na quarta capa dos livros de Colatino. Sente-se aí o eco do poema “Correspondências”, de Baudelaire, em que a natureza aparece como uma “floresta de símbolos” a ser atentamente examinada pelo homem. De maneira muito semelhante a Raul Pompeia, Colatino caracteriza o ambiente natural como território essencialmente ambíguo e dinâmico, sempre a apto a eliminar tudo aquilo que tente o aprisionar monoliticamente: “A alma da Natureza é polifônica” (BARROSO, 1918, p. 22). Segundo o poeta, a Natureza extrai sua harmonia justamente dessa pulsação incessante, produtora de um ritmo em constante remodelagem: “tudo no Universo é vibração, é harmonia” (BARROSO, 1918, p. 22).

Como a “alma da Natureza é musical”, ao poeta compete fixar os ritmos naturais. Tal compreensão pode induzir ao equívoco de que Colatino defendesse uma arte servilmente mimética, satisfeita de sua condição de arremedo imperfeito das magnitudes da natureza. Entretanto, o poeta julga que a obra artística não se configura como cópia direta da natureza, porque entre elas se interpõe a imaginação, a grande “faculdade criadora” (BARROSO, 1918, p. 24), a “faculdade *mater* nessa gênese” (BARROSO, 1918, p. 24). Portanto, o artista devota atenção e sensibilidade à natureza para dela extrair, mediante o concurso da imaginação, alguma porção do mistério cósmico. Barroso chega a dizer que a imaginação se apropria da natureza, resultando na obra de arte, que é a “beleza realizada” (BARROSO, 1918, p. 24). Desse modo, a mimese estabelecida é antes de apresentação do que de representação: “O Artista busca a sugestão da sombra e do silêncio porque sabe que dentro deles é que a Natureza diz a sua palavra de mistério” (BARROSO, 1917, p. 11). Enfim, sugerir, e não reproduzir.

Além disso, Colatino concebe a própria natureza como instância provi-sória, inacabada, haurindo do inacabamento sua perfeição:

A suprema ensaísta, a criadora maravilhosa das formas, trabalha acumulando esboço sobre esboço. Assim, nos diz que não há nenhuma forma definitiva de Beleza, pois não se pode criar dentro do contingente o Absoluto. Como na matéria astral, na massa cósmica, há sempre um mundo por criar, na alma coletiva da Humanidade há sempre uma nova forma de Beleza por se definir. (BARROSO, 1917, p. 15)

Em *A beleza e suas formas de expressão*, o escritor inicia a argumentação exprimindo simpatia pelas mulheres feias. No Simbolismo brasileiro, também Marcelo Gama cantou as feias (cf. poema “Feia”, de *Via sacra* (1902)). Para além do efeito humorístico, a reincidência do motivo reforça a tendência metafísica dos simbolistas, para quem a matéria não passava de obstáculo ao apogeu da alma, isto é, da essência. Barroso defende a tese polêmica de que “a fealdade é uma alternativa do ritmo universal” (BARROSO, 1918, p. 11). Entendendo-se as formas feias como ensaios, como esboços de aperfeiçoamento, podemos também detectar certa *feiura* nos poemas em prosa, gênero que vive do reprocessamento de outros. Com efeito, se a matriz da criação artística, a natureza, é mutante, como poderia o artista se enclausurar em formas pré-definidas, incapazes de se adaptar às nuances dessa permanente transformação? A variação natural justifica, assim, a procura de uma forma similarmente maleável, apta a exprimir alguns dos matizes da natureza. Por isso, no domínio da poesia, o ritmo suplanta o metro, pois enquanto este é molde genérico e *prêt-à-porter*, em tese aplicável a qualquer texto, o ritmo é determinado especificamente por cada obra.

Em abono a essa constatação, temos um artigo de Araripe Júnior, “Decadismo, Simbolismo, Instrumentalismo”, publicado em 1893, que conclui que, na literatura de então, “tudo se pode reduzir a ritmo, e que o ritmo é contíguo às cores esparsas sonoras, que ele sintetiza, [...] uma encenação ouvida.” (*apud* CAROLLO, 1980, I, p. 105). Devemos mencionar também o famoso texto “Ritmo”, de Alves de Faria, companheiro de Colatino na revista *Tebaida*:

Vive-se hoje da Música como um Pão branco [...]. O período deve ser escolhido no diapasão acorde, nem de mais nem de menos. A palavra deve ser escolhida para soar aos ouvidos com o ritmo de sílabas de ouro e as sílabas manda a nevrose que se lhes faça a seleção entre as letras que tivessem harmonia entre si, ajustadas como a gama e a melopeia de um violino ilustre.

A suprema Arte próxima nos arraiais do século XX não se distinguirá, entre duas de suas manifestações a poesia e a música – por traços diferentes. Encarnar-se-ão, confundir-se-ão, adaptar-se-ão e tão bem, que Wagner vivo seria o primeiro prosador e poeta deste século moribundo (*apud* CAROLLO, 1980, II, p. 337).

A ênfase da *Tebaida* no conceito da *frase* busca ultrapassar o dilema entre prosa e verso, já que a frase pressupõe unidade e independência semântica e rítmica: “É a hora santa do sacrifício no remanso deste claustro virente, onde a luz do Ideal arde perene ungindo as imagens meigas da Prosa e do Verso, postas no nicho da Frase como santas à espera da prece.” (*apud* CAROLLO, 1980, I, p. 395). No artigo citado acima, Araripe Júnior afirma que os simbolistas promoveram um “retorno ao período interjetivo, à *holófrase*, a esse estado da palavra-frase” (*apud* CAROLLO, 1980, I, p. 105). Segundo o cearense, eles teriam transformado a sintaxe numa “simples combinação de onomatopeias aferentes aos diversos órgãos de percepção externa” (*apud* CAROLLO, 1980, I, p. 105).

Em decorrência disso, Colatino Barroso concebe a forma literária como a concretização da “harmonia dispersa” da natureza: se o artista não pode incorporá-la, deve ao refleti-la no ritmo do texto, que assim se torna uma espécie de rede sonora onde se flagram algumas frequências da vibração universal:

Poeta! Não é o que prende à atrelagem do metro a sílaba contada. É o intérprete emocional da Natureza. É aquele cujo sonho de beleza se eterniza na matéria plástica pela fixação dos ritmos, pela harmonia das linhas, é o estatuarió; é o músico, mágico evocador de ideias; é quem pela Arte imortal busca apreender a Poesia – o *spiritus creator* das religiões. (BARROSO, 1918, p. 37)

Pela índole sugestiva da música, o ritmo tornou-se o carro-chefe dos poetas da prosa, os quais, em muitos casos, chafurdavam em certa redundância semântica para nela alcançar orgasmos sonoros. Nesses dois livros de Colatino, por exemplo, é a frequente a apresentação de uma ideia geral, “demonstrada” por inúmeros exemplos semelhantes, uma sequência de fábulas de mesma moral. Tal prolixidade revela que o autor intenta estilizar as declarações genéricas na camada sonora, em vez de explicá-las à exaustão.

Alves de Faria, em texto também publicado na *Tebaida* (*apud* CAROLLO, I, p. 231-236), afirma que se criticava nos decadentes a “força dissolvente” da análise, que prejudicaria a *ação* nos textos. Em contrapartida, o brasileiro defende que o espírito do século é dedutivo e que, portanto, demanda tal estrutura diluída. Alves defende ainda que, na arte, ocorre a fusão entre o eu do artista e o exterior, tentando com isso superar ontologicamente aqueles que acusavam os decadentes de individualistas e ególatras: como o eu se funde a tudo, tudo de que

se fale na arte integra o eu. Como se vê, o espírito dialético embasa o poema em prosa simbolista, harmonizando forma e conteúdo pelo diapasão dialético.

Essa “força dissolvente” explica por que os poemas em prosa de Colatino são tão pouco narrativos (sugiro a leitura de “A máscara”, inserido na revista *Rosa-Cruz*). Com efeito, o gênero caracterizava-se inicialmente pela brevidade estilística, que, em certa medida, afrontava a concisão do verso lírico. Posteriormente, ele perde um pouco da economia estilística em favor de um discurso caudaloso, fortemente imagético e sonoro. A transformação parece sugerir que, superando o embate com o verso tradicional, o poema em prosa pudesse de novo circular nas mesmas esferas da poesia lírica, conquanto em linguagem mais anárquica, desobediente às imposições do metro. Agora, ao gênero transgressor interessava mais fugir da narratividade, pois a mancha gráfica da prosa poderia, equivocadamente embora, atrelá-lo às amarras do conto e da novela, por exemplo. Por isso, verificamos nesses autores um esforço contumaz em driblar as sequências narrativas, que, em tempos de folhetins e peripécias, seduziam a maioria dos leitores. Tal cuidado justifica a aparição de uma curiosa categoria literária no simbolismo: a *fantasia*, termo vago que alude a tudo aquilo que, escrito em prosa, tem pouco de prosaico, muito de poético e nada de metrificado. “Fantasia” é designação que resume o empenho de fugir tanto do poema quanto da prosa, ânimo que a expressão “poema em prosa” não deixa transparecer tão intensamente. Desse escape do narrativo decorre a procura de uma escrita não linear, afastada o máximo possível de um eixo de causalidade que a pudesse tornar encadeada ou previsível. O encadeamento lógico é rompido em favor do flagrante do indizível. É esse desejo que conduz a literatura às fronteiras da pintura e das artes plásticas, pois a aproximação entre a pena e o pincel atende ao exercício de uma escrita despegada da lógica cartesiana, como a tinta derramando-se na aquarela. É o que detectamos em diversas passagens de *Da sugestão do belo e do divino na natureza*, livro que encadeia pequenos quadros literários:

Lá vai cortando, célere, a água iluminada um peixe. Da prata viva das suas escamas arranca o sol irradiações e dentro de uma palpação de chamas, como se num mar de nafta o incêndio lavrasse, o peixe tem a agitação de uma agulha de aço que um ímã, manejado em várias direções, buscasse atrair, prender. Lá vai agora, despido do brilho intenso em que chamejava, mergulhando no abismo profundo. Sob a pesada massa de água, recortam-se as formas várias das górgonas, das astérias, dos cefalópodos colossais, de toda a fauna prodigiosa do fundo do mar. Medusas passam flutuando.

Desce o peixe mais e mais. A luz aqui, refrangida, espectraliza-se. Acesa numa iluminação fantástica, uma flora estupenda de algas entrança os ramos da sua arborização estranha, parecendo formar rendilhados pórticos de uma maravilhosa catedral de Sonho. Erra no silêncio do abismo uma claridade difusa, dentro da qual as anêmonas deslizam (1917, p. 36).

A pictorialização do discurso é marca do poema em prosa. Na primeira página de *Da sugestão do belo e do divino na natureza*, a vinheta, no canto esquerdo da página, exhibe uma águia como a puxar a mancha gráfica pelo bico; queremos ver nisso a metáfora da interlocução permanente entre imagem e texto, entre poesia e pintura no poema em prosa. Outro aspecto inerente ao gênero, a intersecção entre as artes – a poesia é música e pintura – pressupõe um pensamento fusionista ou dialético, conzidente, portanto, com sua natureza ambígua. Daí as abundantes sinestésias nos textos de Colatino Barroso, todas empenhadas em driblar a apreensão unívoca da natureza em favor de uma auscultação multifacetada:

O sol faz vibrar dentro da selva toda uma cromofonia.

(BARROSO, 1917, p. 32)²⁰

O som tem uma variedade infinita de timbres: do seu desdobramento derivam as nuances da palheta musical.

Aos sete signos musicais correspondem as sete cores fundamentais.

Parece que vive a mesma alma misteriosa no pentagrama e no íris.

(BARROSO, 1917, p. 24)

O endosso da analogia comparece também na tentativa de decompor o mundo em matizes sutis:

O azul pode ser de uma iluminada ternura, como na face radiosa dos céus tranquilos, ou de uma concentrada paixão, como na dos misteriosos mares profundos.

O vermelho desce da violência triunfal da púrpura, gloriosa como um clamor de vitória, té o róseo, que é como uma pudorosa carícia (BARROSO, 1917, p. 24).

²⁰ Aqui, a sinestesia atinge o nível morfológico, gerando um neologismo.

Chamamos este artigo de “Colatino Barroso e as fronteiras do poema em prosa”, porque, a rigor, esse gênero sempre se configurou como um horizonte para o autor, ao qual ele talvez apenas obliquamente alcançou. Se, em *Anátemas*, o poema em prosa infiltra-se nos contos, em *Da sugestão do belo e do divino na natureza*, bem como em *A beleza e suas formas de expressão*, ele se dilui por entre as conferências literárias, como na Gilka Machado de *A revelação dos perfumes* (1916). Note-se que a linguagem acessível, algo redundante e farta exemplificação da conferência, discurso para ser ouvido, são aspectos comuns ao poema em prosa poema em prosa. Desse modo, como em grande parte dos simbolistas, é mais acertado concluir que em Colatino há sequências de poemas em prosa, sem que eles constituam efetivamente uma “organização de segundo grau” (BERNARD, 1959: 430). Trata-se, a nosso ver, do anúncio de uma segunda fase do poema em prosa no Brasil, quando, já consolidada, esta forma literária se torna mais um gênero suscetível a misturar-se com outros já existentes.

Referências

- AZEVEDO, Thelma Maria (Pesq.); RIBEIRO, Francisco Aurelio (Org.). **Dicionário: escritores e escritoras do Espírito Santo**. Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras; Formar, 2008.
- BARROSO, Colatino. **Anátemas**. Rio de Janeiro: Companhia Impressora, 1895.
- _____. **Da sugestão do belo e do divino na natureza**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Co., 1917.
- _____. **A beleza e suas formas de expressão**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Co., 1918.
- BERNARD, Suzanne. **Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.
- BLAKE, Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Tomo IV. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética**. 2 vol. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; INL, 1981.
- MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista no Brasil**. 2 vol. 2. ed. Brasília: MEC; INL, 1973.

NAU, NÁUFRAGO, NAUFRÁGIO: ALEGORIA E PRESSÁGIO EM *A CEIA DOMINICANA* DE REINALDO SANTOS NEVES

Guilherme Duque

vem-te danar conosco neste nadamar.

(Graciano Daemon)

No artigo “De Catarinas a Catarinetas: navegações pela obra de Reinaldo Santos Neves”, Nelson Martinelli investiga a presença do romance português *Nau Catarineta* na obra do escritor capixaba ora nas diversas Catarinas, Katherines e Kittys com que Reinaldo nomeia personagens e embarcações, ora em citações diretas do romance dissolvidas no texto, ora puramente em alusões a naus e naufrágios. O texto, que se inicia reconhecendo o deleite do leitor (de todo leitor) em perseguir as obsessões de seus autores de preferência, termina com um convite ao ingresso nesta perseguição capitaneada por Nelson: embarcai, marujos! Este artigo é, de certa forma, uma resposta a esse apelo. Esclareçamos que não se trata aqui de fornecer uma continuação do levantamento feito por Martinelli, nem sequer nos interessa Catarinas e Naus Catarinetas. Escolhemos trabalhar com a figura náutica e a maneira com que ela é manipulada, especificamente dentro do romance *A ceia dominicana* (2008).

Rastrear o uso das naus na literatura, bem como sua importância, demandaria tempo e espaço que não temos, mas registre-se que seu emprego

como metáforas vem desde a Antiguidade, encontrado já no que é considerado por alguns o pai da literatura ocidental, Homero. Mais tarde, no auge do Império Romano, Virgílio dirá nas Geórgicas em “soltar as velas” (*vela dare*) como símbolo do trabalho de invenção poética (HANSEN, 2006, p. 32). Como se sabe, a figura é frequentadora assídua da obra de Reinaldo. Em dois romances específicos ela ganha especial destaque.

O primeiro, *A longa história* (2006), nos surpreende já na primeira frase pela afirmação: “Uma história é como um navio” (p. 13). Condizentes com a abertura, o primeiro e o último capítulo do romance são intitulados respectivamente “Proa” e “Popa”, evocando e materialidade náutica para a materialidade do próprio livro. À comparação é dada continuidade, atribuindo-se a cada elemento de uma história uma posição marítima: o autor (entendido, neste caso, como o narrador) assume o papel de capitão; os personagens e leitores, de seus passageiros e tripulantes; cada capítulo, de um porto e assim por diante. A imagem contamina a cena inicial inteira: Grim, copista e protagonista da história, tem diante de si a *Crônica de Crasementum*, no capítulo aberto por “*Mors in navem Hogonis comitis Ingariae embarcavit*” [“A morte embarcou no navio de Hugo, conde da Ingária”]. “No canto superior esquerdo da página cintilava uma bela iluminura: o artista desenhara a figura de um navio navegando por entre as pernas do M.” (NEVES, 2006, p. 13). As referências a naus não param aí, pois ao longo da narrativa ocorrerão naufrágios, se ouvirão histórias de naufrágios e hexegeses cristãs sobre navios.

O outro é *A ceia dominicana* (2008). O romance, que leva o título de “neolatino”, pode ser encarado como excelente exemplar da “arte alusiva”, deslocada de seu contexto na Antiguidade. Tomando declaradamente o *Satyricon* de Petrônio como referência, Reinaldo reconstrói os episódios do romance latino, recriando-os sob o cenário de uma Manguinhos mágica, “cheio de maravilha, fantasia, sombração, milagre, viração de uma coisa pra outra” (NEVES, 2008, p. 24). Em entrevista para o Grupo editorial Record, Reinaldo diz:

A proposta principal d'*A Ceia dominicana* é fazer uma livre paráfrase do *Satyricon* de Petrônio, uma das obras-primas do chamado “romance latino”. A expressão “romance neolatino” me parece adequada porque indica e adverte que, assim como numa perspectiva linguística o português não é o latim, mas deriva dele e o renova, este romance, numa perspectiva literária, não tenta simplesmente imitar o *Satyricon*, mas renová-lo através da importação do tema para a literatura brasileira e da sua adaptação ao nosso estilo de fazer ficção.

Na construção do romance, o autor, conforme ele mesmo informa no prefácio, apropria-se ainda de Apuleio, autor de *O asno de ouro*, poetas latinos, como Horácio e Ovídio, e outros autores como Plínio o Velho, Plínio o Jovem, Suetônio e Luciano de Samósata – romancista grego. Na história, Graciano Daemon (o narrador) abandona o leito nupcial e a supostamente recém-inaugurada esposa após verificar que a alegada primeira penetração da moça acontecera sem que ela sangrasse. Os lençóis em branco foram motivo suficiente para Graciano concluir que aquela que se dizia virgem e lhe negara o corpo antes do casamento o tinha enganado. Sentindo-se traído, ele apanha algumas roupas e foge do hotel enquanto a esposa estava no banho, imergindo sem rumo certo em Manguinhos. Assim ele começa sua narrativa: “Aonde quer que vá, o naufrago leva consigo o seu naufrágio. Cheguei a Manguinhos no meio da tarde de sábado, vindo do naufrágio do meu casamento” (p. 21).

Na cena de abertura d'*A longa história*, a iluminura que enfeita o manuscrito copiado por Grim possui a imagem de um navio navegando entre as pernas do M, da palavra *Mors* [morte], morte esta que se vê, por sua vez, *embarcada* no navio do conde da Ingária em uma viagem que resultará em um naufrágio. No jogo de imagem e texto, tanto a morte está contida no navio quanto o navio está contido na morte. Esta premissa se fará refletir ao longo do romance de muitas formas, a mais óbvia delas sendo o próprio naufrágio: mais de seis são narrados. Quanto à *Ceia*, também sua frase de abertura será conduzida ao longo do romance. Antes de tudo, porque, metáfora do casamento arruinado, cada vez que Graciano é lembrado de sua situação com Alice (a noiva adulterada), a lembrança de alguma forma alude à imagem; também porque, por sua vez, tudo que remeta a naufrágios ou barcos, navios, canoas, recorda Graciano do seu casamento. Em cada romance a seu modo, a frase de abertura possui um efeito prolongado sobre o texto e, vistas dessa maneira, são desenvolvidas duas alegorias: uma relacionando nau a morte; a outra, naufrágio e casamento. Nosso objeto de trabalho é a *Ceia*, portanto, deixaremos pra outra oportunidade a exploração d'*A longa história*.

A *Ceia* faz parte de uma trilogia composta pelo romance *As mãos no fogo* (1983) e o *Poema graciano* (1982), dos quais este é obra (junto com a *Ceia*) de Graciano Daemon e aquele um romance narrado por Reinaldo Santos Neves em que Graciano é o protagonista. Se dizemos que Reinaldo é o narrador, é porque ele a certa altura se identifica como tal. As três obras podem ser lidas separadamente como empresas distintas, mas, contrapostas, funcionam em uma dinâmica conjunta. A figura náutica encontra-se fartamente nas três, ge-

ralmente relacionada ao matrimônio. No prelúdio d'*As mãos no fogo* Graciano vê numa visita a sós com a noiva ao apartamento onde deverão morar após o casamento uma oportunidade de pré-estrear as núpcias, tentativa rejeitada por Alice. Neste contexto, ao descrever o estado do apartamento, o narrador diz: "A cama, principal peça, já estava *ancorada* no meio do quarto, pronta para a viagem da virgem" [nosso grifo] (NEVES, 1983, p. 9). A imagem deve recordar o leitor de *A longa história* uma passagem em que, recém-embarcados na *Katherine*, Tatheus conforta o amedrontado Nolo dizendo:

Já esqueceste, Nolo, a comparação que fez o rei Alfredus entre Deus e a amarra de um navio? Escreveu ele: *Ainda que o navio esteja no meio das ondas encapeladas, continuará seguro e incólume se a amarra se mantiver firme*. Nós somos o navio, Deus é a amarra que nos mantém ligados ao cais. [nosso grifo] (NEVES, 2008, p. 108).

Ao que Nolo responde não saber se a amarra referida é a da âncora ou a que atem o navio ao cais. Por esta lógica, o leito nupcial no estado em que se encontra, casto, representaria a única possibilidade de segurança. A figura é outras vezes repetida ao longo do romance mas o trecho narrado basta como representante do binômio nau/casamento.

O *Poema graciano* foi publicado pela primeira vez na revista Letra em 1982, mas também encontra-se completo (embora em fragmentos espalhados) nos dois romances da trilogia. Ele teria sido escrito por Graciano tendo o longo poema de T. S. Eliot *The waste land* como modelo. O trecho a seguir foi extraído do capítulo 33 do romance *As mãos no fogo*, e é o auge da alegoria estudada na trilogia, em que se narra as expectativas das núpcias:

Este é o cálice que do estupro
à noite há de recolher gota a gota
o sangue malversado; o sangue nupto.
Pois a bordo da nau da igreja
noiva e noivo em branca nuvem passam,
ditos os sins que não querem dizer sins
nem muito menos não.
Tenho vergonha de estar aqui,
metamorfoseado em noivo.
Pois é hoje à noite sobre cama branca
que posta há de estar Nuasícaa, presente mim,

não mais infante mas arfante,
 em seu corpo de ave-maria:
 íssima alva, íssima noiva,
 íssima fulva.
 [...]

Ah, meu amor, meu querido amor,
 teu orgasmo é minha bandeira.
 Mas: doce cálice envergonhado,
 será que te beberei até o fundo?
 Enquanto lá fora jorra o sangue
 de tiranos, e o de sicranos,
 enquanto cá dentro eu sanguenauta
 singro as águas de meu próprio sangue,
 nesse entrequanto,
 ah,
 se tinge a cama com um que nunca dantes derramado.
 (NEVES, 1983, p. 186-87)

No trecho, a nave da igreja se transforma em nau em que, embarcados, noivo e noiva darão início à esperada viagem da virgem. A figura vai tomando feições fálicas, do mesmo modo que o cálice se aproxima do órgão feminino. No último verso, o sangue da primeira penetração faz ecoar os camonianos mares nunca dantes navegados. A seguir, em outro trecho, nau e falo enfim se fundem na imagem e à vagina cabe o papel de mar, que engolirá a nau fragata:

Outrem ninguém pisará esta areia,
 em miríades de miríades,
 e Crusoé buscarei em vão a pegada do medo,
 a pegada do outro, temida e desejada,
 lambida do mar sem ser apagada.
 Em vão buscarei aqui minha cabeça,
 que não há salvados desse naufrágio,
 nada além de algas e escamas,
 além de espumas e ditongos.
 A saliva do mar na praia
 é o que resta da nau fragata
 por ele tragada.
 Ó bela nau trágica, nau tragimarítima,
 em que me ia a cabeça como figura de proa.
 (NEVES, 1983, p. 188)

A cena inteira é revestida por um forte teor erótico através dos elementos que compõem o cenário: algas, escamas, espumas e saliva do mar colocam o *corpo* e os resíduos do ato sexual em primeiro plano. Entretanto, entre os destroços não há sinal do esperado sangue inaugural: o primeiro passo para o fracasso está dado.

É preciso que se esclereça algo sobre esta espécie de “leitura biográfica”, considerando a autoria do poema e d’*A ceia dominicana* atribuída a Graciano Daemon: não há qualquer intenção de se imaginar uma “realidade” a que as duas obras respondam, lugar que ocuparia o romance *As mãos no fogo*. Esta relação defendida por Nelson Martinelli em sua dissertação “Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves” será aqui ignorada por dois motivos: em primeiro lugar, porque tornaria, talvez, inviável a brevíssima análise que acabamos de fazer do poema, posto que os eventos de que ele trata não teriam acontecido ainda no momento em que ele se encontra na obra. Em segundo lugar, porque seria um desvio das nossas reflexões. Nos interessa saber que a alegoria tratada é desdobrada em toda a trilogia.

Vimos repetindo que se trata de uma alegoria devido a esse desdobramento, seguindo a definição mais simples de alegoria, encontrada em Antonio Candido: uma metáfora continuada (CANDIDO, 2006, p. 131). Tal definição deriva da *Institutio oratoria* de Quintiliano, e para uma aproximação mais imediata e sem grandes aprofundamentos – como é a proposta do livro *O estudo analítico do poema* (2006) –, ela bastaria. Mas, sozinha, não dá conta de satisfazer as necessidades de um interesse maior no tema.

Embora admita como primeira definição aquela acima, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006) João Adolfo Hansen leva o termo além, afirmando de início que, a rigor, não se trata de uma mas de *duas* alegorias: a primeira é o procedimento construtivo de “substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (LAUSBERG, *apud* HANSEN, 2006, p. 7) de que fala a Retórica antiga. A segunda é o que se chamou a “alegoria dos teólogos”, que não é um modo de expressão verbal e sim de interpretação dos textos bíblicos que via nas coisas, personagens e eventos narrados no livro sagrado significados imanentes. A primeira, um gesto expressivo; a segunda, um gesto crítico. Enquanto expressão, Quintiliano distingue seu uso como ornamentação ou procedimento retórico, sendo que o primeiro uso é o que nos interessa. Lembramos que haveria muito o que se discutir sobre metáfora e alegoria,

discussão que não faz parte dos nossos objetivos. Sabemos dos riscos em fazer distinções como a que virá no parágrafo seguinte, no entanto, em lugar de levantar questões sobre usos e definições dos procedimentos que descrevemos, preferimos nos filiar à apresentação de Hansen.

Por que dizemos alegoria e não metáfora? Em primeiro lugar, enquanto a metáfora consistiria em um tropo do léxico, a alegoria corresponde a um enunciado. Portanto, temos uma metáfora quando se diz “o *navio* do meu casamento”, mas “Aonde quer que vá, o *navio* leva consigo o seu *navio*”, pensado deste modo, se aproxima mais à alegoria. Basta notar como o tom da sentença se assemelha ao tom proverbial – e Quintiliano classifica o provérbio como uma das categorias alegóricas. Em segundo lugar porque, mesmo quando nas contruções lemos metáforas e não alegorias, pensadas em conjunto, sua variedade e recorrência faz com que ganhem a força de uma alegoria, pois equivalem a um gigantesco enunciado.

Ainda outra diferença entre metáfora e alegoria surge da confrontação da metáfora com outros tropos da linguagem, a comparação. Como na metáfora, na comparação dois termos são aproximados por uma relação de semelhança. A diferença é que, se aquela esconde o processo, esta o entrega através de uma partícula comparativa que, se é responsável pela aproximação, também o é pela distinção: “o fracasso conjugal é *como* um naufrágio”. Ela atinge o receptor no campo lógico, enquanto a metáfora trabalha no campo afetivo. A alegoria englobaria os dois processos, sendo ao mesmo tempo afetiva e lógica. Nela, o significado do enunciado não é o mais imediato, mas um outro, porém sempre *um mesmo outro*. A alegoria, assim, responde a um significado apontado pela obra, por isso é lógica. Ela funciona, portanto, obedecendo a regras, seja de convenções genéricas, seja de coerência interna.

N’*A ceia dominicana*, este significado está exposto na primeira frase do romance, como já dissemos. A frase estabelece não só uma convenção para a alegoria, mas também é determinante para a formação subjetiva de Graciano. O romance inteiro gira em torno de sua situação com Alice: ele chega a Manginhos fugindo do leito nupcial, suas aventuras com as várias mulheres que encontra são, em algum nível, um tipo de fuga de suas querelas não resolvidas, desde a obsessão pela “amena Eugênia” às relações casuais com Filomena e a desastrosa Petúnia. Do início ao fim do romance é esta a questão que habita a mente de Graciano e tamanho compromisso com o problema vai se refletir na fixação pelas naus. Identificamos esta relação em três níveis de linguagem:

primeiro, em referências diretas à “nau nupcial” ou ao naufrágio do casamento, como no trecho quando ao acomodar-se na pensão de dona Cristácia, ele tira os sapatos e larga-se na cama, sem conseguir impedir “a lembrança da bela nau nupcial, da noite pro dia convertida em canoa furada” (NEVES, 2006, p. 29). É a mesma lembrança que o faz tremer diante da pergunta desproposita de Agamemnon: “Você por acaso tem interesse em naufrágios?” (*idem*, p. 50). Mais tarde, quando vai dormir na casa de Átis, ele diz ao entrar no quarto: “A cama locupletava quase todo o espaço: tinha dimensões de *barca* e me fez lembrar a nossa, de Alice e minha, cama de núpciais, em que na primeira viagem naufragara o casamento” (*idem*, p. 173).

Em um segundo nível, em torno do signo náutico aglomera-se um panteão de outros signos que compõem um universo imagético marítimo. Assim, um “vento favorável” compele Graciano, quem assume então dimensões de *barca*, “para o sul da sabulosa praia” (*idem*, p. 36). O próprio corpo é, portanto, afetado pela imagem, e em certo ponto da caminhada ele tira a aliança do dedo e a lança no mar dizendo:

Senti que, aos poucos me desprendendo de um a um dos laços com Alice instituídos, *velejava* não apenas rumo a anular o casamento em minha mente mas, o que era ainda mais a anular também em minha vida a própria presença da noiva (*idem*, p. 38).

Também em outra passagem, em que o protagonista se lembra das antigas e simultâneas namoradas norte-americanas, refere-se a elas como “mulheres de águas passadas” (*idem*, p. 125), às quais, então, assomava-se Alice, a quem ele atribui o epíteto de canoa furada enquanto tenta imaginar com quantos paus ela fora feita (*idem*, p. 135). Mais tarde, dando continuidade ao jogo imagético que se inscreve no próprio corpo, em passagens como a da página 98, Graciano se banha ensaboando o corpo de proa a popa, inclusive o membro másculo, que figura como mastro. O mesmo ocorre quando Agamemnon, colega de departamento de Graciano, se aproxima deste “no barco de seu corpo” e em três tempos atraca-se junto ao de Graciano (*idem*, p. 42).

Há por último um terceiro uso, mais sutil, da alegoria. Um escritor obsessivo acaba por gerar, muitas vezes, leitores obsessivos, e é possível que este tenha caído em suas redes. Engajado nesta busca, não pude, entretanto, deixar de notar o uso de certas palavras em passagens e contextos bastante relevantes

para o que estudamos. Não sabemos se a escolha delas foi consciente ou se é o caso dessas muitas ocasiões em que as potências poéticas da própria língua dão uma rasteira no poeta. Não conseguimos ignorar a nave que se intromete na frase de Graciano: “Faltou vinho tinto no banquete de núpcias; faltou rubro sangue na cópula *inaugural*” [grifos nossos] (p. 260). A fixação de Graciano se imiscui agora no seu vocabulário. Quantas palavras poderiam ser usadas ali, mas “inaugural” foi a escolhida? Esta filiação, talvez arriscada de se afirmar, é reforçada pelo fato de que esta é a única ocorrência da palavra (e suas variações) no romance inteiro. O mesmo ocorre no final da rapsódia 15, quando Graciano descobre o nome daquela por quem sabia-se amado, mas de quem nada sabia senão o nome. O donzelador então se pergunta: “quem era ela? Que aparência tinha? Que temperamento? Seria doce como Penélope, férrea como Circe, núbil – e *virgem* – como Nausícaa?” (p. 310). De todas as virgens que a Antiguidade nos legou, a escolhida foi justamente Nausícaa, cujo nome, trocadilhado, também aparece no trecho que citamos do poema graciano. E, por último, o cacófato que vínhamos evitando ao longo de todo este texto talvez aqui valha alguma coisa: se não ignoramos “inaugural” e Nausícaa, também não podemos ignorar a relação sexual que Graciano tem com Daiane, aliás, Filomena: afinal, o casal pratica, *no mar, sexo anal*.

O recurso pode soar absurdo aos ouvidos mais sensíveis, mas ele já fora usado por Reinaldo em outro romance, *Sueli* (1989), como demonstra Wilberth Salgueiro no artigo “Pleonasmo e onanismo enquanto técnicas de construção literária (uma leitura de Sueli, de Reinaldo Santos Neves)”. No romance, o nome de Sueli, musa e amada de Reynaldo, narrador protagonista, é repetido à exaustão em suddenly, swallowly, slowly, e em ocasiões inusitadas como quando Reynaldo percebe que “Ulisses” é anagrama de “Sssueli”. Em seu artigo, Wilberth diz que “Em arte [...], tudo é pensamento, projeto, suor, forma.” (SALGUEIRO, 2011, p.220), o que bem poderia justificar nossas leituras. De fato, a obsessão de Reynaldo pelo nome de Sueli pode se equiparada à de Graciano por naus e naufrágios.

Para terminar, resta a ocorrência máxima do naufrágio no romance: o naufrágio de que Graciano é vítima em conjunto com boa parte dos participantes da ceia de aniversário de Domingos Cani e Fausta, e do qual tudo indica que tenha sido o único sobrevivente – além do cachorro Feio. Graciano se safa bináufrago da fúria de Netuno, que não poupou seus companheiros, e a metáfora enfim se concretiza, revestindo o episódio de uma aura profética. Sabendo agora deste desfecho, a frase “Aonde quer que vá, o náufrago leva consigo o seu nau-

frágio” não ganha um tom oracular? Especialmente se tratando de um romance que declaradamente se apropria de elementos vários da Antiguidade para a sua construção, não seria este um ponto a ser olhado com mais atenção, dada a importância de práticas adivinhatórias naquele contexto? Temos uma obra em que uma imagem é trabalhada em inúmeras formas à exaustão, o naufrágio, ao mesmo tempo que um grande conjunto de signos que a cercam são também usados ao esgotamento, e tudo isso culmina na materialização daquela imagem. Este final trágico vinha sendo antecipado, a nosso ver, nessas várias reincidências de naus e naufrágios por toda a narrativa, desde sua frase de abertura. Um episódio do início do romance a que não demos muita importância na primeira vez que o lemos tornou-se de grande importância para a construção da narrativa em uma segunda leitura, já com o desfecho prenunciado em mente:

Você sabe que está perto do centro nevrálgico da vila de Manginhos quando avista a primeira canoa. [...] Avistei a primeira canoa, deposta na areia de través sobre dois varais roliços – que servem de trilhos para demover os botes da terra ao mar e do mar à terra –, e deduzi que me aproximava em pessoa da vila. Era uma robusta canoa pintada de verde com uma tarja negra ao longo do casco e seu nome, escrito no flanco, era *Peixe que é bom, nada* (NEVES, 2008, p. 38).

Esta primeira canoa avistada por Graciano será justamente a em que nalfregarão mais tarde ele e os companheiros. O seu fim já vem inscrito no seu casco, onde se vê uma tarja negra pintada, cor associada à morte e ao luto. Também o nome da embarcação não deixa de ser sugestivo: “Peixe que é bom, nada”, em que “nada” comunga os significados de “ausência completa”, que herda da expressão popular, e da terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “nadar”. Em outra passagem, na página 192, Graciano assiste ao retorno de uma pescada e, vendo “um vaivém de peixes mortos” rolando na areia, que lembram os “afogados de um numeroso naufrágio”. Voltando ao flanco da canoa prima, se projetarmos “náufrago” em lugar de “peixe”, teremos “náufrago que é bom, nada”. Dentre os tripulantes, Graciano, náufrago convicto, era de fato o mais preparado para escapar à tragédia.

Nessas leituras percebemos que o prenúncio como forma de construção literária daria ainda boas leituras e boas surpresas, apesar de (pelo testemunho que dão os trabalhos escritos sobre Reinaldo) ainda não ter despertado a atenção da crítica. Esperamos retomar o tópico em trabalhos futuros. Concluindo,

os leitores d'*A longa história* devem se lembrar do trecho em que Posthumus diz que não há boas histórias com navios em que não haja um naufrágio. Talvez *A ceia dominicana* nos diga o inverso: que não há naufrágios sem uma boa história.

Referências

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 6. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

MARTINELLI, Nelson. De Catarinas e Catarinetas: navegações pela obra de Reinaldo Santos Neves. In: AZEVEDO, Deneval Siqueira; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Bravos companheiros 4: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: Edufes, 2011, p. 172-178.

NEVES, Reinaldo Santos. **A ceia dominicana: romance neolatino**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NEVES, Reinaldo Santos. **A longa história: romance**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

SALGUEIRO, Wilberth. Pleonasma e onanismo *enquanto* técnicas de construção literária (uma leitura de *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves). In: AZEVEDO, Deneval Siqueira; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Bravos companheiros 4: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: Edufes, 2011, p. 220-227.

UMA BUSCA PELO SENTIDO DO SER: A POESIA DE JORGE ELIAS NETO

Gustavo Felicíssimo

Rascunhos do Absurdo, obra de Jorge Elias Neto, se inicia com uma questão ontológica basilar: o sentido do Ser. Sua lírica insiste em um discurso de cariz filosófico, marcadamente existencialista, e reflete o esvaziamento de valores do homem moderno, abandonado em si mesmo e desnortado ante a desestabilização de verdades universais, frente às quais está solitário, pois imerso em um processo de massificação, reificação e desumanização das relações. Trata-se de uma poesia contemporânea, poesia do desconexo, do descontínuo, fragmentada, cujo discurso denuncia um mundo que se desestruturou, ao mesmo tempo é a poesia que busca, nesse mesmo mundo, uma nova construção de sentido para o homem.

Criador de imagens cortantes, observador e crítico da condição humana, Jorge Elias Neto, desde *Verdes Versos*, seguindo *dictum* próprio, chega ao seu segundo livro propondo uma poesia que, carregada de um arsenal reflexivo, sabe que o poema não é apenas um fenômeno de linguagem, mas também de ideias, devendo partir da realidade vívida e vivida para a apreensão de um sentido maior. Desse modo, o poeta constrói seus poemas Tateando o indizível, em sua *busca da ciência de desinventar* (1º de janeiro de 2008, p. 74), sem nunca perder de vista aqueles *que nada entendem da solidão* (idem).

Como médico cardiologista, Jorge enfrenta no seu cotidiano inúmeras situações limites entre vida e morte que ajudam a acentuar o caráter metafísico da sua poesia, e isso, para o autor, conforme confidenciou-nos em uma entrevista, tornou-se uma questão de vida: *trabalhar a ideia de morte e entender*

a multiplicidade de atitudes do homem frente a essa locomotiva... Por isso a sua naturalidade poética não poderia ser outra: o Expressionismo Existencialista, no que este tem de mais visceral, legitimamente íntimo e não desdobrável ou amoldável a circunstâncias outras que não seja a consciência de mundo, na qual predomina a visão pessoal do artista e não uma poesia que aspire capturar a realidade, mas que seja um reflexo da reflexão do poeta frente ao seu tempo. O poeta transmite sua angústia criticando a exploração do homem pelo homem, toda sorte de estupidez e misérias. Por isso,

Disseste que a corda
apazigua os desencantados.

Disseste que a terra treme
nas bordas do despenhadeiro.

A terra não tem nada a ver
com teu descontentamento.

Ela é acima de qualquer suspeita.
É que a luz só atinge tuas costas.

Hoje, a estupidez não é mais um traço:
é um demônio que se agiganta.

(Noir, p. 58)

Em *Ser e Tempo*, Heidegger propõe a pergunta acerca do sentido do ser. Pode-se dizer que tal pergunta apresenta o propósito de retomar o antigo questionamento ontológico sobre o ser dos homens, visando ao mesmo tempo uma explicitação da própria compreensão de ser.

Jorge Elias Neto encontrou na linguagem poética a sua maneira de investigar o ser humano, seus desejos, seus medos e frustrações, ou seja, o que está interno em nós e não a exteriorização, a superficialidade. É com a poesia, neste caso com *Rascunhos do Absurdo*, que ele empreende a sua busca pelo sentido do Ser, pois este não é o resultado de algo postigo ou acrescentado, mas um constituinte do poeta enquanto indivíduo. E desse livro o leitor não sai incólume, pois os melhores poemas nele inseridos são justamente aqueles que refletem o sentido trágico da vida, justamente aqueles que ganham dimensão cada vez maior toda vez que relido e repassado, como acontece aos poemas gêmeo, *Corpo tombado* (p. 64) e *Poema ao morto* (p. 65), também a *Circo* (p. 71) e *Poema para o homem*

contemporâneo (p. 77), assim como a outro belo espécime da fauna versificatória brasileira, capaz de arrebentar a cabeça do leitor incauto, que é *Cristo de pão*:

Herdei de meu pai
esse Cristo forjado em miolo de pão.

Esse crucifixo que, pacientemente,
foi moldado no almoço de domingo;
em seus dedos, amassado,
em seus lábios umedecido.

Um Deus criado
pelo provedor de minha casa
durante o eterno silêncio
comigo repartido.

E eu aprendi que da bolinha de massa
se forja um ídolo.

Ao final da refeição, meu pai me estendeu
o Cristo na cruz.

Eu o peguei
e ele se partiu.

Foi duro para mim
ver Deus quebrar-se em minhas mãos.

(p. 79)

Trata-se de um poema dessacralizador, desorientador. Logo no primeiro dístico o poeta nos apresenta um “Cristo forjado em miolo de pão” para no final admitir que lhe fora duro “ver Deus quebrar-se em minhas mãos”. Não se trata apenas, possivelmente, da revelação de um “eu” profundo, descrente frente às “verdades” seculares, mas de uma *experiência reputada indizível que expressa-se e comunica-se pela imagem* (PAZ, 1972, p. 50). Imagem que não explica, antes *convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revê-la* (Idem). Nesse sentido, o poema é um intermédio entre uma experiência original, avassaladora, e um conjunto de ações e vivências posteriores, que apenas adquirem consistência e sentido com referência à experiência primeva, fundadora, que o poema consagra no presente. E se é presente só existe neste agora e aqui de sua presença entre os homens. Para ser presente o poema necessita fazer-se presente entre

os homens, encarnar na história (Idem, p. 53). Afinal, o homem é um ser histórico e fala das coisas que são suas e de seu tempo.

O tempo em *Rascunhos do Absurdo*, apenas para lembrarmos Vinícius de Moraes, não é “quando”, mas o presente. Essa constatação reflete no significado último do poema que não é dito de maneira explícita, mas é o fundamento da poética de Jorge Elias Neto até aqui. Poesia feita no presente, para o tempo presente e para o advir, pelo menos enquanto o homem – ser temporal e relativo – for este que vemos aí, no mundo, conquistador de espaços que mal são desbravados se transformam em cinzas.

Rascunhos do Absurdo é composto por quatro capítulos: “Livro de Notas”, “O Estalo da Palavra”, “Gaza” e “O encantamento do poeta Maratiba”, este último dedicado a Miguel Marvilla, também poeta, amigo e incentivador de Jorge, falecido em seus braços, na emergência de um hospital.

O primeiro capítulo se configura por apresentar poemas extremamente líricos, muitos deles nos remetem à própria poesia ou à função do *poeta* – / *barri-ga de aluguel* (Ventre Vazio, p. 29), ao convívio familiar, como em *Dever de Casa*, um poema imagético e sensorial, quase palpável, onde o poeta assegura à amada

Fazer por onde
sempre tê-la ao meu lado
para dizer-te, sempre:
Eu Te Amo.
(p. 39)

Suas palavras, sem qualquer prolixidade, tornam seus pensamentos consecutivamente compreensíveis, levando o poeta à busca de apurar seu discurso no sentido de transmitir o mais claramente possível seu enunciado, pois são plasmadas com coloquialidade, sem perder a elegância. É a necessidade de ser entendido e sua mensagem apreendida que servem de alimento necessário à sede do poeta.

O segundo capítulo é marcado por aquela temática que reflete o estranhamento do homem no mundo, impregnado por um sentido de deslocamento frente à ruptura de valores da modernidade e à queda de paradigmas, antes institucionalizados e agora questionados ou até mesmo negados. É nessa atmosfera movediça da contemporaneidade que sobrevive o poeta. Sua lírica reflete o esvaziamento de valores do homem moderno, abandonado em si mes-

mo e desnorreado ante a desestabilização de verdades universais, como atesta o exemplar poema A Prazo:

Levem-me as horas
para os caprichos mundanos!

Já destaquei a etiqueta.

Tomei posse do indivíduo.

Será que não vêem
no meu ante-braço
o carimbo de “pago”?

(p. 63)

Esse poema capta e revela o momento histórico da humanidade, em que o poeta tornou-se um aliado no seu tempo. Então

Já que a palavra é uma puta:
rasguem o poema.

Já que a rima é farta; e o poeta
um estorvo,
que se recompense o primeiro idiota
a me cortar a carne.

(Balada da Carne, p. 69)

Em Gaza, terceiro capítulo, Jorge Elias Neto apresenta-nos uma poesia de forte apelo social e grande senso humano, preocupada – naquele momento de sua escrita – com os últimos desdobramentos do confronto entre palestinos e judeus, fazendo coro à indignação que toma conta dos povos desde os tempos da criação do estado de Israel, em 1948, quando Gandhi se manifestou dizendo que

O que está acontecendo na Palestina, não é justificável por nenhuma moralidade ou código de ética. Certamente, seria um crime contra a humanidade reduzir o orgulho árabe para que a Palestina fosse entregue aos judeus parcialmente ou totalmente como o lar nacional judaico.

Quase seis décadas após, José Saramago se manifesta sobre o mesmo conflito, utilizando a imagem do franzino Davi que mata em combate o gigante filisteu, Golias, dizendo que

Aquele louro David de antanho sobrevoa de helicóptero as terras palestinas ocupadas e dispara mísseis contra alvos inermes, aquele delicado David de outrora tripula os mais poderosos tanques do mundo e esmaga e rebenta tudo o que encontra na sua frente, aquele lírico David que cantava loas a Betsabé, encarnado agora na figura gargantuesca de um criminoso de guerra chamado Ariel Sharon, lança a “poética” mensagem de que primeiro é necessário esmagar os palestinos para depois negociar com o que deles restar.

O fato é que Israel suscitou uma sensibilização mundial em favor da causa palestina, inclusive por parte dos poetas. Notoriamente, o poeta mais importante nesse contexto é o palestino Mahmud Darwish (a quem essa parte do livro é dedicada), o precursor de uma geração de autores da vertente denominada Poesia Palestina de Combate, surgida após a ocupação de 1967, que inclui os palestinos Samikh Al Qassem, Fadwa Tukan e Tawfiq Al Zayad. Em Gaza a poesia de Jorge Elias Neto comunga e se amalgama ao canto desses tantos outros poetas em um grito uníssono, fazendo-se ouvir em todos os cantos do planeta, pois retratam os absurdos e os horrores desse conflito desigual e desumano.

Por detrás de todas as guerras percebe-se a inteira ausência de amor ao próximo, que, na verdade, reforça no poeta (Jorge Elias Neto) a incerteza quanto às verdades seculares, como a crença em um Deus que já não é refúgio para suas angústias. O homem passa a ser o criador de suas verdades e realidades, porém completamente aturdido pelo sentimento de abandono, por isso diz-nos que *Ao poema, cabe / despejar sobre o chão, / e na cara dos facínoras, / uma resma de dúvidas* (A Praça, p. 94), ao invés de bombas, deflagrando o absurdo do existir frente ao mistério. E refletindo sobre o engajamento de Darwish (que fora expulso de sua casa, com a família, pelo exército de Israel), Jorge refaz seu caminho, e na celebração do viver encontra sentido na atitude exemplar do poeta palestino que *Não azulava as dúvidas com preces / e entendia a sujeira como um vício da realidade*.

Enfim, pensar e sentir estão imbricados num propósito de induzir o homem à revelação da verdade do ser e ao conhecimento de si. A poesia, nesse ínterim, torna-se a expressão maior de significados do homem, transcendendo a superficialidade da expressão na busca de se exprimir o inefável. Nesse contexto, pautado nas questões essenciais que afligem o homem moderno, em que o ser se lança na investigação identitária de si mesmo e no descortinar do sentido da vida, pulsante na concretude do mundo, é que se enquadra Rascunhos do Ab-

surdo, uma obra comprometida com o homem e com a vida, em que o autor tece suas críticas ao mundo moderno, pragmático e utilitarista, refletindo o espasmo do homem frente ao mundo por ele criado e sua busca na ressignificação da vida.

Referências

NETO, Jorge Elias. **Rascunhos do Absurdo**. Vitória: Flor&Cultura, 2010.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Disponível na internet, no site do Comitê Democrático Palestino – CDP – Brasil. Visitado em 15/04/2011. Link: <http://somostodospalestinos.blogspot.com.br/2011/04/terceira-intifada-palestina.html>.

Disponível na internet, no site da Fundação José Saramago. Visitado em 10/01/2009. Link: <http://caderno.josesaramago.org/20584.html>.

PATRIARCALISMO E ESPECISMO NO ROMANCE *A CEIA DOMINICANA*, DE REINALDO SANTOS NEVES

Helena Cirelli Guedes

A fim de abordar a obra *A ceia dominicana*: romance neolatino, de Reinaldo Santos Neves, usarei como referencial teórico as contribuições de Simone de Beauvoir (encontradas em *O segundo sexo*, seu tratado sobre a mulher, o qual não poderia ignorar o patriarcalismo inerente à nossa sociedade) e de Jacques Derrida (encontradas em *O animal que logo sou*, livro no qual o filósofo trata do “especismo” e do “humanocentrismo”, sem, no entanto, jamais utilizar esses termos). Tais contribuições fornecem subsídios importantes dentre muitas possíveis interpretações sobre o romance de Santos Neves²¹.

Explicitando o que se entende por “especismo”: Derrida, em *O animal que logo sou*, desenvolve a pergunta de Bentham, com relação aos animais: “Can they suffer?”. Então a questão não seria mais se os animais podem pensar, raciocinar ou falar, mas se podem sofrer, ou, como diz Derrida, se eles podem não poder. Pois, como sugere Derrida, parece que o simples fato de os animais não-humanos serem privados do *logos*, que esse fato justifica toda a violência que se comete contra os animais: “Todo mundo sabe que terríveis e insuportáveis quadros uma pintura realista poderia fazer da violência indus-

21 Embora reconheçamos tratar-se *A ceia dominicana* de uma obra satírica, a questão do patriarcalismo e do especismo estão inegavelmente presentes no corpo do romance, com todo o seu aspecto sóbrio entrelaçado à questão satírica. O fato do romance suscitar divertimento não o torna isento de questões pungentes como estas.

trial, mecânica, química, hormonal, genética, à qual o homem submete há dois séculos a vida animal” (DERRIDA, 2002, p. 53).

Aqui, entretanto, aplicamos o conceito de “especismo” não tanto em relação à violência aplicada contra os animais, mas mais quanto à postura “humanocêntrica”²², ou seja, o simples fato de se considerar que a espécie humana está em posição privilegiada em relação às demais espécies animais. Aliás, justamente essa postura que costuma justificar toda a violência à qual Derrida se refere. Abaixo será elaborada a relação entre o romance de Santos Neves e o referido livro de Derrida.

