

BRAV@S COMPANHEIR@S E FANTASMAS 8

Estudos críticos
sobre o(a) autor(a) capixaba

Paulo Roberto Sodré
Pedro Antônio Freire
Sérgio da Fonseca Amaral
Organizadores

Paulo Roberto Sodré
Pedro Antônio Freire
Sérgio da Fonseca Amaral

Organizadores

Brav@s companheir@s e fantasmas 8

Estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba

Campos dos Goytacazes - RJ
2019



Copyright © 2019 Brasil Multicultural Editora

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a expressa autorização do autor.

Diretor editorial

Décio Nascimento Guimarães

Diretora adjunta

Milena Ferreira Hygino Nunes

Coordenadoria científica

Gisele Pessin

Fernanda Castro Manhães

Design

Fernando Dias

Gestão logística

Nataniel Carvalho Fortunato

Bibliotecária

Ana Paula Tavares Braga – CRB 4931

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B826 Brav@s companheir@s e fantasmas 8 : estudos críticos sobre o(a) autor(a)
capixaba / organizadores Paulo Roberto Sodré, Pedro Antônio Freire e
Sérgio da Fonseca Amaral. – Campos dos Goytacazes, RJ : Brasil
Multicultural, 2018.
424 p.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-5635-089-3

I. LITERATURA BRASILEIRA – ESPÍRITO SANTO (ESTADO) 2.
ESCRITORES BRASILEIROS – ESPÍRITO SANTO (ESTADO) 3.
ESCRITORAS BRASILEIROS – ESPÍRITO SANTO (ESTADO) I.
Sodré, Paulo Roberto (org.) II. Freire, Pedro Antônio (org.) III. Amaral,
Sérgio da Fonseca. IV. Título

CDD B869



Instituto Brasil Multicultural de Educação e Pesquisa - IBRAMEP
Av. Alberto Torres, 371 - Sala 1101 - Centro
Campos dos Goytacazes - RJ
28035-581 - Tel: (22) 2030-7746
Email: contato@brasilmulticultural.com.br

Os organizadores do evento e da publicação esclarecem que as ideias e pontos de vista, a revisão formal e as responsabilidades legais pela autenticidade e originalidade dos textos são de responsabilidade exclusiva dos autores, que apresentaram seus manuscritos de livre vontade à organização do evento Brav@s Companheir@s e Fantasmas: VIII Seminário sobre o(a) Autor(a) Capixaba e do volume.

Comitê científico/editorial

Prof. Dr. Antonio Hernández Fernández - UNIVERSIDAD DE JAÉN (ESPAÑA)

Prof. Dr. Carlos Henrique Medeiros de Souza - UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Casimiro M. Marques Balsa - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (PORTUGAL)

Prof. Dr. Cássius Guimarães Chai - MPMA (BRASIL)

Prof. Dr. Daniel González - UNIVERSIDAD DE GRANADA - (ESPAÑA)

Prof. Dr. Douglas Christian Ferrari de Melo - UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Ediclea Mascarenhas Fernandes - UERJ (BRASIL)

Prof. Dr. Eduardo Shimoda - UCAM (BRASIL)

Profa. Dra. Fabiana Alvarenga Rangel - UFES (BRASIL)

Prof. Dr. Fabrício Moraes de Almeida - UNIR (BRASIL)

Prof. Dr. Francisco Antonio Pereira Fialho - UFSC (BRASIL)

Prof. Dr. Francisco Elias Simão Merçon - FAFIA (BRASIL)

Prof. Dr. Helio Ferreira Orrico - UNESP (BRASIL)

Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes - UFRPE (BRASIL)

Prof. Dr. Javier Vergara Núñez - UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA (CHILE)

Prof. Dr. José Antonio Torres González - UNIVERSIDAD DE JAÉN (ESPAÑA)

Prof. Dr. José Pereira da Silva - UERJ (BRASIL)

Profa. Dra. Magda Bahia Schlee - UERJ (BRASIL)