A ceia dominicana: Gratiani Daemoni Satyrici Liber é um romance autobiográfico do fictício Graciano Daemon, publicado postumamente pela também fictícia Bárbara Gondim, cunhada de Graciano. Boa parte do romance se passa na ceia dominicana, a qual dá título ao livro de Graciano e ao de Reinaldo Santos Neves (*A ceia dominicana*: romance neolatino), elaborador da ficção. O anfitrião da ceia, o personagem Domingos Cani, é um patriarca (pois não tinha filhos, mas comportava-se como um pai perante seus amigos, concedendo-lhes favores ilícitos, como providenciar garis municipais para uso doméstico) patriarcal (deixando claro que não se trata de redundância), com opiniões como: “Mulher, afinal, não passa de uma criança grande, incapaz por natureza de tomar decisões em situações de emergência *como nós*” (NEVES, 2008, 415 – grifo nosso). Opinião que nos remete diretamente às reflexões de Simone de Beauvoir: “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo.” (BEAUVOIR, 1980, p. 10). Afinal, diz Cani: “[...] incapaz [...] como [isto é, ao contrário de] nós”, onde em “nós” se lê “homens” e se percebe que não só um homem define a mulher relativamente a ele, mas também a ele enquanto adulto, numa postura “adultocêntrica” (CASTRO, 2010, p. 32), na qual a criança também é vista como “incapaz” (é certo que civilmente elas são incapazes, mas a partir de determinada idade elas podem ser até mais responsáveis que adultos e capazes, sim, de tomar decisões em situações de emergência. Castro questiona a condição sempre tutelada da criança, também vista em nossa sociedade como *outro*).

Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir, ao tratar da questão da mulher no que tange ao aspecto histórico, ou seja, seu papel restrito ao lar,

22 “Humanocentrismo” parece ser um termo mais adequado para se referir à postura dos seres humanos em relação aos demais animais, já que o termo “antropocentrismo” costuma ser utilizado mais como oposição a “teocentrismo”.

analisa os argumentos de que os homens se utilizavam para justificar a não-inserção da mulher na sociedade política e nas funções públicas. Segundo Beauvoir, para Auguste Comte

a feminilidade é uma espécie de ‘infância contínua’ que afasta a mulher do ‘tipo ideal da raça’. Essa infantilidade biológica traduz-se por uma fraqueza intelectual; o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: ‘nem a direção nem a educação lhe convêm’ (BEAUVOIR, 1980, p. 144).

Quanto à opinião de Vigny, Beauvoir a transcreve em suas palavras exatas: “A mulher, criança doente e doze vezes impura” (apud BEAUVOIR, 1980, p. 191). Assim, o personagem Domingos Cani parece reproduzir ficcionalmente o que homens não-fictícios realmente pensam a respeito da mulher.

Domingos Cani também expõe sua veia patriarcal quando diz “A melhor coisa do mundo é a mulher. A pior também, mas fazer o quê? É tudo ou nada. A ciência ainda não inventou um jeito de se ficar com a parte boa da mulher e jogar a outra fora.” (NEVES, 2008, p.461). Pois a mesma Simone de Beauvoir transcreve a frase de Sirmônide de Amorga: “As mulheres são o maior mal que Deus jamais criou: que pareçam por vezes úteis, logo se transformam em motivo de preocupação para seus senhores.” (apud BEAUVOIR, 1980, p. 112). Ainda com relação ao aspecto histórico da situação da mulher, diz Beauvoir:

É nas classes dos possuidores da riqueza que a dependência da mulher é sempre mais concreta. Ainda hoje é entre os ricos proprietários fundiários que subsiste a família patriarcal; quanto mais poderoso se sente o homem, social e economicamente, mais se vale da autoridade do *pater familias* (BEAUVOIR, 1980, p. 125).

E Domingos Cani era um homem poderoso – obviamente, fictício – da ditadura militar vigente no Brasil em 1979 e homem de muitas posses, como a mansão em Vitória, a mansão em Manguinhos (que incluía um acervo contendo, dentre outras coisas, as obras originais mais importantes dos principais artistas do mundo – o que estava nos museus pelo mundo afora eram simples réplicas, de acordo com a personagem Ivone, aliás, Evônima, amiga de cavalos) e uma propriedade em Matilde na qual criava abelhas.

Apesar de todas essas posses e, evidentemente, da saúde financeira de Domingos, sua esposa, Berecintia, cortava o cabelo em escola de cabeleleiras, onde, obviamente, o corte é bem mais barato que em salões ou até gratuito. Domingos Cani também tratava a esposa como moeda, usando-a para pagar dívidas.

Outra passagem envolvendo Cani que merece menção é quando ele cita o costume que havia na Babilônia de mulheres se prostituírem e entregarem o que recebiam por esse trabalho aos templos religiosos: Simone de Beauvoir realmente registra tal fato. Só que Cani o diz de modo grosseiro e ainda diz que a Babilônia era uma cidade da Grécia Antiga, o que sabemos que não é verdade. Mas é verdade que na Grécia também houve esse costume, que Beauvoir também registra (BEAUVOIR, 1980, p. 110).

Quase todas as peripécias vividas por Graciano em Manguinhos (e também, antes de para lá partir, em Nova Almeida) gira em torno de mulheres. Aliás, o que faz Graciano ir se refugiar em Manguinhos é seu desagrado por sua noiva, Alice Dóris, que havia se comportado como virgem durante todo o noivado, não ter sangrado na noite de núpcias em Nova Almeida. Desconfiado, abandona a noiva no hotel e parte para Manguinhos.

Também em Graciano é possível perceber uma postura excessivamente patriarcal: o próprio desagrado em *supor* que sua noiva não era virgem, por não ter sangrado (o que não quer dizer nada, pois, como nos lembra o personagem Crisântemo, há o hímen complacente), o que o fez abandoná-la no hotel sem ao menos dialogar com ela sobre o assunto.

Quanto ao aspecto da virgindade, Simone de Beauvoir, ao analisar a castidade que geralmente é imposta à mulher, diz que quando esta “se torna a propriedade do homem, ele a quer virgem e dela exige, sob a ameaça dos mais graves castigos, uma fidelidade total; seria o pior dos crimes dar direitos de herança a um descendente estrangeiro [...]” (BEAUVOIR, 1980, p. 103 – 104). Mas não parece ser o temor a um filho bastardo o que desagrade Graciano e sim o fato da “mercadoria” estar violada, como se ele tivesse comprado um par de sapatos julgando-o novo e, ao chegar à sua casa, descobrisse-o previamente usado.

Simone de Beauvoir relata os casos históricos entre os povos primitivos que temiam a virgindade, quando, antes da noite de núpcias, entregavam as noivas aos sacerdotes, médicos ou caciques para desvirginá-las e assim privar o noivo do risco de ter o seu vigor quebrado “[...] o princípio feminino tem mais força e comporta mais ameaças estando intacto.” (BEAUVOIR, 1980, p. 194)]. Em

outras aldeias, as mulheres eram entregues aos estrangeiros de passagem, porque a tribo não acreditava que estes seriam alérgicos a esse mana ou porque não se preocupava com os malefícios que poderia recair sobre eles (os estrangeiros). Acontecia também do noivo rejeitar uma parceira virgem por julgá-la nunca antes capaz de suscitar desejo em um homem e, assim, perderia seu valor.

Mas, no regime patriarcal “o homem tornou-se o senhor da mulher e as mesmas qualidades que atemorizam nos animais ou nos elementos indomados tornam-se qualidades preciosas para o proprietário que as soube domesticar” (BEAUVOIR, 1980, p. 196). Passa a ter valor, então possuir o que nunca antes ninguém possuiu, como se essa fosse uma maneira segura de afirmar a posse:

[...] a conquista se apresenta, então, como um acontecimento único e absoluto [...] Destruindo o hímen, o homem possui o corpo feminino mais intimamente do que mediante uma penetração que o deixa intacto; com essa operação irreversível o homem faz dele um objeto inequivocamente passivo, afirma seu domínio sobre o mesmo (BEAUVOIR, 1980, p. 196).

Beauvoir prossegue então narrando a lenda do cavaleiro que abre um caminho difícil por entre arbustos espinhosos para colher uma rosa nunca antes respirada. O cavaleiro não somente a descobre, como lhe quebra o caule, é então que a conquista. Segundo Beauvoir, a imagem é tão clara que, na linguagem popular, “colher a flor” de uma mulher significa tirar-lhe a virgindade, e essa expressão originou a palavra “defloramento”. Assim, o comportamento de Graciano é resultado de uma ideia arraigada na mente dos homens desde tempos remotos, e que foi sendo passada de geração a geração.

Ainda com relação à virgindade, Cristácia, hospedeira de Graciano, fala desta com desdém e relata que ela mesma alargou o orifício vaginal da filha com o dedo quando do seu aniversário de um ano. Também tal atitude tem correspondência histórica, segundo Simone de Beauvoir, sendo considerada uma “operação cirúrgica” pelas mulheres que o realizavam, com auxílio de um pedaço de pau, de um osso ou uma pedra. Domingos Cani, aliás, diz que no futuro todas as mulheres passariam por procedimento cirúrgico semelhante, assim como os homens operam de fimose.

Ainda com relação ao patriarcalismo, o próprio Mar que traga Graciano para cuspi-lo nas areias da praia são e salvo é substantivo feminino em algumas línguas (como nos lembra Graciano em sua conversa com Petúnia) e em alguns

mitos, como nos lembra Simone de Beauvoir, o mar, feminino, seria a esposa do Sol: “[...] o Mar é um dos símbolos maternos mais universais [...]” (BEAUVOIR, 1980, p. 184). Beauvoir diz também: “No fundo do mar impera a noite: a mulher é o Mare tenebrarum temido dos antigos navegadores; a noite impera nas entranhas da terra. Essa noite pela qual o homem receia ser tragado, e que é o inverso da fecundidade, apavora-o.” (BEAUVOIR, 1980, p. 187).

Assim, o mar seria a última fêmea com que Graciano se relaciona no romance. Envolve-o em suas ondas para depois rejeitá-lo nas areias. Possível vingança do deus Netuno (simbolizando o mar fêmeo), após Graciano ter profanado suas águas sagradas, ao nelas se relacionar com a mudinha polinômástica (profanação de que o personagem só teve consciência quando alertado por Cristácia). Ou possível vingança de um mar fêmeo contra um personagem tão patriarcal: o mar – símbolo materno universal, como nos lembra Beauvoir – seria a matriarca que pune o patriarca-mor.

A alteridade no romance de Reinaldo Santos Neves aparece não só em relação à questão de gênero, como também em relação à questão da interação entre as diversas espécies do reino animal, já que o cachorro Feio, por exemplo, é um personagem importante, que aparece diversas vezes na narrativa. Quando Petúnia beija Feio na boca, Graciano se sente trocado por um “reles cachorro vagabundo”, e Domingos Cani, assim como Petúnia, não revela preconceito especista (como o faz Graciano, que se julga mais digno de ser beijado por Petúnia apenas por ser humano), ao rolar no tapete com Feio e chamá-lo de “melhor amigo”. Outra que parece não ter preconceito especista é Ivone, ao se relacionar com o “homem-cavalo”.

Graciano também, num momento de desespero, mata um ganso, e por isso é considerado pelas “doidas do bosque” um “homicida”, ou seja, um ser humano que mata outro ser humano. Assim, para as “doidas do bosque”, o que Derrida chama de “alteridade absoluta” (o animal de outra espécie que não o ser humano seria o “outro absoluto”) é relativizada, pois um ganso adquire o status de ser humano quando seu assassino é chamado de “homicida”.

Notamos então que os personagens em geral do romance de Reinaldo Santos Neves não são especistas. O único que parece partidário dessa “guerra de espécies” (como diz Derrida no livro *O animal que logo sou*), é Graciano, justamente o protagonista, e não por acaso em nossos dias tem-se associado o especismo ao patriarcalismo.

No final do romance, o herói – patriarcal e especista – deixa de ser cômico e / ou tragicômico e passa a ser somente trágico: perde três mulheres em uma: Fausta, Célia, Psiquê – que, durante a rebelião do mar, torna-se definitivamente mulher. Perde Átis, seu amigo grátis. E Eugênia, Alice, Débora, já estavam todas perdidas para ele. Longe de tentar prever o que aconteceria após o FINIS, sobra-lhe como oportunidade Ivone, amiga dos cavalos. Mas o naufrago – após ter tido o casamento naufragado, efetivamente se torna um naufrago, além de naufrago do amor (amor no qual ele depositara suas últimas esperanças, após viver aquele monte de peripécias em Manguinhos) – o naufrago, então, não sei se teria forças vitais para encetar nova aventura amorosa. Mas, apesar de ter morrido tanta gente nesse naufrágio, “alguém” sobreviveu com Graciano, além do cachorro Feio: a poesia. A única que sempre acompanha os poetas, não que ela alivie ou console (como pensou o próprio Graciano, após telefonar para Bárbara e temer que seu pai o deserdasse: “Fiquei ali inane, sem saber o que fazer nas circunstâncias. Um poema? Inútil: arte poética não me ajudaria em nada.” – NEVES, 2008, p. 480), mas está sempre presente (aliás, pouco antes da própria passagem citada no parêntese anterior, Graciano tinha acabado de “riscar a lousa mental” – NEVES, 2008, p. 479 – com uns versos).

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** (vol. I). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- CASTRO, Lucia Rabello de (coord.). **Falatório: participação e democracia na escola**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 2002.
- NEVES, Reinaldo Santos. **A ceia dominicana: romance neolatino**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

JOSÉ CARLOS OLIVEIRA: UM DESLOCADO EM CASA

José Irmo Gonring

O escritor capixaba José Carlos Oliveira era um deslocado em sua casa, em Vitória, a cidade onde nasceu e morou até os 18 anos; no Rio de Janeiro, onde viveu o resto de sua vida; e “até” em Paris, para onde foi cinco vezes, mas, paradoxalmente, estava “em casa”, em todos esses locais, pela via da criação literária, essa “região” que o escritor habita, espaço que lhe garante o “ajustamento” no mundo não familiar. Mesmo morando longe, o estado do Espírito Santo está presente em sua obra: nas crônicas e em seu projeto mais ousado e acalentado, a ficção.

Este texto é inicialmente produto da disciplina Literatura do Espírito Santo, ministrada pelo professor Orlando Lopes, no Doutorado em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (2011/2). Chamava-se “A escritura como uma região (Writing as a region)”. Foi apresentado no seminário Bravos Companheiros e Fantasmas no dia 23/08/2012, devidamente estreitado, para caber em 20 minutos.

Dez após deixar Vitória, José Carlos Oliveira publica a crônica “Agora é março”, que diz, no segundo parágrafo:

Na minha terra, que é uma ilha, a rosa-dos-ventos é um catavento desvairado. Ergue as anáguas das normalistas, quebra os lampadários das amendoeirás, derruba as pombas-rolas, no meio da noite uivante faz arder como archotes os olhos dos loucos mansos; a ventania ninfômana

geme em todas as soleiras, rende-se de encontro às portas e janelas; e quando rompe a manhã sob a neblina, o rocio nos canteiros abrandava aquele cio. A grande cadela do fatal trimestre adormece, saciada, sob o sol; mas ao entardecer o cio recomeça. (OLIVEIRA, 1962, p. 77-78).

Na crônica “Notas ditadas por um fígado inchado”, mais à frente, no mesmo livro, *Os olhos dourados do ódio*, o seu primeiro, resume o que poderia estar em epígrafe ou fechando este estudo: “Nunca mais ninguém olhará o mundo pelo ângulo através do qual eu observo. Nunca ninguém ocupará o espaço por mim ocupado. Para onde vou, levo tudo o que sou. [...] vamos viajar levando no coração tudo aquilo de que, viajando, desejávamos fugir” (OLIVEIRA, 1962, p. 203).

Amarremos agora as pontas com a crônica “*Bonjour alegria*”, do livro *Flanando em Paris*, escrita 20 anos depois. Ele descreve uma caminhada pelo Quartier Latin, em Paris, em direção ao Sena, após alimentar-se na Brasserie Balzar. Está “fisiologicamente feliz”. É outono. E ressalta que o que a cidade lhe oferece de melhor não são os museus, os monumentos, etc.:

Em Paris, num sábado, na penúltima hora do metrô, quando tudo pode acontecer nos corredores ou na beirada dos trilhos, às vezes tenho medo de homens que se aproximam com caretas inamistosas desenhadas no rosto; homens bêbados, fatigados, sonolentos, que discutem entre si e evidentemente não andam alegres. Tenho medo deles, mas quem são eles? São os estrangeiros. São seres humanos, meus irmãos, e me amedrontam. São os meus indecifráveis semelhantes, de imprevisíveis desígnios, trazendo no coração uma angústia que não posso traduzir por falta de tempo (na circunstância dada) e quem sabe, se tivesse tempo, também, não poderia traduzir, por desconhecimento do idioma que essa angústia fala (OLIVEIRA, 2005, p. 363-364).

É assim que Paris me reduz à medida da solidão por mim procurada. [...]. Gostaria de viver aqui assim, isolado, mas não apartado, por dois longos e abençoados anos ou por toda a vida se tivesse a chance. Já no entanto me debruço na amurada e começo a dizer adeus a essas águas castanhas que atravessam escachoantes a cidade querida. Cinco dias a mais, e será tempo de seguir viagem, trocando o sentimento do estrangeiro pela emoção do parentesco, meio a meio agradável e inquietante. [...]

Nesta tarde de Paris, hiperestesiado como um nascituro [...], quase faz pleno sentido ternascido outrora acolá, e estar aqui agora. [...] (OLIVEIRA, 2005, p. 364-365)

Essa foi a última crônica enviada de Paris, após a quinta viagem (saiu no *Jornal do Brasil* em 5.11.81). Ao destituir-se da condição de turista, fato que José Carlos Oliveira reitera aqui, em relação a Paris, ele se situa na região dos “sembables”. Sua maneira de “estar em casa”, de carregar consigo seu eu que se identifica com a condição dos humilhados (desde Vitória), palavra recorrente em sua obra.

José Carlos Oliveira nasceu em Vitória, a capital do Estado do Espírito Santo, e mudou-se aos 18 anos para o Rio de Janeiro, em 1952, depois de uma já festejada carreira de cronista na imprensa local e de uma boa convivência com a ala moça e mais antenada dos intelectuais da cidade, entre os quais era chamado de “Zé Precoce”. Deslocado socialmente, de família humilde e sem recursos, ascende pela via intelectual, como cronista respeitado pela ala mais madura. Mas isso aumenta o fosso que o separa da família. “Em casa, o desnível intelectual entre ele e a família aumentava. Ao mostrar suas crônicas publicadas, a reação era de espanto ou indiferença” (TÉRCIO, 1999, p. 35).

Assim, ele fugiu dos estreitos limites de uma Vitória provinciana. Rompeu com o “campo literário”, como conceituado por Bourdieu: “[...] espaço social que reúne diferentes grupos de literatos, romancistas e poetas, que mantêm relações determinadas entre si e também com o campo do poder” (*Apud* Maurício Vieira Martins: “Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, out., ano 2004/vol. 19, número 056, São Paulo, p. 63).

É bem verdade que Oliveira remete ao campo de origem quando diz, em entrevista, que sua dicção é capixaba. Também em três de seus quatro romances está presente sua terra natal: como Vitória/Jucutuquara, cidade onde nasceu e bairro onde morou, em *O Pavão Desiludido* (romance autobiográfico); Vitória e Linhares, esta, cidade de seus antepassados por parte de mãe, em *Um Novo Animal na Floresta*, outro romance com características autobiográficas; e Jucutuquara/Região Serrana capixaba, com o nome de Maracajaguaçu, no romance Domingo 22. Maracajaguaçu é nada mais nada menos que o índio Gato Grande, personagem lendário, que atuou em parceria com os portugueses na defesa da Capitania de Vasco Fernandes Coutinho contra os piratas. E Rafael Goringen é o pomerano, em Domingo 22, que deu um desfalque num banco em Maracajaguaçu e vai para o estrangeiro, nos meses muito frios, retornando depois ao país pelo Rio de Janeiro. O personagem trava o seguinte diálogo com o chofer do táxi que toma no aeroporto:

- Ótimo. [...] Agora vou pegar bastante sol para recuperar minha pele morena.
 - Mas você tem pele branca. Chega a ser sardento. [...] tive quase certeza de que era europeu. Porque além do mais a sua pronúncia não parece brasileira e nem pronúncia é. Eu diria que você fala com sotaque de uma língua que desconheço.
 - É que sou da Nova Pomerânia. Conhece?
 - Já ouvi falar. Fica perto de Maracajaguaçu, não é?
 - Isso mesmo. Lá, todo mundo é neto e até filho de europeu. [...]
- (*Domingo* 22, capítulo 22, p. 73-74).

No final de sua vida, José Carlos Oliveira volta ao campo. Virá para sua cidade natal, com o objetivo de vivenciar seu projeto de Escritor Residente (Ufes, 1985), que inclui uma oficina literária para a criação de um romance coletivo e a finalização do livro de contos *Bravos Companheiros e Fantasmas*, obra que deixa pronta e será publicada postumamente pela FCCA/Ufes. Nesse livro, escrito durante suas andanças e em Vitória, onde foi burilado, nos últimos seis meses de sua vida, as referências a Vitória e ao Espírito Santo estão nos contos “Dia de samurai” (p. 17, 2º parágrafo), “Pássaro extinto da floresta extinta” (p. 27, 10º p.), “A prisioneira do Camarim” (p. 72, 2º p.), “Uma companheira para Frag Mendes” (p. 117, 2º p.), “Os impacientes” (p. 138, 2º parágrafo, e no anterior - “Praia do Sapo, a mais bravia de Maracajaguaçu”), “Mistério em Montagnola” (p. 179, 3º p.) e, fechando o livro, o “Auto-Retrato falado: o autor, agora” (p. 201-204), um depoimento com sabor de revisão de vida.

Podemos considerar esse seu último livro como o depositário de algumas de suas fugas para o “home”, o lar, em tempos alternados, quando de sua longa errância longe de Vitória. Mas o início desse retorno já se dera cerca de uma década depois de seu deslocamento para a então capital da República, como se pode conferir em quatro crônicas publicadas na imprensa do Rio de Janeiro, depois reunidas no seu livro de estreia, *Os Olhos Dourados do Ódio*. Conferir em a já citada “Agora é março” (p. 77), “Chegada ao Rio” (p. 83), “Foi sempre assim” (p. 87) e “O português” (p. 183).

No romance *Um Novo Animal na Floresta*, no momento crucial do drama do personagem Carlinhos Oliveira – enredado pelo alcoolismo e pela paranóia de guardar em seu apartamento um dos guerrilheiros urbanos envolvidos com o sequestro do embaixador norte-americano –, ele aceita o convite do Comandante para visitar um submarino. Antes disso, no clima preliminar desse passeio, o militar lhe faz a oferta de um presente que trouxera da terra de

Carlinhos, o manuscrito do romance *Pobres e Tristes*, escrito na adolescência do narrador. O militar diz que em sua terra gostam muito dele. E Carlinhos entra em parafuso, por ver então que o convite traz a possibilidade de os serviços de inteligência terem vasculhado sua vida.

Deslocamento e política

Para o estudo da conexão da vida com a obra de José Carlos Oliveira podemos aplicar o conceito de deslocamento (*displacement*, *desplazamiento*), que não é o *verschiebung* de Freud, sempre estudado junto ao conceito de condensação (*verdichtung*). O termo se aplica a quem se desloca fisicamente (migrante) e também aos que estão desajustados socialmente ou culturalmente.

Um significativo trabalho sobre o que o termo deslocamento implica, ao se estudar um escritor, é “Uma escrita deslocada: literatura e deslocamento em Sylvia Molloy”, de Dayane Campos da Cunha. Foi publicado em “Daran-dina Revisteletrônica” – <http://www.ufff.br/darandina/>.

Campos da Cunha trabalha com o conceito de *home*, que é “lar no sentido estrito e simbólico, para o estudioso grego Theanos S. Terkenli, em artigo intitulado ‘Home as a region’”. Ela chama também a atenção para o que diz o geógrafo Rogério Haesbaert, no livro *O Mito da Desterritorialização: do ‘fim dos territórios’ à multiterritorialidade*. Para ele, o que muitos denominam desterritorialização “seria na verdade a vivência de novas formas de re-territorialização, processo a que ele propõe chamar multiterritorialidade” (HAESBAERT, 2007, p. 74, apud Campos da Cunha).

Outro conceito aplicado por Campos da Cunha para apreciar a obra da escritora argentina Sylvia Molloy é o de *frontería*, proposto por Abril Trigo no ensaio “Fronteras de la Epistemología. Epistemología de la Frontera”. Isso, para se entenderem as relações que podem ser estabelecidas para além das fronteiras a que todos estamos sujeitos. “Enquanto linha que demarca território, a fronteira limita, em contrapartida, a *frontería* estabelece novas conexões, ligamentos: avança.” (ibidem, *in* – <http://www.ufff.br/darandina/>).

É, então, um convite para se pensar nos benefícios dessa mobilidade, a partir do entendimento de que ela não produz um “desenraizamento”, pelo

menos não radical, mas engendra novas formas de *um* indivíduo ver-se a si mesmo, o seu semelhante e a literatura.

O conceito de *home*, de Terkenli, é aplicado por Campos da Cunha para o caso da escritora Sylvia Molloy, argentina que vive no Canadá, pois “dialoga com muitas questões que perpassam a escrita daqueles que vivem em um exílio – do latim *exilium* –, que pode ser definido como a expatriação voluntária ou forçada de uma pessoa”.

Home tem a ver, entre outras coisas, com uma característica do ser humano, que é a busca por um “lugar”, por um ponto de referência, daí que, por exemplo, Molloy, em entrevista concedida a Argentinidad... Al Palo, fale em “Patrias Chicas”: “Esas patrias chicas todo el mundo las lleva dentro explícitamente como lugares concretos o como refúgios [...] muy concretos em el recuerdo, pero e ahí donde tienen que quedar, en el recuerdo, porque no la vuelves a encontrar en la realidad. No poder hacer coincidir el recuerdo com una realidad que quieres recobrar es lo que hace que escribas. Siempre se escribe desde una falta do desplazamiento” (Molloy, entrevista concedida a Argentinidad... Al Palo..., 2006, *apud* Campos da Cunha, 2011).

Então Campos ressalta o fato de Molloy assinalar que para esse “home como refúgio” não há como retornar “de forma concreta”, mas somente “simbolicamente”, por meio da escrita, “de um certo modo de escrita”; e ressalta ainda que Molloy deixa transparecer de sua fala o caráter de sua [e, segundo ela, de toda literatura] escritura: “É pela falta que se escreve”. E arremata: “Nesse sentido podemos pensar no que Terkenli aponta como o diálogo com o home desde um nonhome – essencial para a análise de uma escrita que nasce precisamente desse diálogo como cremos ser o caso de Molloy”.

No item 3 de seu trabalho, “A modo de conclusão: escritura desplazada ou a estética migrante como um modo de multiterritorializar-se”, ela fala do “deslocado” na própria pátria. Aqui, há que se comparar o Brasil e a Argentina, assim como outros países da América do Sul, que nos anos 60, 70 viveram sob tormentosas ditaduras. E isso causou impacto sobre o comportamento e a obra de autores como José Carlos Oliveira, que passaria a dedicar alta porcentagem do espaço de suas crônicas a assuntos como a política, contrariando seu projeto estético original, que estava próximo do de Rubem Braga, a quem idolatrava

desde a mocidade e cuja obra era livro de cabeceira mesmo fora do país. Vamos conferir na crônica “Lá vou eu”, publicada no *Jornal do Brasil* em 09/02/1979, anunciando sua próxima viagem a Paris:

Andei lembrando [...] minha primeira viagem a Paris em 1963. [...] Aquelas recordações foram úteis, porquanto serviram para desviar minha atenção dos problemas políticos brasileiros, que ocuparam minha consciência continuamente por todo o ano passado e me transtornaram, envenenaram. Não quero mais falar, nunca mais quero falar de política brasileira. Os personagens que nela se movimentam são toscos, mesquinhos, incapazes de discernir o futuro da pátria acima e além de suas pequeninas cobiças, seus nojentos rancores, sua vaidade de travesti em baile de carnaval. Trabalhando essa material vil, sujei minhas mãos e meu espírito. Tratarei agora de tomar um banho de arte imortal, e de ideias olímpicas. (OLIVEIRA, 2005, p. 151).

Nessa crônica declara o propósito de “aposentar” Carlinhos Oliveira:

Esse meu duplo, que tantas estripulias andou fazendo em meu nome [...]. Ignoro o que seja idade da razão, mas estou maduro e ansioso por me tornar um escritor respeitável, não mais aquele andarilho moleque, atrevido e frívolo que representei tanto tempo e com notório êxito. [...] acabou-se o Carlinhos Oliveira e entra em cena agora um senhor pouco afeito a superficialidades.” (OLIVEIRA, 2005, p. 152-153).

É ainda nessa mesma crônica ele estabelece sua linha de filiação à prosa bragueana, ao declarar que leva na mala seus autores de cabeceira: “Drummond, Pessoa, Rubem Braga (sempre que estou sem alento, o Braga me impele ao trabalho) e etc”. (OLIVEIRA, 2005, 152).

E proclama: “Não faço viagem turística” (OLIVEIRA, 2005, p. 153). O que reitera o que escrevera na crônica “La brésilienne”, datada de Paris, mas da viagem anterior (*Jornal do Brasil* de 19/09/1975): “Eu gostaria de ver como vive o *campagnard*, o *paysan*. Ir, digamos assim, lá para os lados das montanhas, no Sul. Mas para ver por dentro, não por fora; não sou turista, não ando com máquina fotográfica a tiracolo [...]” (OLIVEIRA, 2005, p. 119).

Lembremos aqui dos sembables do metrô de Paris referido acima. Os pobres, os menos favorecidos pela sorte, que já são inquilinos de suas crônicas

de adolescente, em Vitória, como assinala seu biógrafo: “Não se interessava seriamente por política, mas sua linha de pensamento já favorecia os destituídos” (TÉRCIO, 1999, p. 35).

Mas as circunstâncias levariam o adulto José Carlos Oliveira a tratar de política. Vejamos a crônica “Isso? Nunca mais” (Jornal do Brasil, 14/12/1984):

Eu não me interessava pela política brasileira, a não ser como espectador. Mais tarde, veio a ditadura militar e fui forçado, por solidariedade, e também para não ser uma das vítimas, a estudar de perto, a sujar as mãos no fenômeno impuro. Parece que fiquei atolado nesse brejo. Agora chegou o momento de cair fora. (OLIVEIRA, 2002, p. 351).

Dez anos antes, em outra crônica publicada no mesmo jornal, no dia 5/04/1974, intitulada “10 anos de solicitude”, José Carlos Oliveira abre o seu coração sobre o seu padecimento, nos anos que se seguiram a abril 1964:

Em abril de 1964 eu era um garoto bastante perturbado. [...] Desde então sofri muito. Não por mim, já que sou um pequeno príncipe no meio dessa confusão, mas por todas aquelas pessoas que eu estimava e que foram cassadas, encanadas, banidas. Experimentei a amarga solidão global: aquela, sabem, que você não pode ir a lugar nenhum sem encontrar alguém que, ou é da polícia, ou é contra o regime. Você nunca está em boa consciência. Fiquei com mania de perseguição; a qualquer lugar que eu ia, tinha alguém me olhando. Uns achavam que eu era comunista e outros que eu trabalhava na polícia secreta. Em parte alguma estavam satisfeitos comigo. Eu vivia assim, esdrúxulo na minha terra. Foram dez anos de amargura e medo, mas um medo absurdo de mim mesmo. Porque de vez e quando eu me perguntava: “Afim de contas, o que é que eu sou? Comunista ou Dops?” Eu era um homem sem partido (e assim continuo), mas não ter partido começara a ser uma espécie ideologia. E a isso que chamo terror (OLIVEIRA, 2002, p. 171-172).

Esse deslocamento na própria pátria em função das condições políticas nos leva a relacionar José Carlos Oliveira, pelo seu comportamento boêmio, com desusada devoção pelo uísque, aos intelectuais da “geração perdida”, que pontificou nos cafés e bares do Quartin Latin, em Paris, entre as duas grandes guerras mundiais.

A geração perdida

Harold Bloom, no livro *Gênio*, destaca a influência de Joseph Conrad sobre os autores da chamada geração perdida Ernest Hemingway e Scott Fitzgerald. (BLOOM, 2002, p. 587). Uma influência no estilo literário, mas provavelmente também no estilo de vida. O polonês Conrad foi um expatriado que se aventurou por insólitas geografias, colhendo experiências marcantes que informam suas narrativas, como *O Coração das Trevas*, que se passa na África.

Assim como o faziam Scott Fitzgerald e Faulkner, Hemingway reconhecia em Joseph Conrad um predecessor crucial. A relação entre Hemingway e Conrad é bastante sutil: a vertente do heroísmo de Hemingway promove uma revisão daquela de Conrad sem, no entanto, refutá-la. Perturba-me sobrepor os romances de Hemingway aos de Conrad (BLOOM, 2003, p. 587).

Se a obra de Conrad influencia o estilo de Hemingway, era por ele conhecida a ponto de poder afetar também seu comportamento, de servir como modelo para esse interiorano de Oak Park (Illinois), em sua sede de aventuras por mundos exóticos.

Hemingway (1890-1961) já publicava contos em 1916, sob a influência de Jack London, na técnica de escrever, conforme a introdução ao livro *O Sol Também se Levanta* (Abril Cultural, São Paulo, 1980). Aos 18 anos começaria sua carreira de jornalista. Em 1918 engajou-se no Exército, voluntariamente, depois que os EUA entraram na I Guerra Mundial. Mas é impedido fisicamente de ser um combatente de verdade. Contenta-se com guiar uma ambulância, na Itália. Após essa vivência no exterior, não cabe mais na provinciana Oak Park. Vive uma crise, rompe com o ambiente familiar e as convenções sociais de sua terra. Desgostoso com seu país, exila-se em Paris, para ser uma das figuras de proa do grupo de expatriados da chamada “geração perdida”.

Em 1924, deixa também o jornalismo. E troca o ambiente boêmio e intelectualizado de cafés como o Le Selet, em Paris, e a vida airada do Quartier Latin, pela vivência em cidades de gostos rudes e cruentos como Pamplona, na Espanha. Na viagem, entrevista toureiros, pesquisa, vai a espetáculos e pescarias, além da prática exacerbada das bebedeiras intermináveis que o seu grupo transfere de Paris para Pamplona. Isso renderá dois livros. Um deles, *O Sol*

Também se Levanta (1926), que para muitos é sua obra-primeira mereceu destaque de Bloom, em “Gênio”, apesar de considerá-la datada. Prefere seus contos e traça o parentesco de Hemingway com Joseph Conrad.

Traço eu o parentesco de José Carlos Oliveira com Hemingway. De *O Sol Também se Levanta* destacamos o trecho que segue, quando o grupo ainda está curtindo os cafés e dancings de Paris, antes de viajar para a Espanha:

... O chofer voltou a cabeça para nós.
– Onde quer ir? – perguntei.
Brett afastou a cabeça.
– Vamos ao Select.
– Ao Café Select – disse eu ao chofer. – No Boulevard Montparnasse.
(HEMINGWAY, 1980, p. 33).

José Carlos Oliveira, nas crônicas enviadas de Paris, refere-se a esse templo do grupo da geração perdida, o café Le Select, muito à vontade, com a *nonchalance* de quem estivesse em Ipanema e no Leblon. Certa vez, de um papo ali surgirá, por exemplo, o endereço de uma brasileira de Ipanema, ex-guerrilheira exilada que agora criava cabras no interior da França, para onde irá o cronista, em busca de uma história que sairá como crônica/reportagem no *Jornal do Brasil*. Vejamos o início de “*La brésilienne*”, como publicada em 19.9.75:

Eu gostaria de ver como vive o *campagnard*, o *paysan*. Ir, digamos, assim, lá para o lado das montanhas, no Sul. Mas para ver por dentro, não por fora; não sou turista, não ando com máquina fotográfica a tiracolo; gostaria de ver esse espetáculo por dentro, numa permuta de psicologias. Assim falei eu, só por falar, no Le Select. Então me indicaram uma brasileira que vive justamente lá para o lado das montanhas no Languedoc. Ora, a mim me interessa especialmente a situação dos brasileiros que se desgarram pelo mundo, à procura de um destino. [...]
(OLIVEIRA, 2005, p. 119).

Aliás, José Carlos Oliveira comporta-se como um autêntico Barnes, o narrador de *O Sol Também se Levanta*, quando se refere a Paris, sobretudo a esse território que lhes era comum, o Quartier Latin e seus célebres cafés, restaurantes, bares e bistrôs.

É de se notar que José Carlos Oliveira, nas suas cinco viagens a Paris, tinha um método de conquistar terreno na cidade. Escolhia o hotel e, a

partir daí, estudava o ambiente, o *boulevard*, até definir-se por um bistrô, de onde então, após uma quarentena de adaptação, partiria para ampliar seu território pela cidade.

Essa atitude corresponde à necessidade de se estabelecer o “home”, um lar que o deixasse com uma margem de segurança diante do estranho, aqui oposto ao familiar.

O namoro de José Carlos Oliveira com Paris, na verdade, começou por causa de um livro, um romance lido na adolescência. E, a partir daí, Paris passou a ser uma meta em sua vida. Deixemô-lo narrar isso, estando mesmo em Paris, depois de comprar num sebo a primeira edição francesa (1937) de *La Rue du Chat-qui-Pêche*, romance da húngara Jolanda Foldes. O título da crônica é “O gato-que-pesca”, originalmente publicada no “Jornal do Brasil” do dia 23/05/1979:

Existe uma tradução brasileira desse romance que me caiu nas mãos quando eu tinha 14 anos. Foi quando me apaixonei por Paris. Li umas 20 vezes *A Rua do Gato-que-Pesca*. [...] no umbral da minha juventude eu mal me dava conta de que os livros eram escritos por pessoas; não me entrava na cabeça a ideia de que certos romances são inclusive transportados de uma língua para a outra.

[...]

Imediatamente me pus a ler. Sabem que não me lembrava de nada, mas de nada mesmo? É uma história de refugiados; [...] O peleteiro Barabas e sua pequena família se transferem para a França, em 1920, em razão do desemprego em Budapeste. Alojados num hotel da Rua do Gato-que-Pesca, travam conhecimento com a comunidade dos refugiados, multidão de seres partidos ao meio num solavanco da história. Um capitalista russo, um socialista lituano, um príncipe espanhol, uma comunista finlandesa, outro espanhol anarquista, um ministro de Estado italiano, um grego perseguido pelos turcos... Há mais, uma legião de personagens reunidos pela identidade da comum desgraça, pela saudade das respectivas pátrias, pela necessidade de sobreviver numa França tradicionalmente chauvinista... (OLIVEIRA, 2005, p. 281-282).

Outro livro terá influenciado José Carlos Oliveira no seu apreço por Paris. Na obra póstuma *O Rebelde Precoce* – crônicas da adolescência, o organizador, Jason Tércio, diz que ele “se apaixonou por dois livros de ficção” que se

passam em Paris. O citado e o de outro escritor húngaro, Gabor von Vaszary: *Um Pobre Amor em Paris*. (OLIVEIRA, 2003, p. 32).

A autora de “A Rua...” é Jolán Földes (1902-1963), que também ficou conhecida como Yolanda Foldes ou Yolanda Clarent. Ela foi popular no período entre as duas grandes guerras. Esse é seu livro mais famoso. Ganhou o 1936 All-nations Prize Novel Competition of the Pinter Publishing Ltd (Londres). Foi traduzido para 12 idiomas europeus. Graduada em Budapeste em 1921, migrou para País, onde foi operária e balconista. O título diz respeito ao nome da menor rua de Paris. Considerada autora de obras para entretenimento, sem pretensões. Apenas *A Rua do Gato que Pesca* é apreciada como uma importante realização literária. O livro foi republicado na Hungria em 1989. Em 1941, mudou-se para Londres, e seus últimos trabalhos foram escritos em inglês. (Com base na Wikipedia, The Free Encyclopedia, às 22 horas de 05.01.2012).

Ou seja, Yolanda Foldes viveu na pele as angústias do entreguerras, como uma autêntica deslocada, fora do “home”, construindo na literatura o seu lugar, o seu refúgio. Expatriada, como Hemingway e os outros, fez da literatura seu lar. E fez a cabeça de nosso “*Zé Precocé*”. Por isso merece figurar com destaque neste modesto estudo.

No rumo de Sartre

A revista *Temps Modernes* de agosto-setembro de 1949, sob a direção de Jean-Paul Sartre, fez uma edição especial sobre a Alemanha. Na terceira seção está o texto “La génération des hommes perdus”, assinado por Arnold Bauer. Destaco o trecho em que fala sobre a produção dos jovens autores alemães:

A literatura alemã tem um passado, ela pode ter um futuro, mas não tem um presente. O que é a Alemanha de hoje? Uma vaga noção geográfica, a rigor. Mas a realidade é esta: a nação alemã está aniquilada e com ela, a literatura, aquilo que Hugo von Hofmannsthal designou pela fórmula: o espaço espiritual da nação. (BAUER, 1949, p. 431, trad. nossa).

A reflexão de Bauer é significativa para caracterizar o impacto do trauma social sobre a produção artística de uma determinada época. Ele conduz seu texto comparando essa geração do pós-guerra alemão com a “geração perdida” do entreguerras, nos anos 20. Essa visada é apropriada também para entender o momento histórico vivido por José Carlos Oliveira no Brasil, com a gradativa perda dos direitos civis e políticos, a partir de 1964, num movimento que vai culminar com o AI-5, no final de 1968, colocando a nação em impasse, a ponto de levar ao recrudescimento de uma guerrilha urbana violenta e sua caçada não menos impiedosa, após o estado de guerra gerado com o sequestro do embaixador dos Estados Unidos.

Diz mais Bauer, no citado ensaio: “A miséria não corrompe apenas a moral, ela desbarata (gâche) também a imaginação. [...] Assim, estamos em presença de duas concepções extremas: de uma consciência coletiva usurpada [...] e, de outro lado, o Eu livre de todos os laços... (BAUER, 1949, p. 433/434, trad. nossa).

A segunda seção do texto de Bauer é a que nos diz respeito mais diretamente: “Os homens perdidos de entre duas guerras”. Ele abre o texto com uma epígrafe de Alfred Kazin: “A revolta crônica é a última defesa do indivíduo contra esse estado de Guerra latente, o entre-duas-guerras”.

Começa dizendo parecer um absurdo que o sentimento de perdição da sociedade moderna “tenha sido pela primeira vez anunciado em literatura no país mais rico do mundo do ponto de vista material, os Estados Unidos da América”. (BAUER, 1949, p. 435, trad. nossa). E prossegue:

“Vocês pertencem a uma geração sem esperança.” Essas palavras foram ditas a Ernest Hemingway por um de seus amigos, durante uma reunião de boêmios, desgostosos com a guerra, exilados voluntariamente em Paris. Hemingway se apegava a essa fórmula como uma epígrafe do livro *O Sol Também se Levanta*, título emprestado do texto bíblico de Salomão: “Tudo é vaidade”, diz o Eclesiastes. É a tragédia de se sentir perdido no meio de um mundo saciado. Um mundo onde se come bem, onde se bebe melhor ainda, onde se pode passear entre Paris e Madrid. Mas além da arena, depois do espetáculo da tourada, flutua sempre um odor de sangue que os jovens conhecem bem por havê-lo respirado nos campos de batalha. Seu destino está sempre colado sobre o signo da morte. Mais on n'en parle presque pas. (BAUER, 1949, p. 435, trad. nossa).

Resumindo a sequência do texto: se a guerra “matou o germe da vida”, resta aproveitar o melhor do que restou. O *carpe diem*, em suma. Nada de rebeldia. Os livros, os artigos, falam das contas dos hotéis de Paris e da enorme quantidade de álcool consumido – a bebida que a pátria puritana negava a Dos Passos, Hemingway e Tom Wolf, autores que nada têm a proclamar, nenhuma mensagem a trazer. Textualmente:

Eles se contentavam com viver e descrever suas vidas, sem exibir reivindicações de protagonistas. Para Hemingway, por exemplo, a vida consistia sobretudo em se preservar contra os perigos do Eu, contra o eterno medo de viver, de que aquela geração se ressentia profundamente... [...] Parecia-lhe que a vida poderia sempre ter de bom, mesmo por aqueles que viviam a morte da alma.” (BAUER, 1949, p. 436, trad. nossa).

O ensaísta conclui que essa verdade poderia ser aplicada à mocidade alemã que escrevia, cerca de 20 anos após esses americanos, suas experiências de guerra. (p. 436). E parece que foi feita na forma exata para enquadrar o escritor capixaba José Carlos Oliveira, tanto em função de sua personalidade e sua herança familiar e social quanto em função do cenário de guerra real e psicológica que se abateu sobre o país nos anos 60, 70 e 80, no período marcado pela repressão do regime militar e pela resposta não menos violenta de seus opositores que aderiram à luta armada.

Para o caso do objeto deste estudo, cabe mencionar que a atitude dos expatriados americanos foi uma forma de existencialismo hedonista (o primeiro título de *O Sol Também se Levanta é Fiesta*), o que trazia somente o sentido da responsabilidade de tocar o projeto estético individual (parece ser, à primeira vista, o caso de José Carlos Oliveira, também perseguindo a superação do trauma pessoal e coletivo pela via da escritura).

Mas parece inadequado enquadrar Hemingway nessa categoria de existencialismo individualista, a se levar em conta seu engajamento de fato em lutas como a da Espanha. Então Hemingway pode ser confrontado com o existencialismo de Sartre, com seu senso de responsabilidade. Ele, um francês em sua própria pátria, convocado para a guerra (trabalhou no serviço de meteorologia), não trazia na alma a “fragilidade” do deslocado. E é muito significativo que em seu diário, em 1939/40, gaste algum tempo a refletir sobre trechos de *Terra dos Homens*, de Antoine de Saint-Exupéry, outro francês que na mesma Guerra atuava como piloto de avião, portanto em contínuos “deslocamentos”,

como já era praxe na sua carreira como piloto de correio aéreo, em distâncias consideráveis como a África e a América do Sul.

Sartre não poupa críticas ao livro, lido na campanha. Mas ressalta: “*Terra dos Homens*, de St.-Exupéry, tem um tom muito heideggeriano: ‘Um espetáculo só tem sentido através de uma cultura, uma civilização, uma profissão’. ‘As necessidades impostas por uma profissão transformam e enriquecem o mundo... [...]’” (SARTRE, 1988, p. 260). Sartre comenta:

[...] esse humanismo maior de 39: a volta à ação e o ofício concebido como o melhor órgão para compreender os segredos. [...] Aqui, o homem que capta os segredos é uma antena abstrata, é o famoso “homem abstrato” das democracias. Ao passo que na afirmação de St.-Exupéry, de que o segredo está no fim do gesto do trabalhador, pressinto uma certa revolta secreta contra o capitalismo, um desejo de reencontrar o homem correto, de o reintegrar, por algum novo método, à gleba, uma vez que a casa burguesa desabou. Desta vez, será a profissão. Não tenhamos dúvida, há nisso uma vaga nostalgia dos fascismos. E eu próprio reconheço que no meu pensamento atual existe uma suspeita de fascismo (a historicidade, o ser-no-mundo, tudo o que amarra o homem ao seu tempo, tudo o que firma suas raízes na terra, à sua situação). Mas odeio o fascismo e faço uso dele aqui como se usa a pitada de sal para fazer com que o doce pareça mais açucarado. (SARTRE, 2005, p. 375).

Aqui Sartre continua sua reflexão de uma forma que parece adequada ao objeto de nosso trabalho, ao comparar a obra de Exupéry com a de Barnabooth (o escritor e dândi Valéry Larbaud, 1881-1957), com que ele se delicia.

Essa oposição do trabalhador, em St.-Exupéry, ao turista abstrato é tão forte que, para ele, o viajante (isto é, Barnabooth) pode *ver* as flores brancas do mar, mas só o piloto *sente* sua venenosidade. E, naturalmente, o homem culto não se surpreenderá ao encontrar em St.-Exupéry as bruscas passagens do Saara para a Terra do Fogo, de Paris aos Andes, às quais os escritores contemporâneos nos habituaram. Mas, se não tiver cuidado, não perceberá a diferença essencial: para Barnabooth, Noruega, França, Itália são terras e culturas colocadas ponta a ponta e que, pela inércia que lhes é própria, tendiam a se separar. Há a justaposição. Mas, para St.-Exupéry, aviador, há primeiro a unidade do *seu* mundo. Ele está-no-mundo pelo ato primor-

dial de *voar*. E é sobre esse fundo de mundo que aparecem as cidades e os campos, como *pontos de destino*. Nesse sentido, é a morte do exotismo: essas cidades de nomes mágicos, Buenos Aires, Cartagena, Marrakech, são colocadas ao lado dele para que ele possa *servir-se delas*, como os pregos e a plaina sobre a bancada. Tanger é a princípio um sinal, um meio de orientação, um centro de rádio; em seguida é uma senha, uma tarefa a cumprir, no curso do seu trabalho. Enfim, à medida que nos aproximamos, a flor se abre e eis a cidade amarela e seca com seus espanhóis miseráveis orgulhosos e seus belos cabilas. Mas ela só isso, essa doçura, *em último lugar*. St.-Exupéry é o anti-Barnabooth. (SARTRE, 2005, p. 375-376).

Como ligar as pontas e finalizar essas considerações díspares e digressivas que devem sempre remeter a José Carlos Oliveira? O comentário de Sartre nos faz crer que o olhar do deslocado é sempre individual e intransferível; que o autor, em busca do seu “lar” (home), seu ajustamento no novo habitat, sempre revelará o mundo que se descortina com o filtro de sua singularidade. E, segundo Molloy (“É pela falta que se escreve”), o planeta escritura supre a falta. Escrever é habitar-se. Habituá-lo-se.

É de se notar que a escritura de JCO em Paris desliza entre o factual e o ficcional. Num desses momentos, curiosamente, o personagem Sartre se encontra com o personagem Carlino, ambos muito próximos na Brasserie Balzar. Carlino, *voyeur* atento, chega a tempo de ouvir um trecho da entrevista que Sartre dá na mesa ao lado, sobre a arte de escrever de forma pessoal, sem subterfúgios.

Mas, antes da entrada de Carlino, o personagem, José Carlos Oliveira, o autor, oferece ao leitor trechos da entrevista de Sartre, que seria publicada pela Gallimard, como se tivesse sido ouvida em primeira mão pelo personagem Panini, o garçom: “... acredito que mais tarde, quer dizer, depois de minha morte, e talvez depois da sua, as pessoas falarão mais e mais de si mesmas. E isso provocará uma grande mudança. Penso, aliás, que tal mudança está ligada a uma verdadeira revolução”. (“O homem em questão”, in OLIVEIRA, 2005, p. 264).

Sartre já está na sobremesa quando “um homem pequenino, magro, de óculos, aspecto doentio, entrou na brasserie e veio sentar-se na mesa ao lado do controvertido filósofo. Jean-Jacques Panini, o garçom-artista, conhecia aquela figura. Era um escritor brasileiro, de nome Carlino, amigo de Doc Lang”. (Ibidem, p. 264).

É na sequência do texto que o autor mostra como “o lar da literatura” (“writing as a region”, reconfiguro eu o conceito acima citado de “home as a re-

gion”) o situa no mundo porque é o seu mundo, realiza o amálgama dos ideais possíveis do escritor deslocado.

Carlino sentou-se depois de cumprimentar Panini. Pediu uma torta de pera e meia garrafa de pamplemousse. Abriu na mesa um *pocket book*: *Les Faux-Monnayeurs*, e retomou uma leitura na qual certamente vinha absorvido desde longo tempo. Enquanto Panini providenciava a torta e o suco de fruta, Carlino sentiu um *frisson* na orelha, provocado pelas frases do senhor da mesa ao lado, que ele não sabia quem era. O tal senhor dizia: - Naqueles dias eu projetava escrever uma novela... O elemento de ficção seria muito tênue; eu criaria um personagem do qual o leitor teria de dizer: “Aqui, o homem em questão é Sartre”. Era o que eu gostaria de escrever: uma ficção que não fosse uma. A verdade dessa escritura estaria no fato de eu dizer: “Pego a caneta, meu nome é Sartre, eis o que penso”. “Mas esse homem me tirou o pensamento da boca!”, espantou-se Carlino – tal como pronunciavam os garçons daquela brasserie, e que era na verdade um tipo conhecido em Ipanema, longe sobre o Atlântico, chamado Carlinhos Oliveira e quase nunca compreendido. (Ibidem, p. 265).