Profa. Dra. Margareth Vetus Zaganelli - UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Marilia Gouvea de Miranda - UFG (BRASIL)

Profa. Dra. Martha Vergara Fregoso - UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (MÉXICO)

Profa. Dra. Patricia Teles Alvaro - IFRJ (BRASIL)

Prof. Dr. Rogério Drago - UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Shirlena Campos de Souza Amaral - UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Wilson Madeira Filho - UFF (BRASIL)

Sumário

Apresentação	12
1	
Um retrato de Vitória (1940-1950) pela dicção de sua paraliteratura.	14
Alexandre Magno Vieira de Paula	
Pedro Antônio Freire	
2	
A história do cinema capixaba, de Fernando Tatagiba: o povo, a cultura e o cinema no Espírito Santo	32
Ana Cristina Alvarenga de Souza	
Roney Jesus Ribeiro	
3	
“Ballades Brésiliennes”: Tavares Bastos e uma francofonia capixaba	42
Anaximandro Amorim	
4	
Classe média baixa e a resistência literária da periferia no ES	53
Andressa Santos Takao	
André Luís de Macedo Serrano	
5	
Depoimento aos Bravos Companheiros e Fantasmas	61
Andréia Delmaschio	
6	
A literatura do Espírito Santo sob o golpe de 2016: faces da resistência.....	70
Andréia Delmaschio	
Vitor Cei	
7	
De Cachoeiro ao Rio de Janeiro: a vivência regional e a nostalgia na canção autobiográfica de Raul Sampaio	82
Andressa Zoi Nathanaelidis	

8	
8	Apropriações dos leitores <i>skoobianos</i> sobre <i>Ciça</i> , de Neusa Jordem Possatti
	Arlene Batista da Silva
9	
9	Mapa das listas literárias feitas no Espírito Santo: parte 1 – vestibular
	Arnon Tragino
10	
10	Considerações sobre a performance em <i>Sueli</i> , de Reinaldo Santos Neves
	Camila David Dalvi
11	
11	O insight de Fernando Achiamé: uma possível convergência entre o singular e o imanente
	Eduardo Costa Madeira
12	
12	O dialogismo das vozes musicais na performance de “Que loucura”, de Sergio Sampaio
	Evandro Santana
13	
13	Revisitando o passado: relatos de infância em <i>Aboio de fantasmas</i> , de Andréia Delmaschio
	Flora Viguini
14	
14	Haydée Nicolussi (1905-1970). Poeta, revolucionária e romântica
	Francisco Aurelio Ribeiro
15	
15	Presença francesa no campo literário do Espírito Santo. Um primeiro olhar sobre o tema.....
	Grace Alves da Paixão
16	
16	“Tavaricões” lexicais: a tessitura literária de Marcos Tavares
	Jô Drumond
17	
17	Eu me apresento.....
	Jorge Elias Neto
18	
18	Achilles Vivacqua (1900-1942): o capixaba na cena belo-horizontina dos anos 1920
	Juliana Cristina de Carvalho

19	
Cantáridas e outros poemas fesceninos: a sátira capixaba da década de 1930	254
Karla Vilela de Souza	
20	
A chacota dos homens: a mulher e o riso na revista <i>Vida Capichaba</i>	267
Késia Gomes da Silva	
21	
"O menino e os ciganos": um encontro entre a rua e a literatura.....	282
Letícia Queiroz de Carvalho	
22	
Resistências e tramoias linguageiras em <i>Cidadilha: a cidade-ilha invertida</i> de Luiz Guilherme Santos Neves	290
Linda Kogure	
Milton Esteves Junior	
Sérgio da Fonseca Amaral	
23	
O efeito do humor sobre o erotismo e o amor de "Cinzas...Cinzas..." e "Déa", de Manuel Teixeira Leite	301
Luiza Wanderley Miranda de Oliveira	
24	
Estratégias metaficcionais em "Mina Rakastan Sinua", de Reinaldo Santos Neves.....	316
Marcela Oliveira de Paula	
25	
Sobre as fadas na contemporaneidade.....	323
Maria Mirtis Caser	
Silvana Athayde Pinheiro	
26	
Literatura oral e oratura: o poder e o saber da tradição quilombola capixaba.....	334
Michele Freire Schiffler	
27	
Grotesco e coprológia humorísticos em <i>Cantáridas e outros poemas fesceninos</i>	350
Pâmella Possatti Negreli	
Paulo Roberto Sodré	
28	
A ressignificação musical de <i>Ave, palavra</i> , de Guimarães Rosa, por Jaceguay Lins	366
Paula Maria Lima Galama	

29	
Classificados eróticos e cidades invisíveis: a dor de que se ri no poema “Classerótico”, de Pedro Antônio Freire	377
Paulo Muniz da Silva	
30	
Particularidades naturalistas em <i>Rato</i> , de Luís Capucho	388
Rodrigo Dantas	
31	
<i>Confins</i> , de Guamá de Belém: diálogos possíveis	397
Shirlene Rohr de Souza	
32	
Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas	412
Bith [Wilberth Salgueiro]	

Apresentação

Nas apresentações dos sete volumes do *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*, tem-se reiterado a menção à iniciativa sem dúvida auspiciosa do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), por meio de seu Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), de ter adotado, desde 2004, o evento acadêmico bienal em forma de seminário especificamente voltado para o debate da literatura produzida no Estado do Espírito Santo, bem como da que produzem, fora dele, autora(e)s aqui nascidos.

Esse espaço de debate tem atraído para o estudo do(a) autor(a) local, em diversas abordagens teóricas, um número expressivo de pesquisadora(e)s, em especial de Iniciação Científica e de pós-graduação, de que tem resultado uma consistente discussão da produção literária brasileira dita capixaba.

A esse espaço ainda têm sido especialmente bem-vindo(a)s o(a)s graduando(a)s e egresso(a)s de Letras seja da Ufes, seja de outras instituições de ensino superior, o que vem servindo, desse modo, para muito(a)s dele(a)s, como campo eficaz de investigação histórico-literária e crítica.

Complementando essa oportunidade de pesquisa e de debate, o(a)s organizadore(a)s têm procurado trazer crítico(a)s de outros estados interessado(a)s na

produção literária do Espírito Santo, bem como abrir o espaço do evento para que autora(e)s convidada(o)s deem depoimento sobre suas obras.

Sete volumes, portanto, foram publicados como produto das discussões nos seminários desenvolvidos acerca de autora(e)s homenageada(o)s e de diversa(o)s outra(o)s de diferentes épocas da história literária espírito-santense, demonstrando de modo claro o acerto do Neples do PPGL da Ufes em investir na pesquisa da literatura que aqui se produz.

Continuar, garantir e avançar o trabalho do Neples é o que procurou o *Brav@s Companheir@s e Fantasmas: VIII Seminário sobre o(a) Autor(a) Capixaba*, ocorrido em junho de 2018, em Vitória, onde e quando os trabalhos apresentados foram discutidos no evento e ampliados para a publicação neste oitavo volume. Esperamos que, como os outros, este tenha acolhida sobretudo nas leituras para novas e próximas pesquisas e trabalhos críticos.

Paulo Roberto Sodré

Pedro Antônio Freire

Sérgio da Fonseca Amaral

1

Um retrato de Vitória (1940-1950) pela dicção de sua paraliteratura

Alexandre Magno Vieira de Paula¹

Pedro Antônio Freire²

Ah! Nunca seremos puros o bastante para a fusão total.

Haydée Nicolussi

De pronto se faz necessário descaracterizar o tom pejorativo que recai costumiramente sobre a chamada “paraliteratura”, que desde já “reside no tom não depreciativo que o prefixo ‘para’ tem, uma vez que remete para tudo aquilo que fica à margem de e não necessariamente tudo aquilo que não entra na categoria de um

1. Mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

2. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professor substituto do Departamento de Línguas e Letras da Ufes.