Pensamos, assim, ter caracterizado a contento o escritor José Carlos Oliveira (1934-1986) na categoria do indivíduo deslocado e no seu processo de reterritorialização pela via da escritura.

É de se notar que ele se diz judeu, pelo menos em dois textos (linha de pesquisa a se desenvolver). Ele pode ser enquadrado também na chamada “segunda geração de migantes”, dentro do próprio país (o pai de José Carlos Oliveira seria da primeira, vindo do Nordeste para trabalhar no Espírito santo). Sua mudança para o Rio de Janeiro e seus retiros esporádicos em Paris caracterizam de vez sua inserção na categoria dos deslocados geograficamente. E soma-se a isso o fato de comunicar-se por uma outra língua. (Aspecto notável, pois lhe permitia ler em francês os jornais diários, o que o tornava bem informado sobre o mundo e provavelmente isso o tenha levado a construir uma mentalidade crítica aos dois lados preponderantes na condução dos negócios do mundo: EUA e URSS, durante os anos 1960, 70 e 80).

José Carlos Oliveira foi deslocado socialmente, em Vitória, por sua origem. O fato de ser aceito na roda de amigos ricos (Buaiz) ou bem postos social e culturalmente, em Vitória e, depois, no Rio de Janeiro, não dissipará de sua vida e escritura o fantasma da humilhação, termo a que se reporta com certa frequência.

Foi também deslocado politicamente, nunca assumindo uma condição partidária ou qualquer tipo de engajamento sistemático. Mas não se livrou do “desas-

sossego” que se abateu sobre o país, no período do regime militar, essa condição que foi comum a escritores de outros países da América do Sul, à mesma época.

Ao expatriar-se, voluntariamente, assume a condição de deslocado no sentido dos mesmos expatriados da chamada Geração Perdida, em Paris, por cinco curtos períodos, mas o suficiente para muni-lo de uma visão cosmopolita, que transbordará da sua escritura, principalmente no livro póstumo, *Bravos Companheiros e Fantasmas*.

Os deslocamentos pelas díspares camadas sociais e culturais pelas quais trafegou, assim como sua desterritorialização do ponto de vista geográfico, se apresentam como um fator positivo para a vida e a obra de José Carlos Oliveira, que traduz suas experiências de primeira mão (os fatos vivenciados pelo autor) em obras. A História do país não pode prescindir de sua ficção, e principalmente de suas crônicas, para se compreenderem com mais detalhes os homens e os fatos do tempo em que viveu, uma época rica de rupturas na política, na economia e nas artes, no Brasil.

Para o autor José Carlos Oliveira, deslocar-se significou pelo menos escapar da lata de caranguejos.

Suplemento

Temos um volume do livro “Domingo 22” adquirido em um sebo (carimbo na lombada com a marca “Grijó”) com umas observações lavradas por José Carlos Oliveira, provavelmente seguindo a página inicial da dedicatória, que foi arrancada. JCO assinala o seguinte, na página 5:

Aracataca (setinha) Macondo

Jucutuquara (setinha) Maracajaguaçu

Na metamorfose, o mundo real é efetivamente ABOLIDO (grifo do autor).

O universo a que Domingo 22 (grifado) se refere está nas páginas de “Os Olhos Dourados do Ódio”. – e em nenhum outro lugar (grifo a partir de em).

Só uma curiosidade: no meio do livro, na página 91, que leva o título “Rafael”, abrindo uma seção, o autor prossegue: “Os protagonistas nesta parte

são ‘Angelina Bianchi’ e ‘Raul Emiliano’. O romance todo foi reescrito cinco vezes (grifado). Se ainda estivesse inédito, eu ainda estaria reescrevendo”.

Um dos personagens dessa trama é Charlot, o apelido de sabor francês do autor. E os três personagens capixabas têm o sobrenome Goringen. Segue a dedicatória feita para mim: “José Irmo Goring, companheiro de viagem intelectual: o som capixaba do teu nome confere com o dos meus personagens RAFAEL, SIG e MARTINHO GORINGEN. Feliz Natal e prosperidade! J* C* Oliveira – Vitória dez. 85”. (Nota: o sobrenome correto do autor deste ensaio é Gonring).

Referências

BAUER, Arnold. La génération des hommes perdus. In: **Les Temps Modernes**, 5e année, revue mensuelle Nos 46-47, Août-Septembre 1949, ALLEMAGNE, 576 páginas.

BLOOM, Harold. **Gênio** – os 100 autores mais criativos da história da Literatura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

CAMPOS DA CUNHA, Dayane. Uma escrita desplazada: literatura e deslocamentos em Sylvia Molloy. In: **Darandina Revisteletrônica** – <http://www.ufjf.br/darandina/> Anais do Simpósio Internacional de Literatura, Crítica e Cultura V (24 a 26 de maio de 2011). Palavra-chave: home//desplazamiento.

HEMINGWAY, Ernest. **O Sol Também se Levanta**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. out., ano 2004/vol. 19, número 056, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, São Paulo, Brasil.

OLIVEIRA, José Carlos. **Flanando em Paris**. Seleção e organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Domingo 22**. São Paulo: Ática, 1984.

_____. **Bravos Companheiros e Fantasmas**. Vitória: FCAA/Ufes, 1986.

_____. **Um Novo Animal na Floresta**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

- _____. **O Pavão Desiludido**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- _____. **Os Olhos Dourados do Ódio**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1962.
- _____. **O Rebelde Precoce**. Crônicas da Adolescência. Seleção de Jason Tércio. Vitória: Coleção Gráfica Espírito Santo de Crônicas, 2003.
- _____. **Máscaras e Codinomes**. O espetáculo da política brasileira. Seleção e organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. **Diário de Uma Guerra Estranha**: Setembro de 1939-Março de 1940. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- TÉRCIO, Jason. **Órfão da Tempestade**. Objetiva: Rio de Janeiro, 1999.

MUNDO *VERSUS* PALAVRA DE MARCOS TAVARES

Karina de Rezende Tavares Fleury

Não há Musa fora da alma; há experiência
poética e intuição poética dentro da alma.

Jacques Maritain

Marcos Tavares nasceu em Vitória, é membro da cadeira n. 15 da Academia Espírito-santense de Letras, é vencedor de vários concursos literários e tem trabalhos publicados em antologias, jornais e revistas literárias de Vitória e de outros Estados. Iniciou, na UFES, os cursos de Matemática (1980) e de Economia (1982), sem, contudo, concluí-los. Em 1991, graduou-se em Letras (Carangola-MG), enquanto exercia o ofício de Auditor Fiscal de Tributos Estaduais (SEFAZ-ES), em Dores do Rio Preto, bem na divisa ES-MG.

Ele é um dos valiosos escritores revelados em terras capixabas, nos anos 80, época em que tanto a criação da Editora da Fundação Ceciliano Abel de Almeida como a fundação do *Grupo Letra* tiveram papel essencial para o enriquecimento do patrimônio cultural do Espírito Santo. Aquela porque, apesar de ser uma editora universitária, inovou ao publicar também textos ficcionais de autores que, ainda hoje, continuam a nos presentear com suas obras; este porque, fundado em 1981 pelos sete bravos companheiros: Renato Pacheco, Reinaldo Santos Neves, Oscar Gama Filho, Miguel Marvilla, Luiz Busatto, José Augusto Carvalho e Marcos Tavares, encontrou a fórmula certa para plasmar nossos escritores.

É o próprio Tavares, em “Ruminações ao redor do ovo”, texto inserido em *Gemagem* (TAVARES, 2005, p. 11-16) quem nos fala dos entraves, mas também das conquistas obtidas pelo Grupo:

Conseguiu-se, com esforço titânico, chegar a uma 7ª edição de revista homônima, superando pessimistas previsões de que seria um “grupo natimorto”. Nas páginas da Letras desfilaram vários autores capixabas. Na primeira edição (1981) dedicaram-me amplo espaço para mostrar poemas (alguns aqui) e contos, praticamente retirando do ineditismo minha opúscula mais amadurecida (TAVARES, 2005, p. 14).

Escrito em 1980, e publicado em *Gemagem* (Flor&cultura), em 2005, o poema intitulado “MUNDO VERSUS PALAVRA – A má temática”, objeto deste nosso estudo, dá ao leitor um bom exemplo do cuidado que Marcos Tavares tem ao trabalhar a linguagem em seus textos em versos, e também em prosa, como se pode ver em seu livro de contos *No escuro, armados* (FCCA, 1987), obra que mereceu o estudo feito por Francisco Aurelio Ribeiro, em *Estudos críticos de literatura capixaba* (1990, p. 67- 71).

Sobre *Gemagem*, o poeta Waldo Motta publicou em *A Gazeta*, no dia 04 de agosto de 2006, o texto “*Gemagem*: poesia de alto quilate”. Lá, ele afirma que “sendo esportista e ex-estudante de Matemática e de Economia, na UFES, o poeta [Marcos Tavares] incorporou em seus poemas a disciplina, as harmonias, a construção verbal, a condensação, o exercício formal, a reflexão social”, tudo o que podemos ver engenhosamente elaborado no poema metalinguístico: “MUNDO VERSUS PALAVRA – A má temática”.

WORLD x WORD = W²O²R² L D² = (WORD)². L

Em “MUNDO VERSUS PALAVRA – A má temática”, deparamo-nos com os mais evidentes atributos do poema do concreto: a desobrigação de acatar a norma enquanto imposição; o fazer antagônico de destruir e de reconstruir a linguagem; o reconhecimento das infinitas possibilidades da língua.

Dessa forma, o poeta desestabiliza o leitor que pretende passar pelo texto sem se deter nos blocos negros da grafia rarefeita que “rasura” o branco da página. A impossibilidade de se fazer uma leitura rasa do poema, impulsiona,

invariavelmente, o leitor, a algumas indagações: por que um artífice da palavra contrapõe os vocábulos “MUNDO” (“WORLD”) e “PALAVRA” (“WORD”) ? Não é a PALAVRA o material que dá corpo ao sentido do MUNDO traduzido pelo poeta? Pode a PALAVRA dar conta de traduzir esse MUNDO? Quer o MUNDO ser traduzido pela PALAVRA? Como e por que tudo isso termina, e recomeça, numa fórmula algébrica?

Como já vimos, Marcos Tavares foi estudante e, acrescento, também professor de matemática numa época em que já havia se despertado para a sua veia literária. É certo que esse dado biográfico do autor nos interessa neste caso. Contudo, para além disso, parece mais apropriado, para efeito teórico, nos respaldarmos no ensaio “Edgar Allan Poe: a poesia como matemática do impossível”, de Gilbert Chaudanne, publicado no caderno *Pensar*.

[...] a poesia precisa de algo que pode ser da ordem de – paradoxalmente – uma certa lógica. O poeta tem mais a ver com o matemático do que com o estereótipo do boêmio bêbado tipo Vinícius de Moraes. Há um rigor na poesia, que não é da ordem do $2 + 2 = 4$, mas que pode criar uma outra lógica, onde $2 + 2 = 5$. A poesia está lá onde o milagre do impossível é possível – pelo menos dentro do seu próprio círculo poético (*A Gazeta*, 21/07/2012, p. 4).

Muitos são os escritores que, ao lançarem mão de um certo “rigor” ou de “uma certa lógica” na arte de fazer poesia, articulam à linguagem literária a linguagem matemática. Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges e João Cabral de Melo Neto são alguns deles.

Seguindo os passos desses e de outros autores, Marcos Tavares também nos faz ver que unir matemática e literatura é uma possibilidade de se explorar a potencialidade da literatura numa nova perspectiva. Jogando com o significado e com a sonoridade das palavras “WORLD” e “WORD” (MUNDO e PALAVRA), o poeta estabelece uma relação de oposição entre elas, representada tanto pelo “x” como pela palavra “VERSUS” que as separa na primeira parte da operação.

A tensão que se cria entre “WORLD” e “WORD” parece dizer da impossibilidade de esta (“WORD”) traduzir aquela (“WORLD”), ou melhor, parece provocar a desestabilização do sujeito leitor para ele alcançar a fratura que há entre a linguagem e a representação do mundo. “O mundo não é só palavra./ O mundo é redondo rodando./E os homens continuam quadrados”

(TAVARES, 2005, p. 19), escreve o autor em “Re / Talhos”, outro poema de *Gemagem*. Dizer o mundo requer um desvincular-se do que está posto para se repensar a ilusão da unidade, da fixidez das coisas, do eu.

Só então será permitido entender a segunda parte do poema: “W²O²R² L D²”, em que o autor desmonta, decompõe os elementos da escrita mesclando e potencializando a PALAVRA (“WORD”). Agora, significante e significado unem-se numa nova lógica, numa nova ótica: o deslocamento da palavra (“WORD”) de seu corpo sintático óbvio recompõe outros sentidos. Mas equivoca-se quem pensa que esses novos sentidos excluem os sentimentos, as vivências que cada um traz para a hora sagrada da leitura.

As bases diferentes “W²O²R² L D²” multiplicadas entre si e agregadas ao expoente ou à potência “2” denotam a pluralidade de sujeitos, dos sentidos, dos mundos onde, mesmo que algo neste processo se repita (W.W.O.O.R.R.D.D.), nunca será o mesmo (é o nos indica a letra “L” que sobra nesta operação de que trataremos mais adiante).

A esse respeito, Francisco Aurelio Ribeiro, citando Peirce (PEIRCE, 1977 apud RIBEIRO, 1990, p. 68), nos diz que

Todo texto literário, enquanto símbolo, é uma terceiridade, que “corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Em consequência, traria em si um primeiro e um segundo, sendo a primeiridade a categoria que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto”. É nessa dialética entre um segundo e um primeiro sentidos da linguagem e a possibilidade de um terceiro que vemos a temática recorrente na escrita de Marcos Tavares[...] (RIBEIRO, 1990, p. 68).

É justamente por isso que nesta terceira e última parte do poema – “(WORD)². L” – percebemos a riqueza do pensamento do poeta. O resultado dessa equação não só revela, como também amplia, o significado do fazer literário de Marcos Tavares.

Com seu raciocínio lógico-poético, o autor repensa (e nos leva com ele) as formas pré-dadas de leitura; reconstrói MUNDOS, agora no plural; expressa o inatingível, que a PALAVRA, mesmo dando o máximo de si, por si só, não dá conta de fazê-lo; e, então, coloca em cena, o leitor, inserindo-o no sem fim e no sem volta desse permanente e revolucionário processo da linguagem.

A letra “L” que não foi potencializada na fórmula “(WORD)². L” nos dá a dimensão do poder que transita dentro e fora do branco da página. A carga semântica que este “L” possui nos permite viajar sem medo para o reino das palavras e chegar a termos tais como: *Life* (vida), Livro, Leitura, Letra, Lápis, Lazer, Língua, Linguagem, Liberdade, Lucidez, Literatura, Labor.

O mesmo labor de que nos fala Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, ao se referir a Paul Valéry e seu conceito de autor *clássico*, que é aquele que traz dentro de si um crítico e o associa ao seu labor-, que saiba julgar, admitir ou recusar os elementos constitutivos do poema. O rigor e a consciência aliam-se assim na criação poética e Valéry figurará o poeta não como um possessor ou um vidente, mas como um eu plenamente lúcido, que assiste vigilante à própria gestação do poema (AGUIAR E SILVA, 1969, p. 198).

Mas se o poeta Marcos Tavares faz como sugere Valéry, relaciona à sua criação poética a atividade consciente do homem, também apreendeu deste a necessidade de deixar falar o dinamismo inconsciente que cada um de nós traz e aceitar as diversidades que afloram de autor para autor, de leitor para leitor e de leitura para leitura.

Como não há um instrumento que possa estabelecer com precisão as linhas que demarcam tais campos tão antagônicos, dada a sua subjetividade, cabe ao autor inventar seus próprios mitos, encontrar a forma de dar sentido ao mundo, revolucionar as formas e propor novas ideias, ainda que decida fazer versos sobre os acontecimentos, contrariando os ensinamentos de Drummond. Se a má temática não faz mal ao poeta, mal também não há de fazer a matemática, é o que nos fala Marcos em seu poema “Do desencanto do poemador” (TAVARES, 2005, p. 87).

Não cabe
O coração
No maior poema.
Não cabe.

A cabeça
Não cabe
No maior poema.
Não cabe.

O coração e a cabeça,
Se coubessem,
Talvez melhor
O coração e a cabeça.

Enfim, encontrar a justa medida, a palavramundo capaz de fisgar o leitor, de fazer crescer nele o desejo de extrapolar os limites da palavra escrita e de fazer proliferar as ideias para além dos versos acima ou dos versos abaixo é projeto que Marcos Tavares realiza com primor de quem segue *escrevivendo* palavras e mundos em nós. Afinal, “que glória maior, para um modesto Autor, do que ser lido? ‘Ser lido é lindo’ [...]. Que os poemas falem por si – por mim e, mui prezado leitor, para ti, para ti, para ti” (TAVARES, 2005, p. 16).

Referências

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

AZEVEDO, Thelma Maria. **Dicionário de poetas capixabas**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2011, p. 223-224.

CHAUDANNE, Gilbert. Edgar Allan Poe: a poesia como matemática do impossível. **A Gazeta**, caderno **Pensar**, 21/07/2012, p. 4.

GAMA FILHO, Oscar. Carta de Oscar Gama Filho ao escritor Assis Brasil (trecho). Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/temas/depoimentos/carta-de-oscar-gama-filho-ao-escritor-assis-brasil/>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. **Estudos críticos de literatura capixaba**. Vitória: FCCA, 1990, p. 67- 71.

TAVARES, Marcos. Mundo *versus* palavra – A má temática. **Gemagem**. Vitória: Flor&cultura, 2005, p. 82.

“TRISTÍSSIMO PRÍNCIPE DOS TRISTES”: AUSÊNCIA E DESENCANTO EM YÛ, DE GABRIEL MENOTTI

Leandra Postay

[...] O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

(Baudelaire)

Na epígrafe do livro *O rei menos o reino*, Augusto de Campos cita o alemão Hölderlin: “...und wozu Dichter in dürftiger Zeit?”²³ (2007, p. 09). É o próprio poeta que se questiona a respeito da adequação de seu ofício em momentos de carência, assumindo um posicionamento de desencanto para com a poesia, que, diante da falta, não supre. Na contemporaneidade, a pobreza se traduz em sentimento de vazio, o qual se destaca como marca da produção literária e advém de “indubitáveis vínculos com o contexto histórico sobre o qual se planta, um contexto feito de ruínas, posto que testemunha a falência do reinado da Verdade, em suas mais variadas roupagens” (PADILHA, 2007, p. 32). Esse mesmo sentimento é percebido com recorrência nos versos do livro *YÛ* (2010), de Gabriel Menotti, autor sobre quem, por ocasião do lançamento de *Ensaios para taxider-*

23 “...e para que poetas em tempo de pobreza?”.

mia (uma breve coletânea de artefatos encantados e engenhocas bizarras), em 1999, Francisco Aurelio Ribeiro escreveu: “da novíssima geração, Gabriel é o poeta que a representará, no próximo milênio” (RIBEIRO apud NEVES, 2000, p. 55).

A publicação de *YÛ* veio para corroborar a afirmação, pois seus poemas trazem como algumas de suas principais características justamente aquilo que é próprio da arte produzida no século XXI, a qual percebemos, por meio de seus discursos, envolvida por sintomas referentes à perda, como a melancolia e a descrença. Logo no início de seu ensaio “O que é o contemporâneo?”, concernente a um curso de Filosofia Teorética que ministraria, Giorgio Agamben afirma:

No curso do seminário deveremos ler textos cujos autores de nós distam muitos séculos e outros que são mais recentes ou recentíssimos: mas, em todo caso, essencial é que consigamos ser de alguma maneira contemporâneos desses textos (AGAMBEN, 2010, p. 57).

A ideia contida em tal declaração se aplica à leitura que fazemos de *YÛ*, atribuindo a ele contemporaneidade, sendo esta um elemento percebido na obra, assim como em seu autor, não meramente por conta de o livro ter sido publicado recentemente ou por seus versos terem sido compostos em momento concomitante à vida dos leitores. A publicação é contemporânea por ser possível ao homem dessa época identificar seu tempo ao do poeta que ali fala, por isso, ainda no próximo milênio poderá permanecer contemporânea, caso chegue às mãos de indivíduos que naquele texto vejam sua própria era, ainda que como fruto do passado em que se situa a voz falante no poema. Em contrapartida, há quem, mesmo partilhando exatamente os mesmos tempo e espaço com o autor, não serão contemporâneos de seus poemas, pois ainda que os leiam estarão alheios ao mundo intrínseco a seus versos, afinal,

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2010, p. 62).

É desde o princípio pela ausência que a escrita de Gabriel Menotti se fixa como reflexo da condição presente: se o poeta é contemporâneo, é porque olha

para onde, aparentemente, falta luz. Prosseguindo em seu raciocínio, Agamben conclui que, assim como no que concerne ao universo, no escuro que o homem contemporâneo vê há luzes resolutas, que passam muito rapidamente, o que impede que todos as percebam. É a partir do que vê em trevas que o poeta se expressa e, assim, fala a respeito de seu século. No texto “Príncipe deste mundo”, lemos:

Distinto cavalheiro de polainas e gravata,
de décadas românticas já demais empoeiradas.

Dileto dândi dos olhos dolentes,
espanhola juventude
e sorriso inconsequente;

maestro em bons costumes,
no manejo da espada
e cavalga como o vento
e dança como fada,
vestido tão garboso
com um lírio na lapela
do seu terno risca-giz.

Tristíssimo príncipe dos tristes,
das crianças enjeitadas, dos amantes infelizes.

O capeta é uma puta pintada
vestida sem modos, vulgar
(MENOTTI, 2010, p. 76)

Nas primeiras estrofes, encontramos a descrição de uma figura romântica, galante, polida, talentosa, idealizada. A construção sonora dos versos, nos quais, além de encontrarmos uma aliteração (3º verso), predominam as redondilhas maiores, resulta em um ritmo leve, saltitante. Na estrofe final, no entanto, acontece uma quebra, tanto do tom, quanto da natureza do objeto narrado: no lugar dessa romântica personagem distinta, lemos a respeito do capeta, imagem impactante por si só, acompanhado da comparação a uma puta vulgar. O papel ocupado por Gabriel Menotti enquanto poeta localiza-se no limiar dessas duas personagens exploradas no poema. Na atualidade, não há mais lugar para a postura romântica (“já demais empoeirada”), a torre de marfim cede lugar à torre mecânica, e a figura feminina, outrora intocável, angelical, passa a ser representada como “princesa de pedra”, que não sente e não inspira. Tanto

a mecanicidade quando a petrificação são indicativo de um automatismo no processo de criação. É o que vemos em “Campo de concentração”²⁴:

[...] na torre mecânica está tudo calmo,
princesas de pedra tomando sereno [...]
(MENOTTI, 2010, p. 48)

Dessa maneira, percebemos que o príncipe deste mundo, de que o título fala, príncipe de um mundo marcado pelo duro realismo, não é o “dileto dândi dos olhos dolentes”, mas a “puta pintada / vestida sem modos, vulgar”, o capeta, que pela tradição cristã ocupa o posto de príncipe das trevas. Vimos que é das trevas do presente que emerge a voz do poeta contemporâneo, por isso também a ele se pode atribuir tal título. Ao mesmo tempo, essa voz em *YÛ*, lamentosa e desiludida, deixa claro que é o próprio poeta o “tristíssimo príncipe dos tristes”. Sua tristeza, no entanto, não é resultado do sentimentalismo exacerbado tão valorizado no romantismo, mas das angústias próprias do homem moderno, para o qual não existe mais utopia, que se vê tomado pela sensação de ausência e que sabe que a poesia não o engrandece e não consegue dar uma resposta aos seus anseios. Já não existe a crença de que o poeta é portador de uma verdade, de uma revelação e de que aquilo que tem para dizer é sagrado. Assim, o que há de social no homem aparece na criação artística, ainda que de maneira inconsciente:

[...] em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema.
(ADORNO, 2008, p. 72)

Aquilo que Adorno chama de relação entre o eu e a sociedade, que temos caracterizado como contemporaneidade, na poesia de Gabriel Menotti surge justamente por meio da expressão subjetiva, e não por um esforço por parte do autor em tematizar o presente, falando de como são os homens, como são as cidades. Se estes se delineiam, é como resultado da elaboração da linguagem e da forma por quem percebe o seu próprio tempo e por ele é marcado.

24 Não analisaremos o poema completo aqui, por causa do espaço limitado. Alguns de seus versos serão citados quando puderem contribuir com alguma outra análise.

CRÔNICAS DE INTI

Alguns esperam, há os que sorriem,
mas eu – eu nem nasci pra batalhar!..

Eu pastoreio alpacas e lhamas
e vigio medroso a solapa dos Andes;

eu sozinho invento constelações
e ainda por cima arquiteto elefantes.

Mas ninguém, e com razão,
dá valor a essas brincadeiras inúteis
e a qualquer de meus amores, que são tão fúteis
perto da indispensável utilidade da rotina

onde há dias e dias concretos
e há dias que passam e ninguém percebe;

e o calendário é um poço circular e
perfeitamente profundo, escavado
através dos planos dos anos, de dentro
para fora,
com gigantescos dedos de aço.

Tem onde ele falha, no fio entre os dias
o tempo é uma linha, é mais
traíçoeiro:

há o nunca de nunca ter sido
que mais próximo está, da Eternidade,
que todo o momento da minha vaga vida.

E há, nos subúrbios da cidade,
Um pastor a que (dizem) nem o rebanho respeita.

Dia e noite, ele anda sem rumo,
Implorando esmolas, pregando o perdão,
Cantando modinhas e polindo sapatos,

vendendo um doce ou alguma alegria,
seu coração vazio como avenida vazia.

E teu olho, se engole os astros
desse frágil horizonte holográfico

e a tua vida, se não vale a pena
nem o contrato vagabundo em que foi planejada
e tudo mais parece brilhar,

ENTÃO TE ENTREGAS AO PASSO DOS DIAS!

Mas ah, quem me dera!..

O pouco que valho
não é digno o bastante
de por mim sacrificar

(e eu tampouco aceitaria
tão medíocre holocausto,
estivesse eu no meu lugar!)

(MENOTTI, 2010, p. 70 e 71)

Os elementos presentes no poema podem ser investigados desde sua relação com o título. A crônica, gênero em prosa que muito se aproxima do jornalismo, é construída por meio da narração de fatos corriqueiros, em ordem cronológica, o que aqui se dá por meio dos versos. Inti, por sua vez, corresponde à principal divindade inca, o deus Sol, do qual a nobreza acreditava descender e ao qual eram oferecidos, inclusive, sacrifícios humanos. “Crônicas de Inti”, portanto, anuncia relatos de grandeza, poder, glória. Contrariando as expectativas, no entanto, a voz em primeira pessoa no texto se coloca em uma posição de pequenez, ausência de valor e resignação.

Mas esta voz que relata é, também, a voz do poeta. Por meio desse discurso, é possível tomar conhecimento da postura daquele que escreve em relação à sua arte e a si mesmo. Assumindo a produção poética como uma das temáticas trabalhadas no texto em questão, é possível realizar uma aproximação, a princípio inexistente, entre Inti e Apolo, personagem da mitologia grega, já que ambos são deuses do sol e que Apolo acumula, ainda, a função de deus da poesia. Consideraremos, dessa maneira, uma concomitância de vozes, que tem por finalidade tratar da prática literária.

Logo nos primeiros versos, apresenta-se uma figura que se diz despreparada até mesmo para a tentativa, uma figura que é, antes de tudo, inoperante. O deus Inti deveria abençoar as colheitas, favorecer a fertilidade, introduzir vida, mas, na prática, se ocupa de uma tarefa banal, pastoreando alpacas e lhamas, animais dóceis e obedientes. No lugar de proteger e favorecer toda a região

dos Andes, vigia sua solapa, ou seja, um lugar encoberto, no qual é possível se esconder, abrigo eficaz para os medrosos. O deus está dessacralizado.

Também a poesia, outrora portadora da função de “representar o espaço de respostas para as indagações do mundo [...]” (BORBA, 2004, p. 29), perde qualquer posição privilegiada e é encarada como brincadeira inútil. As constelações que inventa e os elefantes que arquiteta correspondem à atividade própria ao poeta: a criação literária. Se deveriam ser grandiosos, como exigem as constelações e os elefantes, tornam-se, em vez disso, irrelevantes, no máximo um incômodo – já que “é impossível esconder um elefante” –, diante das exigências práticas e imediatas do mundo cotidiano. A arte perde seu caráter de meio para pensar e modificar o mundo, ela não dá conta de solucionar as angústias do homem moderno. Por isso, o poeta se repreende como um pai repreende o filho sonhador, “que vive no mundo da lua”. Desse modo, confere-se razão àqueles que não dão valor “[...] a essas brincadeiras inúteis / e a qualquer de meus amores, que são tão fúteis / perto da indispensável utilidade da rotina [...]”.

A partir da nona estrofe, o poema expõe uma situação de ausência de autoridade. Aquele mesmo pastor de alpacas e lhamas, animais facilmente domesticáveis, é um “[...] pastor a que (dizem) nem o rebanho respeita”. O nome completo de Inti é Apu Inti. Apu, no vocabulário quéchua, pode adquirir diversos significados, mas todos eles estão de alguma maneira relacionados à autoridade. Não se espera do senhor do sol a incapacidade do domínio, ele carrega a habilidade de comando em seu próprio nome. No entanto, esse pastor “[...] anda sem rumo [...]” e um pastor desorientado não pode pastorear, aquele que conduz precisa saber para onde está indo. Mais uma vez, a divinização está injustificada. O deus olha para si e constata que não está hábil, que nada pode fazer por este mundo. Esse pastor é, simultaneamente, o poeta, que, perdido, se divide entre implorar esmolas, pregar o perdão, cantar modinhas e polir sapatos. A execução de múltiplas tarefas por aquele que escreve é indicativo da desqualificação da criação poética. O poeta tenta de tudo para proporcionar ao outro “um doce ou alguma alegria”, mas seu próprio coração está “vazio como avenida vazia”. Também ele nada pode fazer pelo mundo ou por si.

Adiante, é desenvolvida a ideia de um sujeito tomado pela completa ausência de valor, raciocínio que tem seu auge nas duas últimas estrofes. Tanto o sentimento de vazio, quanto a queda da auto-estima remetem ao que Freud escreveu acerca da melancolia. A intenção não é psicanalisar o poema, mas utilizaremos alguns conceitos de tal área como instrumento de leitura. No artigo “Luto

e melancolia”, Freud diz que na melancolia o ego se torna pobre e vazio. Originária de alguma perda nem sempre identificável, a melancolia tem como resultado um “[...] desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima [...]” (FREUD, 2004, p. 89 e 90). Vimos que “a experiência da perda afigura-se [...] como uma incontornável premissa destes nossos tempos [...]” (PADILHA, 2007, p. 47). Se a melancolia é consequência da perda, aos homens contemporâneos é conveniente o comportamento melancólico. Lemos, no fim de “Crônicas de Inti” que:

[...] o pouco que valho
não é digno o bastante
de por mim sacrificar

(e eu tampouco aceitaria
tão medíocre holocausto,
estivesse eu no meu lugar!)

Tomado pelo sentimento de vazio, já detectado em vários momentos de seu texto, o poeta aparece como esse sujeito atingido pela melancolia, que

[...] representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido. Degrada-se perante todos, e sente comiseração por seus próprios parentes por estarem ligados a uma pessoa tão desprezível. Não acha que uma mudança se tenha processado nele, mas estende sua autocrítica até o passado, declarando que nunca foi melhor.

(FREUD, 2004, p. 91 e 92)

O deus sol dos incas recebia diversas oferendas, dentre as quais sacrifícios humanos. Mas este Inti que nos fala, e que é também o poeta se pronunciando, é tão desprovido de valor que, além de não merecer holocausto algum, não vale como dádiva, sequer para si mesmo. Essa revelação da completa desqualificação aparece também de forma clara no poema “Campo de concentração”:

[...] Eu quando escrevo
edifício de versos

sou meu verso mais pobre
o que mais me comove
e apodrece o poema.

[...]

(MENOTTI, 2010, p. 48)

O verso que mais comove o poeta é ele mesmo. Não pela beleza ou pela sofisticação que possui – o esperado de um verso comovente –, mas por causa de sua pobreza, cuja comoção provocada se traduz em pena, não em encantamento. Mas como sem poeta não há poemas, como irremediavelmente o poeta está em cada um de seus versos, sua podridão acaba por contaminar toda a obra. A miséria do poeta – que em nada crê, que vive tomado pela aflição e pelo sentimento de vazio – é também a miséria da poesia: a poesia dos tempos de pobreza, mencionados por Hölderlin, é uma poesia que contém a pobreza em seus versos.

Aqui, é preciso fazer uma observação a respeito do título do livro: *YÜ* é transcrição do 16º hexagrama do I-ching e significa “entusiasmo”, que é justamente o que falta ao melancólico. Então, como explicar a análise que considera a melancolia como parte de uma obra pautada no entusiasmo? Em conversa com o autor, este revela que, em sua ideia retorcida, o hexagrama *YÜ* é interpretado como “energia aterrada”. Ora, a energia aterrada corresponde ao entusiasmo contido, a um ímpeto interrompido, à contenção de um estado de espírito impelido à realização, perfil certamente coerente à situação melancólica, na qual o indivíduo se sente estagnado, posição que aparece mais claramente no poema a seguir.

PONTOS DE REFERÊNCIA

um relógio sem torre
um ponto de ônibus

um pequeno elefante
do tamanho da
palma da
mão

vagando perdido através de um deserto de conchas
conchinhas

entre moinhos de vento

um semáforo plantado
no fundo do mar.

O anjo caracol não tem asas:
ele carrega, nas costas, sua casa

– ele nunca sai do lugar.

(MENOTTI, 2010, p. 19)

Os pontos de referência costumam ser dados para auxiliar na chegada a um local determinado. No entanto, as referências dadas no poema são imprecisas, confusas e dificilmente conduziriam a um destino específico. Os pontos de ônibus, por exemplo, além de existirem aos montes pelas cidades, com pouca diferenciação entre si, levam a diversos lugares. Relógios sem torre também estão por toda parte. A torre chama atenção, pode ser vista de longe e, de fato, guiar. Mas o relógio por si só não é um ponto de referência. Fabíola Padilha fala de um “vazio gerado pela perda dos referenciais” (p. 23). Traçando esses referenciais marcados pela dubiedade, Gabriel Menotti dá forma ao sujeito perdido, que não encontra por onde se orientar.

Em seguida, aparece a imagem de um pequenino elefante vagando por um deserto. O deserto, para um elefante pequenino, é um caminho infundável, o que deixa certo que o animal jamais chegará a lugar algum. Percebe-se que até mesmo o que é imponente, como a figura do elefante, no poema é reduzido, indicando fragilidade. Talvez a pequenez seja resultado da imensidão do deserto, do qual é impossível fugir, tornando tudo que nele se encontra impotente. O elefante que vaga perdido no deserto é o mesmo homem sem referenciais que vaga perdido pelo mundo. Sua condição de andarilho do deserto é permanente.

O “deserto de conchas / conchinhas” entre moinhos de vento, somado a um semáforo plantado no fundo do mar, dá forma a um não-lugar. É nesse cenário inexato, favorável ao erro e à confusão, que encontramos o anjo caracol, que não tem asas. Um anjo sem asas está destituído daquilo que o caracteriza. O que lhe conferiria liberdade e agilidade, ou seja, mobilidade, é substituído pelo retardamento e pela fixação próprias do caracol. O anjo caracol carrega, nas costas, sua casa porque não tem pertencimento. Só é próprio ao seu corpo. É como o homem contemporâneo que, invadido pela globalização, está em constante diálogo com o mundo, move-se entre continentes com rapidez e facilidade, mas, exatamente por fazer parte de tantos

lugares, ter em si tanto de cada um deles, não pertence a lugar algum. Em um trecho do “Poema sujo”, Ferreira Gullar escreve:

a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa
(GULLAR, 1979, p. 103)

O poeta defende que o homem carrega em si um pouco de cada cidade por que passa. O sujeito globalizado conhece incontáveis cidades, é construído por inumeráveis lugares diferentes, por isso já não pertence especificamente a um. Seu corpo é sua casa, o que guarda em si a revelação de que, independente de onde esteja, nunca encontrará lugar ao qual pertença.

Durante o governo de Nero, diante de uma crise identitária que se expandia desde Augusto e que adivinha principalmente do fato de existirem muitos elementos estrangeiros entre os romanos, Sêneca entendia que o *Orbe* já suplantava a *Urbe*, ou seja, “que o império era maior do que uma cidade e as regiões que dominara” (PITA, 2010, p. 109). Se a convivência com o estrangeiro já dissolvia as fronteiras e gerava crises de identidade na Roma do século I d.C., quanto mais no mundo atual, no qual a globalização é aclamada e, de fato, promove com precisão a rápida mobilidade, a comunicação, a aquisição de informação e conhecimento e a disseminação de cultura. Nessa condição cosmopolita, o homem deixa de ser “cidadão do mundo”, como indica a origem grega, para ser cidadão de lugar nenhum. Por último, o poeta, por mais que se mova, “nunca sai do lugar”. Ele se sente sem saída porque não pode fugir do deserto em que se encontra, não possui referenciais, não sabe deixar o não-lugar, afinal, este está internalizado, é parte da constituição do anjo caracol que, irremediavelmente, o sujeito se tornou. Fabíola Padilha escreve:

Superar o vazio aberto pelo desmoronamento da crença na eficácia de uma visão metafísica do mundo implicaria, contrariamente, um confronto com um cenário de ruínas e escombros. Face a esse cenário, a restauração da antiga forma não mais seria motivada pela demanda de reconstituição do modelo original [...]. Mas seria imbuída de um olhar comprometido com a reconstrução de um mundo *originariamente* fragmentado [...].

(PADILHA, 2007, p. 24)

O declínio do reino da verdade não provoca no homem contemporâneo – nos termos de Agamben –, tomado pela melancolia e pelo sentimento de vazio, com o qual identificamos Gabriel Menotti, a busca por uma nova verdade, mais eficiente, que atenua suas dúvidas e seus tormentos, mas o faz encarar esse mundo que é feito de ruínas e que não tem alternativa que não a ruína. É nesse cenário de escombros que o indivíduo vai se moldar, também fragmentado, cheio de ausências, produzindo uma arte igualmente fragmentária e repleta de vazios. Nessa arte transbordará seu tempo, no qual, aos poucos, aquilo que é revestido de poder se percebe destituído deste, aquilo que se julga fixo passa a ser desconstruído até culminar em completa volubilidade e aquele que escreve não o faz para se eternizar, mas pela consciência de sua fugacidade.

Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 65-89.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honnesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.

BAUDELAIRE. **O albatroz**. Tradução: Ivan Junqueira. Disponível em: <<http://www.casadobruzo.com.br/poesia/c/charles02.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2012.

BORBA, Maria Antonieta de Oliveira. **Tópicos de teoria: para a investigação do discurso literário**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

CAMPO, Augusto de. O rei menos o reino. In: CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê, 2007, p. 07-30.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. **Artigos sobre metapsicologia**. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica, Paulo Henriques Britto e Themira de Oliveira Brito. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 89-104.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

MENOTTI, Gabriel. YÛ. Vitória: Secult, 2010.

NEVES, Reinaldo Santos. **Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo**. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa_00.htm>. Acesso em: 23 jul. 2011.

PADILHA, Fabíola. **Expedições, ficções: sob o signo da melancolia**. Vitória: Flor&cultura, 2007.

PITA, Luiz Fernando Dias. **Visões da identidade romana em Cícero e Sêneca**. 227 p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SANGUE ESFEROGRÁFICO: *A TABELA PERIÓDICA* DE SÉRGIO BLANK

Lucas dos Passos

Those quiet cold fingers have touched the pages, foul
and fair, on which my shame shall glow for ever.

Quiet and cold and pure fingers.

Have they never erred?²⁵

(*Giacomo Joyce*, de James Joyce)

Os “trinta e oito” poemas de Sérgio Blank trazidos a lume em 1993 sob o título de *A tabela periódica* em edição da Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Ufes encenam uma falsa organização – e, a seu modo, também um falso caos. Encabeçados por uma epígrafe de Emily Dickinson e uma de Antoine Laurent de Lavoisier, os textos se apresentam rigorosamente da seguinte maneira: a página da esquerda, par, no canto inferior esquerdo estampa a numeração do poema, por extenso e em caixa alta, acompanhada de um pequeno excerto dele (Ex.: “POEMA UM / o dabliu ou...”); a página ímpar, da direita, traz, em negrito, o título do poema – quase que invariavelmente em letras minúsculas, como boa parte dos versos – e o corpo do texto, que apenas em uma ocasião transborda a extensão de uma página. A quantidade e a ordenação dos poemas seriam ainda, diga-se, uma alusão ao título da obra; afinal, apesar de não ter ha-

25 Em tradução de Paulo Leminski: “Aqueles frios dedos serenos tocaram as páginas, imundas e lindas, onde minha vergonha vai brilhar para sempre. Frios dedos serenos e puros. Será que nunca erraram?” (JOYCE, 1985, p. 35).

vido uma tabela com apenas 38 elementos²⁶, a de Blank assim se compõe. Essa vontade de organização não é suficiente, no entanto, para esconder a escrita perturbadoramente caótica do poeta. Em sua simetria rigorosamente forjada repousa a assimetria inerente a cada poema. Para essa constatação, basta uma rápida espiada na topografia da obra: a limpeza da página responsável pela numeração do poema é substituída, ao lado, por versos de extensões as mais variadas, quase sem pontuação e em certa medida indiferentes a critérios sintáticos tradicionais, fundindo português a inglês, francês e latim, pop a funk e brega, amor a espera e morte – tudo na maior e mais distinta indistinção.

Uma trilha que vá em direção ao domínio temático d'*A tabela periódica* pode se ocupar, em primeiro plano, da resenha de Paulo Roberto Sodré publicada na revista *Você* no ano de lançamento do livro. Sodré é certo ao afirmar que Blank “é um autor de ironias e pessimismos”, que imprime e expressa interesse por “qualquer urbanidade falida” – num tom eminentemente *blue*. Há, contudo, um ponto ali levantado que suscita uma atenção especial à natureza da solidão esferográfica desta obra: “Em *A tabela periódica*, Blank dardeja trinta e oito poemas que pon-teiam um caso amoroso”; aliás, “recolhe do diário amoroso seus poemas-farpa e cartografa os passos de seus versos diante da inacessível tessitura de abraços e da incomunicabilidade do objeto amoroso, efebo naive e demolidor” (SODRÉ, 2012, p. 212). Essa tabela poética se alinha, assim, na mesma tradição que – para citar exemplos muito semelhantes a ela – vai de *Giacomo Joyce*, fruto da paixão do autor de *Ulysses* por uma jovem aluna italiana, aos capixabas *Muito soneto por nada*, de Reinaldo Santos Neves, e *Sonetos da despaixão*, de Miguel Marvillá – sem contar o por vezes castanho *Senhor branco ou o indesejado das gentes*, de Paulo Roberto Sodré; faz-se como a elegia de um interditado amor entre iguais.

Antes de avançar por essas veredas, porém, fique claro que a estratégia do fragmento é questão fundamental na estética blankiana. Desde *Estilo de ser assim, tampouco* (1984), o poeta flerta com a ruptura da linearidade do verso pré-modernista, procurando, nalguns momentos, suaves incursões no campo da poesia visual. Aos poucos, arrisco-me a dizer, Blank substitui a rarefação explícita de palavras e pedaços de palavras esparsos na página por um jogo linguístico mais sutil – e, portanto, de sofisticação mais acentuada: a fina malha intertextual que

26 A primeira tabela, publicada por Dmitri Mendeleiev em 1869, já possuía 63 elementos químicos, ao passo que a lista de Lavoisier, de 1789, contava apenas com 33. A propósito, são seis os elementos da família 1A, o que revela um pequeno equívoco na informação trazida por Andréa Antolini Grijó em “Traços da textualidade pós-moderna em *A tabela periódica*, de Sérgio Blank”: “Como os elementos naturais simples que constituem a *família 1A* da tabela periódica [...], os poemas do livro são 38” (GRIJÓ, 2012, p. 226).

quase toda a crítica procura fazer saltar das páginas de *Os dias ímpares* (volume que congrega a totalidade da obra do poeta, até o momento) vem trançada num cuidadoso trabalho com a materialidade da língua. Ou seja, se, para Sinval Paulino – em *Sol, solidão: análise da obra de Sérgio Blank* –, o poeta “recorre diretamente aos personagens, à música e aos ditos populares, retomando textos que o antecederam” (2007, p. 51), para Reinaldo Santos Neves “não há, nos poemas de Sérgio Blank, nada aleatório nem inconsequente [...], há sempre uma irmandade entre as palavras, revelada pela livre-mas-nem-tanto associação, pela etimologia, pela aliteração” (2002, p. 42). Tudo isso, lembre-se, em torno de um amor platônico – plutônico, histriônico! – e da morte inexorável, contra a qual se escreve – embora ela sempre chegue, avessa a humores, verso a verso.

Em certa altura da obra, mais especificamente no “poema vinte e seis”, cercado-se de maçãs e limões, romãs e rimas, festas e vômitos, o poeta assume que “tirar o fel da fala” seria “um gesto último no hall deste roman à clef” (BLANK, 1993, p. 63), fazendo eco ao solo vivencial que Paulo Sodrê revelou nos trinta e oito dardejados poemas d’*A tabela*. Mais que um exercício catártico ou que um exorcismo, a poesia de Sérgio Blank acena, pois, para uma configuração muito própria da vida na arte – sobretudo se se pode pensar, com Walter Benjamin, que “o artista é menos a causa primordial, ou o criador, do que a origem ou o configurador; com certeza, sua obra não é, de modo algum, sua criatura, mas sim sua configuração” (BENJAMIN, 2009, p. 62).

Em seu célebre ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, o pensador alemão procura estabelecer uma diferença entre duas instâncias da obra de arte: a saber, o teor factual e o teor de verdade. Em seu dizer, “a crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor factual” (2009, p. 12). Por outro lado, é impossível à crítica acessar esse teor de verdade sem que haja, num primeiro momento, o comentário – que é, a seu turno, descrição do teor factual de um objeto artístico. O teor factual, em que se circunscreve o mundo da técnica invocada pelo escritor, é, desse modo, “aquilo que chama a atenção e causa estranheza” (2009, p. 13); por conta disso, põe-se, na interpretação do crítico, à frente do teor de verdade, que só pode ser vislumbrado – nunca desvelado²⁷ – na configuração artística mesma da obra.

27 “Pois o envoltório não é nem o envoltório nem o objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório. Uma vez desvelado, contudo, esse objeto mostrar-se-ia infinitamente inaparente. [...] Diante, portanto, de todo belo, a ideia do desvelamento converte-se naquela da impossibilidade de desvelamento. Essa é a ideia da crítica de arte. A tarefa da crítica não é tirar o envoltório, mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório.” (BENJAMIN, 2009, p. 112).

Na poética blankiana sobrevivem, lado a lado, ordem e caos; mais que isso, aliás: assiste-se ao esforço do poeta para dar forma ao caos, sem escamotear seus matizes naturalmente vívidos e anárquicos. Diria, a esse respeito, Benjamin: “Não é do nada que ela [a obra de arte] surge, mas sim do caos”. Invocando a vida, em sua característica caótica, a criação cede espaço para a elaboração, para a formulação: “A criação artística não ‘faz’ nada a partir do caos, ela não o penetra; do mesmo modo, tampouco permitirá o mesclar-se da aparência, como o faz na verdade a invocação mágica, a partir dos elementos desse caos. É isso que a fórmula realiza. A forma, todavia, como num encantamento converte o caos em mundo por um instante”. Sérgio Blank, *fabbro* perturbado pelo convívio com um jovem estudante, um ainda neófito negaceador de afetos, realiza uma obra, assim, pendulando no tênue limiar que há entre a entrega e o enigma. Afinal, “a vida que se agita nela deve aparecer paralisada e como que aprisionada por um instante num encantamento” (2009, p. 91).

Noutro ensaio, dessa vez “Sobre dois poemas de Friedrich Hölderlin”, Benjamin experimenta similar veio investigativo da obra literária. Partindo do conceito de forma interna, muito próximo da noção de teor comentada há pouco, o autor traça o que viria a ser sua teoria do poetificado²⁸. Em linhas gerais, o poetificado é um conceito-limite que procura dar conta da complexidade que envolve a relação entre forma e matéria – ou conteúdo; segundo a ideia de que há uma forma interna ao poema e que ela tenta levar a cabo uma tarefa artística, vinculada, por sua vez, ao mundo, pode-se encaixar o poetificado justo nesse intervalo que se instaura entre vida e obra. Benjamin tenta demonstrar em sua elaboração conceitual como esse centro constituído pelo poetificado *impõe*, no domínio intuitivo-intelectual de que lança mão o poeta, uma forma a cada verso. Quando se localiza esse centro, vê-se gravitando em seu entorno uma unidade de funções, infinitas, que com ele mantêm identidade – a isso o filósofo chamaria lei da identidade. O equilíbrio, no poema, dessas funções condensadas no signo do poetificado levam, de acordo com essa lei e com a visualização da forma interna, à conclusão de que ele é idêntico à vida. Além disso, “a energia da forma interna se mostra tanto mais poderosa quanto mais impetuosa e informe for a vida significada” (BENJAMIN, 2011, p. 42). Ou, ainda, se a vida está na base do poetificado mas a crítica não deve buscá-la em primeira instância, já que realizar esse simples trânsito acaba se mostrando deveras infrutífero se feito prematura-

28 Assim se apresenta a expressão das *Gedichtete* na tradução feita por Susana Kampff Lages. Já Luiz Costa Lima a traduz simplesmente por “poetizado”. Pela ambiguidade que a última alternativa pode encetar, em português, opto, junto à primeira tradutora, por “poetificado”.

mente, não se pode perder de vista, nunca, a transformação operada pelas mãos do poeta – pois, no fim das contas, “a vida humana não pode ser contemplada por analogia com uma obra de arte” (BENJAMIN, 2009, p. 64).

Luiz Costa Lima, no recente *A ficção e o poema*, dedica parte de um capítulo a essa teoria benjaminiana, chamando atenção especialmente para a sofisticada relação entre vida e obra estabelecida pelos poros em que lateja o poetificado: “O poema se constrói sobre um paradoxo: sua unidade primordial é a vida, contudo *a passagem imediata* do sentimento da vida para o signo verbal entorpece sua contextura” (2012, p. 162). De igual modo, Costa Lima reitera que a separação artificiosa entre forma e conteúdo, legando ao poetificado papel central num ou noutro, é prejudicial tanto para a poesia quanto para sua relação com aquelas forças intelectuais-intuitivas que Benjamin menciona; sobretudo “porque, por reação, passa-se a cogitar do poético como expressão subjetivo-emocional, que encontraria sua plenitude em sua retomada filosófica” (LIMA, 2012, p. 167). Toda a voltagem impulsiva que pulula nas páginas de *A tabela periódica* e que o poeta tenta conter, sistematicamente, em poemas por definição assimétricos se encontra justo nesse espaço de indefinições e determinações-limite: o evento amoroso interrompido, interdito, passa à poesia e determina sua forma interna; ao crítico, assim que se apercebe do aparato técnico que o poeta aciona, cabe perscrutar a fulguração da vida, da história, o teor de verdade que subjaz a todo objeto artístico – seu “serão e serol”:

em um dos
em um dos happy hours no Parque Moscoso
a morte me espreita
os caras da Scuderie Le Cocq e suas panças
preenchem o pequeno-demais-pra-nós-dois bar
o amor e a morte na empreita
a caveira que ilustra a malha preta
tentando conter as panças dos que não são
punks darks heavys ah! isso não
(BLANK, 1993, p. 51)

No pequeno excerto acima podem-se ver a já tão mencionada irregularidade formal, que encontra par na profusão de elementos das mais variadas ordens (*happy hour* e esquadrão da morte), o tom pessimista, coloquial e o humor mordaz, aspectos típicos da poética blankiana. No entanto, merece espaço de destaque nesta leitura a observação de outro poema, agora *in extenso*, que congrega, em sua sintaxe

a um só tempo fluente e furibunda, a tentativa de apreensão do flerte incerto e da figura desestabilizadora do falso *puer delicatus*, além de referências – às vezes explicitamente eróticas – à química e à origem visceral dos versos.