‘clássico’, por exemplo” (CEIA, 2009), o que não impede, devido ao dinamismo da linguagem, que aquilo que fora anteriormente taxado como tal um dia possa ser visto de modo diferente. E vice-versa. Isto sendo extremamente plausível, devido até a excessiva hibridez e abrangência das formas e expectativas apresentadas pelo contemporâneo³. O que poderia se ver em tal noção de mais comprometedor seria o maniqueísmo perante os “tipos” ali apresentados, mas a sátira, como pode ser conferido em Hansen (2010), de modo geral e desde os seus primórdios, já traz e muito, mesmo quando mais lúdica, tal temperamento como característica, a efeito de uma caricatura da sociedade à qual pretende alegorizar.

E falando em caricatura, à mercê de certa visão bucólica, Vitória era defendida, em grande parte dos artigos, reportagens e crônicas presentes nos dois principais periódicos capixabas de meado do século XX (*A Gazeta* e *A Tribuna*)⁴, como uma cidade tranquila, com casas pequenas e alguns prédios modernos, agraciada pela natureza em seus muitos contornos e contrastes visuais entre os morros, as pedras, as matas, as casas e o mar, com isso ganhou até a pecha de “Cidade Presépio”, a conferir: (nome do artigo: Vitória – cidade presépio. *A Gazeta*, 29 jan. 1950).

Por que teriam apelidado a nossa capital de cidade presépio? Pelo seu tamanho? Pela sua apresentação completa, em que há pedaços de oceano maravilhosos, montanhas encantadoras e casas pequeninas trepando pelas encostas? Ou porque, na sua formação tudo se *aglomera, acotovela, espremidamente, entre um braço de mar e contrafortes altivos, dando, de fato a idéia de um presépio armado por mãos caprichosas?* Na pequena ilha de Vitória há trechos de todos os tipos. Uns characteristicamente moder-

-
3. A título de conferência: “Existem debates em andamento sobre a literatura brasileira produzida desde os anos de 1960. Desafiando as categorias historiográficas canônicas, a produção literária tem apresentado transformações notáveis. Entre as muitas questões em pauta, destaco apenas algumas: muitos textos recentes são criados de modo que é difícil descrevê-los de acordo com as categorias de gêneros literários convencionais da tradição, sendo necessário frequentemente falar em hibridismo de gêneros, e ainda lidar com o chamado limiar entre literário e não literário (em testemunho, carta, diário e outros casos)” (GINZBURG, 2012).
 4. Mais especificamente as reportagens e os artigos (crônicas) dos referidos jornais, publicados no período de 01/01/1945 a 31/12/1954. O material analisado foi coletado tanto em reportagens das seções policiais quanto em reportagens especiais, em cartas publicadas em espaços do leitor e em colunas e artigos assinados por autores, mas que aqui ficarão predominantemente a cargo dos respectivos periódicos em questão: *A Gazeta*, via Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (edições microfilmadas), e *A Tribuna*, via Arquivo Público Municipal de Vitória (edições originais encadernadas).

nos, onde se erguem prédios ousados, trazendo-nos em miniatura, lembranças de cidades americanas, cheias de edifícios gigantescos. Há trechos, também, evocando o nosso passado de terra colonizada por gente lusa, vinda do velho Portugal. Apenas nós, assobrados por preocupações e afazeres, não temos tempo ou paciência suficientes para observar com olhos calmos e prazerosos as belezas que as nossas ruas oferecem (Grifos nossos).

Mesmo assim, embora o potencial considerado para o turismo fosse devido à reconhecida beleza natural da ilha, tal coisa já contrabalanceava com o principal plano das lideranças políticas e econômicas do momento – o de transformar Vitória em um centro regional portuário e comercial –, em clara sintonia com a verve desenvolvimentista do país, num processo embrionário, vide conforme citação: a “lembranças de cidades americanas, cheias de edifícios gigantescos”. Isso bem à maneira do que já acontecia com outras capitais da Região Sudeste, e como tal:

[...] foi somente com a realização de um conjunto de obras de infraestrutura importantes como a construção da Estrada de Ferro ligando Vitória a Cachoeiro de Itapemirim, a Estrada de Ferro Vitória a Minas passando por Colatina, a construção da ponte sobre o Rio Doce e as obras de melhoria no porto de Vitória é que a cidade pode experimentar uma fase de razoável crescimento econômico e “ampliar sua centralidade por todo o território espírito-santense” (CAMPOS JÚNIOR, 2005, p. 33).

A partir de tal intento, o conjunto de reportagens, crônicas e artigos de *A Tribuna* e *A Gazeta* passa a expressar determinadas posições sobre as transformações urbanas, às quais parte significativa da sociedade almejava para a Vitória das citadas décadas de 1940 e 1950. Isso, às vezes em parceria com as autoridades político-administrativas e/ou policiais, outras vezes para cobrar ações destas mesmas autoridades, apresentando pontos de interseção que estavam relacionados à expressão do desejo de desenvolvimento urbano dentro dos preceitos positivistas do progresso e da ordem estabelecida, sem que com isso se perdessem o saudosismo de um rito iniciático (“cidade presépio”, como espécie de eterna

manjedoura cristã) e de certo bucolismo rococó, vide: “nós, assoberbados por preocupações e afazeres, não temos tempo ou paciência suficientes para observar com olhos calmos e prazerosos as belezas que as nossas ruas oferecem”.

Perante as contradições ou mesmo devido a estas, foram evocadas em diversos artigos certas campanhas de saneamento – físico (da cidade) e moral (de certos habitantes). A exemplo disso, vê-se uma chamada presente como artigo no jornal *A Tribuna*, do ano de 1947, não menos intitulada de “Campanha de saneamento”:

Pelas autoridades de nossa Delegacia de Jogos e Costumes, foram detidas, por estarem transitando pelas ruas da cidade, fora do horário estabelecido pela Chefatura de Polícia, *as seguintes decaídas*: [...]⁵ Assim, procedendo a Delegacia de Costumes, dentro em pouco se moralizará a cidade nesse particular. Necessário se faz também que o *castigo exemplar tenham os desordeiros* que em chusma, perambulam pelos lugares escusos a cometer toda sorte de desordens (Grifos nossos)⁶.

Parte-se daqui então, conforme o resumo deste, para as correlações entre o novo, na figura do chamado progresso, e o arcaico, pela manutenção de determinados, como forma de indução do factual ou “sensação do real” (FERNANDES, 2012, p. 59), pois, por conseguinte: “a sensação do real que o imaginário⁷ suscita (transfiguração), pela identificação entre imagens e coisas, sujeitos e objetos, possibilita que o mundo seja ordenado pelas instituições sociais” (FERNANDES, 2012, p. 59). Estas salientadas aqui por meio de tipologias presentes nos supracitados periódicos.

5. Nas reportagens da época era comum a publicação pelos jornais de nome e endereço completos, idade, estado civil, profissão, procedência, às vezes, referências a nomes de parentes das pessoas envolvidas nos acontecimentos. Entretanto, neste trabalho, apesar da distância temporal dos acontecimentos, por uma questão de preservação da história das pessoas envolvidas, serão omitidos os nomes ou serão publicadas apenas as iniciais.

6. Campanha de saneamento. *A Tribuna*, 07 jun. 1947.

7. A noção de imaginário acatada por Fernandes é a de que “o imaginário não é a negação total do real, mas apoia-se no real para transfigurá-lo e deslocá-lo, criando novas relações no aparente real. A negação do real, na qual está contida a concepção de loucura e ilusão, não tem nada a ver com o conceito de imaginário, pois encontram-se no imaginário, mesmo através da transfiguração do real, componentes que possibilitam aos homens a identificação e a percepção do real” (LAPLANTINE; TRINDADE, *apud* FERNANDES, 2012)