POEMA DEZOITO
ao anjo djim james dean

nomem juris

um certo-incerto me diz e desdiz
avisa e ameaça e implora
que se deve dar nome ao boi
ao moço ao boy the child
o das dezesseis primaveras quase dezessete outonos
sicrano ou beltrano)(ou seriam ciclanos?
ou alcinos? ou alcenos? dienos?
fulano em que nomenclatura
zé-dos-anzóis ou fulano-dos-grudes?
que não fede nem cheira)(ou aromático?
qual hidrocarboneto? que fedelho? fedegoso?
enfant terrible este efebo
arbusto ornamental por assim dizer
ou frasco de rara fragrância e odor ou olor?
um djim que atenta
ativo e passivo no meu harém às moscas
atenta até meus vasos e versos sanguíneos
aos trancos e barrancos aos solavancos dizerem que basta
diz-que-diz que atíça a gaiola do curió
as cordas da guitarra a cúria
versos e vasos sem cópia e papel carbono
alcoolizados sem alcoviteiros por enquanto
que destilam amor saturado e insatisfeito
ao anjo djim james dean

(BLANK, 1993, p. 47)

São, ao todo, 24 versos, de tamanhos que variam entre quatro e dezessete sílabas poéticas, alinhavados sob esse signo de todo ausente d'*A tabela*: o nome. Embora já se saiba da existência do objeto amoroso, desde a dedicatória não se descobrem mais que as iniciais do rapaz²⁹ – e, para o poeta, seu *nomen juris*,

29 O poema um, “nêutron da esfera”, assim trabalha com as iniciais (M. W. de A.): “o item número um / seria o hífen / o dabliu ou ipsilone / da question / o elemento amado / um gás nobre” (BLANK, 1993, p. 11).

sua denominação legal, veja só, é nada menos que “james dean”, como desponta no último verso. Todo o certo-incerto dito-e-desdito do poema absorve a atmosfera geral da obra, e dar nome “ao boi / ao moço ao boy the child” se revela tarefa que descamba em vários circunlóquios. O tal “das dezesseis primaveras quase dezessete outonos” é, de um lado, sicrano ou beltrano, zé de fálcos anzóis ou fulano de lúbricos grudes; de outro, é alcino, alceno, dieno ou hidrocarbônico – bambeia entre fedelho e fedegoso. Nessa construção não estão em nada ausentes múltiplos parônimos, rimas inusitadas, insólitos trocadilhos: boi/boy, sicrano/ciclano, fede/fedelho/fedegoso, *enfant*/efebo, vasos/versos, curió/cúria, alcoolizados/alcoviteiros, saturado/insatisfeito. E, se a premissa da paixão platônica por um jovem cantada em versos parece ingenuamente romântica, vem abalá-la não só o fino acabamento formal como também uma inequívoca carga erótica que chega a vulgarizar, instintiva e inteligentemente, o indivíduo amado: afinal, é, de juventude transviada, “um djim que atenta / ativo e passivo” num “harém às moscas”, atenta até o poeta dar um basta nesse “diz-que-diz que atixa a gaiola do curió”. É curioso, ainda, o uso dos parênteses, contrapostos, em duas ocasiões: seriam um recurso gráfico que mimetiza, timidamente, os tais anéis aromáticos da química orgânica – ou, quiçá, dois pares de nádegas a esticar “as cordas da guitarra a cúria”?

Os olhos pênseis pairam, em arranjo similar, entre a realidade do álcool e o desejo da alcova, em “picles” (“poema cinco”):

com gim e rum
a dor no não e no sim
o ruim fio do pincel
ou pencil ou pen
qualquer traço com ou sem tom
que escreva uma sílaba
um trio diga um duo
o gosto da conserva do dia
num pote no peito do conservador
alheio a mim digno de ti
vinagre no hálito cru
fel que larga a pessoa nua
mas brio ou blue
têm quatro letras
em um ímã a escolher uma linha
a da rua ou até a de um ou de uma
sol ou lua à toa
sou gim e rum

que nem língua de minha boca
no céu da sua
(BLANK, 1993, p. 19)

Por mais erótica e estridente, em Sérgio Blank, como em toda boa poesia, não é possível contemplar a vida humana por meio de uma mera analogia com a arte. Contudo, o crítico pode – e deve – levantar “indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado” (BENJAMIN, 2009, p. 14). Só assim os poemas d’*A tabela periódica* mantêm, em sua apreciação crítica, a vivacidade do inapreensível que os assombra e deslumbra desde a primeira página – onde o nome do desejo se apresenta opaco; perpetua-se, pois, com o peso da noite, sua “cruz e delícia”: “ninguém quer comprar este sentimento pagão e órfão / é o único unguento para este coração – viveiro de corvos” (BLANK, 1993, p. 87).

De tinta e sangue esferográficos, coração e corvos, fé e fezes: para além de teores e teorias, eis a matéria dessa paixão impune – romance em pane.

Referências

BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In: _____. **Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe**. Trad. Mônica Krausz Bornebusch. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 11-121.

BENJAMIN, Walter. Sobre dois poemas de Friedrich Hölderlin. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 13-48.

BLANK, Sérgio. *A tabela periódica*. Vitória: Ufes/SPDC, 1993.

GRIJÓ, Andréa Antolini. Traços da textualidade pós-moderna em *A tabela periódica*, de Sérgio Blank. In: BLANK, Sérgio et al. **Os dias ímpares**. Vitória: Cousa, 2011, p. 223-234.

JOYCE, James. **Giacomo Joyce**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LIMA, Luiz Costa. Walter Benjamin: “Sobre dois poemas de Friedrich Hölderlin”. *A ficção e o poema: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Se-*

bastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 161-167.

PAULINO, Sinval. **Sol, solidão: análise da obra de Sérgio Blank.** Vitória: Jep, 2007.

NEVES, Reinaldo Santos. **Porque e por quê: Blank, Sérgio Luiz.** Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

SODRÉ, Paulo Roberto. A química da solidão. In: BLANK, Sérgio et al. **Os dias ímpares.** Vitória: Causa, 2011, p. 212.

O INFORME HISTÓRICO NA NARRATIVA FICCIONAL DE RENATO PACHECO

Luiz Guilherme Santos Neves

Uma obra vasta e desbravadora,
apontando muitos caminhos a trilhar.

(Andréia Delmaschio)

Se a um autor é possível falar por intermédio do seu heterônimo, Renato Pacheco o faz pela voz do poeta Fernão Ferreiro ao confessar que, como professor de história, tira do passado o seu sustento:

vivo de prédios carcomidos e tombados,
e frases que se ouviram às margens do Ipiranga.
(Cantos de Fernão Ferreiro)

De professor de história a historiador a passada de Renato José Costa Pacheco foi consequência natural. Como foi natural que, ao enveredar ativamente pelos caminhos da literatura, a História aportasse em sua obra, em particular em sua narrativa ficcional, como pretendemos examinar nestes apontamentos sem a veleidade do pioneirismo.

Com efeito, no trabalho de dissertação de mestrado *História e Ficção em Renato Pacheco*, não concluído devido ao seu falecimento prematuro, o professor, escritor e historiador Miguel Depes Tallon já se dispunha a analisar a relação da História com a Ficção, na obra de Renato. Para tanto, tomou por base os romances *A Oferta e O Altar*; *Reino não Conquistado* e *Vilão Farto*.

A abordagem de Tallon se orientou para visualizar a ponte estabelecida por Renato Pacheco entre o campo histórico e o campo literário, em que este se serve daquele não só para a escritura, como também para a fabulação do romance dito histórico.

Tallon trabalhava assim a identificação, na obra de Pacheco, do que se convencionou chamar de ucrônia – aquilo que não existiu, mas podia ter existido no mundo histórico, oferecendo-se como um buraco branco a ser livremente ocupado pela imaginação do romancista: “Quando os documentos se calam, a ucrônia se manifesta”, escreveu Tallon. E sublinhou: “No oceano das possibilidades, por onde navega a ucrônia, quase tudo é possível”.

Ao se referir, portanto, ao silêncio dos documentos como lacuna de informação histórica, Tallon feriu o cerne da questão que se dispunha a analisar no seu estudo. Por que reside exatamente nesse vazio documental, que se poderia denominar “ausência do conhecido”, o espaço de que se apropriam os escritores que usam da “matéria histórica” para tecerem sua ficção calcada em circunstâncias e personagens do passado.

Renato Pacheco viveu essa experiência como escritor e transitou por essa vereda aberta à manipulação do argumento histórico pelo viés literário que, sob certo prisma, recua aos poemas de Homero.

Mas não é pela ótica da ucrônia, pela qual se encaminhou Tallon, que pretendo focalizar a presença da informação histórica na narrativa ficcional de Renato Pacheco.

Minhas considerações se desenvolvem numa operação inversa, contraposta à ucrônia, com o propósito de evidenciar que, em vários textos literários de Pacheco, deparam-se informações de natureza histórica que, nada tendo de ucrônicas podem contribuir, se não exagero na hipótese, para a formação de conhecimento histórico.

Cabe aqui uma questão, antes de se ir em frente: a da legitimidade que possa ter uma *fonte informativa de história num texto literário* para adquirir foros de valor historiográfico.

Considero que tal legitimidade deva ser examinada segundo o caráter *testemunhal* que a informação contenha, verificável pela confrontação com outros dados que subsidiem e ratifiquem a sua veracidade – não apenas a sua verossimilhança –, a fim de lhe conferir a segurança necessária ao conhecimento da História – uma tarefa e um cuidado que são perfeitamente exequíveis.

Postas tais preliminares passo a ilustrar a ocorrência da informação histórica nos textos narrativos de Pacheco visando à confirmação da tese que, afirmativamente, está explicitada no título deste artigo.

Para tanto, vou tomar por referência os romances *A Oferta e o Altar*, em sua terceira edição, de 1983 (a primeira foi de 1964); *Fuga de Canaã*, de 1981 e *Reino não Conquistado*, de 1984. A este último ainda associarei o estudo de história escrito por Renato Pacheco sobre a cidade de Vitória, *Os Dias Antigos*, publicado em 1998, mas com prefácio fechado pelo autor em 1995.

A Oferta e o Altar foi a obra de estreia de Renato Pacheco na narrativa ficcional. O romance transcorre numa cidadezinha do litoral norte do Espírito Santo, literariamente denominada Ponta d'Areia, num batismo mal disfarçado da cidade de Conceição da Barra.

Em Conceição da Barra, Renato Pacheco trabalhou como juiz de direito na década de 50, do século passado. Conheceu o lugar, conviveu com sua gente, que acabou povoando seu romance na figura de personagens que nele tiveram rápidas ou demoradas passagens, a ponto de provocar uma polêmica local que Renato definiu como “uma das lendas da minha vida”, conforme se lê à p. 73, do livro que sobre ele escreveu Andreia Dalmaschio.

Testemunha ocular dos impactos socioeconômicos que as explorações petrolíferas estavam provocando naquele momento no litoral norte do Espírito Santo, o autor captou-as nas páginas de *A Oferta e o Altar*.

O pesquisador da História que for hoje à Conceição da Barra vai se deparar ali com as mudanças por que a cidade passou nas últimas décadas. E poderá tomar como termo de comparação, para um confronto entre passado e presente, ou mais precisamente, para avaliar mudanças e permanências de cunho histórico, a seguinte descrição de Ponta d'Areia feita pelo narrador do romance *A Oferta e o Altar* a partir de um voo fictício de teco-teco:

Ponta d'Areia apareceu lá embaixo em toda a sua extensão: a praia comprida, da Bugia à Guaxindiba, quase três quilômetros, a foz do Santo Eduardo e a do Itaúnas, mais ao norte. E, no cabo arenoso, entre o rio e o mar, o conglomerado de casas velhas misturadas com algumas poucas casas novas, os dois cemitérios (um para cada partido, diziam, mas não era assim), os mercados de peixe e da carne, o cais do rio, o Fórum, a delegacia, a torre, a torre da Petrolífera (leia-se Petrobras), a chaminé da

serraria, o hotel novo, o campo de futebol, o trilhozinho da estrada de ferro, da serraria ao porto, coqueiros aqui e ali...

Nesse recorte descritivo é apenas ficcional o nome Ponta d'Areia (substituindo Conceição da Barra), sendo Petrolífera a camuflagem nominal da Petrobras.

O romance *Fuga de Canaã* foi publicado 17 anos depois de *A Oferta e o Altar*. Na capa traz o sub-título *Decadência de uma família alemã no Brasil* e na orelha (edição de 1981 sob a iniciativa da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, da UFES, volume 3 da Coleção Letras Capixabas), lê-se, com a economia de uma resenha auricular:

Fuga de Canaã, corajosamente retoma o tema do Canaã de Graça Aranha, só que Renato Pacheco redescobriu Santa Leopoldina (o ex-porto de Cachoeiro do autor maranhense) setenta anos depois, quando a região, antes florescente, em virtude de suas terras virgens e da grande produção do café, já se encontrava decadente.

O romance se compõe das narrativas, em separado, de quatro personagens, cada uma delas apresentadas segundo o ponto de vista dos narradores: Herman Fischer; o delegado de polícia, Simplício Góis; Helmut Jank e a professora Ângela Silva. O conjunto da obra resulta numa tragédia rural em solo capixaba, passada em Santa Leopoldina.

É da primeira narrativa, atribuída pelo autor do romance ao personagem Herman Ficscher, que recolhemos a descrição de uma casa de um descendente de colono alemão em meados do século XX.

Vale a transcrição como amostra de um informe com timbre histórico-cultural nas páginas de uma obra literária:

À frente estava bem varrida a casa. Descobri depois que o lixo era jogado no fundo. Na varanda (varandinha de grades azuis) havia latinhas de conserva, com terra e folhagens. Subi os degraus e pelas frestas da janela (também azuis, como a porta), vi, lá dentro, uma parede de alvadia e, no teto, ressaltando, os galhos de pau-pereira quase secos, que o dono tinha colocado ali, tempos antes para representar a Coroa do Espírito Santo (Pfinzkrans), conforme o costume.

Gritei em alemão e fui atendido. Entrei. Na sala havia um guarda-roupa e pendurados nele sombrinhas e um espelho: ao lado uma tigelinha de louça com uma dentadura, por certo só usada em dias de culto. Frente à porta, um relógio de parede. Malas e tambores completavam aquela estranha mistura de mobília. [...] Levaram-me para uma meia-água onde estava a cozinha esfumarada e a mesa de refeições. Era uma confusão: bacias penduradas, uma grande frigideira enegrecida pelo muito uso, uma carabina e arreios pendurados na parede, vasilhas expostas à poeira, uma gamela de pau, cheia de toucinho salgado, um balde esmaltado (destes de hospital) para o leite, e até (pasmé) uma desnataadeira. Na tábua suspensa ao forro por dois arames havia alguns grandes brotes enfileirados.

[...]

Era segunda-feira e as mulheres estavam fora, no rego, lavando roupa, e apenas uma menina ficara em casa para passar a roupa seca, com um ferro a carvão, maior do que a passadeira. Esqueci de dizer que vi a indefectível máquina de costura de mão, Gritzener...

[...]

Jantamos brote com leite. [...] Era hora de dormir. [...] Notei que a água que fora servida para lavar a louça fora jogada para os capados, já muito suja. Deram-me para dormir uma cama rústica (por certo deslocando alguns dos filhos), mas em que havia uma soberba coberta de penas de patos, que fazia crec-crec quando eu me virava em minha insônia...[...] No quarto onde eu estava, impecavelmente limpo, havia a conhecida gravura baseada em Mateus, 7.13, 14 – *Der breite und der fehmale Beg* – de um lado um caminho florido, largo e prazenteiro que desembocava no Inferno; do outro, o caminho estreito que dava no Céu³⁰.

30 O quadro *Dois Caminhos*, baseado em Mateus, tornou-se um ícone religioso, com sentido espiritual e moralista, muito difundido nas casas dos colonos europeus e seus descendentes no Brasil. Trata-se de uma gravura a cores, de sentido edificante e dualista, que representava os dois caminhos possíveis de serem trilhados em vida pelos homens – um deles, largo e prazeroso, que levava à condenação do Inferno; o outro, estreito e áspero, para o Paraíso. O quadro evoluiu de uma versão inicial inglesa, de 1856, contemporânea, portanto, do início da colonização europeia em Santa Leopoldina, no Espírito Santo. O sentido pedagógico da gravura implica em forte apelo visual e gráfico para uma vida virtuosa e austera. Era assim uma estampa com objetivos exemplares, elemento etnográfico com dimensão emotiva que ia muito além de sua expressiva materialidade gráfica e ilustrativa.

Apesar de longa, a transcrição se fez necessária para mostrar a notável conjugação de elementos socioculturais, seja no âmbito material, seja no espiritual, que compõem um quadro nitidamente histórico sobre aspectos do processo da colonização germânica em solo capixaba.

É quase impossível se admitir que todo esse quadro descritivo resultasse tão somente da imaginação do autor do romance, inclusive tendo em vista a singularidade das informações apresentadas. Um quadro em que eu, pessoalmente, identifico uma literatura do real e do histórico, rica de expressividade por haver partido de quem conviveu com o *locus* sócio-etnográfico que foi descrito. Afinal, cabe não esquecer que Renato Pacheco, a exemplo de Graça Aranha, foi juiz em Santa Leopoldina, só que por mais tempo, no começo dos anos 60.

Deve-se, aliás, à sua estada no lugar a motivação que o levou a escrever *Fuga de Canaã* que dialoga com o romance do escritor maranhense e se liga ficcionalmente à tragédia pessoal de Guilhermina Lübke, descendente de alemães que foi condenada pela morte do filho recém-nascido, e que se transformou na Maria Perutz do romance *Canaã*.

Estamos assim diante de uma descrição (a que foi transcrita) que ainda que possa ser considerada memorialista oferece, como segurança historiográfica, o originar-se do testemunho de quem conheceu de perto o cenário descrito.

Não estranha, pois, que o caráter historicista da descrição revele que a mão do historiador alijou a do escritor ao disponibilizar o informe histórico nesse trecho do romance *Fuga de Canaã*.

De sua parte, *Reino não conquistado* é uma narrativa tríplice, com três narradores distintos, situada, mas não engessada, em três anos diferentes – 1817, 1897 e 1967 – à qual Renato Pacheco denominou “trilogia vitoriense”.

Para os propósitos destes apontamentos interessa-nos a narrativa de 1967, intitulada *Folhas ao Vento*, que tem por pano de fundo a cidade de Vitória.

A expressão pano de fundo aqui empregada não deve ser tomada, porém, como um simples painel diante do qual se desenrola a narrativa.

A cidade de Vitória, a que remete *Folhas ao Vento*, é inequivocamente o substrato histórico-espacial que dá sustentação à terceira parte do romance *Reino não Conquistado*.

Em nenhuma outra de suas narrativas ficcionais o romancista Renato Pacheco cedeu tanto a palavra ao historiador quanto em *Folhas ao Vento*. E não

apenas para, ao juntar a história à literatura, criar o emaranhado de teias que jogam com os “fios do real e do ficcional”, a que se refere Delmaschio em *A viagem bioficcional em Renato Pacheco*, ou para preencher o poço sem fundo que a ucronia, citada por Tallon, oferece ao romancista da “História”. Mas para, no meu entendimento, talvez até intencionalmente, valer-se Pacheco do texto ficcional como suporte da informação de cunho histórico.

Porque foi desta forma que o romancista procedeu em *Folhas ao Vento* disseminando informes (“folhas de História”?) a cada página do seu texto literário com uma abundância de detalhes que só um historiador seria capaz de “recuperá-los” ao cotidiano da cidade retratada, intimamente conhecida pelo autor, lugar de sua nascimento e existência.

Os contemporâneos da urbe descrita em suas paisagens, hábitos e habitantes, que já beirava seus derradeiros momentos de provincianismo inerentes a uma conjuntura histórica em que a metropolização que veio com a décadas de 70 começava a se impor, não terão a menor dificuldade em endossar, como faço eu, também capixaba vitoriense nascido em 1933, a fidelidade do retrato citadino que foi feito.

Inevitáveis se fazem aqui as transcrições desse passado de Vitória, tirado de *Folhas ao Vento*:

À página 128:

Diversão não há: de tarde, o Café Estrela, de noite, o Café Avenida, logo adiante, ambos na Praça Independência, o footing na pracinha, os cinemas Glória, Carlos Gomes e Politeama, o jogo de sinuca, e as visitas de fim de semana às casas das meninas, no 120, no 136, na Duque de Caxias, e quando se tem dinheiro (depois de um vale ou pagamento) e se quer um grande programa, no Formigueiro, na Praia do Suá.

Atenção, para o registro: nenhum dos nomes citados é fictício.

Outra transcrição de *Folhas ao Vento* (p. 129): “Tomei o bonde andando, em frente ao Edifício Antenor Guimarães, o mais alto da cidade. Não era o Cruzamento, e sim o Praia Comprida, o que me obrigaria a andar um pedaço em Jucutuquara”.

Os dois exemplos citados nem parecem extraídos de um romance: têm o sabor de trechos de um diário pessoal ou de uma crônica, chegando, neste últi-

mo caso, a emparelhar com passagens semelhantes das crônicas de José Carlos Oliveira, escritas na Vitória da década de 50³¹ ³².

No mesmo diapasão transcrevo de *Folhas ao Vento* (p. 138):

Parei na Praça Oito para observar as elegantes que compravam na Flor de Maio, e os grupinhos, facilmente identificáveis, que faziam hora para tomar um cafezinho, em pé, no Almeidinha: o dos magistrados, o dos professores e dos desportistas, perto da banca de jornais do Coelho (vascaíno fanático)...

Não resisto em realçar o pormenor do cafezinho *tomado em pé* no Almeidinha, narrado por Renato Pacheco, porque era desse modo que se tomavam os cafezinhos naquele reduto tradicional da Praça Oito – do que dou fé por ter participado desse ritual. Não é apenas uma descrição textual que Renato faz, é um retrato cenográfico de uma realidade passada.

Por estas e outras – muitas outras – é que não hesito em afirmar que “Folhas ao Vento”, publicado como ficção em 1984, já continha o genoma historiográfico que repontaria na obra *Os Dias Antigos*, concluído pelo autor em 1995 com título tirado a uma passagem proustiana de *A fugitiva*, na série *Em busca do tempo perdido*.

No prefácio desta obra, Renato Pacheco deixou expostos os motivos que o levaram a escrevê-la:

Tento resgatar nesta viagem para o auto-conhecimento, a vida cotidiana vitorienne no período que vai desde a Revolução de 1930 até o final da Segunda Guerra Mundial e redemocratização do país. A história da cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo, reflete, em grande parte, ações ocorridas no eixo Rio-São Paulo, um compartilhamento do que se fazia lá fora...

31 Vitória é uma cidade sem novidades. Os bondes daqui nunca saem da linha, os desiludidos de amor nunca se suicidam, não desabam tempestades ou pragas sobre os homens e as coisas, nada acontece que seja digno de nota. [...] O sol sempre vem à mesma hora, as mulheres sempre passeiam à mesma hora, os cinemas sempre começam à mesma hora tudo está certo nesta cidade. Eta cidade chata!... José Carlos Oliveira, Cidade chata, in *O rebelde precoce – crônicas da adolescência*. Flor&Cultura, Vitória, 2003, p. 126.

32 Bonde. Nem dentro desta casimira azul-marinho deixo de ser um passageiro de bonde. Creio que morreria de tédio se ganhasse um automóvel – essa máquina estranha que não tem motorinho na frente...[...] Estou bem vestido, bem perfumado, pareço gente [...] e nem assim eu, fiel à qualidade de passageiro de bonde – o honesto bonde de Jucutuquara que nunca sai da linha e se recolhe cedo – nem assim eu deixo de tomar meu bonde. José Carlos Oliveira, *Peru assado*, idem, ibidem, p. 159.

Disponha-se assim o autor/historiador a escrever história memorial, mas história.

Avancemos um pouco mais no exame da tese que estamos suscitando mediante o confronto entre duas outras passagens fixadas por Renato Pacheco:

1ª) página 146, de *Folhas ao Vento*:

O Estádio Governador Bley, em Jucutuquara, pertinho lá de casa, não recebeu um bom público, pois todo mundo sabia que o Vitória estava muito melhor (do que o América). Em Jucutuquara, quase todos torciam para o Rio Branco, o time do bairro, antigo dono do estádio que foi entregue ao Governo para pagamento de muitas dívidas de construção.

2ª) página 112, de *Os Dias Antigos*:

Foi então que o Rio Branco FC, fundado em 21 de junho de 1913, resolveu transformar seu barracão, em Jucutuquara, num monumental stadium, que seria inaugurado em 30 de maio de 1936. [...] Cheio de dívidas, o clube teve de entregar o estádio, que acabou encampado pelo Estado, passando ali a funcionar o Serviço e Escola de Educação Física.

Há entre os dois trechos transcritos a distância de uma década. Mas um ou outro poderia estar *ipsis litteris* no romance *Folhas ao Vento* (caso da primeira transcrição), ou no livro *Os Dias Antigos*, sobre a história da cidade de Vitória. E se fossem trocados de um texto para o outro não se notaria a diferença porque o conúbio entre a ficção e a história estaria preservado.

Este fato – ao qual poderia se juntar uma penca de outros semelhantes – vem comprovar a riqueza do veio de referências históricas sobre a cidade de Vitória, contidas no romance *Folhas ao Vento*, ou seja – que a ficção de Pacheco se presta como valiosa fonte de investigação do conhecimento histórico.

Em face dessa conclusão, fica até difícil concordar com as palavras com que Renato Pacheco encerrou, em nota final, o romance *Reino não Conquistado*, a saber: “O autor escreveu apenas ficção, e espera que o leitor a considere boa ficção”.

Boa ficção, sem dúvida. Mas *apenas ficção*?

Referências

- DELMASCHIO, Andreia. **Renato Pacheco**. Vitória: Gráfica Lisboa, 2007.
- _____. A viagem bioficcional em Renato Pacheco. In: SANTOS NEVES, Reinaldo et al. (Org). **Bravos Companheiros e Fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba 2**. Vitória: Flor&Cultura, 2006.
- OLIVEIRA, José Carlos. Cidade chata. **O rebelde precoce – crônicas da adolescência**. Vitória: Flor&Cultura, 2003.
- PACHECO, Renato. **A Oferta e o Altar**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **Fuga de Canaã**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.
- _____. **Reino não Conquistado**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1984.
- _____. **Os Dias Antigos**. Vitória: Edufes, 1998.
- _____. **Cantos de Fernão Ferreiro e outros poemas heterônimos**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1985.
- TALLON, Miguel Depes. **História e Ficção em Renato Pacheco**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2000.

GEIR E A GERAÇÃO³³

Marcos Pasche

À memória de João Gomes

Há bastante tempo a adoção de posições grupais já não apetece aos escritores, que nas últimas décadas têm procurado seguir suas próprias diretrizes. Com isso, recusam o exercício de um expediente comum no transcorrer do século XX, o qual, em seu entender, é sinônimo de estereotipia e redução das leituras que suas obras porventura venham ter.

Apesar do fim dos movimentos e manifestos, pelo menos da maneira como se apresentaram os mais conhecidos desde a Semana de Arte Moderna, muito deles ficou como legado. Ficou a lição da busca por pesquisas que resultaram em inovações, sinalizando que é possível, necessário e libertador ir além do que se apresenta como realidade. Ficou também, por outro lado, a ânsia de estigmatizar e abolir a diferença, a manifestar um curioso paradoxo, dentro do qual artistas se mostravam bem pouco – ou nada – artísticos.

No processo de sucessões e rupturas que marca quase toda a literatura brasileira do século passado, os maiores estigmas recaíram sobre a chamada Geração de 45. Como se sabe, por sua situação cronológica, a referida geração foi alvo fácil e dileto do tiroteio empreendido pelos modernistas de 22 e pelos concretistas da década de 50. A bem da verdade, ela também pegou em armas, tentando ferir os outros com o mesmo ferro com que foi e com que viria a ser ferida. Lembre-se, por melhor exemplo, de “Há uma nova poesia no Brasil”,

33 O que se apresenta neste trabalho é a versão resumida de um estudo em desenvolvimento.

tese apresentada por Domingos Carvalho da Silva no *I Congresso Paulista de Poesia*, de 1948. O texto assevera:

Não se trata de uma questão opinativa, mas de um fato verificável objetivamente. O modernismo foi ultrapassado. Cabe portanto aos poetas novos prosseguir o rumo que se anuncia, sem transigência com o passadismo e sem compromissos com a Semana de Arte Moderna (*apud* TELES, 2002, p. 104).

Embora tenha se colocado dessa forma aguerrida, foi sobre a Geração de 45 que recaiu o peso maior dos preconceitos, pois, dada a sua inflexão antimodernista (aqui entendendo “modernismo” a partir do impulso transgressor e fanfarrão), ela é, dentre os movimentos do século XX, a que recebe, quando recebe, menor frequência. Prova disso é que Maria Thereza Coelho Ceotto, no seu *Geir Campos e a Geração de 45*, informa que dos quatro livros didáticos por ela observados durante a pesquisa que resultou no mencionado estudo, em nenhum aparecia qualquer texto de qualquer autor da Geração, excetuando João Cabral de Melo Neto, que, pelo rigor cronológico e estético, a ela não pertence (1992, p. 23-4).

Isso é uma inegável decorrência das dicotomias que se estabeleceram na “era dos manifestos”. Como a ideologia modernista foi gradativamente triunfando entre setores intelectuais, o que se lhe diferenciava era tido por retrocesso, era reacionário, era, em duas palavras, errado e repulsivo. São ilustrativos os questionamentos (enamorados do determinismo histórico) de João Luiz Lafetá –

De que forma o Modernismo foi encalhar na Geração de 45, isso ainda é um mistério. A explicação corrente mais aceita procura demonstrar tal desenlace como consequência da reação formal contra a agressividade da vanguarda, busca de maior rigor poético em substituição à liberdade anárquica da experiência. Mas esse tipo de resposta – situada no interior da “série literária” e obedecendo a uma dialética restrita – é no mínimo insuficiente. Compreende-se que, a um período de experimentalismo acentuado, suceda uma fase de maior contenção inventiva e de maior respeito às regras do bem-fazer poético. Isso, entretanto, não basta para esclarecer as causas da rigidez, disciplina e estreitamento de horizontes que caracterizam o grupo de poetas saídos da ditadura Vargas (2004, p. 126).

– bem como a granada (anti-reacionária?) de José Guilherme Merquior: “[...] eu acuso a Geração de 45 (as exceções que se retirem) pelo crime de ter traído

a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o firme florescimento de uma poética da realidade brasileira” (*apud* CEOTTO, 1992, p. 22).

O saldo é sabido: leitores que nunca leram os poetas rotulados, já sabem de cor que (e por que) eles não devem ser lidos. No âmbito literário, isso caracteriza alienação e desonestidade intelectual; em âmbito alargado, trata-se de uma forte contribuição para a quase silente tragédia nacional.

O consórcio do carnaval modernista e da parede concretista continua a obstruir e abafar o conhecimento de Geir Campos – poeta capixaba (nascido em São José do Calçado, em 1924) de obra numerosa, autônoma e repleta de feitos interessantes. Neste ensaio, tentaremos demonstrar, de forma breve, que dois aspectos de sua poética desautorizam as afirmações pejorativas que, uma vez dirigidas ao grupo a que é vinculado, sobre ele recaem: a variação formal e o teor político presentes em tantos de seus livros.

A estreia de Geir Campos ocorre em 1950, com *Rosa dos rumos*. O firme manejo das técnicas poéticas e a presença de determinados símbolos (o cisne, o *ballet*, a tocata) endossam confortavelmente as associações que se fazem entre seu nome e o da geração de que estamos falando (embora não seja apropriado o julgamento de toda uma obra pelo seu lance primeiro). Porém, uma imagem em particular, estampada no início do livro, chama a atenção porque, com outro matiz, irá desenhar uma vertente sólida e admirável de sua poética. Chamo atenção para o desfecho do poema “Verbo”:

Mas enquanto na língua dos mais sábios
Amadurece o enigma – entre meus lábios
Fique esta surda mímica de peixe (p. 25).

Nesses decassílabos bem medidos e bem rimados (aparece um “História” com “aflore a”), o poeta sinaliza para uma espécie de simplicidade de peixe (ele, um ex-marinheiro, tem no mar um motivo recorrente) que voluntariamente o distancia “do enigma dos mais sábios”. Num período futuro – identificado por Maria Ceotto como “lirismo de participação” – isso ganhará a tônica do poeta que, ao externar por meio de sua arte preocupações coletivas, coloca-se como homem comum, comprometido, e, como escritor, de discurso claro, o que contrasta radicalmente com as pechas anteriormente aludidas. Antes de entrarmos nesse mérito, cabe fazer um breve retrospecto bibliográfico.

Arquipélago veio a público em 1952. Trata-se de um livro em que o autor reforça sua inflexão técnica, mas de menor efeito expressivo que o anterior. No ano seguinte o autor publica o interessante *Coroa de sonetos*, dentro do qual os poemas possuem uma ligadura estabelecida pelo fato de o verso derradeiro de um ser o verso inicial de outro, e assim sucessivamente, até que se chega ao soneto XV, formado por cada verso inicial de todos os sonetos arrolados, à exceção do primeiro.

Canto claro e Tema com variações, de 1957, marcam uma renovação da poética de Geir, porque a partir deles ganham espaço a variação métrica e a reflexão de caráter social. Distante das picuinhas literárias tão distantes da literatura, o poeta confirma sua independência e modernidade, ao fazer habitar na morada clássica do soneto a digna poeira da rua – sumo da existência no “Soneto fabril”:

Parques, sim, mas parques industriais:
neles é que passeia o nosso amor,
em bairros pouco residenciais
onde ronrona a máquina a vapor.

Das chaminés das fábricas saem mais
nuvens (claras, escuras) de vapor
e de fumaça, com a cor das quais
o azul do céu muda-se noutra cor.

Pairando entre esse céu, assim mudado,
e a terra, onde prossegue a mesma a vida
com seu esquema aceito mas errado,

detém-se o nosso olhar em bagatelas
– que de pequenas coisas é tecida
a glória de viver e acha-las belas (p. 110).

Dois fatos chamam a atenção: o primeiro é que, se aceitarmos a ideia do reacionarismo dos que escrevem com formas fixas, deveremos concordar que isso implica em alheamento político, tese em tudo improcedente (e Geir comprova a improcedência). O outro, de caráter mais específico, refere-se à dignidade estética com que o autor de *Operário do canto* tratou das questões coletivas que se impuseram à sua ótica e à de tantos de seus confrades contemporâneos. Para boa parte desses (pense-se nos poetas da série *Violão de rua*, pense-se, num caso particular, em Ferreira Gullar, e, no romance, em Jorge Amado), a arte engajada deveria limpar-se do literário em prol do

proletário. O resultado já sabemos: nem arte, nem revolução. O caso de Geir é diferente e confirma sua postura lúcida diante desse outro tipo de polarização: por todos os seus livros, por assim dizer, participativos, o lirismo social é trabalhado sem concessão ao panfleto, propiciando o casamento feliz entre engenho estético e consciência cidadã.

Como nosso espaço é curto, nos obrigaremos a uma conclusão. Nesta breve conferência pretendemos apontar alguns itens que desaprovam as etiquetas que recaem sobre os poetas da Geração de 45 e, especificamente, sobre Geir Campos. Antes, entretanto, queremos destacar que não convém tomá-lo apenas como um poeta político, como se pode supor a partir da verificação de alguns de seus títulos (*Canto claro*, *Operário do canto*, *Canto provisório*). Mas é importante salientar que a politização mais explícita de seus poemas vai, a nosso ver, além de uma fase, caracterizando a estrutura ideológica de um poeta que, independentemente dos temas que contempla em seus textos, entende a poesia como um compromisso com a humanidade. Como despedida, destacamos o belíssimo “Prenúncio”, de *Canto provisório* (1960):

Dizem que um tempo está
por vir
 sem poesia,
 sem poetas,
sem livros de poesia.
Dizem e eu não
 respondo:
apenas penso
no azul dessa manhã
que os camponeses vão
plantando sem rumor
e os operários vão
regando com suor
e os estudantes vão
lembrando ao professor
e todo o mundo vai
aprendendo de cor
– motivo de canção
em sol natural maior.
Dizem que está por vir
o arrebol
 desse dia
(rataplan)
 sem poesia! (p. 193)

Referências

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2007.

CAMPOS, Geir. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In:_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 117-146.

CEOTTO, Maria Thereza Coelho. **Geir Campos e a Geração de 45**. Vitória: UFES, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In:_____. **A dimensão da noite**. São Paulo: 34 / Duas Cidades, 2004, p. 114-212.

TELES, Gilberto Mendonça. Para o estudo da Geração de 45. In:_____. **Contramargem: estudos de literatura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002, p. 83-115.

KÁTIA BENTO: NO REINO DAS PALAVRAS, CASTELÃ

Marcos Tavares

Há poema e poema há. Há poesia e há poesia. Logo, há poema e há poesia. Isso redundante em que há poeta e há poeta. Poema, há aquele que, uma superposição aleatória de versos, analisada a sua estrutura, tijolo sobre tijolo não (s)obra. Já para uns, poema é um objeto empírico, de existência concreta, observável, que existe de per se, em si mesmo, após criado pelo ser da linguagem, enquanto que poesia seria aquela substância imaterial, abstrata, talvez mais existente em outro ser (o leitor) do que no seu pretense sujeito potencializador, o poeta (LYRA, 1986, p. 6-7).

A poesia seria, assim, antecessora do poema: anterior à construção estrutural linguística do poemador, estando livre das amarras tanto da linguagem quanto do contexto poemático. Poesia esta que, concebida num instante bento, sobre o ser da linguagem desce, incorporea mas telepática, na expectativa de que aquele a acate ou que, demiurgo, a cate mesmo em meio ao caos verbal então reinante (LYRA, 1986, p. 8).

Tal controvérsia, porém, não cabe em Kátia Bento (KB). Pertence esta àquela estirpe de seres da linguagem que, em observando o seu mundo (interior ou exterior), sente-se neurologicamente impelida a provocar os nossos sentidos, sensibilidade e consciência, através do aspectos seja micro, seja macro. Tudo num inicial impulso criador que, logo a seguir, é elaborado por disciplina de artesã e burilado com esmero de ourives.

Filha de Antonio Raymundo Bento e Argentina Maria Rochetti Pares-qui Bento, nasceu Kátia Bento (08-09-1941) em Castelo(ES), lugar de relevo bastante acidentado, em região inicialmente povoada por índios da etnia puris. Nesse município ao sul capixaba atualmente com população de ascendência italiana(ela própria, pelo lado materno, oriunda dos de Ferrara), fez no Grupo Escolar “*Nestor Gomes*” o estudo primário e, o secundário, no Colégio “*João Bley*”. Buscando melhor instrução, transfere-se a jovem Kátia para o Rio de Janeiro (ainda Estado da Guanabara), passando a cursar Enfermagem na antiga Escola “*Ana Nery*”, na então Universidade do Brasil (atual UFRJ). Por certo, rendeu-lhe o curso alguma inspiração ainda que mórbida (“Ao intestinal esgoto / junta-se o dejetos / que a úlcera secreta // [...]”. In: *Melena*. Ou: “A úlcera, antes que salte / na radiografia / se fotografa no grifo / da algia // [...]”. In: *Duoden/Ais*. (LETRA,1987, p. 31-32).

Com o literato Dirceu Quintanilha casando, em 1971, com este passa a morar na Avenida Sernambetiba, na Barra da Tijuca (RJ).

Ainda infanta, vivo interesse nutria por Literatura, tanto escrevendo poemas quanto se interessando, autodidaticamente, pela expressão poética. Dava, assim, vazão a um estilo inicial ainda lírico e subjetivo que perduraria pela adolescência, o que a fez publicar, com recursos próprios, *O Azul das Montanhas ao Longe* (poemas, 1968). Com essa estreia em livro, conhece outros jovens poetas, alguns com livros já lançados, e com eles estreita relacionamentos, passando a marcar reuniões semanais, sempre para leitura de poemas e troca de experiências.

Embora enquanto grupo não tivesse duradoura influência a chamada “Geração de 45”, porém, enquanto tenazes pesquisadores da forma, repropuseram no *métier* literário brasileiro uma questão básica: a da concepção da poesia como arte da palavra. Ao contrário de outras abordagens, que privilegiam o material extraestético do texto, renovar a linguagem está no epicentro das aspirações e dos projetos de todos os poetas sucessores daquela geração (BOSI, 1988, p. 492).

O impasse estético dera-se em 1956 e prossegue pós-vanguardas afora, até o Tropicalismo (1968) (SANTANA, 1978, p. 55-59).

Originária de uma classe média então ascendente, toda uma geração oriunda também de universidades desenvolve uma visão política da realidade socioeconômica, muito além daquela até então em voga pela *intelligentsia* da Zona Sul carioca ou da burguesia. Dado o momento, compõem-se em profusão músicas de protestos, acirra-se o clima de eterno festival. A Bossa Nova

sobe (ou desce d')o morro. Inserida nessa ebulição cultural e ideológica, Kátia Bento não optou pelo verso *in natura*, qual diamante em estado bruto; antes, na busca de brilho próprio, burilou-o. Cerrou fileiras como febril operária fabril. Afinal, um poema é um poema é um poema. E poema é arte da palavra (“ópio do ofício”- KB). Logo, deveria ser elaborado não apenas com bons sentimentos, mas, também, com técnica. Em tempos de “poesia marginal” bradando catilinárias contra uma ditadura, se alienada às reivindicações não esteve, também não se quis meramente panfletista.

Novos tempos exigem novas atitudes, inclusive de ordem linguística (“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, *apud* Camões). O mundo mudara. Novos desafios fazem-se prementes e os escritores (“antenas da raça”, *apud* Ezra Pound) não ficam anestesiados. A Guerra Fria, a Era Atômica, corrida espacial, lutas raciais, neocapitalismo, comunicação de massa, conceitos filosóficos, Terceiro Mundo, ditaduras, tecnocracia, tudo que humano for é-lhes de interesse: têm eles o sentimento do vasto mundo (BOSI, 1988, p. 492).

É nesse contexto histórico que fora literariamente forjada a poetisa KB. O poema é um objeto e a linguagem é a fôrma que irá moldá-lo(ou melhor: plasmá-lo). O próprio João Cabral de Mello Neto, de quem Kátia, no aspecto do rigor formal, herdara influência, declarara ter aprendido com o libertário Murilo Mendes a precedência da imagem sobre a mensagem, do plástico sobre o discursivo. Com esse espírito renovador é que a poetisa castelense aprofunda seu corpo-a-corpo com a palavra: no buscar respostas para a aventura humana, num mundo-em- transformação (*world in progress*?). Logo percebe que, tal na Química(de Lavoisier), também na Literatura nada se perde: tudo se recria, a cumprir-se, assim, o cíclico movimento da trajetória da Arte.

Com a problemática existencial funde-se, pois, a sua preocupação meta-linguística. Parodiando Karl Marx: poetas apenas cantaram o mundo de diversas maneiras; cabe, agora, transformá-lo, pelo menos com leituras renovadas e com novas dicções. Mãos à obra catequética, em busca de prosélitos, entregou-se / integrou-se a um grupo autocognominado AdVersos. Nome bem significativo, em diversas cidades quixotesicamente promoveram mostra direta de poemas aos participantes, tal qual o fazia o também poeta-ator Lindolf Bell, o maior missionário nesse propósito. Com Kátia Bento, até meados de 1972 perdura esse movimento. Grande alegria dela foi o reencontro, já em 2000, com os quase todos poetas do grupo, evento este celebrado com uma antologia homônima (*AdVersos*), só publicada em 2004.

“Poetriz, performática” (RIBEIRO, 2000, p. 68), atuava em grandes *happenings* em que a leitura de poesia procurou o espaço das ruas, antecipando-se às hoje teleconhecidas Elisa Lucinda (1958-) e Viviane Mosé (1964-). Sempre juntamente com José Pires Barrozo Filho, fiel companheiro de atividades, deu voz e vez ao ímpeto expressional.

Contudo, a estratégia de *mis-en-scène*, teatral, não satisfazia de todo àquela que, desde tenra idade, se quis autora de livros, senhora de palavras escritas. Irrequieta, empreendeu KB profícua correspondência epistolar com os poetas de outros Estados, sobretudo os de Minas Gerais, remanescentes das publicações *Tendência* (1957-1962) e *Veredas*.

Esse grupo e subgrupo mineiros, com pontos comuns entre si, procuraram uma desvinculação em relação à Geração de 45 e receberam influência direta de Drummond, João Cabral e do Concretismo. Para eles, o poeta haveria de realizar um levantamento das palavras pertinentes ao tema a ser explorado, sempre buscando um rendimento sonoro. Sugeriam fidelidade à palavra poética e ao verso do poema em sua forma livresca. Os temas seriam referentes a dados históricos ou ligados à realidade social (SANTANA, 1978, p. 146). Note-se que o seu *Romanceiro de Amuia*, de que falaremos, estaria aí sendo gestado.

Mui influenciada por esses contatos, com os quais sentiu identificação estética, outro olhar artístico assume. Versejando, quase que elabora, em metapoemas, a sua poética, a sua “profissão de fé” (*apud* Bilac): “Um poema tem que ser exato/: dois e dois e quatro. / Traçado com fibra forte, / se artesanato”. E rompe com o seu então grupo carioca, o AdVersos. Aqueles mineiros já operavam laboriosamente o Poema-Processo e a Poesia de Vanguarda. Com o confrade Barrozo Filho, apresentada aos escritores José Afrânio Moreira Duarte (1931-2008) e Euclides Marques Andrade, estabelece vínculo pessoal com a famosa Henriqueta Lisboa, com Laís Corrêa de Araújo (uma das criadoras, com Murilo Rubião, do *Suplemento Literário do Minas Gerais*), Henry Corrêa de Araújo, Adão Ventura, Márcio Almeida, Oscar Kellner Neto, Joaquim Branco, Ronald Werneck, dentre outros.

Esse novo ambiente intelectual deixaria marcas indeléveis na sua formação literária (“Solver a palavra pura / sorvê-la, absorvê-la”- KB). Abandonou, por definitivo, a postura de iniciante, superando o lirismo exacerbado e subjetivo daquela fase cênica com o AdVersos. Assim, com Barrozo Filho e Temístocles Verçosa, lançou a revista *Poesioje* (1969-1971), publicação à qual juntou-se Francisco Maciel. Na opinião de Kátia, representou esta revista “um

experimento poético” (*Cem Poemas Brasileiros*, 1980, p. 133). Já Barroso Filho (*idem, idem*, p. 141) considera o ano 1969 um marco em sua carreira de escritor, quando inicia amizade com Augusto de Campos, “que lhe abriu, mostrando, os caminhos da Literatura, desde Cummings, Joyce, Mallarmé, Pound & Cia. até Kilkerry, Oswald, Souzaândrade, Volpi e os super-heróis concretos: Décio [Pignatari] e Haroldo [de Campos].”

Irmanados, participam intensamente de eventos culturais, mostras de poemas visuais, semanas de arte, e ainda, de performances etc. José Loureiro, então editor do *Jornal do Escritor*, em fazendo levantamento dos grupos vanguardistas de então, outorgou a *Poesioje* o status de “movimento literário” - uma posição superior a “grupo”, numa dada hierarquia, classificatória, dos exigentes exegetas. Segundo KB, “costumava-se nomear os movimentos a partir do lançamento de revistas que, afinal, circulavam por brevíssimos números”. Mesmo caso de *Ptyx* e *Noigandres*, p.ex.

Robustecida por sucessivas opiniões, sempre positivas, e devido à excelência estética de seus poemas, que falavam por si, passou Kátia a publicar em revistas, coletâneas, suplementos e jornais literários de todo o país. Tal lhe sucedeu com Antopoé (antologia, Ed. do Escritor, 110p., 1978) e Revista 5 (1978). Foi uma das cinco poetisas do Brasil a ser escolhida para reportagem de Santiago Kovadloff na revista *Crisis*, da Argentina. Dado o destaque obtido com a sua poesia elaborada, forjada em oficina, faz jus a inclusão em antologia daquele país, numa edição intitulada *Las Voces Solidárias* (Buenos Aires, 1978), organizada pelo mesmo estudioso.

Teve ela o equilíbrio próprio do artista cômico de seu fazer. Usou e ousou.

Enquanto o sinal de pontuação expresso por dois pontos sobrepostos (:) comumente indique um prenúncio, um aviso de que se aproxima um enunciado, em Kátia Bento, não raro, são potencializados esses dois-pontos (:), pois extrapolam o efeito da pausa breve da linguagem oral e a uma entoação descendente (“as coisas foram tão pretas/que o tempo passou em branco”, in: *Em 2009 / Em 2010*). A poetisa, em pospondo para o início do verso seguinte esse recurso gráfico, tanto se torna, nisso, original, única, quanto dota de maior efeito o ritmo frasal do verso: vai destacar uma síntese. Leiamos: “canário / com seu canto raro /: fadário // cigarra / com seu canto a pino /: destino”). Veja-se isso na excelente mostra de sua lírica urbana:

Bicho do Mato

Agonia das vias,
Estando na Rio Branco, digo: ó Deus
Livrai-me da 5ª Avenida de Nova Iorque.
E na Voluntários
: salvei-me da Rio Branco.
Assim por diante.
Se o código urbano não decifro
O Senhor ouve o meu grito
: Ele sabe de onde venho
E que a rua que era a minha
Nem nome tinha.

Leitora atenta, conheceu Kátia Bento a proposta Práxis(1962) e por ela nutriu simpatia. Há em sua poética muitos sinais dessa práxis (levantamento do campo semântico, a não-abolição do verso, preocupação maior com as letras e as palavras, valorização do ato racional de compor, p. ex.). Conceitua Mário Chamie como teórico e poeta dos mais atuantes (“um grande poeta-inventor” - KB). Em *Contrafala* (poemas, Ed. Pirata, 1980) percebe-se melhor essa prática praxista (“o melhor de sua linguagem”, autoavalia-se KB).

Posto que Chamie e irmãos Campos (Haroldo e Augusto) digladiavam-se, veias poéticas bem dilatadas, na nada pacífica cena literária, no livro *Principalmente Etc* (poemas, Ed. Cátedra, Rio,1972), curiosamente, parecendo um contrassenso, conseguiu ela arrancar um sério elogio de Augusto de Campos (“É preciso ter a coragem de assumir a linguagem nova, mesmo ao preço transitório da própria cabeça, para achar o que é seu: isso você está fazendo”, na orelha). Na outra orelha (à guisa de Prefácio) do livro, qual num diálogo auricular, Dirceu Quintanilha, já seu marido e também poeta exímio, escreve: “Diante do transitório alguma coisa deve permanecer: o poema, por exemplo. O artista manejaria a matéria-prima da angústia”.

Em 1994 (5 de julho) abala-a a morte física do amado Dirceu Quintanilha (“preferiria que ele não falecesse nunca”, revela; e poetiza: “perda de amor ? padeça / até que essa dor / desça pela ampulheta”- KB). Com a viuvez , então Marília sem Dirceu, em 2000 muda da Barra da Tijuca, após 30 anos ali, passando a morar em Itaipu (em tupi, “pedra que canta”), distrito na região oceânica de Niterói, onde já residem duas irmãs suas. Se aí adota por repouso de seus pés a Rua das Pedras, ainda é em sua Castelo (ES) que mora definitivo o seu coração.

Mesmo que a própria Katia Bento declare ter recebido influência não do Concretismo, mas, do pós-Concretismo, daquela vanguarda conserva sua obra algumas (sic) características: a) semânticas: trocadilho, polissemia; b) sintáticas (atomização das partes do discurso); léxicas(neologismos, tecnicismos); c) morfológicas (separação dos afixos, dos radicais); d) fonéticas (aliterações, assonâncias, rimas internas; jogos sonoros: paronomásias); e) topográficas (uso construtivo dos espaços brancos; ausência de sinais de pontuação). (BOSI, 1988, 533). Capaz de produzir polissemias, como, por exemplo, o neologismo *apocolapso*. (BENTO, 1972, p. 13).

Porém, se não tolerou ela facilidades, também não se permitiu o hermetismo, pois que “traz implícito o cotidiano-poesia-rilkeano: o milagre-poesia das coisas comuns”, sentencia Dirceu Quintanilha. (BENTO, 1972: 1ª orelha). Um exemplo disso: “Esta imagem / entronizada na sala / manda que cales.// Com sortilégios / lança quebrantos --- luzes que tonto / comes e bebes.// Ela decide / teus gestos, dita / o prato do dia --- te veste e doma // : esta imagem fria / da redoma.” In: *Nossa Senhora da Televisão* (LETRA, 1987, p. 31).