Para tanto, nota-se que o panteão oriundo da cultura judaico-cristã se funde ao processo desenvolvimentista e neste projeta suas confabulações. A exemplo disso, frisa-se aqui o chavão de “decaídas” (à maneira de Lúcifer) e, para toda ordem de desordeiros, a expiação (castigo exemplar/purificação) e, assim, o novo entre em conluio com o antigo (e vice-versa) para alcançar uma síntese do modelo de sociedade a qual se pretende. E, não para menos, que será por meio de veículos de comunicação em massa (símbolo de uma aclamada modernidade) que se buscará tal intento. Assim, em mesmo ano (1947) e em mesmo jornal (*A Tribuna*), numa elucidativa coluna: “Coisas da Cidade”, será recorrente uma intensa campanha de saneamento, aqui em artigo com o título autoexplicativo de “Saneamento moral”:

Há certos fenômenos sociais que não são apenas des-ta Capital e sim de todos os centros urbanos, maiores ou menores, da Metrópole à vila do interior. Aqui e ali, pequenas desordens se registram. *Arruaceiros vulgares, desordeiros conhecidos, valentões classificados, “meninos bonitos” já bem marcados pelas reservas da própria sociedade*, realizam proezas que têm tido enérgica e decidida repressão. [...] A Chefatura do Espírito Santo [...] não lhes fazemos nenhum fervor [sic] ao reconhecê-lo. Mas isto não nos impede de formular algumas sugestões, que afinal o *nossa desejo não é outro senão o mesmo que esses patrícios alimentam, o de tornar Vitória uma Cidade saneada* (Grifos nossos)⁸.

A cargo da persuasão alegórica, vale-se de “meninos bonitos” à maneira de ironia, já que literalmente estariam mais próximos a “feios, sujos e malvados”⁹ e, assim sendo, entenda-se o verbo sanar presente em ambos os títulos das duas respectivas citações de *A Tribuna* como a propícia ideia de “promover a cura” (AULETE DIGITAL) pelo viés da doutrinação dos costumes.

8. Saneamento moral. *A Tribuna*, 19 jun. 1947.

9. Com a devida alusão, “na comédia [...] Feios, Sujos e Malvados, o diretor [italiano] Ettore Scola mostra o ser humano em sua condição de barbárie, à margem do sistema, dos princípios, dos padrões convencionados pela sociedade. E, dessa forma, mostra até os tempos atuais, os seres humanos que estão diante de nós no dia a dia, nos aglomerados urbanos ou sob os viadutos da cidade” (FLAITT, 2011).

Não muito diferente disso, o periódico concorrente (*A Gazeta*), almejando a sua contribuição na causa, em sua seção “Gazeta Policial” também divulga uma “Campanha saneadora” empreendida pelas autoridades policiais, com “[...] firme propósito de moralizar os costumes em nossa terra e para isso já tomou as providências cabíveis [...] ronda diária e permanente pela cidade, exigindo dos elementos suspeitos os seus documentos”¹⁰. Agora mais precisamente no já fadado título da reportagem: “Guerra à malandragem (na Ilha do Príncipe e na Vila Rubim)”, a conferir,

[...] vem mantendo acesa a guerra à malandragem, combatendo, os desocupados que infestam a nossa cidade, mormente os bairros de Vila Rubim e Ilha do Príncipe. Para melhor organização das “batidas” os investigadores foram distribuídos em turmas volantes que percorrem, mormente à noite, os pontos preferidos por aqueles desordeiros, tendo logrado êxito a campanha de vez que vários punguistas e meliantes tem sido ou presos ou afastados para outras cidades¹¹.

Mesmo numa Sodoma estabelecida via “crônicas”, o conceito negativo recaía sobretudo em alguns bairros de vieses mais populares em aparente contradição a seus metafóricos totens: “Rubim” e “Príncipe”, oriundos de um Brasil-Colônia. Salienta-se como uma aparente contradição, pois vez ou outra, como eram por demais generalizantes as reportagens que definiam os “antros” ou “redutos” de desordeiros, criminosos ou malandros, apareciam os descontentes com a causa.