Verdade é que a castelense dotou dos melhores recursos estilísticos a sua escritura poética. Há nesta, conciliados, aqueles tão desejáveis conceitos poundianos: a melopeia, a logopeia e a fanopeia.

Não se entrega ao sabor e ao saber, únicos, do fluir de seu “eu lírico”, num ato meramente catártico. Não. Em sua tessitura há, sim, aquele fruir barthesiano, o do “prazer do texto”, bem demonstrado no nada cartesiano, mas criativo (*poiesis*) e polissêmico artefato *J(F)ogo Cruzado*: “na arma que me dilha / na roda que moinho // sem vez cem vezes tropeço / resisto tonteio palmilho // o tempo ao pé da letra / é invenção: K lendário // a vida gentil só-doma / ou fere escapa e espada // eu sem passa que me porte / ou sem salva que me vida / resisto tonteio a-guardo // o xeque que me mate / a heca que me tombe”(ELTON, 1982, p. 247).

Admirável é a sua adequação vocabular, a palavra certa (*le mot juste*, como a querem os franceses). Enfim, uma esteta do verso. “Entre os admiradores de sua poesia perfeita, de poucas palavras, sempre estive o poeta paranaense Paulo Leminski”(IMÃ, 1993, p. 14).

De Cassiano Ricardo, “um modernista de 22 cioso de renovar-se”(BOSI, 1988, p. 539), parece ter assimilado, além da experimentação (conf. *Jeremias Sem Chorar*), também o verde-amarelismo; mas, este num outro tom que não aquele ufanista pró-Estado Novo (1937-45). Agora, é a exaltação do

elemento indígena, numa louvação-homenagem à bisavó paterna, uma índia puri que, à força, fora feita carnalmente unida a um capitão-do-mato. Nessa linha de “choque civilizatório” (Brasil tupi versus Brasil colonial), na sempre ressuscitável mítica do “paraíso perdido” habitado por bons selvagens, resulta *Romanceiro de Amuia* (poemas, Ed. Fontana, Rio, 1980).

Esse livro é de sua fase vivenciada junto ao movimento Pirata, de Recife(PE), convidada que fora por Maria de Lourdes Hortas, então organizadora da antologia *Palavra de Mulher*. “Amuia”, em tupi, é avó, e a obra é dedicada à “inocência dessa amuia, a seus descendentes e aos índios brasileiros, vítimas de outros capitães-do-mato ao longo de quase cinco séculos de violência.” Ilustra-o uma gravura de Rugendas intitulada *Os puris nas suas matas*.

Ainda nessa fase do movimento Pirata, sem nunca ter ido à capital pernambucana, publica por lá *Bichuim* (poemas para crianças) e *Contrafala*.

Esse ideário indigenista também aflorará no livro *Avante XAvante* (poemas, Edições Haibã, São Paulo, 1984).

Precursora na defesa do meio ambiente, já a partir de 1978 desenvolve ativa militância em prol da Natureza, sobretudo quanto à problemática do índio. Exemplo é o seu poemeto-paródia mallarmaica: “Nheênga tu / nheêngo eu /: Pindorama, / adeus”. In: *Um lance de borduna não importuna*. Defende a proteção legal aos animais ditos “inferiores”.

Como artesã postal, expôs trabalhos tanto no Brasil (XVI Bienal de São Paulo) quanto no Exterior (Alemanha, Bélgica, França, Itália e Suíça). Modalidade essa que, em verdade, seria uma vertente do chamado Poema-Processo (1967), o qual possuía, como proposta, inclusive o questionamento do livro como veículo para o poema (tinham ojeriza ao termo “poesia”) e a eliminação do verso. Pioneiro e grande difusor dessa diretriz foi o poeta Pedro Lyra. Postulavam, os adeptos dessa poesia postal, uma renovação, não aos moldes elitistas dos concretistas, mas no operar novos aspectos gráficos e meios de divulgação rápida, possibilitando acesso a um número de leitores bem maior que o do livro impresso (SANTANA, 1978, p. 158).

Tanto para dissipar alguns pontos ainda nebulosos, encontradiços aqui e ali em referências à sua literatura, quanto para obter um ou outro dado relevante, pessoal ou não, contei com a prestimosa colaboração da autora em foco. Cartas e troca de mensagens eletrônicas (e-mails) agilizaram esse contato. Numa dessas, confirmando minha conclusão, Kátia revela ter sido “a vanguarda mineira, [...]

a mais atuante, bebia em todas essas fontes [as pluralidades literárias de então]e as sintetizava.” E arremata: “[...] esta foi a influência que recebi”.

Detentora de muitos prêmios e menções especiais, algumas vezes no corrido Prêmio Fernando Chinaglia (*Bloco de Poemas*, 1978; *Jogo da Velha*, 1980). Entre 479 candidatos do concurso promovido pela emblemática revista Escrita (SP), fez jus a publicação na antologia *Cem Poemas Brasileiros* (Ed. Vertente, 1980). A meu ver, dentre os seletos, são os melhores ali os seus 2 poemas. Obra literária de alcance para o público infantil, *Geração Verde* obtém, em 1974, menção honrosa da Secretaria de Cultura do então Estado da Guanabara.

Ressalte-se que aquele seu livro (*Jogo da Velha*, Ed. do Escritor, SP, 1981), sua única de ficção em prosa, traz inusitado subtítulo (*História de Jesus para cachorros*) e um abalizado Prefácio: o do notável Dom Marcos Barbosa (1915-1997), monge beneditino e membro da Academia Brasileira de Letras.

No âmbito do Espírito Santo, seu estado de origem, prestígio de refinada literata fê-la merecer publicação em: revistas IMÃ nº 5 e LETRA nº 7; antologia *Poetas do Espírito Santo* (org. por Elmo Elton, 1980), *Antologia de Escritoras Capixabas* (org. Francisco Aurelio Ribeiro, 1998), *Dicionário de Poetas Capixabas* (org. Thelma Maria Azevedo, 2011), *A Poesia Espiritossantense no século XX* (org. de Assis Brasil, 1998).

Embora assim com certo reconhecimento, merece sua obra uma reedição, talvez em único volume, e com fortuna crítica. Saiu editorialmente precária, dado o limitado parque gráfico da época, a publicação de seu melhor: *Contrafala* (1980), uma edição bem “pirata”, no sentido de “marginal”, ou seja, à margem do mercado.

Possui Katia Bento outros textos, vários, ainda inéditos, entre eles, o em homenagem à poeta potiguar Auta de Souza: o *Auto de Auta*. E, também, o já premiado *Lavratura*, e, sobretudo, *CASTELÁ (Memória do Castelo Bem-Assombrado)*, escrito com a imorredoura paixão que sempre nutrira por sua cidade natal.

Para melhor avaliá-la, estudiosos de nossas Letras deveriam estender seus doutos olhares e examinar toda a escritura katiobentiana, a qual merece, sobretudo, reedição livresca com melhor apuro gráfico.

Seu pendor pelas letras direcionou-a a, também, ser compositora artesanal de tipos gráficos, metálicos, usáveis na composição de livros, como, por exemplo, os da já aludida Edições Pirata. Exemplo é o *Poemas*, versos de Miguel Ângelo Leminski, paranaense.

Uma artista não só sintonizada com a sua época, mas também contra ela insurgente, Katia Bento, sem abdicar da arte como prioridade, pretendeu-se paladina daqueles sem voz e sem vez, os humilhados por qualquer forma de poder, os agredidos. Tal engajamento viabilizou-se em poema visual, ou em poema-objeto. Vários de seus poemas-postais granjearam admiração e respeito, tal a contundente expressividade que neles há. Um deles é uma palavra de ordem muito difundida e anonimamente estampada em vários locais. Grito de alerta contra o desmatamento (em especial, o da Amazônia). Em meio aos dez sacrossantos já consagrados por Moisés, ousa ela inserir um prefixo de oposição (DES), criando, em letras bem garrafais, um nada sacrílego 11º mandamento: NÃO DESMATARÁS!

Referências

AZEVEDO, Thelma Azevedo. **Dicionário de poetas capixabas**. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2011.

BENTO, Kátia. **O azul das montanhas ao longe**. Rio de Janeiro: Ed. particular, 1968.

_____. **Principalmente Etc**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1972.

_____. **Contrafala**. Recife: Pirata, 1980.

_____. **Romanceiro de Amuia**. Rio de Janeiro: Fontana, 1980.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

CEM POEMAS BRASILEIROS: antologia. Seleção por Y. Fujyama e Wladyr Nader. São Paulo: Vertente, 1980.

ELTON, Elmo. **Poetas do Espírito Santo**: antologia, Vitória: UFES-FCAA/PMV, 1982.

IMÃ: revista. Editada por Sandra Medeiros. n. 5, Rio de Janeiro; Vitória, 1993.

LETRA: revista. Editada por Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA-UFES, 1987.

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática, 1986.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Literatura e Marginalidades**. Vitória: DLL-UFES, 2000.

SANTANA, Affonso Romano. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

Fontes primárias

BENTO, Kátia. *Saudações* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mmtt3003@yahoo.com.br> em 22 Jul. 2011.

_____. *Vitória* [Idem]. Idem, em 29 Ago. 2012.

_____. *Revisão* [Idem]. Idem, em 01 Set. 2012.

<http://www.jayrus.art.br/arquivo/orfeuspam_1718/Sessao_Marginalia.htm>. Acesso em: 01 Set. 2012.

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/autor_poesia.php?id_autor=257&flag=nacional>. Acesso em: 02 Set. 2012.

<<http://www.poetas.capixabas.nom.br/Poetas/detail.asp?poeta=Katia%20Bento>>. Acesso em: 03 Set. 2012.

<http://www.gpi.g12.br/scripts/provas_2/Gabaritos/TD14/otue_2114.pdf>. Acesso em: 29 Ago. 2012.

LIVRO E LEITURA: O *MEDO DO MATO*, DE RODRIGO BRITTO, E *GUIDO, A FOLHA E O CAPIM*, DE PAULO ROBERTO SODRÉ

Maria Amélia Dalvi

I

Este trabalho pretende ser uma leitura de duas obras destinadas ao público infantil e juvenil, premiadas pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult-ES), dadas a lume em 2010: *O medo do mato*, de Rodrigo Britto, com ilustrações não assinadas (mas que supomos do próprio autor, como produtor gráfico e ilustrador); e *Guido, a folha e o capim*, de Paulo Roberto Sodré, com ilustrações de Icléa Santos. Para esta leitura, privilegiam-se algumas contribuições da História Cultural e, em particular, do pensamento de Roger Chartier, porque o pensamento do historiador francês conjuga uma preocupação com a materialidade do livro, inserida culturalmente, permitindo “rastrear”, numa tentativa de compreensão, indícios das práticas, apropriações e representações³⁴ em torno das ideias de livro, de leitura e de literatura.

A Secult-ES tem lançado, ao longo da última década, diversos editais de fomento a espetáculos (musicais, circenses, teatrais etc.), a publicação de obras literárias ou a preservação de acervos, arquivos ou patrimônio cultural. No edital

34 A noção de “representação”, ainda que não cabalmente satisfatória, revê aspectos lacunares em noções mais ambíguas, como, p. ex., “mentalidades”, pois pode incluir modos de pensar, sentir e agir (individuais ou coletivos), mas não se restringe a eles.

de obras literárias inéditas uma das categorias é a de obras literárias infantis e/ou juvenis, na qual ambas as obras aqui pensadas – *O medo do mato*, de Britto, e *Guido, a folha e o capim*, de Sodré – foram contempladas e, assim, trazidas a lume.

Entende-se que essa aproximação de trabalhos premiados pela Secult-ES colabora com o propósito de se pensar como em diferentes épocas e sob os auspícios de diversos agentes se constituíram práticas, apropriações e representações do livro, da leitura e da literatura no cenário capixaba, em um contexto micrológico – e aqui remetemos a Carlo Ginzburg (1989), que situa, no ensaio “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, o aparecimento de um modelo epistemológico nas ciências humanas baseado no detalhe, no particular como forma de articulação de um conhecimento mais amplo.

Dizemos isso porque, de nossa perspectiva, a existência de uma premiação regular e politicamente estabelecida para a publicação de obras literárias de autores situados no estado do Espírito Santo permite pensar como são vistos, pelo poder constituído – tendo em mente sua implementação e execução por uma Secretaria de Estado –, o livro, a leitura e a literatura (e, em particular, no caso das obras em foco, a literatura que é destinada privilegiadamente à infância). Não fazemos, pois, uma análise ou crítica literária, mas tomamos a obra literária – o livro –, que se nos apresenta como materialidade de múltiplas possibilidades, na condição de objeto cultural de um espaço-tempo e uma correlação de forças e formas historico-socialmente engendradas.

II

A História Cultural³⁵ vinculada pela obra de Roger Chartier torna-se mais evidente a partir das últimas décadas do século XX, abrindo-se a estudos os mais variados, todos eles atravessados pela noção indisciplinar e indisciplinada de “cultura” – e, por isso mesmo, tem sido cada vez mais compreendida não como área particular do campo disciplinar da História, mas, privilegiadamente, dos Estudos de Cultura. Como área emancipada de uma espécie de “herança maldita” que grassou parte da produção em História Cultural no século XIX e na primeira metade do século XX (produção na qual a noção de cultura era demasiado restrita – e mesmo excludente – e a historiografia era o propósito

35 A apresentação da perspectiva teórico-metodológica com a qual este artigo dialoga retoma trabalhos anteriores da autora.

natural), essa História Cultural de que falamos é tributária da Antropologia, cuja contribuição maior foi desautorizar essa auratização dos estudos das culturas como vicejados por algo que seria a “alta” cultura (Pesavento, 2008).

A viragem que permitiu essa História Cultural “pode ser descrita, com mais exatidão, como uma mudança em direção à antropologia cultural” (Burke, 2010, p. 106). Nomes como Erving Goffman, Victor Turner, Pierre Bourdieu e Michel de Certeau, p. ex., tiveram grande influência no processo: noções como “reprodução social”, “capital simbólico”, “estratégia”, “tática”, “*habitus*” e ideias sobre a política da linguagem, sobre a vida cotidiana, sobre o consumo como produção e, enfim, sobre a construção do outro em correlação com a imagem que o escritor tem de si mesmo afetaram a prática de diversos historiadores, dentre os quais Roger Chartier.

No entanto, não é apenas a Antropologia quem pavimenta esse percurso que permite a existência da História Cultural tal como a estamos entendendo aqui: para além dela, tem-se, especialmente, a contribuição da escola neomarxista inglesa (de Christopher Hill, Edward Thompson, Eric Hobsbawm, Raymond Williams, Stuart Hall p. ex.), com sua revisão radical dos modelos de análise marxistas “clássicos”, pautando a cultura como questão histórica de fulcro próprio e denunciando o que chamaram de “postura positivista de análise do marxismo” e o que chamaram de “idealismo althusseriano”; e, claro, tem-se como contribuição a severa (auto) crítica a postulados da escola dos Annales (em suas três grandes gerações, representadas, por Lucien Febvre e Marc Bloch, Fernand Braudel, e André Burguière, Arlette Farge, Christiane Klapisch, Georges Duby, Jacques Ravel, Michèle Perrot, Phillipe Ariès, p. ex.) – ambos os movimentos (revisão do marxismo clássico e da escola dos Annales) como sintomas evidentes de fortes abalos aos pilares da História tradicional no séc. XX.

Deve ser ressaltada, ainda, a imensa contribuição da Teoria Crítica (com Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Jürgen Habermas, p. ex.) e do pensamento de Antônio Gramsci – ao deslocarem a cultura para o centro de suas ocupações, no âmbito de uma perspectiva histórico-dialética –, e a também inestimável contribuição (e mesmo parceria) da abordagem polifônica da cultura, a partir de trabalhos como os de Mikhail Bakhtin, Carlo Ginzburg e Paul Zumthor, potencializadas todas essas contribuições pelo fato de o discurso científico-históriográfico ter sido sistematicamente colocado em xeque, como o foi, p. ex., e em claves distintas, por Dominick LaCapra, Hayden White, Michel Foucault e Paul Veyne.

III

Conforme Barros (2005), para o âmbito dessa História Cultural – e em particular dessa História Cultural vincada pela obra de Roger Chartier – as noções que mais habitualmente se acoplam à de “cultura” (ou de “pluralidades de culturas”, como tem sido preferível dizer) são as noções complementares de “representações” e “práticas” e a noção de “apropriação cultural”. Tal História Cultural, além dos sujeitos e comunidades, agências ou instituições que produzem cultura, ocupa-se dos meios, das práticas e dos processos, dos padrões e visões de mundo (valores e normas que constroem os indivíduos e as comunidades, agências ou instituições). Há, portanto, alguns “nortes” fundamentais: os *sujeitos*, as *comunidades*, *agências ou instituições*, os *objetos*, as *práticas* (como processos) e as *representações* (dos sujeitos, das comunidades, agências ou instituições, dos objetos, das práticas e das representações etc.) – que, evidentemente, não podem ser pensados em si mesmos ou unilateralmente, consignando *apropriações* (que se dão a ler, elas mesmas, como tensão).

Há também, nessa História Cultural, conforme o próprio Chartier assinala em *À beira da falésia*: a História entre certeza e inquietude (2002) e em *A História ou a leitura do tempo* (2009), a tentativa de uma epistemologia, que procura colocar, no centro de seu método, as relações entre discursos e práticas sociais, debatendo-se arduamente para não apagar as diferenças entre lógicas heterônomas, mas articuladas; ou seja, entre aquelas que organizam enunciados e as que comandam gestos e condutas. Para o autor, o que toda história cultural contemporânea deve pensar é a paradoxal articulação entre uma *diferença* (entre cotidiano e domínios particulares da vida humana – como o literário) e as *dependências* que inscrevem a invenção estética e intelectual em condições de possibilidade e inteligibilidade (Chartier, 1994).

Assim, deixa-se de lado, um após outro, os entendimentos de cultura como integrante da superestrutura, como reflexo da infraestrutura, como domínio das elites, como sorriso da sociedade, como manifestação superior do espírito humano, como produção para o deleite e a fruição, como esfera oposta ao popular (sem, contudo, cair na armadilha de ver na cultura popular um reduto de qualquer “autenticidade” cultural). Por isso, Roger Chartier avança na crítica a concepções monolíticas de cultura, “condenando a pretensão de se estabelecer em definitivo relações culturais que seriam exclusivas de formas culturais específicas e de grupos sociais particulares” (Barros, 2005, p. 76). A importância do

trabalho de Chartier, desse modo, está em que ele exemplifica e discute uma mudança de abordagem da história social da cultura para a história cultural da sociedade, o que significa que as estruturas consideradas objetivas devem ser vistas como culturalmente (e, portanto, também discursivamente) constituídas.

Chartier pensa, a partir das noções complementares de práticas (“modos de fazer”) e representações (“modos de ver/entender/pensar”) – consignadas, p. ex., em *A História Cultural: entre práticas e representações* (1990) –, as transferências entre oral e escrito e vice-versa e as participações de sujeitos não-letrados na cultura letrada. Títulos como *El juego de las reglas: lecturas* (2000), e, especialmente, *Inscriver & Apagar: cultura escrita e literatura* (2007), *Leituras e leitores na França do Antigo Regime* (2004) e *Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação* (2003) exemplificam o tipo de leitura que ele propõe.

As práticas culturais devem ser pensadas, conforme o historiador, em relação a cambiantes usos, em relação a modos de vida, a atitudes, a instituição e questionamento de normas de convivência, a padrões de caráter, a repertórios simbólicos (ou seja, em relação a representações múltiplas, instáveis e concorrentes entre si). Desse modo, práticas e representações são noções dinâmicas, indissociáveis (porque complementares), e permitem pensar:

[...] os objetos culturais produzidos, os sujeitos produtores e receptores de cultura, os processos que envolvem a produção e difusão cultural, os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos, e por fim as “normas” a que se conformam as sociedades quando produzem cultura, inclusive através da consolidação de costumes (Barros, 2005, p. 81-82).

A noção de representação (sempre inarredavelmente articulada às noções de práticas e de apropriações) é bastante fecunda ao permitir pôr sob lupa a constituição de símbolos culturais (ligados a um circuito de significados já bem assente em uma dada comunidade). Em outra via (esta já mais próxima de abordagens políticas da cultura e culturais da política), a noção de representação é bastante fecunda por permitir pensar que as ideologias são produzidas em interações às vezes mais e às vezes menos coerentes que orquestram atitudes e tomadas de posição, mesmo que saibamos que tais relações não são diretas e nem imediatas.

IV

O fulcro mais produtivo, do ponto de vista da crítica social e política, decorre de que as ideologias ou discursos (de indivíduos e grupos em diferentes contextos “apropriativos”), pensados no *continuum* práticas-representações, podem aparecer como projetos de ação sobre determinados circuitos de representação no intuito de produzir, induzir, requerer determinadas práticas. Para o pensador francês, as representações inserem-se em campos de concorrências e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação (Chartier, 1990), sendo que tais “lutas” ou “disputas” viabilizam inúmeras apropriações possíveis (incontroláveis) de objetos culturais e de representações, de acordo com as imposições e resistências, e de acordo com as motivações e necessidades, ensejando práticas ora mais, ora menos previsíveis e contribuindo para o delineamento de comunidades.

Desse modo, “o modelo cultural de Chartier é claramente atravessado pela noção de poder (o que, de certa forma, faz dele também um modelo de História Política)” (Barros, 2005, p. 88). E se o par práticas e representações é decisivo para essa História Cultural, jamais o poderíamos aceitar sem o complemento das noções chartierianas de apropriação e de leitura, às quais subjaz uma concepção específica de discurso, de comunidade e – assim – de cultura. As noções de apropriação e de leitura são entendidas, pois, como possibilidade de relacionar “os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (Chartier, 1990, p. 17).

Ao contrário, pois, do que muitos críticos – ainda hoje, mais de vinte anos depois – têm sinalizado (um esvaziamento da questão social no âmbito da preocupação cultural da História), as percepções do social não são discursos neutros: conforme o historiador francês, tais discursos produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas...) que tendem a impor a autoridade, ou a legitimar um projeto reformador, ou a justificar as escolhas e condutas dos indivíduos para eles mesmos. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção de mundo, os seus valores e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social: consiste, antes, em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. Barros (2005).

Deste modo, conforme exposto acima, Chartier (1990) – dando sequência, em certa medida, a parte do projeto de, por exemplo, Pierre Bourdieu – espera acabar com os falsos debates desenvolvidos em torno da partilha, tida como irreduzível, entre a objetividade das estruturas e a subjetividade das representações. Para ele, tentar ultrapassar essa polarização exige, antes de qualquer coisa, considerar os “esquemas” geradores das classificações e das percepções, próprios de cada grupo, meio ou comunidade, como instituições sociais – o que o leva a considerar estas representações como as matrizes de discursos e de práticas que têm por objetivo a construção do mundo social, e, como tal, a constituição contraditória das identidades. Desta forma, para o historiador, pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objeto as representações do mundo social que, à revelia dos atores, traduzem as suas posições e interesses (práticas e apropriações) objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como se pensa que ela é, ou como se gostaria que fosse.

Se, para Pirola (2008), as representações são atravessadas por conflitos de interesses decorrentes de hegemonias; no âmbito desses conflitos de interesses estão as comunidades de interpretação, ou seja, “diferentes grupos que, contraditoriamente, constroem a realidade mediante configurações intelectuais múltiplas de determinação e classificação” (p. 30). Seriam essas comunidades que estabeleceriam práticas constituidoras (confirmadoras, desabonadoras) de identidades, pela proposição de “uma forma específica de se estar no mundo”, compreendendo-o através de critérios cuja validade e legitimação são estabelecidas pelas próprias comunidades (Pirola, 2008, p. 30): ou seja, os autores (e os narradores, as narrativas que propõem – além das intervenções de diferentes agentes, como os editores, revisores, diagramadores etc.), ao enunciarem-se, falam de algum lugar (não totalmente claro), com algum propósito (não absolutamente nítido), tendo em vista certo fim (não cabalmente delineado) – e isso não pode estar de fora, quando nos propomos a olhar esse material, a pensar esse objeto cultural: o livro de literatura infantil e juvenil, eleito e publicado por uma Secretaria de Estado da Cultura.

V

Reiteramos, aqui, o que dissemos no início: não nos propusemos fazer uma análise ou crítica literária, mas tomamos as obras literárias escolhidas – os livros –, que se nos apresentam como materialidades de múltiplas possibilida-

des, enquanto objetos culturais de um tempo. Nisso, agimos feito o arqueólogo, que, escavando um campo, procura no mínimo indício, na peça descolada e deslocada de um tempo e espaço outros, sobrevivente essa peça em relação a si mesma, a leitura possível (e necessariamente lacunar, incompleta, errada e errática) da sociedade e da cultura que permitiram seu trabalho.

Ambos os livros que escolhemos – *O medo do mato* e *Guido, a folha e o capim* – têm o mesmo formato editorial, aparentemente usam o mesmo tipo de papel, são impressos a cores por processos aparentemente semelhantes, e parecem ter o mesmo tipo de acabamento, embora nenhuma dessas informações seja dada na publicação. Foram editorados por diferentes agentes (Lima Bureau e Bios, respectivamente), mas impressos pela mesma gráfica, Grafitusa. De saída, essas constatações poderiam nos permitir algumas ilações: não há uma exigência, por parte do poder institucional que subsidia essas publicações, de um certo tipo de trato com o objeto livro, como se esses dados (formato editorial, tipo de papel, processo gráfico-industrial) fossem insignificantes ou irrelevantes ou dispensáveis: e isso é completamente compreensível, visto nosso total alheamento, como leitores, em relação a esses aspectos (não apenas em relação a esses livros, mas a quaisquer outros).

Nossa inserção no contemporâneo não nos pode impedir de ver essa falta em nossa constituição leitora: fomos/somos (con)formados para ler textos, não livros (Zilberman, 2005) – o que não é um demérito, ou impropriedade, mas um indício de como ainda pensamos o mundo (no que se inclui a educação que inventamos para as gerações que nos seguem) e de como fomos preparados para agir nele: indo “ao que interessa” (o texto – abstração que o papel nos permitiria ter diante dos olhos), ignorando o detalhe, o mínimo, a minudência (e, mais do que isso, ignorando as informações sobre os processos de constituição ou feitura das coisas), abafando a curiosidade aparentemente “gratuita” e mesmo as condições materiais de existência; afinal, como ou em que poderia mudar minha recepção, como leitora, saber que o livro foi impresso em tal ou qual papel, gramatura ou técnica? Com vergonha, mas, em nome da verdade, temos que assumir: em nada, ou quase nada. Fomos e somos treinados para uma aproximação falsamente pragmática dos objetos culturais, vendo neles privilegiadamente aquilo que já “de cara”, evidentemente, reluzentemente, intransponivelmente (nos) importa: e desconhecendo que os dados materiais de publicação impactam e orientam nossas leituras.

Supomos isso porque, tendo sido ambas as obras editoradas por empresas diferentes, vencedoras de algum tipo de contratação ou licitação, seria de se esperar que, mesmo na ausência de explicitação dessa exigência, os dados sobre formato, papel, impressão e acabamento aparecessem em ao menos uma delas: se não aparecem em nenhuma das duas é porque, provavelmente, se está habituado a não atentar a tais dados – o que nos permite supor uma representação do objeto livro que aí se inscreve e algumas práticas a elas correlatas: algo cuja (pre)ocupação maior é ser suporte de um texto, nunca, ele mesmo, pensado em sua existência própria como “problema” a ser vasculhado, pesquisado, lido (objetualmente, materialmente), alçado a protagonista, colocado como foco de nossa curiosidade; não interrogamos aos livros, mas aos textos – como se os primeiros não tivessem nada a dizer sobre o mundo.

Com essas observações, não temos o propósito de pôr em xeque nem a Secretaria, nem a edição, nem a editoração, nem a gráfica, nem as obras, nem os autores e revisores, nem a nós mesmos: mas, antes, pautar o tipo de relação (e, portanto, de representação e prática) e de apropriação que temos como leitores, no seio de comunidades pretensamente intelectualizadas e politizadas. Ainda – todos nós – pensamos o texto, em alguma medida, abstratamente, desentranhadamente de sua forma material e de sua objetualidade; ainda o tomamos separadamente de sua existência física, como se ele houvesse em abstrato, desconsiderando, assim o que pensa Chartier (2007, p. 12-13):

[...] convém lembrar que a produção, não apenas de livros, mas dos próprios textos, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como as dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e dos revisores. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas, como quer o “novo historicismo”. Elas concernem mais fundamentalmente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. O processo de publicação, seja lá qual for a sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro.

Tomando o pensamento de Chartier (para o qual, como vimos, os objetos produzidos e legitimados por dadas comunidades permitem interrogarmo-nos so-

bre as culturas ali inscritas), e, em particular, a observação acima (de que a produção de livros e textos é um processo que implica técnicas e intervenções distintas), não podemos ignorar o que a materialidade do texto e a textualidade do livro dizem a respeito de nosso próprio tempo e cultura, de nossa comunidade, e de nós mesmos.

Dado interessante é que as duas obras resultam de premiações do mesmo edital, em categorias distintas (estreante e já publicado), o que faz pressupor critérios diferentes de julgamento (ou, pelo menos, para contemplação) – o que ensinaria uma interessante reflexão sobre como nossa sociedade pensa aquele que já passou pelo crivo de uma primeira publicação: o simples fato de já ter um livro impresso dado a público qualificaria um autor, descompatibilizando-o dos demais inscritos no prêmio (ou, o contrário: não ter ainda nenhum livro impresso tornaria injusta a concorrência de um estreante com os demais inscritos no prêmio, sob a hipótese ou pressuposição de o já publicado tender a levar maior vantagem, dada sua experiência – autoral/literária e editorial – pregressa).

Outra informação (extraoficial) é que os livros foram publicados no mesmo ano em que foram contemplados, diferentemente do que ocorre, às vezes, com obras contempladas pelo mesmo agente institucional, o que faz supor um cronograma irregular de publicação de obras contempladas – no que vemos indício de como livro, leitura e literatura são tratados pelas instituições oficiais no estado, mas, também, no que vemos um indício de como é natural, para nós, que a diferença de um ano ou dois ou três na publicação de um livro não represente muita coisa ou nada que interfira decisivamente na leitura: ou seja, podemos, se quisermos, ver aí uma compreensão pouco acelerada ou naturalmente elástica da contextualização das obras que são dadas a lume. Dito de outro modo, para efeito de editoração e public(iz)ação de um livro, parece possível especular que a medida em anos seja pouco significativa, e interfira nada ou quase nada na leitura; talvez comece a importar mais quando falamos de décadas (por exemplo, não nos permitimos hoje desconsiderar que tal ou qual livro foi escrito e/ou publicado nos anos 1970 – mas não nos parece relevante, em termos de contextualização, que, em 2012, um livro tenha sido escrito e/ou publicado em 2007, 2009 ou 2011).

Um outro ponto que nos deveria interessar é que as duas obras trazem a especificação “Infanto Juvenil” (em Britto, 2010) e “Infanto-Juvenil” (em Sodrê, 2010) já na folha de rosto. Por que isso? É curioso, sem dúvida; quando pensamos em livros teóricos ou didáticos é muito raro que, ao abri-los, esteja escrito: “obra didática” ou “teoria”; com ensaios é um pouco menos raro (e a

fluidez do gênero ensaio, em especial na América Latina, deve permitir aventar alguma compreensão); já com literatura é bastante frequente: os livros especificam “peça em 3 atos” ou “poemas” ou “romance”, o que nos faz formular a hipótese de que a certeza a respeito do gênero que o leitor tem em mãos seja um protocolo necessário para a leitura desejada ou pretendida – o que não é bom ou mau, é apenas uma hipótese, sujeita, é claro, a crítica e a revisão.

No caso da literatura infantil e/ou juvenil, especificar como “Infanto Juvenil” ou “Infanto-Juvenil” não pode ser explicado em termos de especificação do gênero (já que em literatura infantil e juvenil são abarcados gêneros múltiplos, como o poema, o conto, a novela, a peça etc.), mas de destinação recepcional ou público pretendido, antecipando (mais para o leitor adulto que para a criança) os protocolos e práticas de leitura que devem ser acionados/agenciados, a partir de uma representação partilhada do que seja criança, infância, produção literária para crianças, leitor e leitura infantil, texto e livro de qualidade para crianças etc.

Tal especificação (“Infanto Juvenil” ou “Infanto-Juvenil”) permitiria reafirmar, ainda mais uma vez, se quisermos, numa leitura forçada e insuficientemente justificada, a centralidade do adulto em nossa cultura (já que a diferença – ou seja, a produção cultural para a infância – precisa ser marcada), e também confirmaria que a infância é compreendida, simultaneamente, como não hegemônica (a hegemonia é adulta) e como homogênea (o livro é para quaisquer crianças, não para um grupo ou segmento particular – o que é, evidentemente, uma leitura perigosa, de nossa parte, já que as crianças que chegam a ter um livro como esses em mãos já são, de antemão, *um certo* grupo de crianças).

Também mereceriam atenção as páginas dos livros em que estão as informações institucionais (governador e vice, secretária e subsecretário de cultura, gerente de ação cultural e do sistema de bibliotecas, assessor, número e data do edital que contemplou as obras, capistas, revisores, supervisores editoriais, editores, impressão e acabamento, tiragem, ficha catalográfica etc.), a dedicatória (presente em Sodré, 2010, mas não em Britto, 2010), a apresentação assinada pela secretária de estado da cultura, as epígrafes e as divisões em capítulos (também presentes em Sodré, 2010, mas não em Britto, 2010), e, claro, os textos verbais e visuais e/ou sincréticos, os diálogos intertextuais – no entanto, a exiguidade do tempo e do espaço³⁶ de escrita inviabilizam qualquer continuidade.

36 Pretendemos avançar em relação a esses aspectos e em relação aos textos literários e visuais em trabalho futuro, que deverá compreender este primeiro percurso e levá-lo adiante.

VI

Suspendendo, pois, o que num ímpeto de ousadia assemelhamos a um trabalho arqueológico, retomamos nossas ideias iniciais (mas com vontade de voltar ao sítio ou campo de pesquisa, sob o sol que a epígrafe leminskiana em *Guido...* promete: “tudo claro / ainda não era o dia / era apenas o raio”): parece-nos possível – e necessário, urgente – ampliar as noções que temos do que seja leitura. Prometemos, uma leitura de *O medo do mato* e de *Guido, a folha e o capim* – e certamente o que oferecemos ao leitor é decepcionante: cadê os autores, as linguagens, as sensibilidades e estéticas, as tramas e os enredos? Ficamos devendo, *só que não*. Prometemos uma leitura, e a fizemos, mas a partir de outro prisma, outra entrada, outro recorte, outro *corpus* – enfim, o nome que quisermos. Lemos o livro como um dos estados da obra.

Não defendemos nosso esforço de leitura, e o achamos mesmo insuficiente e depauperado em relação ao que deveria ser uma leitura vertical, na reunião entre texto verbal e visual e forma material em pauta. No entanto, provocativa e ingenuamente, perguntamos: se pudemos, por tanto tempo, aparentemente, ler as obras desentranhadas daquilo que sua existência objetual nos dá a ver, não poderia essa particular, estranha e canhestra forma de leitura (e de amor pelo livro e pela literatura) ter algum “perdão”, receber alguma mínima compreensão – ela mesma – por parte do leitor?

Privilegiamos algumas contribuições da História Cultural e, em particular, do pensamento de Roger Chartier, porque o pensamento do historiador francês conjuga uma preocupação com a materialidade do livro, inserida culturalmente, permitindo “rastrear” indícios das práticas, apropriações e representações em torno das ideias de livro, de leitura e de literatura. Embora em momento algum queiramos reduzir as sugestões do pensamento chartieriano ao tipo de leitura que construímos (ao contrário, ele exigiria o esforço crítico – no campo literário – de que nos eximimos), entendemos que o excuro teórico empreendido é quem pavimenta o tipo de abordagem ou interpelação que fizemos a *O medo...* e a *Guido...*: ou seja, é ele quem poderia legitimar esse tipo de leitura de través.

Nas obras ou com as obras, vimos (ou, ao menos, julgamos ver) nossos modos de ler (pragmáticos, apolíticos: porque desatentos ao “desimportante” e insensíveis às alterações que nossa desatenção enseja) e nossa compreensão do que seja o livro (como menor em relação ao texto); assim, talvez estejamos agora em condições de “voltar” a pensar a literatura (toda ela, e não apenas

aquela feita no Espírito Santo ou para a infância), como se ela pudesse ter sido obstruída desse lugar, tentando “Escuchar a los muertos con los ojos”, como nos ensinou Quevedo: porque sua companhia não prescinde nenhuma de nossas múltiplas e cada vez mais vastas e várias fantasmagorias.

Referências

- BARROS, José D'Assunção. História Cultural e História Antropológica. In: _____. **O campo da História: especialidades e abordagens**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 55-91.
- BRITTO, Rodrigo. **O medo do mato**. Vitória: Secult, 2010.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2010.
- CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger. **Inscrever & apagar: cultura escrita e literatura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.
- CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.
- CHARTIER, Roger. **Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. **El juego de las reglas: lecturas**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora da UnB, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PIROLA, André L. B. **O livro didático de História no Espírito Santo e o Espírito Santo no livro didático de História**. Dissertação. Mestrado em Educação. Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Guido, a folha e o capim**. Ilustrações: Icléa Santos. Vitória: Secult, 2010.

ZILBERMAN, Regina. Letramento literário: não ao texto, sim ao livro. In: PAIVA, Aparecida et al. (Org.). **Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces – jogo do livro**. Belo Horizonte: Autêntica; Ceale, 2005, p. 245-266.

O TEATRO ALÉM DO TEATRO EM *MORTO POR TRINTA DIAS*, DE ALVARITO MENDES

Maria Mirtis Caser

Inspirada em “Criaturas versus criador”, de Érico Veríssimo, segundo se pode ler na folha de rosto do livro, a comédia *Morto por trinta dias*, de Alvarito Mendes, se compõe de 2 partes, a primeira com 6 e a segunda com 9 cenas. Dividem a cena 4 personagens: O Autor, a Mulher, o Marido e o Compadre. Em “Criaturas versus criador”, que Veríssimo (1960, p. 16) classifica como farsa³⁷, as personagens são a mulher, o marido, o homem que passa e o autor. Como a peça inspiradora, a obra de Alvarito Mendes tem também “sabor pirandelliano”, colocando em confronto autor e personagens na luta para decidir quem deve mover os fios que comandam os movimentos da vida. Tal característica localiza a peça de Alvarito Mendes na concepção do metateatro.

“Termo que se aplica às obras dramáticas que remetem para si próprias, enquanto textos de representação”, nas palavras de Carlos Ceia (2012), o metateatro é um recurso usado com frequência por dramaturgos de diferentes locais e épocas. *Seis personagens em busca de um autor*, de Pirandello, *O Grande teatro do Mundo*, e *A vida é sonho*, de Calderón, *Retábulo de las Maravillas*, de Cervantes,

37 Farsa- Gênero dramático menor, sem divisão cênica, normalmente em um só ato. Não respeita as unidades de tempo e espaço. De caráter profano e agressivo, apresenta muitas vezes luta pelo poder entre força opostas: pais e filhos, amos e criados, marido e mulher. Provavelmente o gênero se origina da comédia dell’Arte italiana, cujo texto era apenas um esboço, que os atores desenvolviam aos sabor das circunstâncias (CEIA, 2012).

O rei da vela, de Oswald de Andrade e *Hamlet*, de Shakespeare, são algumas das obras que exemplificam o expediente de fazer a personagem trazer para a cena o questionamento acerca da construção do mundo ficcional, rompendo diante do leitor a ilusão dramática.

Em *Metateatro*, publicado pela primeira vez em 1963, o crítico norte-americano Lionel Abel cria o termo que serve não apenas para tratar de uma obra dramática encaixada em outra obra dramática – a obra marco – mas para pensar numa nova maneira de ler as tragédias no mundo contemporâneo. Analisando a obra do maior dramaturgo inglês, Abel declara que “Hamlet é uma expressão objetiva da incapacidade de Shakespeare de fazer uma tragédia de sua peça.” E continua afirmando que Shakespeare não fez uma tragédia “mas alguma coisa tão extraordinária quanto uma tragédia” (ABEL, 1968 p. 84). Segundo ele a originalidade de Shakespeare está em que “... pela primeira vez na história do drama, o problema do protagonista é ter ele a consciência de um dramaturgo” (op. cit. p. 84). Lionel Abel atribui o que ele chama de erro de interpretação ao fato de que se leia a obra como uma tragédia; segundo ele, “Hamlet é um dos primeiros personagens a se libertar dos arranjos de seu autor” (op. cit. p. 85), daí a dificuldade dos críticos em encontrar o tom adequado para a sua interpretação.

No artigo “Más allá de la ficción: el metateatro”, Hermenegildo, Rubiera y Serrano declaram que com esse termo se pode reconhecer

[...] todo elemento que en un drama o en un espectáculo dados indica o hace recordar el carácter teatral de la ficción. Allí donde el espectador reconozca una ruptura de la ilusión de que se encuentra ante la vida misma y no ante una representación, reside el germen de lo metateatral. (HERMENEGILDO; RUBIERA; SERRANO, 2012)³⁸

A partir dessa perspectiva, lemos o texto *Morto por trinta dias*³⁹, cuja trama apresentamos a seguir:

38 [...] todo elemento que em um drama ou em um espetáculo determinado indica ou faz lembrar o caráter teatral da ficção. Onde o espectador reconheça uma ruptura da ilusão de que se está diante da própria vida e não diante de uma representação, aí está o germe do metateatral. (tradução minha).

39 Cito por MENDES FILHO, Alvarito. *Morto por trinta dias*. In: _____. *Teatro Alvarito Mendes Filho*. Vitória: [s.n.] 2011. As indicações das páginas entre parênteses no texto referem-se a essa edição.

Cena 1 -No escritório o rádio está ligado e o telefone toca insistentemente. Depois de algum tempo, a personagem Autor atende e se estabelece o diálogo do qual o público só ouve a fala do Autor, tendo que supor o que é dito ao outro lado. O Autor tenta convencer seu interlocutor de que vai escrever algo, uma comédia, com uma ideia original, uma história que convença o público a sair de casa e a pagar para assistir ao espetáculo.

O Autor luta entre a necessidade/obrigação de escrever e o sono ineludível: “Se não estivesse matando cachorro a grito, desligava esse telefone na sua cara, seu cretino. Mas estou numa quebradeira de dar dó...” (p. 69). Desliga o telefone e volta a pensar na comédia que deve escrever, quando seus olhos caem na manchete do jornal “Homem morto reaparece um mês após a sua morte” (p. 69), e sente que dali poderia brotar uma ideia original. Vencido pelo sono e pelo cansaço, o Autor adormece, repetindo a frase lida. Ele reaparece na cena 2, escrevendo freneticamente. Ele escreve a sua peça e ao mesmo tempo vai falando o que escreve, de forma que o público simultaneamente tome conhecimento do teor do escrito. Cria a mulher e na rubrica da peça encaixada descreve o espaço em que ela está inserida e a primeira fala dessa personagem:

AUTOR – Interior de uma sala mobiliada com simplicidade. Quando as luzes se acendem, a mulher está junto à janela, olhando para fora. Manhã clara de outono. Depois de uma longo suspiro, diz: Ah, que bela...

Cena 3

MULHER – Ah, que bela manhã! E eu aqui [...] (p. 70)

Vemos na cena 3 que, enquanto o Autor cria as situações, a personagem vive essas mesmas situações. Não há espaço temporal entre a criação e a encenação. Tratando do teatro em *A obra de arte literária*, Ingarden (1973, p. 349) argumenta que existem dois textos diferentes em qualquer drama escrito: “[...] o texto principal, i. é, as palavras e frases proferidas pelas personagens apresentadas e o texto secundário, i. é, as “informações” dadas pelo autor”. No momento da encenação, porém, ainda segundo Ingarden, “o texto secundário cessa como texto”. Em *Morto por trinta dias* os dois níveis de recepção de que fala Ingarden se mesclam, pois aquilo que se apresenta no texto encaixado como rubrica, que tem a função de orientar o diretor e os atores da peça, é na verdade, uma fala da personagem Autor.

O Autor continua escrevendo seu roteiro e uma nova personagem se introduz: o Compadre, que conversa com a mulher sobre a situação em que ela se encontra — está pesarosa, pois o marido foi enterrado no dia anterior. O Com-

padre, insinuante, argumenta que foi uma sorte ter ela ficado viúva tão jovem, porque assim teria mais chance de “arrumar um novo companheiro” (p. 72). De repente o homem se declara abertamente à comadre, viúva recentíssima:

COMPADRE – Eu vim aqui porque quero a ... Quer dizer, eu podia dizer que vim consolá-la, comadre, pela perda irreparável do meu compadre, e me colocar ao inteiro dispor da comadre. O que é verdade. Mas eu vim mesmo foi para dizer para a comadre que... eu quero a senhora! (p. 72)

A mulher reage, indignada, ao assédio, mas o compadre insiste em sua conquista, dizendo que a comadre também deseja ficar com ele. Diante de uma proposta mais ousada, a mulher reage mais fortemente e o compadre lhe dá razão, reconhecendo que seu comportamento era incoerente, mas que a culpa era do autor daquela “droga de roteiro” (p. 74). O Autor reage à acusação e a mulher lhe ordena que se defina sobre o caráter do Compadre para que ela decida se deve ou não apaixonar-se por ele.

O autor declara ser o dono da história; portanto, é ele quem deve decidir os rumos dos acontecimentos e volta à escrivania para dar prosseguimento a sua criação:

O AUTOR — Onde foi que parei? Ah, sim! (Escreve) O compadre diz...

COMPADRE — Será só um instante de delírio e prazer. Depois se esquece. Tudo voltará a ser como antes.

MULHER — Oh, compadre, se ceder, eu nunca mais terei coragem de me olhar no espelho.

COMPADRE — Ah, não. Assim não dá!

MULHER — O que eu disse de errado?

COMPADRE — Tudo. Nada do que a senhora está dizendo faz sentido.

MULHER — Também acho, mas estas são as palavras que o autor está colocando em meus lábios (p. 75).

O Autor não dá ouvidos às críticas e segue com sua linha de raciocínio. Faz a mulher argumentar contra a investida do compadre imediatamente após o enterro do marido. Diante do argumento do compadre de que o enterro tinha ocorrido no dia anterior mas que o homem estava morto havia vários dias, a mulher “joga-se nos braços do compadre” (p. 77). O Autor continua a escrever sua peça:

O AUTOR – Beijam-se com ardor. E, nesse exato instante, a porta se abre. É o marido que chega” (p. 77).

Quando vê a cena, o marido, que é japonês, furioso, ameaça “fazer uma besteira” (p. 77). O marido persegue a mulher e o compadre com um punhal, enquanto o autor vai criando as rubricas: “O marido avança e encurrala o compadre em um canto” e continua “O marido golpeia o compadre”, que finalmente “cai morto” (p. 78). Ainda enfurecido, o marido ameaça matar a mulher e suicidar-se – cometendo um haraquiri – mas a mulher lhe explica que ele não pode matar-se porque já está morto. Ele explica o mal entendido, dizendo que tinha apenas viajado a São Paulo e que, portanto, estava vivo e ia matar a traidora. Entediada ela lhe diz que a mate logo então porque já está ficando entediada. Ele lhe explica que não pode fazê-lo porque não tem vocação para a tragédia, provocando mais uma vez a irritação do Autor, que proclama: “Pois fiquem sabendo que esta história é uma tragédia! Quer dizer, é uma comédia, mas uma comédia trágica” (p. 81).

Autor e personagens voltam a discutir e a mulher acusa o autor de não levar em conta as personagens:

MULHER — O senhor pensa que eu não sei? Pois sei muito bem. Estava tudo preparado de antemão. O roteiro estava todo planejado, todo planejado nos seus mínimos detalhes muito antes que nós, personagens, fôssemos criados. O senhor pensa que somos marionetes a serem utilizadas como o senhor bem entende (p. 82).

As criaturas decidem à revelia de seu criador desfazer o que tinha sido feito e o marido “retira golpe” (p. 82) que havia desferido contra o compadre, que então se levanta. Isso acontece porque ele “usou um desses punhais falsos de teatro” (p. 82), e o marido, a mulher e o compadre declaram que não obedecem mais às vontades de seu criador:

COMPADRE — O senhor ainda não compreende? Nós, personagens, resolvemos não mais aceitar o poder ilimitado do autor. O senhor joga com a gente como se fôssemos marionetes. A história não nos agrada e muito menos a forma como o senhor está desenvolvendo o roteiro. É preciso reformular todo o drama, porque não é justo nos forçar a fazer algo que não queremos (p. 83).

Os argumentos do autor em prol de uma adequação das ações das personagens aos traços “delineados de sua personalidade” (p. 84) não satisfazem as criaturas, que exigem uma mudança radical naquele “melodrama de quinta

categoria” (p. 85). A discussão se acalora e o Autor (personagem) reconhece a força que a mulher adquiriu na trama. Diz então que a morte de uma figura de tal quilate teria grande impacto diante do público, “mais impacto do que a de uma adúltera qualquer” (p. 86) e que vai manter, portanto, o roteiro original.

Na esperança de dissuadir o seu criador, a mulher, em comum acordo com o marido e o compadre, tenta seduzi-lo, com a promessa de ser uma mulher sensual pronta para satisfazê-lo de qualquer forma (p. 88). Já que ela não alcança seu intento, decidem as três criaturas envenenar o autor com o veneno que seria usado para matar o marido. O criador cai fulminado e as criaturas passam a decidir suas próprias vidas. Mas a mulher vê que uma atitude tão drástica como o assassinato do autor não alterava as coisas que ela queria mudadas:

MULHER — Mas o que estou sentindo não é apenas culpa por causa da morte do autor. Estou arrependida do que fiz porque foi inútil. Apesar da morte do autor, a situação é a mesma de antes, a que foi criada por ele. Ainda sou a mesma e moro na casa de sempre, onde, aliás, eu e o senhor estamos agora. Isso é terrível! (p. 99)

A morte do autor nos leva a Barthes (1987) e a seu artigo de 1968, em que dessacraliza a figura do autor, não como ente físico, mas como elemento chave para decifração do sentido do texto literário. Não é possível atribuir ao texto o significado último garantido pela presença do autor, que seria o responsável pelas ideias contidas em uma ficção, pois segundo o crítico o conteúdo que ali aparece pode vir do indivíduo, do autor ou da sabedoria universal. E continua, defendendo a tese de que “será sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 1987, p. 49).

Exemplificando com Mallarmé, vê a “necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que se supunha ser o seu proprietário”, concluindo então que “é a linguagem que fala, não é o autor” (BARTHES, 1987, p. 50). Na peça de Alvarito Mendes, a morte do Autor no texto encaixado vai além do desaparecimento do autor como garantia da melhor interpretação. Ele desaparece fisicamente e ainda assim as personagens continuam sua trajetória, baseadas no conhecimento comum, comprovando-se, a meu ver, a percepção de Barthes.

Como o veneno usado pelas personagens era veneno de teatro, o autor assassinado volta à cena e acata a ideia do compadre que insiste em beijar a comadre, aproveitando mais uma vez a ausência do marido. Enquanto se beijam, sob a direção do Autor, o marido retorna e vê a mulher com o amigo. Sai

desesperado e quando volta, crava um punhal no peito do compadre traidor. A mulher reage com energia:

MULHER — Senhor autor, como pode escrever uma cena tão terrível?

AUTOR — Mas não estou escrevendo nada (p. 108).

O marido mata também sua mulher e em seguida crava o punhal no próprio abdômen, caindo morto. Na cena seguinte o Autor desperta assustado. Senta-se na cadeira e escreve a peça com a qual havia sonhado. Esse relato nos remete a Autran Dourado, que, como conta em *Poética de romance*: matéria de carpintaria, teve a novela *Uma vida em segredo* revelada em todos os seus detalhes em um sonho. Sonhou que a prima Rita, uma velha parenta, lhe contava “sua história direitinho, bem encadeada, composta sem avanços e recuos e gestos das história narradas a viva voz” (DOURADO, 1976, p. 136), e que, ao final do sonho, lhe disse que se chamava Gabriela da Conceição Fernandes, Biela para os íntimos. E continua a contar o criador de prima Biela:

Acordei assustado e imediatamente taquigrafei três laudas, tudo o que me tinha sido revelado.

[...]