Numa espécie de ilha de edição, aqui o depoimento do leitor Mario Gurgel publicado em *A Tribuna*, contestando a fama da Ilha do Príncipe como lugar de desordeiros, ainda que afetado como seria de se esperar por um remanescente bucolismo:

Não se sabe como a *Ilha passou a ser considerada* de certa época para cá um *lugar de desordeiros*, um bairro irrespirável. *Não é verdade*. A Ilha é um dos

10. Campanha saneadora. *A Gazeta*, 17 mar. 1951.

11. Guerra à malandragem (na Ilha do Príncipe e na Vila Rubim). *A Gazeta*, 28 jul. 1949.

bairros mais pobres da cidade. Mas mesmo assim reina sempre ali a ordem e a alegria é constante” (Grifos nossos)¹².

De todo modo, a abrangência dos temas era bem elástica: de roubos e furtos vultosos a calotes e furtos de galinha ou latas de goiabada; de discussões entre vizinhos e familiares a brigas de rua, agressões físicas e homicídios e tentativas; das cantadas de rapazes “indecentes” e namoros em calçadas a casos de abuso sexual e estupro; do socorro a pessoas doentes às recomendadas internações em manicômios; da preocupação com os casos de embriaguez, desordem, vadiagem e malandragem às prisões por suspeita ou para averiguações; meretrício; macumba; suicídio (e tentativas); das críticas às “peladas” nas ruas ou nas praias às denúncias de casas de jogos de azar ou bancas de jogo do bicho; da preocupação com menores abandonados à solicitação de intervenção policial contra as ações de grupos de moleques nas ruas; do desacato à autoridade aos abusos de autoridade ou denúncias de violência policial; tragédias, acidentes de trabalho, acidentes de trânsito, atropelamentos por autos, bondes, trem ou bicicletas; de objetos encontrados na rua a queixas contra os serviços públicos precários ou contra os abusos do comércio; das críticas à má conduta de jovens nos teatros e cinemas às solicitações de policiamento etc. Todavia, por limitação de espaço e tempo recomendados, o trabalho irá se centrar em três dos temas que aqui se acredita mais controversos: embriaguez, prostituição, religião e jogatina. Isso, porque serão apontados como práticas (costumes) que também serviam como demanda a todas as classes sociais daquela e de outras épocas, o que obviamente dificultava suas extinções, já que também inaugurais dos mesmos tabus a que são submetidos. Para tanto, respectivamente, passa-se agora para “O escravo de Dona Branca”:

A.S. não é propriamente ébrio incorregível [sic], mas quando a canela começa a coçar, fica com o “*radidor*” fumegante, aí tem o coitado que beber... beber, se possível até *chumbo derretido*. E quando isso acontece, é tempo quente na cidade. Ainda ante-ontem *abarrotoou o “tanque” e fêz [sic] um “bacurorú” dos diabos*, tendo que se acalmar no “*Zeppelin*”. Após as 24 horas de isolamento [sic] voltou a contemplar

12. Mário Gurgel [Depoimento]. *A Tribuna*, 25 out. 1946.

as belezas da vida, disposto a não mais se escravizar [sic] a dona “branca”, que lhe produz *energia atômica* no cérebro (Grifos nossos)¹³.

É notório que as notícias sobre casos de embriaguez e desordem, em geral, recebiam um tom humorístico (sátira) dado à narração dos fatos. E os indivíduos “enquadradados” nos casos de embriaguez eram nomeados pelos jornais com diversas expressões engraçadas: “amigo da uca”, “amante de Dona Branca” etc. Vê-se, portanto, além de dispensar uma dimensão cáustica e caótica para o bêbado: “bacurorú” dos diabos”, joga-o em alguns casos o indivíduo no padrão de submissão colonial como escravo ou concupiscente, rótulo que poderia causar certo incômodo para determinadas famílias.

Dito isso, algumas vezes, uma ou outra pessoa com nome nas seções policiais solicitava uma retificação ao jornal, ou por “erro na publicação do nome ou explicando algum equívoco” na divulgação dos fatos. Claro é que nem sempre os jornais concordavam e permitiam ao envolvido o direito de explicação. Todavia, em alguns casos, era possível a publicação pelo jornal, como em “Uma explicação necessária”, em que há a seguinte retratação: “Em nossa edição de ontem [...] noticiamos ter sido preso por desordem o Sr. N.F.M. Hoje fomos procurados pelo Sr. N. Contou-nos a história”¹⁴.

Retomando a concupiscência pela questão da analogia entre o feminino e a cachaça (“Dona Branca”), não raro o extravasamento no álcool terminava em ocorrências junto a mulheres que trabalhavam nas “pensões alegres” e homens frequentadores das tais pensões e quase sempre residentes em morros, favelas ou bairros operários de Vitória ou das cidades vizinhas. Como exemplo, um caso de desordem noticiado “Desordeiras em cana”, com a prisão de nove mulheres “decaídas”:

[...] na Vila Rubim falamos acerca do grande número de desordeiros e decaídas que transformavam o bairro numa verdadeira algazarra. O Delegado local, sempre enérgico, entrou em investigações mais rigorosas e já vem prendendo um grande número de

13. O escravo de Dona “Branca”. *A Gazeta*, 6 ago. 1947.

14. Uma explicação necessária. *A Gazeta*, 04 fev. 1954.

bagunceiros. [...] foram presas por desordem as seguintes decaídas [...]¹⁵.

As recorrentes “decaídas” eram denominadas pelos jornais *A Gazeta* e *A Tribuna*, nas décadas de 1940 e 50, com diversos outros termos, alguns mais “criativos” e/ou “lisonjeiros” como “Madalenas” (alusão bíblica), “Margaridas” ou “Camélias” (de cunho romântico), e outros mais banais e depreciativos como “mulheres de vida fácil”. Sendo o de “Margaridas” um dos favoritos, confere-se aqui a não fortuita ironia presente em “‘Margaridas’ em apuros”, por exemplo, em que se narra a detenção por desordem de seis mulheres das famosas “pensões alegres” da “Calú” e da “Jaqueira”:

Ante-ontem à noite, *inúmeras “Margaridas”*, em companhia de alguns marinheiros, foram para o bar “Fla-Flu”, na Vila Rubim, e ali fizeram uma grossa farra. Mais tarde quando o álcool havia subido, começaram a insultar a polícia civil, prejudicando grandemente o sossego público em grossa algazarra. O delegado Ramires que está intensificando naquela zona o *policiamento de costumes*, compareceu ao referido estabelecimento e *levou as desordeiras para o xilindró* [...] as quais foram postas em liberdade (Grifos nossos)¹⁶.

A detenção era uma constante na vida dessas mulheres, por motivos diversos, alguns de certo modo até inesperados, como na reportagem “Uma colegial diferente...”:

A decaída M.L. que sabe costurar, resolvera, com outras companheiras, *confeccionar vestidos do tipo do uniforme usado por um dos colégios* desta Capital e, assim, sem mais aquela, *faz o vestido e... meteu-se nele*. Tendo-se mudado a contragosto da casa onde residia, foi por uma companheira denunciada à Polícia e, como, consequência, *presa e recolhida a uma*

15. Desordeiras em cana. *A Tribuna*, 28 nov. 1948.

16. “Margaridas” em apuros. *A Gazeta*, 05 jul. 1947.

das celas da Chefatura de Polícia *onde se encontra já noutra “toilette”* (Grifos nossos)¹⁷.

Leva-se em consideração aqui o fato de que a referida “decaída” flertar com o sempre atual fetiche masculino da colegial, tendo como tópico o rito iniciático de uma sugerida castidade. Sugestivo também é o uso do na reportagem termo “toilette” em referência à cadeia, o que aponta para uma instituição de ensino da “