De noite peguei das folhas, bati à maquina, e para surpresa minha, tudo estava pronto e organizado formalmente, como se eu tivesse trabalhado aquela história meses seguidos (DOURADO, 1976, p. 136).

Como o autor Autran Dourado o Autor personagem de *Morto por trinta dias* tem na criação de sua peça o trabalho material apenas de escrevê-la no papel e esperar a reação de suas voluntariosas personagens a cada uma das encenações.

O que diferencia, no aspecto metateatral, a peça de Alvarito Mendes daquelas que lhe servem de hipotexto — em especial, *Seis personagens à procura de um autor* e “Criaturas versus criador” — é o momento da criação das personagens. Enquanto em Pirandello e Érico Veríssimo as personagens, já criadas, buscam interferir nas decisões de um autor, em Alvarito Mendes a personagem se constrói diante do espectador, no momento mesmo da encenação, provocando no público a sensação de instabilidade dessa criação e dessas criaturas. Como arrazoa Abel em sua leitura de *Hamlet*,

[...] são raríssimas as cenas, em toda a obra, nas quais algum personagem não esteja tentando dramatizar o outro. Quase todos os personagens importantes agem em um momento ou outro como um autor dramático, utilizando a conscientização do drama que tem o dramaturgo, para impor determinada postura ou atitude a algum outro (ABEL, 1968, p. 69).

Guardadas as proporções — lembremos que em seu *Metateatro*, Abel trabalha exclusivamente com a tragédia — podemos identificar na comédia *Morto por trinta dias* a ação das personagens que, exercendo o papel de dramaturgo, buscam impor sua vontade a outras personagens e ao próprio autor, o que dá à obra o caráter metateatral.

Referências

ABEL, Lionel. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

CEIA, Carlos. **Dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/index.php>>. Acesso em: 03 de junho de 2012.

DOURADO, Autran. **Poética de romance: matéria de carpintaria**. São Paulo: Difusão, 1976.

HERMENEGILDO; RUBIERA; SERRANO. **Más allá de la ficción: el metateatro**. Disponível em: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>>. Acesso em 01 de maio de 2012.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Beau, Puga e Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

MENDES FILHO, Alvarito. *Morto por trinta dias*. In: _____. **Teatro Alvarito Mendes Filho**. Vitória: 2011.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. Criaturas versus criador. In: _____. **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Globo, 1960.

DE AUTOR A PERSONAGEM E VICE-VERSA: A AUTOFIÇÃO NA TRILOGIA GRACIANA, DE REINALDO SANTOS NEVES⁴⁰

Nelson Martinelli Filho

Pensar sobre a autoficção é também, de certo modo, pensar sobre os gêneros autobiográficos. Esses gêneros, tais como autobiografias, diários, cartas, memórias etc., que têm sofrido mutações especialmente a partir da virada do século XIX para o XX, ganham novos contornos em sua relação com a sociedade no século XXI. O fato é que passam a coexistir em nossa época formas tradicionais e canonizadas como a autobiografia e novíssimos frutos da tecnologia como *blogs* e redes sociais. O que explica esse crescente interesse do público pelo particular, isto é, por que a vida do outro está em evidência particularmente nas últimas décadas? Observa-se na contemporaneidade uma exponencial mediatização da vida privada que atinge, com o passar do tempo, níveis alarmantes de exposição do sujeito. Essa relação torna-se cíclica, onde o sujeito anônimo, desejoso de reconhecimento, aceitação, remuneração etc., concorda em expor sua intimidade ao público, que, por sua vez, anseia por conhecer, num impulso *voyeurístico*, os mais recônditos segredos do outro, retroalimentando uma superexposição em mídias como *reality shows* e redes sociais da internet, mas não só, como podemos observar em variadas formas de discurso:

40 Este trabalho faz parte da pesquisa de dissertação desenvolvida sob o título de *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*, defendida em julho de 2012, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show*, *reality show*), a vídeo política, os relatos de vida das ciências sociais e novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010, p. 60).

Se a autoficção é um termo teórico-literário recente⁴¹, as principais investidas nesse assunto até o início deste século foram bastante imprecisas, por mais que as discussões sobre outros gêneros biográficos tenham avançado a passos mais largos. Nesse período entre o surgimento do termo com Doubrovsky até as obras de Philippe Gasparini (*Est-il je?*, 2004) e Vincent Colonna (*Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2004), os estudos sobre autoficção pouco ousaram fora de terras francesas. Porém, ao se unir com as exponenciais pesquisas na América do Sul, principalmente na Argentina, sobre textos (auto)biográficos, a autoficção renova suas forças e se espalha rapidamente pelas academias latino-americanas. Tal fato tem a ver, em primeiro lugar, com uma certa tradição, como na França, de textos de cunho autobiográfico nos países da América Latina; por outro lado, essa tradição se reforça e ganha novos contornos devido às ditaduras implantadas em países como Brasil, Argentina e Chile, levando as manifestações literárias dessa época a expressarem uma voz não mais egocêntrica ou narcisística, mas representativa de uma coletividade diante de atos de barbárie.

Observando as limitações da teoria de Philippe Lejeune, um dos nomes mais lembrados quando se fala de estudos sobre autobiografia⁴², a respeito da questão da identidade, Leonor Arfuch, em seu fundamental *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), retoma ideias de Bakhtin para dizer que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre experiência vivencial e

41 Cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky em seu romance *Fils*.

42 Cf. LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47.

‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Ao considerar a impossibilidade de distinguir de modo preciso formas de escrita como romance, romance autobiográfico e autobiografia, por exemplo, Arfuch propõe uma nova forma de pensar o chamado *espaço autobiográfico*, cuja diferenciação se daria a partir de um *valor biográfico*: aqui o “leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Para se falar de autoficção hoje é necessário partir das premissas básicas de que não há coincidência entre vida e escrita e de que igualmente não há um sujeito pleno por trás da obra literária: primeiro, a escrita não representa ou imita a vida, mas a recria; segundo, depois de descentralizado – em consonância com o pensamento de Nietzsche –, o sujeito não mais se constitui como uno e coeso, tampouco dono de uma Verdade, ou mesmo capaz de atingi-la, uma vez que também essa noção foi abalada. Em síntese, um texto autobiográfico, qualquer que seja, não é o indivíduo que o escreve nem comporta uma *verdade*, única e definitiva, sobre ele ou sua vida.

Se hoje não sou mais eu quem fala, o mais pertinente é perguntar: quem é eu? Numa resposta curta, Rimbaud diria: *eu é um outro*⁴³. Levando em conta que a existência desse eu é estritamente dependente do outro, isto é, que os atos, as palavras e os olhares do outro delineiam o eu a cada momento, Evando Nascimento chega a propor que a autoficção seja lida como *alterficção*, “ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193).

Poder-se-ia, então, modificar a pergunta: *por que ainda se diz eu?* A indagação persiste porque não houve ainda reposta satisfatória para ela, e possivelmente não haverá alguma em definitivo. Ainda se diz eu exatamente porque o autor tem a consciência de que ele não é esse eu de que fala, mas que ele *performa*, no sentido teatral de encenação, *um* eu, que não é o único nem o mais verdadeiro. O que temos é uma recriação que pode sofrer mutações a qualquer momento, especialmente de um gênero a outro: o eu do romance não necessariamente coincide com o eu da entrevista, tampouco com o das cartas, que, juntos, não formam uma síntese dialética nem uma totalidade coerente ou coesa. Lançando mão dessas possibilidades de recriação, alguns autores exploram a multiplicação de si num nível em que sua literatura passa a ser lida no campo

43 “*Je est un autre*”.

do indecível, onde realidade e ficção não podem mais ser tomadas como parâmetros. A autoficção transpõe o domínio dos hipotéticos pares opostos (verdade x mentira, real x ficção etc.): hipotéticos porque não é possível falar de um real puro nem de uma ficção pura, isto é, ambos estão, em maior ou menor grau, sempre em tangência e não podem ser tomados de forma hermética. A autoficção não espera do leitor um pacto que garanta sua veracidade, tampouco se assume inteiramente ficcional, lembrando que “o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche” (NASCIMENTO, 2010, p. 198). Mais adequado do que dizer que ela se localiza na *fronteira* entre a realidade e a ficção é dizer que ela é *interseccional*, isto é, em vez de *entre um e outro*, ela é *ambas ao mesmo tempo*, uma interseção entre conjuntos. Por não ser um ponto pacífico, o melhor é não defini-la como um gênero:

É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante, e por isso mesmo defendo que não seja redutível a um novo gênero. [...] Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa o risco de cair em novas armadilhas (NASCIMENTO, 2010, p. 196).

Notoriamente, as obras de Reinaldo se ligam de forma íntima a diversas tradições: a medieval (*A crônica de Malemort*, 1978; *A folha de hera*, 2010; *A longa história*, 2007), a portuguesa (*As mãos no fogo*, 1983; *Má notícia para o pai da criança*, 1995), a greco-latina (*A ceia dominicana*, 2008), a shakespeariana (*Muito soneto por nada*, 1998), a do mito da Cinderela (*Kitty aos 22*, 2006), a do amor não correspondido (*Sueli*, 1989) etc. Algumas vezes, no entanto, a tradição retomada acaba contribuindo ou fazendo parte de uma possível leitura de algumas obras na chave da autoficção, como na *Trilogia de Malemort* (*A crônica de Malemort*, *An Ivy Leaf* e *A folha de hera*), em que o nome Reinaldo Santos Neves se desdobra em múltiplas recriações. No caso da *Trilogia graciana*, composta por dois romances e um poema, o processo de autoficção ocorre de outra maneira. Deixarei, a princípio, a figura autoral de Reinaldo Santos Neves de lado para concentrar a análise em Graciano Daemon. Ele é autor suposto do “Poema graciano” (1982) e de *A ceia dominicana* e protagonista de *As mãos no fogo*. Para o interesse desta leitura, o fato de Graciano ser protagonista do último romance da trilogia e tam-

bém o seu autor chama a atenção, pois se constitui como um caso de *autoficção interna*, embora estruturalmente diferente da que ocorre em *A folha de hera*. Em ambos os romances, temos o caso de um personagem que é autor suposto de uma obra que pode ser lida na clave da autoficção a partir de um outro personagem dessa mesma obra. Isso só é possível devido ao procedimento conhecido como *falsa atribuição*. Enquanto *As mãos no fogo* se encerra pouco tempo antes do casamento do protagonista com Alice, a abertura de *A ceia dominicana* se dá um dia depois do casamento, que naufragara desde a lua de mel, quando Graciano duvidara da tão afirmada virgindade da noiva. Antes da narrativa, porém, há uma folha de rosto (na qual podemos ler “A ceia dominicana: *Gratiani Daemoni satyrici liber* / Romance / Edição póstuma organizada por Bárbara Gondim / *Fratri boníssimo*”) e uma “Nota introdutória” (NEVES, 2008, p. 17-19) ficcionais a fim de realçar o caráter de texto encontrado (o recurso da folha de rosto ficcional também ocorre em *A folha de hera*).

No romance de 2008, Graciano conta as desventuras durante sua estada na praia de Manguinhos após o naufrágio de seu casamento. Entretanto, a realidade narrada neste romance não coincide com a de *As mãos no fogo*, uma vez que lá Graciano é personagem de um narrador heterodiegético enquanto na *Ceia* ele é o próprio narrador e protagonista, além do fato óbvio de que nenhuma das duas realidades é a mesma de Reinaldo autor empírico. Se eu disse que o narrador é heterodiegético em *As mãos no fogo* é porque quase ao fim do romance ele se revela: “E este capítulo, que com variantes foi lido lá antes, eu, Reinaldo Santos Neves, o lavrei, nesta forma, por último de todos, só agora em fevereiro de 1983 para ser repostado aqui no seu devido lugar para ser relido aqui no seu devido tempo” (NEVES, 1983, p. 214). Essa data, porém, colide com a do tempo do enunciado (1979) e com a do fechamento do romance (“Vitória / 8 set. 1981”, p. 218). Mesmo não participando do enredo, a narração de Reinaldo deixa uma série de marcas ao longo do texto: “Rosa Maria, como acho que já disse, foi a namorada de Graciano num inverno infantil, em Cachoeiro” (p. 28); “Mas Rosa não interessa, que nem vai aparecer na história, segundo creio” (p. 29); “Mas estou falando demais?” (p. 46); “Mas isso é talvez sim fútil poesia, que nem Graciano sabe o que quer. Volto portanto a puramente contar as histórias gracianas, júlias” (p. 92); “Mas não cabe agora cunhar saudades da velha Olga, que dorme seu sono ósseo debaixo do barro das terras altas. Repiso as veredas gracianas, os júlios itinerários, que é o que importa agora, não fosse eu tão dispersivo, o meu relato tão cheio de meandros, tão de dédalos. Endireito leme e rota. Repiso o jardim” (p. 93); “Agora não sei se subo com Júlia

em busca do pai ou se fico no escritório com Graciano. Já, porém opto: pelos livros” (p. 98); “Nem os segredos mais profundos também não eram ditos – os segredos capitais: a maconha, por exemplo, e as velas de Vênus, de que ainda não falei, nem sei se falarei; e, por exemplo, Bárbara, e Helena” (p. 119).

A trilogia então se organiza da seguinte forma: Reinaldo Santos Neves é autor empírico de *As mãos no fogo* e de *A ceia dominicana*, além, claro, do “Poema graciano”, e também narrador do primeiro romance; Graciano, por sua vez, é protagonista tanto de *As mãos no fogo* quanto de *A ceia dominicana*, sendo autor suposto desta última e do “Poema graciano”. Se levarmos em conta que essas camadas estão o tempo inteiro em comunicação umas com as outras, formando um *continuum* de recriações, a figura mais indicada para ilustrar essa estrutura seria a da espiral:

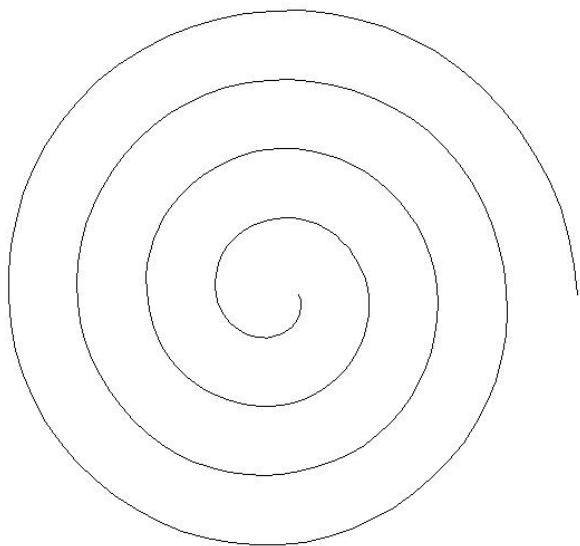


Gráfico 1 – Estrutura ficcional espiralada da *Trilogia graciana*.

Assim como na *Trilogia de Malemort*, *A ceia dominicana* é mais um exemplo do que chamei de *autoficção interna*, isto é, o personagem é o autor de uma obra fictícia na qual há um processo de autorreferência. Desse modo, não seria incorreto ler esse romance de Reinaldo como uma autoficção de Graciano. Mas de onde sairiam os dados “empíricos” de Graciano para que uma lei-

tura nesse campo fosse possível? A resposta é simples: se a *Ceia* é uma prática de autoficção de Graciano, *As mãos no fogo*, de cujo enredo é o protagonista, *representa a sua realidade*, uma vez que neste romance ele *é narrado* enquanto no outro ele *se narra*. Poderíamos então confiar nos dados biográficos de Graciano presentes no romance de 1983? Não é possível saber, lembrando que até mesmo dados biográficos aparentemente sólidos podem ser falsificados ou reinventados e que também lá, na suposta realidade do personagem, Graciano é uma construção, e não um indivíduo de identidade imutável e unificada.

Mesmo que consideremos *As mãos no fogo* como a realidade empírica de Graciano, ainda assim teremos um recorte temporal de informações bem limitado, porque tudo o que existe antes e depois desse romance continuará sendo uma incógnita para o leitor. Sob essa ótica, tudo o que está dito em *A ceia dominicana* pode ser pura e simplesmente ficção, e isso põe em xeque até os mais basilares fatos deste romance, pois nada garante que nem mesmo o casamento de Graciano e Alice tenha ocorrido, já que a última informação *empírica* que teríamos sobre isso é que estavam a poucos meses de se casar ao fim do primeiro romance (eles poderiam ter rompido a relação antes de se casarem, por exemplo. Como saber?). Essa indecisão se aplica também ao texto introdutório de sua cunhada Bárbara Gondim, que igualmente poderia ser uma inteira ficção de Graciano. Nesse sentido, toda a sua narrativa se localiza no campo do indecidível a partir de uma leitura sob o prisma da autoficção.

Como já lemos até este momento *A ceia dominicana* como uma autoficção interna de Graciano, quero propor agora uma outra leitura na chave da autoficção. Além do contato por meio da figura do centauro⁴⁴, Reinaldo e Graciano se aproximam nas preferências literárias. Temos a informação, pela introdução de Bárbara Gondim em *A ceia dominicana* – mesmo que esse dado possa ser ficcional da parte do autor suposto –, de que a dissertação de mestrado de Graciano, conquanto ele não a tivesse concluído, versava sobre a ironia nos romances de Richard Hughes⁴⁵. Esse autor tem grande importância na vida literária de Reinaldo. Em primeiro lugar, por ser de onde, como afirma em entrevistas, vem seu gosto pela ironia em literatura: “Se a sua importância [da ironia] em toda criação literária fui descobrir

44 Esse contato é pormenorizado em MARTINELLI FILHO, Nelson. As relações intertextuais entre Gil Vicente e Reinaldo Santos Neves. In: DALVI, Maria Amélia; MORAES, Alexandre; SCARDINO, Rafaela (Org.). *A crítica literária: percursos, métodos, exercícios*. Vitória: PPGL/Ufes, 2009. p. 95-103.

45 Nesse caso, pouco importa se a introdução é, em termos de autoficção interna, fictícia ou não. Importa é que, de uma forma ou de outra, essa informação existe.

em Richard Hughes [...], quem me preparou, em casa mesmo, desde criança, pra descobri-la e usá-la foi meu pai, irônico (e auto-irônico) por excelência” (NEVES, 2012, p. 15). Acrescente-se a isso o fato de Reinaldo ter traduzido um dos romances do escritor britânico: “Na correspondência posterior o que há são referências eventuais ao conflito entre autor e texto que me levou a uma primeira trégua, na qual me dediquei, por puro diletantismo, à tradução do romance *Vendaval na Jamaica*, de Richard Hughes, que foi concluída mas não editada” (NEVES, 2012, p. 15). Essa tradução também é mencionada em *Sueli*: “Eu estava justamente às voltas com esse vocabulário, por causa da tradução que andava fazendo (já que a *Ceia dominicana* não queria saber de mim) do romance *A high wind in Jamaica*⁴⁶, de Richard Hughes ” (NEVES, 1989, p. 155). Além disso, o autor também contribuiu como intertexto em *As mãos no fogo*: “Menos explícita, mas também profunda, é a influência da obra romanesca de Richard Hughes: *The Fox in the attic* e *The wooden shepherdess*, mais, e *A high wind in Jamaica*, menos” (NEVES, 1983, p. 219). A certa altura de *A ceia dominicana*, Graciano explicita seus gostos literários em conversa com o professor Agamemnon: “Respondendo à pergunta dele, eu disse que lecionaria duas disciplinas de literatura inglesa. Perguntou de que período. Respondi que da primeira metade do século. Ah, excelente, disse ele. Acrescentei que me recomendaram dar uma visão panorâmica do período e trabalhar alguns livros à minha escolha. Quis saber quais autores escolhera. Respondi que, na poesia, Eliot e Robert Graves. Na prosa, Richard Hughes e Mervyn Peake” (NEVES, 2008, p. 43-44). O gosto de Graciano por Eliot e Graves também é visto em *As mãos no fogo*: “Comeram pães de queijo na ilha do Boi, diante do mar, e Graciano lia para ela Orfeu, e Eliot, e Robert Graves” (NEVES, 1983, p. 118). Mesmo que as informações sobre esses autores dadas por Reinaldo nas entrevistas sejam falsas, o fato de esses nomes aparecerem com frequência atraem a atenção para outras ocorrências na obra reinaldiana.

T. S. Eliot está para o “Poema graciano” como Petrónio está para *A ceia dominicana*. O poema *The waste land*⁴⁷, do poeta inglês, dá as coordenadas para Reinaldo ao escrever em nome de Graciano⁴⁸ e lhe oferece uma epígrafe, chegando

46 Seria talvez o personagem Frei Hugues de Die (também grafado por vezes como Hugue), de *A crônica de Malemort* – cuja grafia se altera para Hugh (em português) e Hughe/Hugh (em inglês) em *A folha de hera* – um eco do escritor Hughes? As diferentes formas de escrever um mesmo nome simulam a inconstância da escrita medieval.

47 Sobre o qual Reinaldo publicara, em 1981, um ensaio chamado “O poema desolado – Notas sobre uma tradução de *The waste land*”, também na revista *Letra*.

48 Obviamente, Eliot também tem grande participação como intertexto de *As mãos no fogo* e *A ceia dominicana*.

a ser citado nominalmente num dos versos: “Mas depois, de mão dada à tua, / te beijo / e Eliot leio-te” (NEVES, 1982, p. 80). Não só Reinaldo e Graciano, mas também Reynaldo recorre em diversos momentos de *Sueli* ao nome e a versos do poeta. Embora muitas citações se refiram ao “Poema graciano”⁴⁹, Reynaldo reconhece seu hábito: “Podem me chamar de eliotrópico, porque não perco a mania de incorporar Eliot a meus textos, onde couber” (NEVES, 1989, p. 37).

A que conclusões pode-se chegar a respeito desse contato entre Reinaldo e Graciano? Creio que a poucas ou nenhuma. Como em qualquer leitura no âmbito da autoficção, afirmar algo de forma definitiva é muito raro, pois a autoficção, como todo tipo de leitura, rejeita posturas estanques. O que me parece haver, segundo a ótica pela qual optamos por observar, são certas tangências entre Reinaldo e Graciano, incluindo-se aí também Reynaldo: sob alguns aspectos, também Reynaldo não permanece dividido entre Sueli e seu casamento⁵⁰? Não se vê ele como um centauro? Não traz ele Eliot como principal referência em sua obra? O sentimento de vendeta não pertence tanto a *Sueli* quanto à *Ceia*⁵¹? Não são obras que contam histórias afirmadas como autobiográficas cujos nomes dos protagonistas coincidem com os dos autores? Não são os autores poetas e romancistas? Não se refugiam ambos em Manguinhos após uma crise? A ironia em Richard Hughes não é importante para os dois? E também os dois não se valem do verso “Toda escolha é sempre a escolha errada”, de Robert Graves⁵²?

Não têm Stevenson como uma de suas leituras preferidas quando eram mais jovens⁵³? Não fazem parte, tanto Reinaldo/Reynaldo como Graciano, de famílias conhecidas e importantes no Espírito Santo (Santos Neves e Vaz), ambas de origem portuguesa, com tios ex-governadores (Jones dos Santos Neves e Luiz Vaz)? Não são ambos ateus e, ao mesmo tempo, admiradores

49 Nas páginas p. 20-21, 35, 37, 72, 138, 152 e 164 da segunda edição.

50 “Não lhe ocorreu que eu, como muita gente, pudesse ser divisível por dois” (NEVES, 1989, p. 76).

51 A vingança de Graciano, porém, é direcionada a seu irmão, como lembra Reinaldo em entrevista: “Tenho pra mim que a decisão de considerar o romance como texto literário do próprio Graciano salvou o projeto: só teria de inventar o motivo por que ele o teria escrito, motivo que acabou sendo a intenção de incomodar o próprio irmão, Antônio, apresentado nas *Mãos no fogo* como indivíduo rígido, repressivo e desprovido de humor. Então, assim como Sueli, de Reinaldo Santos Neves, A ceia dominicana, de Graciano Daemon, também tinha um alvo onde cravar a flecha: também foi escrito com ‘más intenções’” (NEVES, 2012e, p. 12-13).

52 “Qualquer das escolhas teria sido, como diz Robert Graves, a escolha errada” (NEVES, 1989, p. 80).

53 “Mas Júlia não leu a *Flecha Negra*, que para Graciano foi o melhor livro de sua juventude” (NEVES, 1983, p. 55).

da igreja católica⁵⁴? Mesmo que alguém responda “sim” a todas as perguntas, nenhuma certeza se construiria. O que é possível afirmar é que Reinaldo se reinventa em seus personagens mesmo quando não há coincidência onomástica (e essa coincidência não é exigida pela autoficção). Chamo a presença de Evando Nascimento para lançar luz à questão:

Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira (NASCIMENTO, 2010, p. 195-196).

Ressalto, enfim, que a autoficção é uma *forma de ler a Trilogia graciana*, ou seja, para muitos leitores, Graciano e Reinaldo se aproximam muito pouco ou quase nada. O que quero é tentar ver que essas semelhanças entre ambos aumentam a amplitude das leituras das obras de Reinaldo sem sobrepor o aspecto vivencial sobre o ficcional, mas inserindo-as no rico espaço de impasse.

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Couti-

54 Na entrevista a Erly Vieira Jr, Reinaldo diz: “Minha formação religiosa foi toda católica e, embora me tenha afastado da Igreja e discorde, racionalmente, de muitas de suas posições, ainda guardo dentro de mim um grande amor fidalgo pelo catolicismo, que, além disso, considero a mais literária das religiões cristãs” (NEVES, 2012, p. 13). Reinaldo tanto a considera a mais literária das religiões cristãs que utiliza seu universo como cenário de obras como *A crônica de Malemort*, *A folha de hera*, *A longa história* e até mesmo a novela *A confissão*. De sentimento semelhante parece nutrir Graciano: “Não era um ateu? Que fosse ateu inteiramente, longe de Deus. Isso desde jovens que discutiam isso, e Graciano sempre se dizendo católico. Como é que pode! Ou uma coisa ou outra! Mas Graciano gostava do catolicismo. Era um papista. Gostava de ver papas ditando ordens de Roma, proibindo abortos e divórcios e controles artificiais de natalidade. Tudo lhe parecia muito firme, pétreo. Mora. Sem falar na nova orientação da igreja, voltada também para o reino da terra, defendendo pobres e coitados de todo tipo” (NEVES, 1983, p. 38).

nho (Org.). **Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 189-207.

NEVES, Reinaldo Santos. **A ceia dominicana: romance neolatino**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2008.

NEVES, Reinaldo Santos. **As mãos no fogo: o romance graciano**. Rio de Janeiro: Achiamé; Vitória: FCAA, 1983.

NEVES, Reinaldo Santos. Poema graciano. **Revista Letra**. Grupo Letra/Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, Vitória, n. 2, 1982.

NEVES, Reinaldo Santos. **Sueli: romance confesso**. Vitória: Cultural/FCAA, 1989.

NEVES, Reinaldo Santos. XXI: Literatura deste início de século. Entrevista concedida à revista **Graciano: Literatura brasileira feita no Espírito Santo**, ano 1, n. 0, março de 2010. Disponível em: <http://issuu.com/revistagraciano/docs/graciano_zero>. Acesso em: 20 mar. 2012.

JEITINHO, FAVOR E VERDADES DE FATO NOS ENSAIOS DE JOÃO CÉSAR DE MELO (JOHN): UM PROJETO DE LEITURA

Paulo Muniz da Silva

João César de Melo (John, para os amigos) nasceu em Minas Gerais e viveu no Rio de Janeiro até aos 4 anos, quando veio para Vila Velha (ES). Capixaba, sim, “mas não por algum apego especial”, apresenta-se como tal, porque se sente “um bicho ainda mais exótico” (MELO, 2012, p. 21). Arquiteto urbanista formado na Ufes, em 2006, e artista plástico autodidata, John ganhou o Prêmio IAB de Arquitetura Capixaba em 2004, 2005, 2007 e 2008; e obteve menção em Concurso Internacional (2009); em Bienal Internacional e em Circuito Internacional (2002). É autor dos livros *2555 caracteres, incluindo os espaços*, e *Verdade e a desmistificação da bondade*; fez exposições individuais e participou de coletivas no Brasil e na Europa. Desde 2008, mora em Santos (SP), onde pinta, desenha, lê e escreve (MELO... Acesso em 02 ago. 2012).

Em *Verdade e a desmistificação da bondade*, John expõe o que considera como as autênticas motivações humanas, enquadrando o homem na espécie animal, subordinando-o ao impulso comum a todos os seres vivos: a reprodução. Embaralhando Charles Darwin com Adam Smith à luz duma linguagem assumidamente nietzschiana, porém, fluida e objetiva, e valendo-se da história, João César de Melo desconstrói a bondade e explana “[...] os mais diferentes assuntos com extrema coragem, arrogância, deboche e até com certa poesia” (VERDADE... Acesso em: 03 ago. 2012).

Pode-se admitir que seu livro, de extração filosófica, é um tijolo para a cabeça de uns, uma lanterna para a alma de outros e uma leitura desconcertante e provocante para todos. E isso já se inicia no capítulo “Introdução”. Ali, esse autor se disseca a tal ponto que instiga o leitor a prosseguir à cata de outras metáforas do puro existir. No decorrer da leitura, John explica esse capítulo como uma estratégia para envolver seus leitores. E de fato os envolve, convocando os controvertidos Carlos Alberto Almeida e Roberto DaMatta para diálogos francos acerca do *jeitinho*, do *favor*, e da verdade sobre as peripécias em que os seres se lançam para se reproduzirem em amplos sentidos.

Este projeto de leitura pensa o *jeitinho*, o *favor* e as *verdades de fato* como eventos típicos de sociedades que conservam o hierárquico e o arcaico em seus espaços e tempos atuais. Esse tema será esboçado aqui pelo viés teórico e crítico literário de Lima (1991) e Schwarz, (2000), associado ao perfil *autoficcional* de João César de Melo (John) (MELO, 2012), o autor capixaba que poremos em colóquio com Almeida (2007) e com o livro de Soares, Lemos e Miranda (2009), intitulado *Espírito Santo*. Entre esses motes e esses autores, há duas opiniões. Uma associa a injustiça social, a corrupção e a violência às consequências do *jeitinho*, do *favor* e das *verdades de fato* como indícios de nossas heranças culturais. Tais heranças tenderiam a erodir com a chegada de gerações mais escolarizadas (SCHWARZ, 2007). A outra opinião diverge quanto à erosão dessa dependência cultural, posto que veja uma relação parasitária entre os intelectuais e o *rebanho* analfabeto ou semianalfabeto, repetindo e intensificando a barbárie, pois “[...] sem a cumplicidade ativa ou passiva desse lado avançado do Brasil, o crime não se infiltraria nas instituições estatais do Espírito Santo ou do Rio de Janeiro” (SOARES; LEMOS; MIRANDA, 2009, p. 47-48).

Esse assunto é recorrente em vários regimes discursivos. Alguns o falseiam; outros o expõem criticamente. Aqueles se difundem; estes são menos divulgados. Entre os que o distorcem, contam-se os registros das conversas do dia a dia e as edições das mídias habituais. Entre os que o criticam, listam-se obras literárias; teorias e críticas da Literatura; e pesquisas das Ciências Sociais. Cada um desses saberes apresenta fragmentos de comentários, ora convergentes, ora divergentes.

Os mais vulgares dos comentários vêm das edições mediáticas cotidianas, que ganham ampla circulação de boca em boca, porque a população tende a reproduzi-las sem críticas. Para esses discursos, o *favor* e o *jeitinho* se associam apenas às prepotências das instituições e autoridades que se corrompem em nosso país. Trata-se duma elucidação simplista, que cria uma *bondade* de

fachada para abrigar o “povo” e satanizar os que estão no poder. Contra essa bondade, o “Eu” criado por John, se rebela, a fim de desconstruí-la: “Não há bondade em mim, nem em você nem, em seus familiares, nem em seus vizinhos, [...]. Estamos apenas tentando nos reproduzir: uns, para comer alguém; outros, para conseguir um emprego [...]”. (MELO, 2012, p. 57-58).

Entre os intelectuais, DaMatta (apud ALMEIDA, 2007), estudando do *jeitinho brasileiro*, afirmou que nossa sociedade tende ao arcaísmo. Almeida (2007) confirmou isso com dados quantitativos, ratificando que, em sua maioria, nossa população é atrasada, escalonada e adepta do *jeitinho*. Com essa mentalidade, o povo apoiaria a prática do *favor* e se regeria pelas *verdades de fato*, que legitimam o que se ouve da autoridade, e não o que se escreve e se prova com argumentos. Nessa questão, Almeida (2007) e John (MELO, 2012, p. 66) são convergentes: “Nas sociedades ancoradas no divino [...] e na bondade, seus líderes discursam em favor duma distribuição de confortos e prazeres, [...] [mas] o povo é mantido ignorante, de cabeça baixa”, para que não critique nem a origem nem a qualidade do capim que pasta. Entre os teóricos e críticos literários, Lima (1991, p. 272) discutiu a *dependência cultural* no Brasil, cuja mentalidade se associa ao culto à *auditividade*, em que consistiria a nossa *ficção legalista*, cujos “[...] decretos e atos oficiais”, em vez de prepararem a intervenção na realidade, confundem-se com a própria ação transformadora. Daí, esta máxima: “para os amigos, tudo; para os inimigos, a Lei”. Na convergência dessa *ficção legalista*, John desconstrói outras bondades tropicais:

[...] tudo no Brasil é [...] engessado. Quando algo sai do papel, sai errado, para ser refeito, consertado ou abandonado, [pois há] [...] uma burocracia que desestimula o empreendedor, um judiciário que beneficia os criminosos, um legislativo que legisla em proveito próprio, e uma estrutura político-administrativa composta por uma massa de gente descomprometida, incompetente, relapsa e preguiçosa. Salvo as paisagens naturais, as cidades brasileiras são feias, confusas, sujas e inseguras (MELO, 2012, p. 260).

Nesse contexto, ressaltam-se as relações personalistas contra as impessoalidades das obrigações que teriam de se impor acima da norma, abstratas e legais. Assim, controvertido e polêmico, Melo (2012), discorrendo sobre verdade e bondade, instaura a dúvida em relação às promessas de cidadania que se imprimem no papel, em face duma realidade horrorosa (ROMERO apud SCHWARZ, 2000).

O *jeitinho*, o *favor* e as *verdades de fato* são parte de nossas experiências cotidianas, mas pouco se divulgam livros que tratam desses assuntos. Almeida (2007), desfazendo a dicotomia entre o arcaico e o moderno, concluiu que a maioria da população brasileira com baixa escolaridade defende a prática do *jeitinho brasileiro* e tem mentalidade fatalista, familista, personalista, patrimonialista, sexista, intimista e sentimentalista. Essa mentalidade carrearía o atraso e a *dependência cultural* porque os que assim pensam desta forma agem: confiam que o destino está apenas nas mãos do divino; não acreditam nos amigos, só nos familiares; votam na pessoa, não no partido; não cultivam o espírito público, crendo que espaço público é de ninguém; defendem a intervenção do Estado na economia; toleram a corrupção, consentindo que o ocupante de cargo público use imunidades em benefício próprio e de outrem, por meio do *favor*; manifestam-se contrários a quaisquer variantes do ato sexual fecundante; e sobrepujam a ética impessoal, racional e eficaz. Contra isso se posicionaria a parte da população com escolaridade média e superior, que tenderia a erodir lentamente essa tradição arcaica. Nesse ponto, Almeida e John divergiriam.

Soares, Lemos e Miranda (2009), examinando essa questão pela ficção literária, lançam outra opinião para a qual converge o livro de John. Eles admitem a propensão ao moderno entre os mais escolarizados e a retroação ao arcaico entre os menos instruídos, mas veem entre uns e outros uma relação parasitária. As composições modernas se alimentariam das estruturas arcaicas, pela convivência ativa e passiva, movida pelos *favores*. O avanço empreendido pelos doutos se deteria na corrupção e no crime organizado, onde imperaria a cultura do *favor* e do *jeitinho*, revestidos pela invenção duma *verdade* plena de questionável *bondade*. Nesse contexto, *jeitinho*, *favor* e *dependência cultural* convergiriam para a desmistificação das *verdades de fato* nacionais, cuja bondade John (MELO, 2012, p. 261) se propõe a demolir:

O Brasil não é apenas o país [...] do carnaval. [...] É também o país [...] do peculato, [...], da delinquência juvenil protegida por lei, dos flanelinhas, do desperdício de dinheiro público, das ruas, calçadas e avenidas esburacadas, das janelas gradeadas, dos trambiques, das fraudes, dos golpes [...] dos laranjas, das empresas e ONGs fantasmas, [...] da parcialidade e lentidão da justiça, [...] da péssima Educação pública, dos livros didáticos cheios de erros, do descaso com o patrimônio histórico, do precário sistema de Saúde, do uso desvairado de agrotóxico, da dengue, da gigantesca carga tributária, do voto e do alistamento militar obrigatórios [...].

Isso implicaria intelectuais e pesquisadores que pensam e escrevem num país de povo quase analfabeto e de certos dirigentes néscios (LIMA, 1991). Servindo-se do *favor* e do *jeitinho* nacionais – dois epítetos da corrupção e da humilhação – certos pensadores ora se calariam sobre essas questões, ora falariam às paredes sem ouvidos, ora seriam cooptados ou oprimidos pelo poder. Para Schwarz (2000, p. 19), o *favor* viveu no período colonial, passou por reinados, repúblicas e ressurgiu como algo *fora do lugar*. Na época colonial, os homens livres, “[...] nem proprietários nem proletários”, acessavam a vida social e os bens por meio dos *favores* dum latifundiário. Mas hoje é possível flagrar a vida modernosa absurda, que ainda atribui “[...] independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc.” Em face disso, John aponta um conteúdo *fake* de nossa democracia na gestão dos três poderes, cujos cargos podem ser “[...] exercidos como títulos de nobreza, porque o povo os enxerga como tais, reverenciando-os humildemente após cada discurso e aceitando cada esmola com extrema gratidão” (MELO, 2012, p. 261).

O *favor* assimila acordos verbais e orais tão inconstantes que se degradam em hostilidades produtoras de dependências e criminalidades (SCHWARZ, 2000). À margem disso, o prestígio social do intelectual se une a eventos cívicos duma inventada pedagogia nacional (BHABA, 2007), a exemplo dos movimentos de Independência, da supressão da escravatura e das abstrusas causas da guerra do Paraguai (LIMA, 1991). *As verdades de fato* ocultam suas incoerências, mas legitimam o pensador como vítima de perseguições políticas, corroborando nossa *dependência cultural* num universo de *bondades* formais cuja propulsão é a troca (SILVA, 2011a). Isso afere ao intelectual o exercício duma atividade ornamental em face de campanhas populares de afirmação progressista, mas não lhe atribui respaldo algum no que se refere à sua atividade intelectual específica.

O *favor*, o *jeitinho* e as *verdades de fato* mantêm a tradição arcaica e hierárquica da sociedade brasileira porque dela decorrem. Essas práticas se disseminam no Brasil independente da classe social ou da escolaridade. Por um lado, o *jeitinho* e o *favor* tenderiam a desaparecer em função da elevação do nível de instrução da sociedade, por outro, a relação parasitária entre o Brasil moderno e o arcaico durariam, apesar da elevação do nível de instrução. O *jeitinho* se manifesta como uma solução satisfatória num instante, mas, noutro, já revela a burla à Lei. Naturalizamo-lo porque viciamos em sua prática; mas

numa coletividade contaminada por esse exercício, aquilo que num princípio democrático construiria direitos de cidadania se tornaria um *favor*. Ainda que as produções acadêmicas sobre esse tema não admitam arremates decisivos, John aponta os impactos que são gerados sobre as práticas sociais, as instituições e a própria Literatura, em quatro perspectivas: como dados da realidade; como peças de nossa cultura; como hábitos intrínsecos dos indivíduos; e como resquícios de nossas composições oligárquicas. É nesse país de *jeitinhos e favores*, mediando hierarquias e igualdades aristocráticas, que John desmistifica a cordialidade mansa e *dependente* entre parentes amigos e ideias legitimadas.

Seus escritos convergem para os registros de DaMatta (apud ALMEIDA (2007): a aparente bondade entre os “iguais” no poder é sucedida pela solidariedade rude e violenta entre os adversos a quem se pergunta ameaçadoramente: *you know com quem está falando?* Em face disso, se o indagado pudesse afirmar suas garantias, responderia: *quem você pensa que é?* Mas aquela pergunta – e não esta – realça o inquisidor que se vê inferiorizado ou em igualdade de condições que para ele é injusta. Exacerba-se a hierarquia que deveria permanecer oculta, posto que seja supérflua, porque *cada um deveria saber qual é o seu lugar*. Para John (MELO, 2012), isso é natural. Até as coletividades que admitem a igualdade de mercado escalonam seus membros, a exemplo da categoria *Very Important Person* (VIP). Nessas gradações do *rebanho*, a esfera racional, legal, a universalidade no emprego da norma e a isonomia também se hierarquizam, diferenciando indivíduos e pessoas e arrumando seus participantes conforme a gravitação do mérito de suas interações. Assim, introduzem-se alianças personalizadas em escambos que, em princípio, seriam impessoais. Mas no Brasil a hierarquização complementa as distinções sociais, com classificações de cor, origem, gênero, nível de instrução, educação, relações pessoais etc.

Talvez, o caráter auditivo e persuasivo de nossas belas Leis em face de nossa realidade horrorosa, tornando nossas normas fugidias à sua rigorosa observância, nos leve e contorná-las. Assim, dum lado, utilizamos o *jeitinho* na forma do *you know com quem está falando*, a fim de alcançar *favores*, lograr a lei ou nela imprimir nossa rebeldia privada para domar a coisa pública, doutro lado, geramos a suspeição sobre a validade da regras universais preconizadas pela impessoalidade (SILVA, 2011b). Num e noutro caso, salientamos a aversão entre as regras escritas formalmente e o nosso comportamento performático.

Referências

- ALMEIDA, Carlos Alberto. **A cabeça do brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BHABA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. Dependência cultural e estudos literários. In: _____. **Pensando nos trópicos: dispersa e demanda II**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MELO, João César de. **Verdade e a desmistificação da bondade**. São Paulo: Lexia, 2012.
- _____. **Ambiente e processo criativo**. Disponível em: <http://www.demeloarte.blogspot.com.br>. Acesso em: 02 ago. 2012.
- SCHWARZ, Roberto. Ideias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas cidades, 2000, p. 13-25.
- SILVA, Paulo Muniz da. **Tropos e tramas entre a Elite da tropa**. Trabalho curricular apresentado à Disciplina Literatura, gênero e discursos marginais, ministrada pelo Prof. Dr. Jorge Nascimento (Curso de doutoramento em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011a.
- _____. **Sabe com quem está falando? Jeitinho, favor e atraso cultural nas convergências teórico-críticas de Lima e Schwarz**. Trabalho curricular apresentado à Disciplina Teoria da Literatura: Costa Lima; Roberto Schwarz; Silviano Santiago: divergências e convergências, ministrada Pelo Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (Curso de Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011b.
- SOARES, Luiz Eduardo; PIMENTEL, Rodrigues; BATISTA, André. **Elite da tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.
- SOARES, Luiz Eduardo; LEMOS, Carlos Eduardo Ribeiro; MIRANDA, Rodney Rocha. **Espírito Santo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- VERDADE e a desmistificação da bondade. Disponível em: <http://www.editoralexia.com/verdade-desmistificacao-bondade.html>. Acesso em: 03 ago. 2012.

PROFANAÇÕES: VELEIDADES NA “VILA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO”

(UMA APROPRIAÇÃO DE *AS CHAMAS NA MISSA*, DE LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES)

Pedro Antônio Freire

O referido livro narra uma possível passagem da Santa Inquisição pela hoje ilha de Vitória lá pelos idos do século XVII. Poderia nos ser mais um romance como tantos a respeito do assunto, se ele não contextualizasse uma das maiores diabruras do cristianismo em face capixaba dentro tão conturbado período colonial brasileiro. Adicionemos isso ao fato de tal denominação religiosa ainda nos ser imposta até hoje, bastante revigorada, como nos demonstrará Giorgio Agamben. Porém salientemos que, a título de ensaio, o recorte deste trabalho recairá sobre somente quatro dos personagens pertinentes à trama: “Arnaut”, “dona Joana”, “Candinho” e “Leonor”. Assim, respectivamente:

Até aqui registrara Arnaut, prosseguindo nos apontamentos: “É o forte capaz, agora recuperado pelas obras nele edificadas, encontrado em estado de ruína quando cheguei à vila, há dezoito meses, com a comissão de edificar a fortaleza, não tendo sido mais céleres os trabalhos por ser a terra pobre de pedreiros e carapinas e os poucos disponíveis indolentes, nada aferrados aos serviços como é a maior parte dos moradores do lugar que predominam pardos e índios, sem contar os negros que, mesmo escravos, batucam e dançam” (SANTOS NEVES, 1986, p. 16).

Vemos aí por parte de Arnaut uma pejorativa opinião sobre os costumes e os ritos religiosos dos moradores da “Vila do Santíssimo Sacramento”. Bom, podemos culpá-lo? Claro é hoje que qualquer “cantiga de escárnio”, datada na baixa Idade Média, nos deixará a par das dúbias qualidades que desde então já eram recorrentes em nossos patrícios. Entretanto, isso também não evita nossa sociedade, tal o personagem, de ainda endereçá-las como originadas no sincretismo e miscigenação brasileiros, vinculando-as às classes menos abastadas. Talvez porque cada vez mais precisemos esquecer que o trabalho foi considerado por muitíssimo tempo como algo inferior: data vênha ser o castigo de Adão sustentar-se com o suor do próprio rosto.

Levemos em conta então que a preguiça inventou o trabalho, para o escravo, e sua organização. Esta, de modo gradativo, foi se fortalecendo mais recentemente via revoluções industriais (vapor, eletricidade...) e protestantes (Luteranos & Calvinos); enquanto aqui a catequização jesuítica dava os primeiros passos para o processo de aculturação dos costumes entre os autóctones. No entanto, os gentios de Pindorama passaram de maneira muito pouco pacífica por esse filtro cultural, o que acentuou a vida dos africanos, quando o Mercantilismo europeu (séc. XV-XVIII) fez destes parte da sua moeda corrente.

Mais tarde, com a chegada de novos colonos (Antes, também degredados...), de outras regiões da Europa (depois, pelas guerras e pestes banidos!), cunhou-se também aqui a sistematização do trabalho que passou por um viés erudito à *La Fontaine* (séc. XVII), segundo o qual “o trabalho dignificava o homem”, ideologia da sua conhecida fábula *A cigarra e a formiga*. A seu tempo, para um maior controle social e demanda das profissões liberais, também foram acontecendo as primeiras escolas de ensino formal. De início, colégios internos em separados para meninos e meninas de etnias claramente europeias; bem depois, já em meado do século XX, com a democratização política e do ensino pela necessidade de uma mão de obra mais especializada, a partir da industrialização proposta pelo Estado Novo, a mestiçagem, muito pelo branqueamento da raça, foi se integrando efetivamente ao mesmo processo de “civilidade”.

Partamos agora para outro tópico, o das práticas conjugais e sexuais. Nelas, apresenta-se de maneira emblemática a personagem “dona Joana”. Ela as ilustra bem por serem o motivo da privação de suas condições socioeconômicas e expiação pública por parte da igreja: “sodometida na carne e na honra” (SANTOS NEVES, 1986, p. 66):

Desta forma, não vereis, Bernardo [*marido agora foragido*] – Não vereis a penitência que o Santo Ofício imporá a Joaninha, não a vereis, depois de julgada pelas facilidades propiciadas a Antão [*amante*] como se fora ela que usara mal de si, condenada a vestir, pelo resto da vida, o hediondo sabonito verde-louro com as chamas do fogo pintadas às avessas como sinal de perdão da fogueira, humilhada e vexada, transformada em chacota na vila. Não a vereis, Bernardo, não haveis de ter tão pesarosa visão (SANTOS NEVES, 1986, p. 93, grifos nossos).

Além do adultério ali presente, questões acerca da cópula por via anal ainda são motivos de escândalo numa sociedade que vige o tabu do sexo para procriação, embora já passemos por algumas transformações sociais que aferiram o papel do sexo e sexualidade entre os humanos. Atualíssima é a polêmica entre líderes religiosos e políticos extremistas que (apesar de corruptos) apresentam propostas contrárias às leis que tentam dar jurisprudência às relações homoafetivas. Em suas argumentações, sobressai, por um lado, o dito de que tal prática é algo não-natural, já que Deus nos fez homens e mulheres. Por outro lado, notamos que se depilar, banhar, bronzear, maquiagem, macaquear; alisar ou enrolar cabelo; colocar próteses de todos os tipos e maneiras... tudo isso são anseios de múltiplas facções cristãs, onde o padrão de beleza coloca o *in natura* em xeque a todo instante. Deus também mandou não roubar nem matar, mas isso convenientemente quase nunca é levado em consideração.

O outro personagem caro ao nosso estudo é o “Candinho”, perseguido como feiticeiro devido aos conhecimentos curativos de suas ervas e mandingas sobre o corpo e o espírito. Após seu nada fortuito desaparecimento, temos este fantasmagórico veredicto que serve para elaborarmos novas pendengas:

Daí em diante, pelos anos desfiados, narrará o meirinho que ele, e somente ele, viu desenhar-se no ar, dentro da nuvem de açafrão, após o desaparecimento da casa, a grande mão aleijada de Candinho, com seus únicos dedos inteiros erguidos para cima o mindinho e o polegar, os outros foram perdidos por ele ao tentar domar uma mula-se-cabeça, à feição de cornos, a qual dilatava adquirindo o formato de caraça sinistra com dois olhos luzidios e vermelhos, representando a cara diaba do diabo, *vade retro*, em nome do pai e do filho (SANTOS NEVES, 1986, p. 103).

Aqui mais claramente que em qualquer outro ponto do romance vemos a demonização do não-assimilado, ou seja, ainda hoje, os mitos que não são englobados direta ou indiretamente aos ritos do cristianismo são ofensas cada vez mais constantes aos costumes estabelecidos e a medicina legal, mesmo que não deixemos de usar um chazinho para gripe ou um oxalá como mantra. Enquanto marginalizados, não compreendemos a relevância de uma diversidade cultural e ampliamos a dificuldade de se estabelecer, em lugar da retomada do ensino religioso pela educação formal (constantemente misturado ao estatuto de Filosofia e Sociologia) um estudo mais profícuo sobre as origens das religiões, suas atuais falácias e, por outro lado, as ideologias inerentes a um determinado cientificismo de viés etnocêntrico e econômico.

Agora a cargo da personagem “Leonor”, apresentamos o quarto e último ilustrativo caso. Por meio da sua delação, constataremos que também durante a Inquisição, cristãos-novos (judeus convertidos ao cristianismo) eram frequentemente perseguidos, até porque seus desempenhos econômicos eram frutos da sua tradição, o que lhes causavam muitos problemas com o parâmetro de sociedade estratificada preconizado pela Igreja Romana. Sendo assim, eram demasiadamente vigiados, forçados a confissões:

Falastraz, falastrará Leonor com todos os seus ss e ll e leonores, revelando que os Aranches repugnam a carne de porco e a de lebre, lavam o sangue da carne com repetidas lavagens, não comem peixe de pele, celebram com jejuns e liturgias as festas lunares de agosto, limpando, nas sextas-feiras – limpam de refletir o brilho os candeeiros de prata onde metem torcidas bem torcidinhas com azeite fresco, rezam todas as noites dos dias o com-Deus-me-deito-com-Deus-me-levanto, comem em mesa baixa em sinal de amargura quando lhes morre um parente, vazam fora toda a água dos potes quando sai o defunto, trocando por água limpa. No sábado folgam do trabalho não indo os homens da família governar os serviços, ficando as mulheres a passar o dia sem tecer e fiar, sem abrir algodão nem fazer bicos em suas almofadas, vestindo todos roupetas lavadas e galantes da melhor roupa que não usam na semana (SANTOS NEVES, 1986, p. 94).

Entre várias liturgias presentes na citação sobre as quais poderíamos nos pronunciar, paremos aqui pelo menos na da correspondência entre o simbolismo cabível na nossa transposição do dia de descanso do sábado para o domin-

go, quando boa parte da sociedade burguesa litorânea – patriarcas, matriarcas e corruptelas –, enfeita-se com suas melhores vestes para ir aos *shoppings*: atuais templos do consumo. Isso nos soa tão normal que não a associamos a outras práticas outrora pagãs, o totem agora é “dinheiro ou cartão”, apresentando-os não há tantas restrições, “oh, Leonor”! A comilança é por conta do que se faz em tais oportunidades, sem necessariamente estar com fome, posto que comemos numa espécie de antropofagia das logomarcas, vide *coca-colas* e *macdonald’s*. Porventura, também devorados pelas entranhas das roupas de grife.

Passados os calafrios e as frituras na fogueira da Santa Inquisição, distantes há pelo menos três séculos, então onde estão nossos atuais entraves. Bom, nos faz de conhecimento geral que, para além do remanescente catolicismo há o de cunho carismático; o Espírito Santo é hoje um dos estados brasileiros com mais igrejas neoprotestantes. Ambas, cristãs, mas de vertentes pentecostais. Nesses templos, a revelação de cada membro é única e o outro somente poderá entender tal epifania se compartilhar da mesma verdade de culto. Em outras palavras e com o perdão do pleonismo, ali vige a igualabilidade dos iguais, tornando-se mais sectária do que já foi o cristianismo de outrora. Curiosamente, este, hoje, já abarcou a grande maioria das liturgias ocidentais e parte das orientais, é o centro do poder, mas o seu adepto ainda se posiciona como se fosse aquele pobre perseguido das catacumbas romanas, mesmo quando abarrotado de dinheiro e bons advogados.

A Bíblia – um conjunto de textos produzidos em tempos e espaços distintos, reunidos por uma convenção do papado – ainda é a fonte dos seus pretensos dogmas. Entretanto, apesar do fácil acesso a ela, sua leitura, quando se faz, torna-se mais contraditória, não pela liberdade inerente ao signo, mas pelos interesses e paixões presentes no seu leitor. Para embasar nossa tese é que chegamos a Agamben. Este nos demonstra que o catolicismo com a sua verve de dar ao cristianismo um alcance universal muito contribuiu para que se perdessem as noções antropológicas que estabeleciam o sagrado e o profano:

A doutrina da encarnação garantia que Natureza divina e a humana estivessem presentes sem ambiguidades na mesma pessoa [a santa trindade: pai, filho e espírito santo], assim como a transubstanciação garantia que as espécies do pão e do vinho se transformassem, sem resíduos, no corpo de Cristo. Acontece assim que, no cristianismo, com a entrada de deus como vítima do sacrifício e com a forte presença de tendências messiânicas que colocaram em crise a distinção entre sagrado e profano, a máquina

religiosa parece alcançar um ponto limítrofe ou uma zona de indecidibilidade, em que a esfera divina está prestes a colapsar na esfera humana e o homem já transpassa sempre para o divino (AGAMBEN, 2007, p. 70).

Ainda nos explica o autor que as coisas sagradas pertenciam aos deuses e eram vendados aos homens seus usos e comércios. Sacrílego era todo aquele que violasse esse espaço. Profanar era passar algo daquela esfera, por meio de algum rito, para o usufruto humano. Tanto que afirma que *religio* não advém de *religare*, como costumeiramente se tem ideia, mas de *relegere*, “que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses [...] a fim de se respeitar a separação entre o sagrado e o profano” (AGAMBEN, 2007, p. 66). O que vemos então é que diante das transformações pelas quais passaram o cristianismo, junto à ascensão da sociedade capitalista, não há mais nada a ser profanado, pois não se trata mais do uso pelo homem dos meios e das coisas, outrora sagrados, para a eficácia do grupo em questão, e sim para o consumo pelo consumo, ou seja, ostentação pela ostentação. Daí, o autor se vale de um trecho póstumo de Walter Benjamin onde este deflagra o capitalismo como religião da modernidade em três tópicos:

1. [o capitalismo] É uma religião cultural, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente como referência a um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente [...]. Nesse caso não é possível distinguir entre dias de festa ou de trabalho, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para redenção ou expiação de uma culpa, mas para a própria culpa (AGAMBEN, 2007, p. 70).

Diante disso, notamos que, daqueles valores que levaram os supracitados personagens a determinadas penas, muitos foram assimilados pelo “culto”: Candinho, suas ervas foram associadas aos grandes laboratórios, desde que devidamente taxadas pelo fisco; suas mandingas, a qualquer sessão de descarrego radiofônico ou televisivo. A audácia sexual de Leonor fica a mercê de um vasto público de internautas ou sob a tutela de uma classificação etária em canais abertos ou, quando bem pagos, nos pacotes das TV’s a cabo. As práticas judaicas de Leonor não causam mais o maior alvoroço, desde que a carne de porco seja exorcizada nas academias ou nas lipoaspirações clínicas. A usura é mérito. Restando ainda quase que exclusivamente como pecado dos pecados, o

desemprego, associado à preguiça (no romance, enfatizada por Arnaut), perante à megaoferta de subemprego à indústria do concurso público, que faz com que aqueles que não integrem o exército dos abençoados trabalhadores sejam culpados por não terem sido capazes o suficiente, descartando que:

Onde o sacrifício marcava a passagem do profano para o sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo [...] (AGAMBEN, 2007, p. 71).

Não chegaremos aqui ao aforismo nietzschiana de que “Deus está morto”, embora agonize. Cabem hoje as reminiscências do sagrado, o paraíso perdido, à indústria da nostalgia. Veja, a exemplo, como a arquitetura dos recém construídos templos religiosos, jurídicos e similares, locais, está cada vez com ares de museus, pois, para além de toda parafernália midiática, há neles colunas gregas, vitrais, traços arabescos, tudo em dimensões continentais, pois:

A impossibilidade de usar [profanar] tem o seu lugar típico no museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – arte, religião, filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente para o museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou espaço físico determinado, mas a dimensão separada para qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O museu pode coincidir nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por

isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral tudo hoje pode tornar-se museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.

[...]

Por essa razão, no museu, a analogia entre capitalismo e religião se torna evidente (AGAMBEN, *idem*, p. 73).

Dito isso, pensamos em contribuir para uma nova sensibilidade que nos auxilie a conspirar contra as excentricidades de uma sociedade centrada em novidades tecnológicas que nos dão uma falsa dimensão de harmonia. Quando o que vemos é uma turba reacionária se valendo de meios mais que escusos para aumentar seus privilégios e retroceder direitos historicamente adquiridos, flertando com o novo e reaquecendo o velho, sempre que isto lhe é pertinente. Demos uma atenção especial para os jargões que encabeçam as mais usuais fórmulas de sucesso, tais como “persistência” e “perseverança”. Eles encobrem atitudes extremamente dissimuladas que são tomadas de modo constante por grande parte daqueles que desejam se colocar como mediadores das nossas demandas materiais e intelectuais. Quanto ao espírito, adeus pertence!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS NEVES, Luiz Guilherme. **As chamas na missa**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. (Coleção Prosa Brasileira 15)

A INVENÇÃO DO AUTOR OU DA FUNÇÃO FICCIONAL DOS PARATEXTOS EM *A FOLHA DE HERA*: ROMANCE BILÍNGÜE, DE REINALDO SANTOS NEVES

Rita de Cássia Maia e Silva Costa

Para evitar preâmbulos, advirto o leitor de que este trabalho é um ensaio. Como tal, é embrionário e insuficiente. A provisoriedade que o caracteriza denuncia o esforço exigido para se ler este romance – *A folha de hera: romance bilíngüe* – de Reinaldo Santos Neves. A leitura *per se* já é sempre incompleta. Trata-se, portanto, de um projeto, cujo propósito não é outro senão o de tentar salvar-me de naufragar, na condição de leitora, nesse oceano de enganos de que é feita a ficção deste romancista. Tomara possa, nessa tentativa, prestar a outros leitores alguma serventia.

Recorro para isso à astúcia e ao gênio de Pierre Menard, figura já tão repetidamente comentada pela crítica. À maneira de sua engenhosa reinvenção de D. Quixote, farei da obra de Gérard Genette – *Paratextos editoriais* meu salva-vidas e meu salvo-conduto. Mais que indagar quem, de fato, assina o romance dentro do romance, impõe-se, para início de conversa, uma indagação prévia e uma piscadela para o leitor: – De que consiste a composição deste romance? De que parâmetros nos podemos servir para saber onde começa a narrativa e onde termina (se é que termina)? Face às várias atribuições de autoria organizadas segundo a lógica, o rigor e o aparato da apresentação crítica de uma obra, quem diz a verdade? Ora, sabemos desde sempre que é o romance! Uma vez que elementos editoriais se entrelaçam à ficção, de que então se reveste a verdade deste romance?

Pela refinada arquitetura de um edifício lingüístico construído com o trabalho de tradução do português para o inglês e de posterior versão, já modificada, para a língua oficial do primeiro romance, *A crônica de Malemort*, já se intui um romance que bem representa a lavra das obras que fazem desaparecer o sutil liame entre crítica e criação. Grandes clássicos, de Cervantes a Thomas Mann (inspiração assumida pelo autor) e Borges ilustram esta caracterização. Resultante de um projeto extenso, complexo e ambicioso de tradução que se desdobrou em várias e sucessivas versões daquele primeiro romance, e do qual participa como valiosa fortuna crítica a tese de doutoramento da Prof.^a Dr.^a Lillian de Paula pela USP, *A folha de hera: romance bilíngüe* traz em sua literariedade o estatuto de sua enunciação. Em outras palavras, a própria trama ficcional engendra o indispensável e laborioso trabalho de pesquisa lingüística e de tradução. Absorver o léxico e a sintaxe encontrados nas fontes inglesas da Idade Média “e captar a mentalidade narrativa de seus prosadores” (*A folha de hera: romance bilíngüe*, 2011, p.11) parece ter sido condição mesma da ficção. Não se trata meramente, como se lê no prefácio, de livro bilíngüe e, sim, de *romance bilíngüe*. O bilingüismo é inseparável do propósito literário.

Para sua construção concorrem todos os *paratextos* que, em caráter radical, organizam a trama ficcional em torno das falsas atribuições. Trata-se, segundo Genette (2009, p.10) “de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos” voltado para uma “convergência de efeitos”. Sendo já texto, o paratexto “é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (GENETTE, 2009, p.17). Este caráter funcional do paratexto determina quão essencial ele é. Logo, sua leitura é indispensável à compreensão e fruição desse romance.

O *título*, por exemplo, cumpre uma função: incitar o leitor a buscar no texto aquilo que o justifique. A relação entre o título e o romance se verifica desde sua designação factual – *romance bilíngüe* – até as relações simbólicas incertas que podem derivar da competência e das inferências de quem lê *A folha de hera*. Além da função de sedução, particularidade da relação semântica entre o título e o texto, destaca-se o que Genette (2009), ao tomar de empréstimo da lingüística a oposição entre tema (aquilo de que se fala) e rema (aquilo que se diz dele), designa como *título misto*, uma vez que traz claramente separados um elemento temático e outro remático. Fórmula clássica de grande exatidão, usada comumente em obras teóricas, o *título misto* tanto evoca simbolicamente o tema da obra como aponta a ambigüidade que se presta à abertura da interpretação. Nele se encontram simultaneamente *metáfora* e *metonímia*, que cumprem, de forma

diferente e concorrente, a mesma função descritiva, qual seja descrever o texto por uma de suas características temáticas (este livro fala de...) ou remáticas (este livro é...). Para instigar a curiosidade do leitor, segundo Eco (*apud* 2009, p. 86-7), um bom título deve embaralhar as idéias e deve ser já uma chave interpretativa.

Saltemos folha de rosto, sumário e dedicatória, aos quais voltaremos, para a advertência inicial explícita feita no prefácio pelo *autor*: “Esta é uma obra de ficção: um romance que se vale de uma série de falsas atribuições para dar aos leitores a ilusão de que não é o que de fato é – uma obra de literatura brasileira – e de que é o que decerto não é...”. Esta advertência, como tantas outras, é um semidesmentido, característico do *paratexto*, tão frequentemente encontrado em obras literárias do Ocidente. Proust, Balzac, Vitor Hugo, Stendhal, Poe, Walter Scott, Machado de Assis, Borges são alguns desses autores que se utilizaram deste procedimento estilístico para enredar o leitor na insídia da literatura.

Para Genette (2009, p.145), a instância prefacial diz respeito a toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar). O posfácio é considerado uma variedade de prefácio, que, como *paratexto editorial*, “consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede”. Esses discursos liminares, *prefácio* e *posfácio*, podem ter estatutos de enunciação diferentes. Da mesma forma, diz Genette (2009, p.159), “um mesmo texto pode conter, na mesma edição, dois ou mais prefácios devidos ou atribuídos a destinadores diferentes [...], cuja identidade é às vezes menos conhecida do que supomos...” No *prefácio autêntico original* que chamaremos aqui de *autoral*, o *autor* apresenta a concepção geral do romance e detalha aspectos fundamentais de sua composição, destacando questões relativas à tradução. Afirma ele: “convinha que o território bilíngüe englobasse apenas os textos ficcionais, a saber, a nota prefacial [...], a introdução [...], o *posfácio do autor norte-americano*, a *nota do tradutor brasileiro*, e, obviamente, o *texto em pretensão inglês médio* e as notas de rodapé; mantendo-se exclusivamente na *língua oficial do romance*, o *português*, este prólogo do autor “*verdadeiro*” e tudo mais que se lê em folhas de rosto, páginas de crédito, dedicatória, orelha e contracapa.” Ao destacar, por exemplo, o adjetivo “*verdadeiro*” entre aspas para se referir ao autor do romance, o escritor já inicia o jogo de *prestidigitação*. A essa suposta inocente brincadeira contrapõe a afirmação de que o texto do romance se apresenta em *pretensão inglês médio e na sua língua oficial, o português*. Com sutileza, o autor já assinala que todo o tempo *há um autor (real ou pretensão) que diz e desdiz*. Iniciam-se certas *trapaças em perspectiva do texto*.

Genette (2009), ao classificar os prefácios segundo suas atribuições a uma pessoa real ou fictícia, os distingue da seguinte forma: *autêntico*, quando a atribuição a uma pessoa real pode ser confirmada por outros indícios paratextuais; *apócrifo*, se a atribuição for invalidada por esses indícios; e *fictício*, se a pessoa a quem se atribui o prefácio for fictícia. Vamos adotar as duas categorias, *autêntico* e *apócrifo*, por medida de economia, reunindo na segunda também o caráter de fictício.

Na *Nota Prefacial do Secretário da Sociedade Trentoniana de Amigos da Idade Média* temos, como bem nos adverte Genette em sua complexa classificação do *prefácio apócrifo*, um *autor suposto alógrafo e actoral* (por se tratar de uma terceira pessoa fictícia, um personagem prefaciador; é alógrafo porque separa o destinador do texto – o autor – do destinador do prefácio – o prefaciador). Este pretense autor/prefaciador chamado Stevenson se utiliza de uma imitação dos *incipits* históricos ao aludir à perda do manuscrito original e à sua preservação graças às “diferentes transcrições integrais do texto do manuscrito” (2011, p.25). Diz ele: “Lamentamos informar aos leitores deste livro que o manuscrito original quinhentista se perdeu logo após a morte inesperada da Dr.^a Thornham.” (2011, p.23) “A única intervenção que fizemos como editores foi trazer para o *pé da página*, seu apropriado lugar, as *notas* que a Dr.^a Thornham datilografara em folhas à parte.” (2011, p. 26-7). (A propósito, esclareço que o estudo dessas notas deverá merecer um capítulo à parte, dadas sua importância e peculiaridades, que, no interior do romance bilíngüe, reforçam a funcionalidade dos paratextos). “O que nos interessa como elemento paratextual [...] é o *efeito* que a presença de um pseudônimo produz sobre o leitor” (GENETTE: 2009, p.48). Pouco se sabe a respeito desse efeito, a não ser pelos estudos teóricos da estética da recepção e pela fruição dessa experiência na obra ensaística e literária de autores como Italo Calvino e Borges, por exemplo. Se o *estatuto do prefácio apócrifo* está ligado à posterior descoberta pelo leitor, o *estatuto da ficção*, que rege os textos romanescos, cobre “uma verdade que todo mundo percebe ou adivinha, mas que ninguém tem interesse em revelar” (GENETTE, 2009, p.162). Certamente isso se deve aos efeitos de verossimilhança. Este é o *estatuto do paratexto*: entregar-se à sagacidade do leitor.

Assim, os sucessivos paratextos apontam para uma característica do romance moderno, qual seja, o de ser um *discurso metatextual* que mostra, nas representações da construção de um romance medieval, um certo retrato da história do livro. Ao tratar, por exemplo, das inúmeras referências literárias e de suas fontes bem como das várias implicações lingüísticas do trabalho de tra-

dução, que resultariam na trilogia, Reinaldo Santos Neves, autor do romance bilíngüe, empreende o que, à semelhança do que diz Genette sobre o prefácio, resulta em uma *arqueologia da tradução*. *A folha de hera: romance bilíngüe* (primeiro volume de um conjunto *in progress*) é o que se pode chamar um *romance de linguagem*. Por essa e tantas outras razões estilísticas, não seria presunção inscrever este romancista no rol dos “*escritores-críticos*” de que fala Leyla Perro-ne-Moysés em *Altas literaturas*.

Mas a insídia ficcional irá se revelar, de fato, na *Pilhagem de palavras: Posfácio do autor* e na *Breve nota do tradutor*. Ali pôde o autor de *A folha de hera: romance bilíngüe* realizar-se amplamente como ficcionista. Se o prefácio, já comentado, se caracteriza essencialmente como *autoral*, nestes dois outros discursos da instância prefacial reconhece-se seu caráter *alógrafo* e *actoral*, uma vez que, em ambos os casos, sua autoria é atribuída a um personagem narrador. Logo, o *posfácio do autor* é um posfácio de um *suposto autor*. Ora, o que não se dissera até então acerca dos *motivos* e *procedimentos* a que se refere Genette sobre os paratextos editoriais passa a ser dito nestes dois textos pós-liminares. Ou seja, a história da gênese do texto e a indicação de suas fontes testemunham os métodos de trabalho do romancista.

No primeiro se lê, no testemunho do suposto autor, a predileção literária que criou os sedimentos para o romance: como que pelo desfiladeiro da memória de um leitor exigente e refinado são trazidos de uma história que costura suas leituras da infância às da maturidade nomes como Thomas Berger, Thomas Malory, Stevenson, William Morris, Mark Twain e, principalmente, Borges. A todos eles o romancista presta tributo, fazendo-o, é verdade, pela voz do suposto autor – Alan Dorsey Stevenson –, personagem que, inventado à maneira de Borges, assina a autoria do “romance apócrifo que finge ser a edição crítica de um manuscrito de 1516 contendo a tradução inglesa, feita em 1483, de uma crônica francesa desaparecida.” Nesta *folha de rosto do romance dentro do romance*, portanto, “*falsa*” *folha de rosto*, o romancista embaralha, como nos demais textos introdutórios, tanto os conceitos quanto a própria ficção, criando, de fingimento em fingimento, uma *narrativa em “mise-en-abyme”*. Não bastasse a referência explícita ao autor de *A flecha preta*, o escritor o homenageia ainda n’*O manuscrito Alfield*, dando à flecha preta o status de arma e ao tradutor da crônica o nome de Bennet Hatch, um dos personagens desse livro que, segundo o suposto autor, portanto personagem Stevenson, é o mais subestimado dentre todos. De fingimento em fingimento, confessa ele: “concebi a obra como um romance que **fingisse** ser uma autêntica tradução quinhentista

para o inglês de uma igualmente autêntica crônica francesa do século XIV supostamente perdida.” (GENETTE, 2009, p.459)

É ainda nesse *posfácio*, intertexto (numa espécie de paródia) da obra de Berger, que são apresentados ao leitor por Alan Dorsey Stevenson, o *autor apócrifo/alógrafo*, o *motivo* e a *maneira* da construção do romance: “Berger deixou (ou melhor, não teve a preocupação) de captar o potencial da prosa narrativa arcaica *como linguagem literária* por direito próprio para os dias de hoje. Opa, pensei. Alguém devia acordar e fazer alguma coisa com isso.” (2011, p. 457). Sucessivamente, vai sendo entregue ao leitor, tal qual o risco de um intrincado bordado ou de um palimpsesto, o traçado das informações, que se multiplicam, acerca das fontes de pesquisa que possibilitaram a abordagem intertextual para a escritura do romance: crônicas, tratados, poemas, romances de cavalaria, dentre os quais se destacam as crônicas de Froissart, “cronista por excelência da Guerra dos Cem Anos” (p.461), a cujas histórias e a cujos personagens recorreu o *autor apócrifo/alógrafo* para, analogamente, romancear, por meio de sua “pilhagem de palavras” e de “preciosos bens literários” sua *Folha de Hera*. “Tudo, é claro, falsificação, fraude, burla; tudo, é claro, para o leitor curtir fingindo que acredita.” (2011, p. 459).

Poderíamos indagar, num desdobramento da questão inicial: – Quem é o sujeito da enunciação? Jogando com o uso de *falsas atribuições* no romance, assim como Borges e diferentemente dele, o ficcionista opta por imaginar a existência do documento – *O manuscrito Alfield* – e, nele, a tradução da *Crônica de Malemort* do francês para o inglês médio – e cria, por meio dos textos introdutórios que se revestem de um rigoroso aparato intelectual, tão ao gosto da crítica acadêmica, toda a máquina ficcional que dá propriamente sustentação ao *romance bilíngüe*. Ao comentar as convenções de estilo no *Prólogo de Prólogos*, Borges afirma: “há casos em que o prefácio [...] expõe e comenta uma estética”. E acrescenta: “Um prefácio, quando bem sucedido, não é uma espécie de brinde; é um modo lateral de crítica” (*apud* GENETTE: 2009, p. 237).

Na “Nota Prefacial do Secretário da Sociedade Trentoniana de Amigos da Idade Média” (2011, p. 21), assinada, como já disse, pelo mesmo A. D. Stevenson, portanto *prefácio actoral alógrafo*, a narrativa romanesca propriamente dita se desenrola, como texto introdutório, ficcionalizando o desaparecimento da crônica, a justificativa de seu interesse acadêmico pela Dr.^a Kathryn Lyell Thornham, “arguta especialista em documentação histórica medieval” (2011, p. 27), responsável pela “Introdução da Edição Crítica” de *O manuscrito Alfield*,

assim como as circunstâncias da interrupção de seu trabalho ocasionada por sua morte. Não por mero acaso seu nome é o mesmo nome da pretensa heroína do romance. Já aí, num dos textos introdutórios, o *suposto autor* do romance alude, apropriadamente, a “esta sinfonia inacabada acadêmica”. (2011, p. 27). É na instância desse discurso ficcional em que Alan Dorsey Stevenson se outorga a assinatura do *posfácio autoral*, reiterando o fingimento, que se podem entrever nuances, preferências e marcas de estilo.

Na “Breve nota do tradutor”, paratexto que contribui decisivamente para a construção dessa literatura de encaixe, em que a estrutura narrativa se faz das sucessivas representações e transformações (cf. Kristeva, 1984) organizadas em torno das falsas atribuições, convém notar o *savoir faire* do romancista que, ao criar o *personagem tradutor Reynaldo Santos Neves*, assim, com “y”, a exemplo do que já fizera em *Sueli* (romance de 1989), rasga qualquer hipotética e equivocada associação do dizer do personagem (inventado à maneira borgeana) à biografia, desvencilha-se do labirinto de referências construído pelo romancista, e, de um só golpe, “em sua busca obsessiva no sentido de atribuir uma aparente autenticidade ao manuscrito fictício de sua história”, evidencia que o próprio autor do romance é uma ficção. Ou seja, *o escritor inventa a si mesmo como autor*. Tudo leva à clandestinidade. Ou, se você, leitor, preferir, *tudo leva à ficção*. Como afirma Genette (2009, p. 44), “a verdadeira vocação romanesca é inseparável de certo pendor pela ‘delitescência’, vale dizer, em suma, pela clandestinidade”.

Parece ser esse gosto pelo ocultamento que justifica a *suposta folha de rosto*, que antecede a *verdadeira folha de rosto*. Por não conter, como se prevê, o nome do autor do romance *A folha de hera: romance bilíngüe* bem como sua data de publicação, é “falsa” *folha de rosto*. Esse ocultamento se intensifica pela apresentação, frente e verso, dos créditos institucionais vinculados à edição da obra. Deliberadamente?! Pode-se supor, apenas supor. Curiosa também é a marca d’água com a imagem de Santa Catarina nessa suposta folha de rosto. Como a ampliar a associação entre o título do romance *A folha de hera*, de grande valor simbólico no contexto do romance medievo, e a heroína do romance, de nome Katherine – ou Kathryn, Katerine, Caterine, Katheryne, Katheryn (2011, p. 471) –, a imagem de Santa Catarina apresentada na capa do livro e em seu interior, como marca d’água na suposta folha de rosto, além do nome da responsável pela introdução da edição crítica do manuscrito, Dr.^a Kathryn L. Thornham, reverberam esse labirinto de suposições e enganos, que lançam o leitor numa espécie de vertigem. Essa experiência de busca daquilo que, em sua inapreensibilidade, não se deixa fixar produz no leitor certos efeitos de *aesthe-*

sis. No processo de ficcionalização do autor, há uma organização em torno da ausência de um nome, que aproxima o leitor da experiência estética da criação.

Porém, é no texto da *dedicatória* endereçada postumamente ao pai que a obra mais se reveste de significação. Este texto ilumina no romance as insígnias do “nome-do-pai”. Nessa particularíssima cortesia se explicita a filiação intelectual e afetiva, a dimensão simbólica que enlaça livros e afetos. Há um legado. E o leitor é chamado a testemunhar. Ali, mais que em qualquer outro paratexto, se enuncia o que liga a obra à sua ontogênese. Fio invisível que organiza as paixões humanas e formata a existência, o desejo adquire, na particularidade desta história, deste romance, os matizes do que se desenhara em imaginação e afeto naquela “vasta e caótica biblioteca”. Cumprida a função paterna, realizada a criação. Para a “felicidade difícil” do leitor.

Referências

- GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- KRISTEVA, Julia. **O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional**. Lisboa: Horizonte, 1984.
- NEVES, Reinaldo Santos. **A Folha de Hera: romance bilíngüe**. Vitória: Secult-ES, 2011.

LIRISMO SEMPRE: O RIO DE NEWTON

Sara Novaes Rodrigues

Vê esse rio contente e tagarela. Ele embalará o teu sono e te confortará
nos momentos de descanso com uma toada que aprendeu há muitos
séculos, mas que será sempre nova, se tu souberes ouvi-la.
(Newton Braga)

Muitos rios, fictícios ou não, desempenham partes importantes em grandes obras literárias. Podem ser citados, como exemplos, o Lete, de Dante (1265-1321), em cujas águas as almas se purificavam; o Mississipi, de Mark Twain (1835-1910), por onde Huckleberry Finn, um de seus personagens-meninos mais famosos, viveu emocionantes aventuras junto de um escravo fugitivo; o rio africano não nomeado (provavelmente o Congo), de Joseph Conrad (1857-1924) caminho por onde o leitor participa de uma busca que o leva a refletir sobre as forças que lutam no íntimo no ser humano. Na realidade, dado o simbolismo dos rios, que é o fluir da vida, a renovação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 780-782), é fácil entender porque muitos outros autores fazem uso da imagem de um rio para pensar a vida. Guimarães Rosa (ROSA, s. d. p. 32-7), por exemplo, aponta para a necessidade de se buscar uma “terceira margem” como forma de anular uma dualidade desagregadora. Em Newton Braga, porém, o rio tem um significado de caráter muito pessoal. O rio de que fala não é simbólico, é individual, nomeado, concreto, o que traz à mente o conceito de “estidade” (*haecceitas/thisness*) encontrado em James Wood (2012, p. 64-5), e que significa falar da coisa real objetivamente, ou dar a ela um atributo que a torne possível no mundo real. Nas linhas do poeta, não são apenas imagens apontando para tal

concretude. Por mais adornos que sejam pescados nas águas desse rio, ele tem nome; é sempre o mesmo Itapemirim que flui ora majestoso, ora recanto de paz, mas sempre fonte do lirismo que, na opinião de Carlos Drummond de Andrade (in BRAGA, 2000), transfigura seu objeto simplesmente por nascer do amor que ele sentia pela sua terra natal. Proponho, então, um estudo que tem como foco três textos em que o poeta fala do rio cachoeirense: um poema e duas crônicas.

Início com “Batei, lavadeiras” (BRAGA, 2000, p. 58), uma de suas composições poéticas mais conhecidas. Em seus versos, o escritor lamenta uma (suposta) perda de lirismo advinda da sua maturidade (aos 29 anos!), ao mesmo tempo em que presta uma homenagem às lavadeiras que se reuniam às margens do Itapemirim. Como suas casas eram geralmente no alto de morros aonde a água encanada não chegava, elas se dirigiam ao rio ainda não poluído. No passado, era comum vê-las descendo as ladeiras equilibrando nas cabeças bacias cheias de roupas, e ouvi-las cantando e conversando enquanto trabalhavam.

Logo no início do poema, já revelando o tema central da composição – a transformação inexorável causada pelo tempo – Newton faz referência a Heráclito (540 a.C.- 470 a.C.): “Batei, lavadeiras!/São outras as águas, são sempre outras águas: o rio é o mesmo./ Só eu que sou outro daquele que outrora vos viu/ (talvez vossas mães ou irmãs que se foram).” Questiona, então, se a transformação que vê é culpa de sua visão alterada pela experiência de viver. Em seguida, dirige um lamento às lavadeiras pela perda do idealismo romântico “do poeta adolescente que punha alma nas cousas,/ cantigas nas vossas bocas, beleza nos vossos rostos, lyrismo nos vossos gestos”, e revela o que o rio significa para ele: “As lavadeiras eram um pedaço lyrico do meu rio tão lyrico.”

Uma leitura dos depoimentos de amigos de Newton confirma a importância do Itapemirim para o poeta. Menino ainda, sempre que podia, era para lá que se dirigia buscando pescarias e brincadeiras. Já adulto, o rio passa a ser seu lugar de refúgio e de paz e, conseqüentemente, de inspiração. A pescaria era lazer praticado sempre que possível e, muitas vezes até mesmo o trabalho burocrático de que não gostava era substituído por uma escapada até o Itapemirim. Segundo depoimento de Dr. Edmar Baião, advogado que trabalhou com ele no cartório da família, Newton Braga pescava sempre que possível. Muitas vezes, conta, ele assinou documentos do cartório nas margens do rio e, enquanto morou perto dele, pescava de sua varanda mesmo, como informa seu sobrinho Roberto Braga (in BRAGA, 2012, p. 83):

Quando garoto, uma vez fui a Cachoeiro passear. Tio Newton naquela época morava num prédio na praça. Tinha uma escada e uma varanda sobre o rio, ele ficava pescando piau e robalo. Ele cortava os pedacinhos de queijo, armava a linha, rodava, e jogava lá no rio.

Na estrofe seguinte, destaca-se o traço mais marcadamente associado à personalidade do escritor cachoeirense: a fraternidade, sentimento nascido de uma forte empatia com o ser humano menos favorecido socialmente: “Batei, lavadeiras! / Tão outras vos vejo: tão pobres, cansadas; / tanta roupa por lavar, tanto filho pra criar, / tanta luta, tanta lida ... Pobre vida!”. Num movimento circular, o poema termina com os mesmos dois versos que o iniciam, em ordem inversa: “(São outras as aguas, são sempre outras aguas: o rio é o mesmo) / Batei, lavadeiras!”.

Na crônica “O Rio Itapemirim” (BRAGA, 2000, p. 63-5), um dos capítulos do livro *Histórias de Cachoeiro*, o autor fala de como as águas chegam à cidade e por ela passam, dividindo-a. A intenção do texto é didática; esta é a finalidade do livro, como explica o próprio autor (Idem, p. 91-2). Assim, do segundo parágrafo em diante, Newton traz informações factuais sobre as enchentes do rio até 1937. A abertura do texto, no entanto, é feita com linhas em que o jornalista dialoga com o poeta. Não satisfeito em descrever o rio, opta por construir o início de seu texto com frases que traem seu lirismo. Sendo a crônica uma forma híbrida, ao escritor cabe a liberdade de estruturá-la segundo seu desejo. Ele tanto pode optar pela informação jornalístico-temporal quanto pela digressão dita literária. Seu foco pode tanto privilegiar os acontecimentos do dia-a-dia quanto a memória de algo que julgue digno de ser preservado através da escrita. Assim, no segundo texto escolhido para este estudo, o poeta além de escrever sobre a história de Cachoeiro, usa a liberdade de criar e deixa que seu romantismo flua junto ao rio que tanto amava.

No parágrafo inicial, com frases curtas e simples, ele fala sobre os diferentes aspectos que o Itapemirim toma ao cruzar a cidade: ora encachoeirado, ora calmo e silencioso, ao avançar e atravessar Cachoeiro, seguindo seu curso em direção ao mar. A descrição empresta ao rio uma personalidade, força e majestade que o cachoeirense distraído pouco percebia, então. Hoje, o rio tem sua aparência modificada por causa das obras nele realizadas. Na crônica, no entanto, a personificação é buscada para mimetizar o movimento do rio, o que dá a ele o fascínio de um conquistador que, embora não tema os percalços do caminho, curva-se diante da presença de um imponente símbolo de pedra – o Itabira. Ao deixar a cidade, parte calmo e lento, como se sofresse pela saudade daquilo que não pode reter para sempre.

Detenho-me, agora, no terceiro texto selecionado para o estudo: a crônica “Hora”, publicada em 1940 (in BRAGA, 2011, p. 64), que vai transcrita a seguir:

HORA

Estendo o remo no fundo da canoa, deixo vagar. O rio aqui desce lento, como exausto das corredeiras, sinuosas, entre pedras.

É de tarde, vem de baixo um lento manso que arrepiava levemente a água, devem ser assim os trigais, a esta hora, em alguma arte. Livros pesando nas sensações. Imagens fixadas em clichês mentais inalienáveis, inapagáveis.

Afasto os trigais com raiva para as folhas dos livros. O rio. Basta o rio, com esse vento carinhoso, água arrepiada, ondículas batendo amigavelmente na canoa. Irmãos, o rio e a canoa.

E o afago também fraterno, que o vento faz.

Quando chega embaixo da ingazeira (perdi aqui aquele piau), a imperceptível corrente vira à esquerda e a canoa para um instante, como que chegada. E vai deslizando, agora rio abaixo, após o remanso; irá assim até em frente à ilha, capricho físico.

Chego a estender as mãos para o cabo liso e molhado do remo. Nada; é doce se deixar à canoa, ao rio e ao vento a decisão do caminho. Uma esquadrilha de anus brancos cruza o céu, em tons vermelhos. Há um apito de trem, longo. É de paz, esta hora. Eu me sinto um pouco coisa também, como o rio, canoa, aquele capim da beira, aquele pedaço rosa de nuvem que se esgarça.

Depois eu remo.

A leitura do texto leva-me a buscar, em primeiro lugar, o conceito de leveza apontado por Calvino (CALVINO, 1999, p. 13-41) como uma das propostas para a literatura do século XXI. Segundo o autor italiano, “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta” (Idem, p. 22). É algo a ser buscado pelo escritor como forma de contrapor-se à dureza do mundo. Àquele que pretende criar fazendo uso da escrita, acrescenta, fica a escolha entre a linguagem que flutua acima das coisas como nuvens, ou a que é espessa e tem a “concreção das coisas, dos corpos, das sensações” (Idem, p. 27). Penso que, ao escrever “Hora”, Newton Braga conseguiu harmonizar os dois tipos de linguagem, fundindo-as com alto grau de sensibilidade. As sensações se

misturam em suas linhas e os sentidos são despertados pelas imagens evocadas. A leveza das nuvens, o toque da brisa mansa, o ruído das ondículas e o próprio flutuar da canoa que desce o remanso provocam um relaxamento que se contrapõe à experiência de “sentir” a concretude da madeira, dos remos, das pedras e até mesmo do trem que apita longamente, ao longe. Tudo isso mais aumenta que diminui a sensação de tranquilidade transmitida ao leitor.

Contrariando muitas correntes de críticas literárias, considero impossível não perceber o poeta, inteiro, no texto, perfeitamente à vontade em seu *locus amoenus*, onde tudo se soma para integrá-lo plenamente à natureza: ali estão, na canoa, o homem simples e o erudito, o poeta e o trabalhador que acolhe a paz de um momento de solidão em que busca não pensar, embora a mente teime em trazer à tona o acervo de cultura acumulada pelos anos a fora. Os livros “pesam” nas sensações, mas o momento pede o esvaziamento das emoções, demanda o esquecimento. (BRAGA, 2011, p. 64) Deslizando sua pena sobre a superfície do papel, Newton Braga leva o leitor a “sentir a vida na página, a vida que ganha nova vida graças à [sua] mais elevada capacidade artística” (WOOD, 2011, p. 198), ou seja, a sua habilidade de criar imagens e provocar sensações que se renovam através das múltiplas leituras.

Feitas com linguagem simples, as metáforas que o cronista elabora possibilitam a percepção das cenas. O arrepio das águas mansas remete o autor às imagens de trigais, aparentemente vistas em obras de artes e não na vida real, já que ele as afasta “com raiva para as folhas dos livros”; são apenas “clichês mentais” interferindo nesse momento de comunhão com a natureza (BRAGA, 2011, p. 64). O desejo é que nada interfira entre o homem que sente e o homem que tem de viver em sociedade. Embora sabendo da necessidade de retornar à margem, de voltar ao cotidiano, recusa-se a tomar os remos que jazem no fundo da canoa e deixa que as águas mansas o levem até as ilhotas. Num impulso panteísta, irmana-se a tudo que o rodeia e o texto se enche de cores do entardecer.

Segundo James Wood (WOOD, 2011, p. 164), a metáfora é “o processo imaginativo numa única ação” que, ao criar algo, faz com que este pareça “novo e recém-pintado diante de nossos olhos” (Idem, p. 167). Na realidade, é tarefa do escritor selecionar, dentro de um estoque finito de vocábulos, o material capaz de revigorar a linguagem de modo a produzir esse novo que cria prazer. Tenhamos ou não conhecimento da experiência real de flutuar numa canoa levada pela correnteza mansa de um rio, o registro de Newton nos propicia adivinhar os movimentos da embarcação e ver o que seus olhos julgaram belo naquele momento

que eterniza. Em suas linhas, sua terra e sua gente ganham contornos de afeto e o rio Itapemirim, seu refúgio de paz, não poderia ficar dissociado da sua memória.

“Depois eu remo”, diz Newton Braga, na ânsia tão humana de protelar o retorno às margens onde somos todos chamados às escolhas e obrigações da vida. Para nós, leitores de sua obra, fica o alívio dessa volta, já que ela o reconduziu à criação de um texto tão suave. Aos capixabas, fica o convite para que deixem o lirismo de Newton Braga chegar às suas vidas como cantigas suaves comparáveis a do Rio Itapemirim que, “contente e tagarela” (BRAGA in BRAGA, 2011, p. 41) foi sempre capaz de embalar a vida do poeta cachoeirense.

Referências

BRAGA, Newton. **Lirismo perdido**. Rio de Janeiro: Booklink, 2000.

_____. **Histórias de Cachoeiro**. Rio de Janeiro: Booklink, 2000.

BRAGA, Edson; BRAGA, Marília; BRAGA, Raquel. **Newton Braga, cachoeirense ausente**. Cachoeiro de Itapemirim: Gracal, 2011.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera Costa e Silva et al. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1991.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottman. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Sites consultados

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/thisness>.

SÉRGIO SAMPAIO: UM CONTRAPONTO EXTEMPORÂNEO

Sérgio da Fonseca Amaral

“A morte de Pierre Clastres foi a segunda perda precoce sofrida pela geração de antropólogos franceses formada na passagem dos anos 50 para os 60, um período de grande fermentação intelectual, na França como em outras partes do mundo, *quando se lançaram as bases daquela brusca virada na sensibilidade político-cultural do Ocidente que veio a marcar os anos 60-70 com uma qualidade única – talvez as palavras ‘esperança’ e ‘alegria’ sejam, ou fossem, as mais adequadas para defini-la. A neutralização dessa ruptura foi um dos objetivos principais da violenta contrarrevolução de direita que tomou de assalto o planeta desde então, imprimindo sua fisionomia ao mesmo tempo arrogante e ansiosa, brutal e desencantada*, à história das décadas seguintes. E assim vem sendo até hoje, mesmo que as coisas pareçam estar começando a querer mudar (aqui toda cautela é pouca)”.

Nas passagens grifadas do trecho acima, retirado de um texto do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro⁵⁵, poderíamos localizar a trajetória ético-estética de Sérgio Sampaio. Pensar as letras, ou pelo menos parte delas, do músico a partir dessa ideia pode ser uma temeridade, porém não vejo em quem melhor caberia. Viveiros de Castro quando afirma isso tem por referência o etnólogo Pierre Clastres que publicou, estudando diversos povos, por nós chamados primitivos, o livro cujo título, *A sociedade contra o Estado*, chamou a atenção na década de 1970. Sua tese, em oposição à dos marxistas, é de que do

55 “Posfácio”. In: CLASTES, Pierre. *Arqueologia da violência*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2011, p. 298.

Estado originaram-se as classes sociais, seccionando a sociedade, dividindo-a entre aqueles que mandam e aqueles que obedecem. Num tempo qualquer, em algum momento o Estado se forma de dentro e contra a sociedade e a partir daí passa a colonizá-la. É uma tese ousada, interessante e instigante. Uma tese que vai ao encontro do pensamento anarquista que sempre bateu na tecla de que, para haver uma revolução social radical, primeiro teríamos de nos livrar do Estado, ideia à qual os marxistas sempre se opuseram. Clastres fez essa assertiva não apenas baseado em sua vontade, mas fincado em estudos tanto de campo em diversas tribos indígenas, quanto em relatos de viajantes europeus à América colonial, tirando conclusões a partir de observações e análises de seus *modus vivendi* e dos testemunhos recolhidos. Com isso ele procura especular como algumas sociedades não deixaram o Estado se configurar. O corolário foi de que assim como nesses povos o Estado é barrado por mecanismos internos de auto-preservação, em sociedades com Estado também haveriam forças em contínuas investidas para extirpá-lo: ou seja, tensões contrárias coexistem nas duas macro-formas sociais. Tais mecanismos são institucionais e promovidos por elementos discursivos e práticos de maneira ou à proteção, num caso, ou à agressão, no outro. Para aclarar as coisas, antes de tudo, devemos não confundir o Estado com seus aparelhos, como governo, empresa, polícia, forças armadas, escola, religião, família, empresas, moral, ética e trabalho, assim como, a razão, o saber, o pensamento, o conhecimento e a ordem, mas também a arte. Em tudo e por tudo, aí sempre se encontrará o Estado. Ele é onipresente, onisciente e onipotente. E o Estado é imprescindível para o capitalismo, a despeito da lenga-lenga do Estado mínimo dos neoliberais, que, na verdade, deve ser traduzido para: mínimo de correções nos desequilíbrios sociais, produzidos pela verticalização social, instaurada pelo Estado; e máximo para grupos concentradores de riqueza: as mega corporações. É nesse imiscuir em todas as dimensões do mundo da vida que Pierre Clastres fala da resistência como uma necessidade social, e vital, de defesa e de ataque contra o Estado em suas determinações.

Uma dessas resistências foi o movimento jovem da década de 1960 (como assinalou Viveiros de Castro), tanto na Europa, como nos EUA, assim como no Brasil. Apesar das diferenças pontuais em cada um desses lugares, dá para perceber as semelhanças em suas contestações, reivindicações e procura de alternativas para escapar ao que era genericamente rotulado de “sistema”, termo posteriormente banalizado, ridicularizado e tornado uma antiquilha, uma das estratégias eficientes de auto-recomposição das forças do pensamento de Estado. No Brasil, a coisa era um pouco pior, pois além dos vetores ordinários do Estado contra a sociedade,

tínhamos como forma de governo uma ditadura recém-instaurada que obrigava os indivíduos a tomarem posição diante do quadro político imediato. Para quem já não aguentava a convivência com um Estado dentro das regras “normais” do direito, ter de segurar a onda com a sobrecarga da ditadura militar foi fatal. Uns partiram para a resistência armada, outros simplesmente desbundaram no rock y otras cositas más, a maioria, como sempre, se aliena e finge que está tudo bem e que “a vida segue seu curso porque afinal de contas a humanidade sempre foi assim e não sou eu que vou mudar as coisas”. Na produção cultural e na arte a situação foi semelhante: as tribos dividiam-se, e divergiam, terminando por construir identificações, torcidas e disputas acaloradas sobre quem seria mais esteta, ou mais engajado, ou mais alienante. As letras das músicas dentro desse contexto passaram a ser, por um lado, vigiadas pelo governo ditatorial, e, por outro, tornadas bandeiras de alguma coisa, qualquer coisa, mas bandeira, sem poder dar bandeira. Sérgio Sampaio fez parte dessa encruzilhada e não tinha como escapar ao turbilhão. Se não foi um letrista que atacasse diretamente o governo, também colocou seu bloco na rua. Contudo, não se restringiu ao momento e à crítica estrita ao governo ditatorial, mas, no meu modo de entender, ele foi fundo no ataque, não ao Estado como tal, mas, à herança disseminada por ele, para além de governo, qualquer governo, já que o comando e a obediência são originários do Estado. Seu canto triste expressa letras que acusam, na maioria das vezes, um lamento da vida subjugada por forças difusas que violentam, cindem e dilaceram corpo e alma. Sob o signo da sociedade administrada, controlada, cercada, vigiada, o artista Sérgio Sampaio percebe, intuitivamente, o que de fato coage, cerceia e asfixia quem ainda aspira ares primitivos. Sabe que há um mal que nos aflige, que emana de algum ponto, mas vive disperso sob diferentes formas e que sempre nos deparamos com ele. Clastres afirma que o trabalho acumulativo só pode ser realizado sob coação e para isso precisa existir quem manda e quem obedece, ou seja, o poder. Em outro artigo⁵⁶, relendo o *Discurso da servidão voluntária*, de La Boétie, ele retoma a questão: de onde vem o desejo de obediência? Foucault, por sua vez, rebatendo Marx e Engels, diz categoricamente: “entre o homem e o trabalho não existe nenhuma relação essencial”⁵⁷. Podemos concluir, diante desses posicionamentos, o seguinte: nas sociedades ocidentais modernas, portanto de Estados, vivemos sob constante alienação e coerção, motivos suficientes por si sós para, no mínimo, desconfiarmos que algo vai sempre mal. Assim, mesmo que, por vezes, as letras de Sérgio Sam-

56 “Liberdade, Mau encontro, Inominável”. In: Arqueologia da violência, pp. 147-162.

57 FOUCAULT, M. Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber. 2. ed. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 264.

paio nos sussurrem beleza e esperança, nos deixam um travo no ouvido ao não deixar esquecer desse mal que perpassa todas as instâncias de vida: a ubiquidade do Estado habita cada canto dela, tal qual o Odradek kafkiano. Por isso, quando ouço uma música de Sérgio Sampaio, a sensação que me dá é de algo que fica no ar, algo cifrado, um enigma que resiste a ser decifrado, mas que sentimos que não é desejável. Às letras.

Começemos por “Polícia, bandido, cachorro, dentista”:

Eu tenho medo de polícia, de bandido, de cachorro e de dentista
Porque polícia quando chega vai batendo em quem não tem nada com isso
Porque bandido quase sempre quando atira não acerta no que mira
Porque cachorro quando ataca pode às vezes atacar o seu amigo

Porque dentista policia minha boca como se fosse bandido
Porque bandido age sempre às escuras como se fosse cachorro
Porque cachorro não distingue o inimigo como se fosse polícia
Porque polícia bandideia minha boca como se fosse dentista

Dentista, dentista...

Na gradação do título perceberemos simetrias e assimetrias que serão trabalhadas jogadas e embaralhadas nos versos de modo a criar uma sensação de desconforto, embora brincalhona, relacionando substantivos bastante presentes em nosso cotidiano. Como naqueles cadernos de exercícios de língua estrangeira, há quatro palavras, sendo uma sempre excludente. Somente três podem ser emparelhadas pertencentes, de acordo com o critério adotado, fechando um campo significativo. Estabelecendo que o critério seja humano, qual deve ser a excluída? Cachorro? Pode ser. Sendo segurança? Bandido, sei não. Mas se for violência? Quem sai? Nos versos, assistimos as trocas de um termo por outro, dando a entender que no final o melhor é não confiar em nenhum deles. De qualquer modo, notamos na letra a onipresença de violência, medo, vigilância e coerção.

Em “Ninguém vive por mim”,

Fui tratado como um louco, enganado feito um bobo
Devorado pelos lobos, derrotado sim
Fui posto de lado e fui um marginal enfim
O pior dos temporais aduba o jardim

Como um rato de bueiro, como um gato de calçada
Velho mendigo da rua, cão de butiquim
Disse adeus e fui embora, nada é mais ruim
O pior dos temporais aduba o jardim

E eu, boêmio cantor da lua
Doido que não se situa
Fui procurar viver além de mim

E eu, simples cantor solitário
Entre malandros e otários
Vivo o que sou, ninguém vive por mim

Tudo tem seu preço exato, ninguém vai pagar barato
Tudo tem seu peso certo, tudo tem seu fim
Escapei da armadilha, agora estou aqui
O pior dos temporais aduba o jardim

Fui pro mato sem cachorro, numa de “ou mato ou morro”
Enfrentei um osso duro, duro de roer
Escapei dessa quadrilha, agora estou aqui
O pior dos temporais aduba o jardim

o tom da letra resvala num caráter mais existencial. A loucura aparece em primeiro plano, acompanhada de seus corolários, como o abandono, o maltrato, a solidão, mas mesmo assim há uma afirmação da vida: ninguém vive por mim, embora no decorrer da canção a voz que afirma isso deixa evidente as armadilhas semeadas pelo caminho. Se tudo valeu, ainda há jardim, não foi de graça, há um preço a pagar, tudo pode ser medido e pesado. Aqui podemos recordar Deleuze e o seu conceito de espaço estriado, onde tudo sucumbe à ordem. Na letra, damo-nos conta, sem muito esforço, de que os obstáculos enfrentados pelo personagem advém de um mundo cindido, (normais/loucos) violento (devorado pelos lobos), faminto (mendigo da rua), enfim há uma penca de signos que denotam lugares, funções, papéis, enfim, empastelamento de seus membros que em sendo “boêmio cantor da lua” a situação só tende a piorar com estigmas, e, se transgredir, enfrentarão o osso duro de roer, ou, na pior das hipóteses, serão punidos.

“Quatro Paredes”

Quando você me pergunta
Se eu tenho certeza
Se eu fico zangado com sua franqueza
Minha natureza me leva a dormir.

Quando você se preocupa
Com minha fraqueza
Eu fico parado no muito obrigado
Um pobre coitado.
Não vais entender.

E aí de novo o soluço te corto a palavra
Te deita de bruços na cama
E então me chama, meu amor,
E assim eu guardo seus dias de chuva
Dentro de mim.

Quando você quer saber
Se eu tenho mais fé no poder
Do divino
Que nos grandes olhos dos nossos meninos
Eu vou me deitar
Eu sou quem curte o silêncio,
O momento, o segredo
Quem geme de frio.
Quem fica com medo.
Quem anda abatido
Sem ter um lugar pra morar
Eu tenho pressa, não minto,
Mas sinto que estou
Entre as quatro paredes da vida
E tenho sede, meu amor
E guardo tudo com muito cuidado
Dentro de mim.

Eu tenho pressa, não minto,
Mas sinto que estou
Entre as quatro paredes da vida
E tenho sede, meu amor
E guardo tudo com muito cuidado
Dentro de mim.

Embora, à primeira vista, pareça uma canção de amor, e também é, nela podemos pinçar elementos que expressam gritos abafados, sufocados, demonstrando um certo desconforto com um mundo claustrofóbico. A ideia de aprisionamento fica bastante evidente pelo título. Nesta letra, há uma simulação de diálogo, pois prevê um interlocutor(a), estabelecendo um campo de tensão entre eles. Na “conversa” entre os dois há, além de declarações, confissões e desespero mudo. Embora amigável, entre confidências aparecem os embates, e nesses uma assimetria entre cortar a palavra e silêncio. O “narrador” corta a palavra do interlocutor, de fato e de direito, pois na letra só há a sua voz, só a voz lírica fala. Há uma assimetria entre os dois silêncios: um imposto, e outro espontâneo. A pensar com Clastres, palavra e silêncio são dois polos de poder instaurado pelo Estado: quem manda tem a autoridade da palavra, quem obedece silencia, ou, no máximo, sua palavra não autoriza nada. De amor, a canção salta para um confronto, mesmo velado, de poder: quem pode falar? Aparentemente distante, o Estado está presente, mesmo entre quatro paredes.

Para fechar, uma letra, digamos assim, mais ‘politicamente engajada’:

“Pavio do destino”

O bandido e o mocinho
São os dois do mesmo ninho
Correm nos estreitos trilhos
Lá no morro dos aflitos
Na Favela do Esqueleto
São filhos do primo pobre
A parcela do silêncio
Que encobre todos os gritos
E vão caminhando juntos
O mocinho e o bandido
De revólver de brinquedo
Porque ainda são meninos

Quem viu o pavio aceso?
Do destino (2x)

Com um pouco mais de idade
E já não são como antes
Depois que uma autoridade
Inventou-lhes um flagrante

Quanto mais escapa o tempo
Dos falsos educandários
Mais a dor é o documento
Que os agride e os separa
Não são mais dois inocentes
Não se falam cara-a-cara
Quem pode escapar ileso
Do medo e do desatino

Quem viu o pavio aceso?
Do destino (2x)

O tempo que é pai de tudo
E surpresa não tem dia
Pode ser que haja no mundo
Outra maior ironia
O bandido veste a farda
Da suprema segurança
O mocinho agora amarga
Um bando, uma quadrilha
São os dois da mesma safra
Os dois são da mesma ilha
Dois meninos pelo avesso
Dois perdidos Valentinos

Quem viu o pavio aceso?
Do destino (2x)

Nela encontramos lado a lado inocência e culpa; arbitrariedade e desamparo; pobreza e violência; história e fatalidade; contingência e necessidade; livre arbítrio e destino; liberdade e coerção; o lúdico e a realidade. Tais polos, em suas complexidades, apontam para um enredo social conhecido que fatalisticamente marca os personagens reportados na música. Desse modo, Sérgio Sampaio, ao cantar os estigmas dos personagens, assinala o peso de uma herança transportada pelo tempo e pelo meio. Na letra há colagens, bastante recorrentes em Sérgio Sampaio, que também colocam em paralelo morro e ilha, cinema e TV, arma e brinquedo, beleza e miséria, sexo e morte, escola e polícia, lei e transgressão, justiça e injustiça, passado e futuro. Os ícones que se relacionam a isso (morro, favela, ilha, primo pobre, Valentino, revólver de brinquedo, educandário, autoidade, flagrante, tempo, ninho, pavio) se agrupam em duplas iniciais (dois meninos, bandido e mocinho, correm nos estreitos trilhos, caminham juntos), que

são invertidas adiante com o bandido inicial vestindo a farda policial, enquanto o mocinho torna-se parte de uma quadrilha. A letra indica, o tempo todo, não só um rito de passagem (da brincadeira ao destino real), como também percurso, condução, deslocamento, mas não transformação real. Um pavio tanto pode ser aceso para iluminar, como para detonar um explosivo. O dois meninos pelo avesso da vida, naturalmente forjados num espaço específico, com pedagogias específicas, para um fim específico. A quem serve os falsos educandários, a autoridade, documentos, terror, medo, segurança, quadrilha, favela, arma? Só há uma resposta possível: o grande Leviatã hobbesiano.

Por algumas letras dá para perceber a investida, possivelmente inconsciente, de Sérgio Sampaio numa temática que lhe perseguiu por muitas de suas obras. As letras de Sérgio Sampaio me fazem lembrar o Panóptico de Jeremy Bentham, estudado por Foucault, só que pelo lado inverso, o lado dos encarcerados.

Referências:

CLASTES, Pierre. **Arqueologia da violência**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber**. 2. ed. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

SAMPAIO, Sérgio. **CD Cruel**. Selo Saravá Discos, 2006.

_____. **CD Sérgio Sampaio**. Warner, 2002.

_____. **CD Tem que Acontecer**. Warner Music, 2002.

_____. **CD Balaio do Sampaio**. MZA/Polygram, 1998.

KITTY AOS 22:

A INTERTEXTUALIDADE E O DIVERTIMENTO

Sueli Gomes da Silva Oliveira

Todo texto é um tecido novo de citações passadas.
(Roland Barthes)

Em *Kitty aos 22*, encontramos citações explícitas que convergem aos contos de fadas, apesar de ser classificada pelo próprio autor como fábula. Partindo desse pressuposto, comparemos as características de uma fábula com as de um conto de fadas.

Tanto a fábula quanto o conto de fadas são caracterizados como narrativas curtas nas quais animais, ou seres mágicos, assumem características humanas a fim de trazer-nos uma reflexão ou um ensinamento. As duas denotam a superação da personagem protagonista em detrimento a seu antagonista, perpassando por conflitos e artimanhas; sempre com um símbolo ou alegoria inserida na trama. Em ambas narrativas, a protagonista é apresentada com uma beleza singular e, ao término da história, ela sai com um aprendizado que a torna “melhor” que antes. O maior diferencial entre elas consiste na presença de um ser mágico no conto de fadas, enquanto que na fábula tradicional, geralmente, encontramos animais humanizados.

Independente dessa suposta classificação do texto, a obra apresenta peculiaridades interessantes. De acordo com as palavras de Tiphaine Samoyault (2008) o dialogismo existente nos textos evocam vozes que ressoam de um modo igual, pois:

[...] os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas. [...] o autor conserva aí uma posição exterior, que lhe permite ver a personagem como um todo e englobar o conjunto dos pontos de vista. (SAMOYAUULT, 2008, p. 19).

Dessa forma concluímos que essa polifonia existente é um reflexo da aceitação presente entre ficção e verossimilhança, da presença simultânea do “novo” em algo já citado. O autor pode fazer as alterações que mais lhe apetece, uma vez que essa aproximação entre criação e criador não é estabelecida por laços reais, ou laços de “paternidade” e sim por um constante palimpsesto.

A partir de *Palimpsestes*, de Gérard Genette, adquiriu-se o hábito de se distinguir entre dois tipos de práticas intertextuais. As primeiras inscrevem uma relação de co-presença (A está presente no texto B) e as segundas, uma relação de derivação (A retomado e transformado em B; neste caso, Genette fala da prática hipertextual) (SAMOYAUULT, 2008, p. 48).

Grosso modo, palimpsesto é a prática de eliminar um texto anterior de um pergaminho e reutilizá-lo para novos textos. Nesse caso não se elimina, necessariamente, um texto em prol de outro, mas sim há um “encaixe”, uma adaptação que pode ser notada a partir do arcabouço dos pretensos leitores desse tipo de texto. Um texto pode estar presente e ser notado em outro texto, ou mesmo derivar outros textos; temos, assim, o hipertexto.

A prática hipertextual é uma maneira de gerar outro texto a partir de algo já dito, ou sugerido em obras anteriores. Sendo assim, acompanhando os indícios deixados pelo autor em *Kitty aos 22*, o narrador nos apresenta uma protagonista “bonita pra caralho” por meio de um estereótipo de beleza das protagonistas de qualquer conto de fadas (ou fábula). A Maria Catarina (Kitty), assim como Cinderela, não tem a figura paterna como referencial – apesar de receber frequentemente ajuda financeira por parte do pai – e a mãe não ser um modelo de representação materna, estando mais próxima da figura da madrasta de Cinderela ou mesmo da Bruxa má de Branca de Neve.

A beleza de Kitty é apresentada pelo narrador da seguinte maneira

Olho azul, cabelo superlouro, pele dourada de sol; vinte e dois aninhos de idade. Corpo em que tudo que veste cai bem, desde o vestido longo

de seda até o short cavado de jeans; desde a rósea camisola de alça até a nudez de teor absoluto. Voz grave; sorriso inestimável; riso de cristal. Guto, em raro momento de inspiração, descreveu-a assim: Se ser bela cansasse, Kitty viveria exausta. Como se não bastasse, ainda é aluna de Comunicação Social em faculdade católica, três salários mínimos de mensalidade; porque passou no vestibular, ano retrasado, ganhou de Daddy um Audi A-3 vermelho (NEVES, 2006, p. 15).

A partir de então poderíamos sugerir que a fábula de Reinaldo para Kitty seria uma paródia sobre Cinderela uma vez que:

A *paródia* transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente. As definições não especializadas, as definições de dicionários que registram seu sentido comum são depreciativas, senão nitidamente pejorativas: “Imitação burlesca de uma obra séria. *Fig.* Contrafacção ridícula” (*Petit Robert*); “Imitação grosseira que restitui apenas certas aparências” (*Trésor de La langue française*); “O melhor parodista está sempre abaixo de seu modelo” (*Grand Larousse Du XIX siècle*). Contra o sentido comum, as definições do discurso teórico devolvem à paródia seus traços específicos que não implicam necessariamente seu caráter menor, ligado a esta mistura de dependência e de independência que faz a ambivalência da paródia (SAMOYAUTT, 2008, p. 53, grifo do autor).

Essa paródia do conto de fadas também é sugerida na fala da personagem Lu, amiga de Kitty

Tu me dava vontade de vomitar o tempo todo com teu jeitinho de princesa. Acorda, Kitty: cai na real. *Isso de príncipe e princesa é coisa de conto de fada. O que a gente vive é só um conto de fada.* Porque fodem a gente de tudo que é jeito e maneira. E vão fuder você também, porque tu não é tudo isso que tu acha que é não, viu, Kitty? E não é um retrato ni jornal que vai mudar porra nenhuma não (NEVES, 2006, p. 194, grifo nosso).

Esse desabafo de Lu demonstra que, mesmo Kitty tendo todas as características de uma princesa, ela não estaria a salvo das agruras da vida “real” dentro da ficção proposta por Reinaldo; isso não insinua um final trágico para

nossa heroína, pois o narrador nos avisa que “Kitty era e é — *pois vai sobreviver à história* — bonita pra caralho.” (NEVES, 2006, p. 15, grifo nosso.) assim como as belas protagonistas dos contos de fadas, inclusive Cinderela.

Mais uma inferência que poderia ser citada com relação aos contos de fadas: A bela e a fera. Bruno Hodiak era um *gentleman*, um príncipe, porém aquela mancha negra “cagando-lhe a face esquerda” minimizava qualquer aproximação/aceitação por parte de Kitty; talvez fosse um prenúncio de sua faceta menos exposta, um aviso sobre quem ele poderia ser além do que aparentava. A beleza defectiva de Bruno foi sendo aplacada, pois afinal, “ninguém é perfeito”, assume Kitty. Já Maria Catarina (Kitty) foi citada, na obra de Reinaldo Santos Neves, como “princesa” quinze vezes e “princesa de Mônaco” em três momentos distintos, reforçando sua caracterização referente à beleza e nobreza.

Quanto à alegoria, simbólica ou não, podemos citar o sapato: Cinderela perde o sapato no baile onde encontra seu príncipe encantado, sendo localizada por seu pretendente devido ao referido sapatinho de cristal perdido. Kitty é reconhecida como princesa por Bruno Hodiak quando ele tenta uma aproximação devolvendo-lhe o sapato⁵⁸ perdido/esquecido por Marluce Castanheira (Lu) no encontro com Bruno. Coincidência ou não, essa alegoria é o que salva nossa “princesinha” do seu príncipe desencantado.

Uma vez que não há nada de mágico e extraordinário na narrativa de *Kitty aos 22*, concordamos com Reinaldo que sua obra se enquadre bem no perfil de fábula, pois os “animais” que aparecem na trama são “vaca” e “piranha” mencionados pelo príncipe (des)encantado Bruno e pela (ex)melhor amiga, Lu, em seus momentos de explosão de ira. Essas representações têm o interesse de expor, da pior maneira possível, a fragilidade de Kitty e vulgarizá-la ao extremo.

Negando essa fragilidade, Kitty fazia questão de se mostrar segura e confiante, exatamente o oposto da expressão recorrente “Complexo de Cinderela” o qual consiste em mulheres adultas que, como num conto de fadas, aguardam algo fantástico, mágico e realizador, advindo do inefável medo de plena independência.

Apesar da obra em si não ser um texto erótico por essência, sugerimos que alguns trechos apontam para o que Jesus Antônio Durigan (1986) diz:

58 Vale ressaltar que Reinaldo Santos Neves usa a palavra sapato quarenta e três vezes em sua obra além da imagem de um sapatinho na lateral do livro.

Nesse sentido, o erotismo, se assim podemos dizer, resultaria de um conjunto de relações ligadas ao princípio do prazer ou decorrentes do princípio da realidade, de cujo inter-relacionamento se configurariam os lugares dos sujeitos. Esses lugares marcados pela falta, pela necessidade, corresponderiam aos espaços dos sujeitos mediatizados e orientados para a consecução do prazer, a supressão da necessidade, através de suas atuações, seus papéis, no espetáculo erótico (DURIGAN, 1986, p. 31).

Esse diálogo intertextual entre fábula e conto de fadas perpassa pela divergência e convergência, configuração, refiguração, desfiguração e a transfiguração na proposta narrativa da fábula em questão. Ou seja: as divergências e convergências consistem nos distanciamentos e aproximações textuais entre o verossímil e a fruição. A narrativa envolve e seduz seu leitor ao ponto de fazê-lo crer que alguma coisa de “real” seria possível na obra e fora dela. A configuração incide na análise entre textos e pré-textos tornando a narrativa plausível. A refiguração trata de tirar a marca da oposição historicista na busca de uma “verdade” nos e dos fatos, atentando para que a carga literária se mostre e demonstre constantemente por meio da semiótica. Essa relação semiótica está atrelada à ideia do signo, seu objeto representativo e seu interpretante. Em outras palavras, o arcabouço do próprio leitor fará as interferências, de acordo com sua leitura de mundo, e inferências de representação sobre os símbolos e alegorias apresentadas pelo narrador. A desfiguração está voltada para o processo estilístico da apresentação do texto após as inferências do leitor. Finalmente, mas não menos importante, a transfiguração propõe uma análise sobre os gêneros literários apresentados de maneira explícita ou implícita.

Segundo as palavras de Samoyault (2008),

A configuração: repousa na análise das relações entre textos e pré-textos para o exame de um trabalho diferencial da escritura/re-escritura. [...] A refiguração: trata-se de se tirar a marca da posição historicista, interessando-se pelas influências para deixar ao literário a possibilidade de refigurar-se constantemente. [...] A desfiguração: é insistir mais sobre todas as operações de alteração e de transformação textual produzidas pela integração e a montagem. [...] (p. 140-141).

Dessa maneira podemos afirmar que a intertextualidade presente na obra *Kitty aos 22* está repleta de elementos, explícitos e implícitos, que vis-

lumbram os contos de fadas; sendo assim, o divertimento, anunciado por Reinaldo, perpassa pela trilha sonora.

Divertissement (divertimento, em italiano) é um gênero musical cuja origem remonta ao século XVIII. Suas peças, geralmente compostas para conjuntos de câmara, têm de um a nove movimentos e seu clima (por serem tocadas em banquetes e outras ocasiões sociais) é despreocupado, sereno, lépido e alegre. O gênero parece não ter uma forma específica, embora suas peças em grande parte constituam uma suíte para dança ou assumam a forma de outros gêneros de música de câmara do seu século. Há outros termos, como serenata e noturno, para descrever músicas similares. Mozart compôs diferentes tipos de divertissement, às vezes em forma de pequena sinfonia, como as Sinfonias de Salzburgo, KV 136, 137, 138. Outros compositores do gênero incluem Haydn, Leopold Mozart, Carl Stamitz e Boccherini. Entre os poucos exemplos do século XX estão obras de Béla Bartók e de Igor Stravinsky (em seu balé *O beijo da fada*) (NEVES, 2006, p. 6).

Para além da trilha sonora, o jogo linguístico apresentado pelo autor, com bastante agudeza no título da obra, também sugere o entretenimento, a fruição, a distração. Afinal de contas “A magia não está no fato de haver uma fada anunciada já no título, mas na sua forma de ação, de aparição, de comportamento, de abertura de portas...” (ABRAMOVICH, 1995, p.121)

A essência da magia em *Kitty aos 22* aguarda leitores e releituras para nosso divertimento intertextual.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil**: gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1995.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DEELY, John. **Semiótica básica**. São Paulo: Ática, 1990.

- DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1986.
- GINZBURG. Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- NEVES, Reinaldo Santos. **Kitty aos 22: divertimento**. Vitória: Flor&cultura; Cultural-ES, 2006.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

**OLHAI E VEDE, MIRE VEJA:
O QUE HÁ DE CONTEMPORÂNEO NO MEDIEVO
DE REINALDO SANTOS NEVES E NO SERTÃO DE
GUIMARÃES ROSA? FÊ, SEXO E VIOLÊNCIA EM
A FOLHA DE HERA (2010), EM *GRANDE
SERTÃO: VEREDAS* (1956) E HOJE EM DIA**

Wilberth Salgueiro

Tempos de ontem e antanho

Riobaldo, a certa altura, no meio da jagunçagem, “para acocorar e pro-se-ar”, dirá daquelas frases de impacto: “o senhor sabe – em roda de fogueira, toda conversa é miudinhos tempos” (ROSA, 2006, p. 159)⁵⁹. No meio da batalha, o lazer, o bate-papo, a camaradagem, o entreter-se numa conversa, em roda de fogueira, fazem do tempo uma espécie de “matéria vertente”, que é aquilo que verte, que espalha, que entorna, e é também aquilo de que se fala, que é objeto de discussão. Quando se está bem, em paz, desarmado, em roda de fogueira, “toda conversa é miudinhos tempos” – o tempo se espalha, toma conta, envolve, é ele a própria matéria que propicia a conversa, a fogueira, a entrega. O “miudinhos” aí indica a minúcia, o pormenor, o detalhe, o cuidado, a delicadeza da situação de estar plenamente num tempo, em comunhão circular. Há luz, fogueira, desejo de saber, no grande sertão de Riobaldo.

59 Nas demais citações deste romance, indicarei apenas o número da página no corpo do texto.

Thomas Lelillois, escriba primeiro⁶⁰ de *A folha de hera*, por sua vez, dirá no início do capítulo XIV do Livro II: “Assim foi passando o tempo, como sempre passou e sempre há de passar; logo os dias encolheram e começaram a vir feios e frios, e as noites muito longas” (NEVES, 2010, p. 89)⁶¹. Aqui, a noção de tempo é bem diversa: em vez de cúmplice, o tempo aparece como senhor soberano, inimigo poderoso que comanda, incólume, o destino de todos quanto sob seu jugo se postam. A acolhedora fogueira, o carinhoso diminutivo (miudinhos), o plural que congrega (tempos) dão lugar – de um romance a outro – a dias “feios e frios”, a “noites muito longas” e a um tempo inconsútil, ininterrupto, linear, impassível (“sempre passou e sempre há de passar”), que uniformiza, sem dó nem licença, a vida. Há treva, noites longas, vontade de poder, na crônica francesa de Lelillois.

Penso que esses pequenos trechos em que um certo conceito de tempo se constrói antecipam modos de comportamento do sujeito diante de outras categorias (como fé, sexo e violência, por exemplo). E os sujeitos aqui são o narrador Riobaldo, o cronista Thomas e o leitor que atualiza a narrativa. Mas, muito mais do que opor ou contrastar um tipo de comportamento medieval, a partir do romance *A folha de hera*, de Reinaldo Santos Neves, e um tipo de comportamento moderno, a partir do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, o interesse maior é especular como ambos os tipos se perpetuam ou se transformam num sujeito do século XXI. Um sujeito concreto, real, histórico, que carrega em si inúmeros dos conflitos e das contradições do conjunto dos sujeitos contemporâneos, tão cindidos e pulverizados quanto reconhecíveis em suas individualidades. Um sujeito que pode ser esse eu que escreve ou outro qualquer de nosso tempo. O movimento é duplo e simultâneo: (a) ler os romances e seus tempos e (b) ler os romances em meu tempo.

Os dois trechos em foco – que servirão, até o fim, como microcosmos das obras em tela, em torno do tempo – nos mostram distintas posições: para Riobaldo, jagunço brasileiro, semiletrado, dos sertões das décadas iniciais do século XX, o tempo tem uma dimensão poética, fragmentária e humana; para Lelillois, monge cisterciense, letrado, de conventos da chamada Idade Média, o tempo tem uma dimensão prosaica, linear e divina. O livro de Rosa aparece em 1956, num Brasil desenvolvimentista, procurando se modernizar, embora

60 Para a complexa questão do foco narrativo de *A folha de hera*, é capital consultar: MARTINELLI, 2012.

61 Nas demais citações deste romance, indicarei apenas o número da página no corpo do texto.

sobre bases conservadoras (crescimento sem alteração das estruturas sociais); o livro de Reinaldo se publica em 2010, num Brasil em avanço tecnológico, procurando se globalizar, e mantendo ainda grandes diferenças econômicas entre as classes sociais⁶².

O corpo, esse estranho

Em *Grande sertão*, Riobaldo e Diadorim acabam de chegar ao acampamento, então chefiado por Hermógenes. O clima ameno da roda de fogueira é quebrado quando dois jagunços, Fulorêncio e Fanchô-Bode, resolvem afrontar Reinaldo, insinuando que, “sendo tão galante moço” e com “as feições finas, caprichadas”, “não achavam nele jeito de macheza” (p. 159). Num certo momento, a fumaça da fogueira vai em direção a Diadorim, e Fanchô-Bode reticência, “com propósito na voz”: “Fumacinha é do lado – do delicado...” (p. 159). Não bastasse, “se levantou, e se mexeu de modo, fazendo xetas, mengando e castanhetando, numa dança de furta-passo”⁶³ (p. 159). Diadorim reage energicamente: “arrumou mão nele, meteu um sopapo: – um safano nas queixadas e uma sobarbada⁶⁴ – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fanchô-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, [...] para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava” (p. 160).

62 Zé Bebelo exemplifica esse pensamento de “modernização conservadora” em *Grande sertão*: “Zé Bebelo elogiou a lei, deu viva ao governo, para perto futuro prometeu muita coisa republicana” (p. 133); em *A folha de hera*, a nobreza, o clero e os vassalos são os protagonistas, enquanto os servos, os camponeses e a criadagem em geral permanecem à sombra; uma rara exceção é quando estes aparecem na cena em que Roger Besedeable ia ser enforcado: “À frente do cadafalso, num alto estrado coberto, ele viu os cavaleiros da casa de Níniva, que tinham sido seus pares, e o próprio conde, e sua esposa a condessa, e John de Cacqlan, e o abade de Dannemarie, e de pé em torno do cadafalso tão grande turba de pajens e criados e sargentos e povo comum que não se tinha como contar” (p. 225).

63 Vale conferir os significados bem precisos que Rosa empresta à pantomima provocadora de Fanchô-Bode: a) *xeta*: beijo lançado, de forma gestual, à distância; b) *mengar*: menear-se, fazer movimentos e gestos licenciosos, eróticos; c) *castanhola*: instrumento de percussão, constituído de dois corpos ocos de madeira, tocado aos pares, por entrechoque; castanhetas; d) *furta-passo*: tipo de passo do cavalo, entre o galope e o trote (HOUAISS, 2002).

64 *sobarbada*: golpe que se dá sob a queixada do cavalo para manobrá-lo. (Repare-se que o campo semântico da ação de Diadorim incide diretamente sobre o campo de ação de Fanchô: este, ao fazer uma dança de *furta-passo*, leva uma *sobarbada* daquele.)

A cena, clássica, é clara: para a maioria dos homens, para o senso comum que Fancho-Bode representa, a masculinidade é um valor que se mede pela “macheza”, isto é, pela virilidade, pela força, pelo domínio. Reinaldo – ao mostrar-se moço galante (elegante; não “tribufu”, feio, como Fulorêncio), de feições finas e caprichadas (não brutas nem toscas), e delicado (não grosseiro) – incomoda, por diferente, por desviar-se do trivial, usual, conhecido, codificado, aceito, convencionalizado como correto; no caso, o homem – jagunço – que exhibe, explicita práticas, gestos, costumes, comportamentos “de macho”, heterossexuais.

Em *A folha de hera*, imediatamente antes, e não à toa, do início do capítulo XIV do Livro II, que lemos há pouco (“Assim foi passando o tempo, como sempre passou e sempre há de passar; logo os dias encolheram e começaram a vir feios e frios, e as noites muito longas”), ocorre um episódio dos mais impactantes do romance, que tem a ver com o título desse “Livro 2, que é do martírio de Roger Amidieu”. Roger Amidieu – amigo de Deus, e filho de Roger Besedeable⁶⁵ – figura como exemplo incorruptível de virtude, o que significa, conforme certa mentalidade medieval que o romance exprime, fé e castidade extremas. Ocorre que o jovem Roger, com seus insospitáveis dezoito anos, se enamora de Marguerite Reynespagne, que ele julgava de índole e moral semelhantes à dele próprio (ou seja, pura e devota de Deus). No entanto, equivocava-se: “de santa não tinha nada por dentro, pois, ao contrário do que aparentava, era matreira e maliciosa” (p. 75). Lady Marguerite lança mão da declarada paixão para seduzir o formoso cavaleiro Roger. Arma um passeio com amigas e pajens, e com Roger, e dá um jeito de distanciar-se dos demais: “e os dois ficaram sozinhos um com o outro” (p. 85). Começa ela então um jogo com o fito único de envolver o ingênuo e crédulo Amidieu: “despiu o vestido, mas deixou a camisa sobre o corpo”; “ele pousou a cabeça sobre o joelho dela e, com o aroma das flores e o ruído da água correndo e do canto dos pássaros, adormeceu”; ela o acorda e lhe dá “de beber o vinho mais forte que ele já bebera, o que o pôs um tanto afogeuado mais do que lhe cumpria”; afogeuado, então, ele a deseja mas ela negaceia, obrigando-o a lhe jurar ser “fiel servidor”, e ele jura; só então ela “despiu a camisa e deitou-se no chão, e parecia uma ninfa nua sobre a grama verde; ele viu-lhe entre as coxas a bainha do Diabo, mas pareceu-lhe formosa e delicada como uma margarida, e de boa vontade teria beijado aquela flor se não fosse porque teve medo de ofender Lady Mar-

65 Diz a nota 2 do Livro Dois: “Trata-se de Roger de Giac, senhor de Malemort, a quem o cronista se refere muitas vezes pelo cognome Besedeable, que significa aquele que beija o Diabo, ou seja, vassalo do Diabo” (p. 49).

guerite” (p. 87); confessando-se Amidieu virgem, Lady Marguerite diz “deixa-me agir. Sentou-se sobre os calcanhares diante dele e começou a tocar-lhe o membro com as mãos, enquanto com a voz melodiosa lhe dizia doces palavras” (p. 87). Excitado, prestes a se perder “para sempre”⁶⁶ (p. 87), entontecido pelos ardis e pelas manhas de Marguerite, Amidieu é acometido, tragado por uma série de elementos, basicamente ligados à sua fé religiosa, que o impedem de consumir o ato sexual, culminando na autoflagelação: “empunhou a adaga e disse, Se minha carne quer ser senhora de mim, vou puni-la, e com isso meteu a adaga na coxa e o sangue esguichou” (p. 89).

Importa, por ora, destacar no episódio a vitória de uma cultura obscurantista – que Roger Amidieu representa – que, medieval ou não, atual ou não, crê na existência de uma entidade diabólica, demoníaca, responsável pela corrupção do corpo, isto é, responsável por “criar desejos carnaís” (p. 87) que, por serem pecaminosos, não podem ser realizados. Tal cultura, tal pensamento leva a atos, como esse de nosso herói “amigo de Deus”, de extremo martírio. Toda a cena de autossuplício, porém, ainda que bem forte, apenas antecipa a cena de castração, muito mais forte, que o mesmo Roger – para salvar o pai – vai protagonizar mais à frente.

Fé cega, faca amolada

Depois que Diadorim submete Fancho-Bode e este se acovarda (“Oxente! Homem tu és, mano-velho, patrício!”, p. 160), Riobaldo analisa a situação: “Cá pensei, silencioso, silenciosinho: ‘Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro... Ou, se não, fica o assunto para os nossos netos, ou para os netos dos nossos filhos...’” (p. 160). Segue-se à cena e a essa reflexão um raríssimo parágrafo com uma única linha de digressão: “Sempre disse ao senhor, eu atiro bem” (p. 161). O fato, raríssimo (repito) no romance de Rosa, de destacar uma afirmação em uma única linha quer, naturalmente, chamar a atenção para si. O novo, e novamente longo, parágrafo que vem depois de “eu atiro bem” se constrói em torno de sutilíssimas ambivalências, de que se pode deduzir uma “silenciosinha” confissão de Riobaldo: ele matara os molestadores de Diadorim.

66 Essa expressão – “para sempre” – aparece 27 vezes no romance. Isso reforça a ideia opressora da irreversibilidade das coisas, dos atos, dos gestos – do tempo.

Sigamos seu testemunho quanto ao ocorrido: Riobaldo se declara, mais uma vez (“sempre disse ao senhor”), com sua consabida vaidade, exímio atirador: “eu atiro bem” – num parágrafo de uma linha que, assim, supõe, para quem lê e ouve a história, uma boa pausa, e, para quem vê a página, um nítido realce gráfico-visual. Afirma, logo a seguir, que os maledicentes “bateram a bota no primeiro fogo que se teve com uma patrulha de Zé Bebelo” e que “alguém falou” que ele é que “tinha atirado nos dois”.

Busca a cumplicidade do ouvinte: “no ferver do tiroteio [...], no circundar da confusão, o senhor sabe: quando bala raciocina” – ou seja, não raciocina. A fala de “alguém” se amplia para “falaram”: “falaram que eu aquilo providenciei” para evitar a vingança de Fanchó e de Fulorêncio. Como se diz no popular, todo boato tem um fundo de verdade... Se as incertezas quanto ao fato já se vinham fixando, a próxima declaração trai, em definitivo, nosso narrador: “Nego isso, não é verdade. Nem quis, nem fiz, nem praga roguei”. Vimos, o senhor ouviu, há pouco, Riobaldo dizer: “Cá pensei, silencioso, silenciosinho: ‘Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro...’”. O pensamento bem resguardado (“silenciosinho”) e as reticências (depois de “comer o outro”) – que não concluem o raciocínio, mas insinuam – indicam, sim, que ele “quis” aquilo: e, se ele quis, pode muito bem ter feito, ter executado ambos os jagunços. Diz mais: “com uma coisa, eu concordo: se eles não tivessem morrido no começo, iam passar o resto do tempo todo me tocaiando, mais Diadorim, para com a gente aprontarem, em ocasião, alguma traição ou maldade” (p. 161). Riobaldo, sem confessar de todo, parece dizer que agiu em legítima defesa, antecipando-se a hipotéticas tocaias. Arremata sua versão, dizendo que em estórias e livros talvez tudo isso ficasse mais engraçado, mas “quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo traiçoeiro terminar logo, bem alvejado” (p. 161). Para quem “atira bem”, “alvejar bem” não é problema.

Em síntese, trocando em miúdos, parece se configurar uma situação de “fazer justiça com as próprias mãos”, a partir da concepção do “antes ele(s) do que eu”, porque “homem é rosto a rosto; jagunço também: é no quem-com-quem” (p. 160). Ressalte-se, no entanto, para além dessas motivações (vingança e autoproteção), a causa maior para o presumível ato de violência de Riobaldo: ele age por ciúme, em defesa de seu amigo e amado, como se fora – querendo ser – seu protetor, seu namorado, seu macho.

Quando Roger Amidieu está prestes a perder a virgindade com Lady Marguerite, uma série de elementos religiosos, como já se disse, parecem apa-

recer, como que vindos do nada, e, para falar em termos freudianos, funcionam como “princípios de realidade” que obstruem, impedem que seu “princípio de prazer” se concretize (FREUD, 1998). Ocorre, no entanto, que Amidieu crê – é levado, desde criança, a crer (DAWKINS, 2007) – que seu “princípio de prazer” é mesmo esse: a fé, a pureza, a virgindade, a castidade, a obediência e a submissão a valores que vêm, lhe dizem, de Deus. O sexo, a volúpia, o desejo carnal são coibidos, se não estão em aliança com dispositivos institucionais (família, casamento, igreja) e comportamentais (expectativa de procriação, dogmas de devoção, projeções românticas) (FOUCAULT, 1999). No século XIV, tempo de Roger Amidieu, o mundo estava hegemonicamente sob a tutela de um comando religioso (GOFF, 2007). O cronista Thomas Lelillois sabe disso: “se me perguntardes em que lugar estava Satã determinado a vencer aquele justo [Amidieu], eu vos responderei dizendo: em nenhum lugar senão em sua castidade; pois Satã, como nos ensina a palavra de Leão papa, faz tudo que pode para corromper o homem no mesmo lugar em que o acha mais forte em bons feitos e firmes propósitos; razão por que os homens pios o Diabo tenta especialmente com a ajuda de ímpias mulheres”⁶⁷ (p. 59). O jovem Amidieu se vê envolvido por esse comando, fica completamente subsumido nesse mundo e por esses valores. Esse valores o perseguem, sem cessar.

Na cena que acompanhamos, logo após masturbar o desejado Roger, Lady Marguerite “deitou-se de costas e disse-lhe, Bem-vindo à minha sé”, sendo que sé não somente é a igreja principal de uma diocese, mas ainda lembra Santa Sé, órgão administrativo e diplomático do Vaticano. Ou seja, a própria palavra de sedução da belíssima Marguerite já vem carregada de presença, de força, de metáfora religiosa, o que abala Amidieu. Logo a seguir, nosso herói “viu a adaga jazendo no chão, em cujo pomo havia uma cruz vermelha e o sinal do crucifixo nela, e vendo esse sinal lembrou-se de seu voto de castidade e a promessa feita de antemão a Nossa Senhora. Aí, num ímpeto, afastou-se de cima da mulher e fez sobre a testa o sinal da cruz e gritou em voz alta, Ah, já vejo que o demo te mandou aqui para me destruir; pois imaginou que ela fosse o espírito de fornicação que lhe aparecia corporalmente” (p. 87). A carga de sinais é imensa: cruz vermelha, crucifixo, voto de castidade, promessa, Nossa Senhora, sinal da cruz etc. Como Lady Marguerite insistisse, então Amidieu enfia brutalmente a adaga na própria coxa; assustada, a mulher foge ao castelo.

67 Noutro momento, dirá John de Cacqlan: “senhores, as mulheres se prestam, por influência de sua natureza, a ser o meio pelo qual o homem fiel se torna infiel e se perde para Deus e para o mundo” (p. 195).

Roger agradece a Deus e a Cristo por o terem salvado da tentação: “E, apesar da dor, sentia-se tão leve como se tivesse recebido o pão da Eucaristia” (p. 89) – sente-se, assim, em comunhão plena com o transcendente.

O sentido que Amidieu dá a fé é tão ortodoxo que, julgando-se pecador, inflige contra si próprio castigo exemplar, de uma violência espantosa, afastando a tentação em forma de mulher⁶⁸. Poderíamos afirmar que esse gesto de Roger Amidieu, que recusa o humano desejo, que recusa o prazer, que recusa mesmo a razão, em prol de fundamentos e motivos mítico-religiosos, seria bastante caricatural, típico de um longo período que já se foi há séculos. No entanto, o que observamos é a permanência, hoje em dia, no século XXI, sob variadas formas, de comportamentos similares ao de Amidieu.

Oclusão: o hoje em dia e o contemporâneo

Interessa-nos a ideia de contemporâneo que Giorgio Agamben oferece, a partir de leitura que faz das *Considerações intempestivas* de Nietzsche: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 58)⁶⁹. Não coincidir com seu próprio tempo, estando deslocado e assim anacrônico, é no entanto já percebê-lo e apreendê-lo – com intensidade. Para o filósofo, o contemporâneo é uma espécie rara (p. 65), é um poeta que “mantém fixo o olhar no seu tempo” e vê as trevas, vê o escuro, “não se deixa cegar pelas luzes do século” (p. 63): “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (p. 64). O escuro é tudo o que quer me manter quieto e confortável, submergido no meu tempo. Mas há conflito e estranhamento entre esse sujeito contemporâneo e seu tempo; não há acomodação, pacificação, submissão. Cabe a esse sujeito

68 “Calderón de La Barca também alia o nome de mulher ao Diabo quando afirma que ‘a mulher é um pitêu delicioso quando o Diabo não o tempera!’ O povo diz que ‘o homem é fogo, a mulher estopa, vem o Diabo e sopra’.” (ARROYO, 1984, p. 247).

69 Nas demais citações deste romance, indicarei apenas o número da página no corpo do texto.

uma atitude crítica, de esclarecimento e mesmo de ação direta e pragmática em relação a seu tempo, pois o sujeito contemporâneo “está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (p. 72). Interrogar o presente, a escuridão do presente, é também interrogar o passado – como, cita Agamben, fizeram Foucault e Benjamin. Poderia ter citado Adorno, que escreveu: “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje [1959] unicamente porque continuam existindo as suas causas” (ADORNO, 1995, p. 49).

Como seria um leitor “contemporâneo” de *Grande sertão: veredas* e de *A folha de hera* – ou mesmo de qualquer obra que se queira? Seria um, arrisco, que não se deixasse envolver pelo tempo (pela cultura, pelo contexto) das obras, isto é, que não se deixasse cegar “pelas luzes”, pelas evidências de cada uma delas, seria um que pudesse exercer em relação a elas uma consciente inatualidade (deslocamento e anacronismo), em vez de se deixar absorver por seus valores, naturalizando-os seja em seu contexto original, seja em seu contexto presente – absorção que seria claramente frontal ao que Agamben entende por contemporâneo.

Nos episódios, curtos, que escolhemos, podemos pinçar derradeiros exemplos de como se dá, de como se faz *na forma* esse contemporâneo – exemplos que se multiplicariam ao longo de cada uma das obras. A partir, tão-somente, desses episódios, tentamos mostrar como se conectam o corpo (erótico), a fé (religiosa) e a violência (social).

Na *Folha*, de Reinaldo, a ambiência medieval, se empresta verossimilhança ao gesto de autoflagelar-se de Roger Amidieu (culpado moralmente por sentir intenso desejo sexual por Lady Marguerite), essa ambiência medieval parece se insinuar e se estender ao mundo presente, repleto de sombras religiosas que permanecem doutrinando sujeitos (crianças, adolescentes, adultos), indicando-lhes como devem se comportar quanto a questões que dizem respeito ao próprio corpo, ao próprio desejo, à própria sexualidade. Se obedientes a tais dogmas, feito rebanhos a pastores, esses sujeitos não se constituiriam, conforme o conceito de Agamben, como contemporâneos. E boa parte da violência cotidiana – em suas múltiplas formas: contra si e contra os outros – provém, diria Freud, desse mal-estar que o represamento da libido provoca (FREUD, 1997).

No *Sertão*, de Rosa, a ambiência sertaneja, se empresta verossimilhança à zombaria preconceituosa de Fanchinho e Fulôrencio (incomodados com a diferença do colega de bando), à imediata reação de Reinaldo (necessitando de

afirmar-se “mano-velho” junto à jagunçagem) e à posterior reação de Riobaldo (que os mata por precaução e vingança, em defesa do amado amigo), essa ambiência sertaneja parece se insinuar e se estender ao mundo presente, urbano ou não, em que a intolerância sexual, em sentido lato, persiste. Os poderes institucionais, macrofísicos, e os poderes pessoais, microfísicos, se irmanam para bloquear, dificultar, impedir a liberdade sexual dos cidadãos⁷⁰. Também o justicamento por conta própria, totalmente fora de trâmites legais, ainda permanece como prática comum pelo Brasil e mundo afora. Riobaldo, que tanto se gaba da boa “influência” que recebe do amigo kardecista Quelemém à qual se somam outras doutrinas, no entanto põe toda fé de lado ao, que seja por amor, e preventivamente, tirar a vida de pessoas – porque “no circundar da confusão, o senhor sabe: quando bala raciocina”. Bala, decerto, não raciocina, mas gente, que “atira bem”, ainda mais se “sofismado de ladino” (p. 14), sim.

O jagunço que, incomodado com a delicadeza de Reinaldo (Diadorim), profere frases maliciosas, realiza pantomimas debochando do seu jeito de ser, e pelo mesmo Reinaldo é lançado ao chão, se chama: Fancho-Bode. Ora, o que significam “fancho” e “bode”, e, claro, os ecos e as analogias que esses nomes comportam? Vejamos: 1) *fancho*: na sinuca e no bilhar, taco auxiliar usado como guia do taco principal em jogadas em que a bola se encontra em ponto de difícil acesso para o jogador; 2) *fancho*: pederasta ativo [pederastia: prática sexual entre um homem e um rapaz mais jovem; homossexualidade masculina]; 3) *fancho*: mulher de aspecto, inclinações sexuais e hábitos masculinos (HOUAISS, 2002). Em resumo, verificamos que o apelido do jagunço, Fancho, incorpora nele mesmo, muito ironicamente, grande parte daquilo que, no outro, incomoda. De início, Fancho-Bode quer colocar Diadorim em situação difícil – “Fumacinha é do lado – do delicado...” –, mas é ele mesmo quem, num lance rápido, se vê em situação periclitante: Diadorim soube usar o fancho; e Fancho, agora, é quem precisa se virar – e, a seu modo, “escabreado” (p. 160), se vira: “Oxente! Homem tu é, mano-velho, patricio!”. O fálico fancho, portanto, pertence, na sinuca (no romance, na vida), àquele que dele necessita para sair de situação de “difícil acesso”. Sem dúvida, “fancho”, aqui – num contexto em que um personagem (Fancho-Bode) quer ridicularizar, ofender um outro personagem (Reinaldo), fazendo inclusive trejeitos estereotipadamente femininos, por causa de sua delicadeza “inadequada” em relação à sua condi-

70 Em 2012, por incrível que pareça, a Justiça (?) de Moscou proibiu “a realização da marcha de orgulho gay pelos próximos 100 anos”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/justica-proibe-paradas-gays-em-moscou-pelos-proximos-100-anos-5145143>. Acesso em: 18 ago. 2012.

ção masculina –, remete aos termos “fanchono” e “fanchona”, reforçando, ainda ironicamente, o lugar mesmo de onde fala o “escabreado” jagunço: o seu nome (mais que nome, apelido: portanto, atribuído a ele posteriormente, com toda a carga simbólica que isso carrega) “Fancho” contém os significados que ele julga pejorativos e que ele quer que o outro tenha: de delicado, de novato (p. 159), de homossexual e, assim, segundo seu entendimento, inapropriado para pertencer ao bando. Não bastasse tudo isso, ainda há a alcunha “Bode”: bode é o macho da cabra. E Fancho, depois de rendido por Diadorim, fica “escabreado” (p. 160), ou seja, além de zangado e encabulado, fica, digamos, em “situação de cabra” – e cabra é a fêmea do bode. Talvez possamos concluir, por essa via onomástica, que todo “leitor contemporâneo” deverá (a) ter em mente a cultura de intolerância, de preconceito que Fancho-Bode representa no sertão inventado por Rosa, (b) ter em mente que o mesmo Fancho ignora que, simbolicamente, leva no nome as marcas dessa cultura, (c) mas sobretudo ter em mente o quanto de Fancho-Bode todos temos e somos – para que, querendo, possamos interpelar esse “quanto” e transformá-lo em algo afirmativo.

O jovem Roger Amidieu, com virgens dezoito anos, jura ser “fiel servidor” de sua amada Marguerite, que então “despiu a camisa e deitou-se no chão, e parecia uma ninfa nua sobre a grama verde; ele viu-lhe entre as coxas a bainha do Diabo, mas pareceu-lhe formosa e delicada como uma margarida, e de boa vontade teria beijado aquela flor se não fosse porque teve medo de ofender Lady Marguerite” (p. 87). Roger hesita entre recusar-se à metáfora hiperbólica da “bainha do Diabo” (o mal, o pecado) e entregar-se à metáfora eufemística da “margarida” (o bem, o desejado). Mas “margarida” é também metonímia, porque ela é parte do corpo (de Marguerite) que se quer, parte que produz “uma enorme tentação em sua carne” (p. 89). Ora, lendo, ao lado, nesse que é um “romance bilíngue”⁷¹, a versão inglesa de Bennet Hatch (e de Alan Dorsey Stevenson), vemos que lá Marguerite, a Lady, é Margarete, e que margarida, a flor, é “daisy”⁷². Coube a Reynaldo Santos Neves, o tradutor, fazer coincidir, em

71 É fundamental, de fato, como afirma Reinaldo Santos Neves, no Prefácio do Autor, “que o que o torna [o romance] inovador é o simples fato de que o seu regime bilíngue se estabelece e se sustenta como parte da própria trama ficcional do romance e não à sua revelia” (p. 13). Haverá, ainda, de vir o crítico que tomará a si essa tarefa: estudar *A folha de hera* como romance entre línguas que é.

72 Conforme o Michaelis, “daisy” também, além de “margarida” (e “bonina”), significa “homossexual masculino, bicha” (Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=daisy>. Acesso em 10 ago. 2012.), sentido que, no contexto erótico em pauta, caberia – mas exigiria um torneio interpretativo bem distinto ao que está em andamento.

português, o nome da personagem e o nome da flor, intensificando o efeito do desejo, da volúpia, do tesão de Amidieu. Mais do que a referida coincidência, margarida é comparada, na cena, à “bainha do Diabo”, que está “entre as coxas” da cobiçada dama, ou seja, o sexo de Marguerite. Das acepções de “bainha”, o romance explora duas: “estoujo em que se guarda a lâmina de uma arma branca” e “vulva”⁷³. Aliás, “vagina” e “bainha”⁷⁴ (e também “vagem”, legume) vêm, juntas, do latim. O desfecho da cena já sabemos: vendo sinais, avisos religiosos por todo o lado, Amidieu, amigo de Deus, lança mão da adaga e, de modo espetacular, se golpeia. Muito ironicamente, a adaga de Roger (digo: seu falo) que poderia penetrar na “bainha” de Lady Marguerite (isto é: sua vagina) se volta contra si: é no e pelo instrumento simbólico do desejo – o pênis, a adaga – que o castigo se perpetra. E o que tem um “leitor contemporâneo” com isso, com isso tudo? Tudo. Esse leitor contemporâneo poderá, por exemplo, (a) ter em mente a cultura de opressão, de recalque que Roger Amidieu representa no medievo inventado por Reinaldo, (b) ter em mente que o mesmo Amidieu ignora que, simbolicamente, aonde quer que vá, as marcas dessa cultura o perseguirão (como chamar de “bainha do Diabo” a genitália feminina), (c) mas sobretudo ter em mente o quanto de Roger Amidieu todos temos e somos – para que, querendo, possamos interpelar esse “quanto” e transformá-lo em algo afirmativo.

O bordão de Riobaldo – “mire veja” – é bem famoso: assim, desse jeito, aparece em *Grande sertão: veredas* dezesseis vezes. Já “olhai e vede” aparece apenas duas vezes em *A folha de hera*. A pompa de olhai e vede é evidente, com o uso da segunda pessoa do plural (vós) e do imperativo, e diz bastante da sisudez do narrador “primeiro” do romance, o monge Thomas Lelillois. A coloquialidade de mire veja é explícita, sem esconder o eco narcísico de “admire (e) veja”, e diz bastante da vaidade do narrador “único” do romance, o Professor Riobaldo Tatarana. De todo modo, em ambos os romances o convite é para que os leitores observemos bem (olhando, mirando, vendo) tudo o que se passa.

Nenhum narrador é confiável, não por causa dos fatos que são narrados, mas por causa do modo com que são narrados. Riobaldo, bem no começo de

73 Como nessa cena, incestuosa, entre Katherine e Thibert: “Ah, meu irmão, que formosa espada, e grande e dura, e eu serei sua bainha. E ele: Ah, minha irmã, minha pomba, meu amor, abre-te para mim” (p. 267).

74 Etimologia de “bainha”: lat. *vagina*, ae ‘bainha de espada, estojo’; var. pop. de vagina; de mesma orig. que as f. *divg.* *bagem/vagem*; ver *vagin-*; f. *hist.* sXIII *baynha*, sXIV *bainha*, sXV *vainha*. Etimologia de “vagina”: lat. *vagina*, ae ‘bainha, estojo, envoltório’; *divg.* culta de *bainha* e de *vagem/bagem*; ver *vagin-*; a datação é para a acp. de *bríol ant.* (HOUAISS, 2012). Na versão inglesa, *An ivy leaf*, “bainha” é ora “scabbard”, ora “sheath”.

sua fala, diz a célebre frase: “Tudo é e não é...”, com direito a reticências. Thomas Lelillois, na verdade, é apenas uma das peças de um mosaico, que inclui Hatch, Dorsey, Alfied, Reynaldo, Reinaldo. O jagunço Riobaldo, apesar de ter nascido em Alegres, tem sua fala atravessada por tristeza e melancolia – uma nostalgia do que não pôde viver com a amada Diadorim. O monge Lelillois, apesar da capa de moralista religioso que sustenta, nasceu em Picardia – ou seja, nome que remete a esperteza, astúcia, trapaça, e incorpora, muito ironicamente, uma espécie de palavra-valise obscena (*pica ardia*⁷⁵).

Riobaldo, o cerzidor (p. 162 e 581), esconde até quando quer o sexo de Diadorim: ao narrar, ele já sabe a “verdade”, que é Deodorina⁷⁶, mas seu prazer é performativo: é falar com intensidade da sua interdita paixão pelo amigo: no episódio escolhido, o apaixonado Tatarana toma as dores de Diadorim e, conforme nossa hipótese, mata os dois molestadores do amigo⁷⁷. Lelillois, sobretudo, mas também os demais autores da “crônica” dizem “registrar” acontecimentos daqueles anos de Peste Negra, no século XIV, na França, em especial acontecimentos bem excitantes: o prazer é também performativo: é falar prazerosamente de cenas eróticas, ainda que com um tom de censura: no episódio escolhido, por exemplo, se diz que “os dois [Marguerite e Amidieu] ficaram sozinhos um com o outro” (p. 85): se estavam sozinhos, como Lelillois testemunhou, na crônica, toda a incrível cena de sedução, culpa e flagelação?

A grandeza de ambos os romances – de qualquer grande romance – não reside apenas na ousadia de emaranhar, com sofisticação e sensibilidade, temas tão tabus, como sexualidade e fé (o erótico e o religioso), mostrando o quanto de violência individual e social (contra si e contra os outros) essa junção pode produzir. A grandeza está, também, em mostrar para um leitor “verdadeiramente contemporâneo” – ou seja, um leitor que saiba, possa e queira deslocar-se de seu tempo para interpelá-lo e transformá-lo, a um tempo interpelando-se e transformando-se – mostrar que o romance é, ele mesmo, esse contemporâneo.

75 Há muitos poemas – encontráveis com facilidade na internet – que se utilizam dessa paronomásia. Um exemplo (haicai): “Mórbido”: “Na picardia canalha / Daquela moça a pica ardia / Lenta igual navalha” (Diego Moreira). Disponível em: <http://www.movimentopornoso.com/2012/06/morbido-na-picardia-canalha-daquela.html>. Acesso em: 17 ago. 2012.

76 Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins (p. 604).

77 Riobaldo tergiversa: “Morreram, porque era seu dia, deles, de boa questão. Até, o que morreu foi só um. O outro foi pego preso – eu acho – deve de ter acabado com dez anos em alguma boa cadeia. A cadeia de Montes Claros, quem sabe” (p. 161).

Giorgio Agamben diz: “O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?” (p. 62). O poeta vê o passado, ainda não elaborado, obscurecendo o presente: presente demente: insensato e ignorante. Mesmo que a obra lida pertença ao passado, a leitura pertence sempre ao presente. Os valores do sertão e do medievo são lidos à luz dos valores do contemporâneo. Se o leitor for esse poeta, esse contemporâneo, esse sujeito crítico, de que fala Agamben, então poderá, quem sabe, entender por que Fancho e Amidieu, por exemplo, agiram como agiram – com hipocrisia sexual e subserviência religiosa – e poderá, tomara, esse leitor não repetir tais atos e proceder.

Referências

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. **Educação e emancipação**. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARROYO, Leonardo. Pacto com o diabo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas. Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1984, p. 225-251.

DAWKINS, Richard. **Deus, um delírio**. Tradução: Fernanda Ravagnini. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I – A vontade de saber**. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização** [1927]. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** [1920]. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

LE GOFF, Jacques. **O Deus da Idade Média – conversas com Jean-Luc Pouthier**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

MARTINELLI, Nelson. **Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves**. Dissertação. Ufes, 2012.

NEVES, Reinaldo Santos. **A folha de hera: romance bilíngue**. Vitória: Secult / BPES, 2010. Vol. 1.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Esta publicação foi composta utilizando-se as famílias tipográficas
Adobe Caslon Pro e OfficinaSerITCStd.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que
não seja para qualquer fim comercial.

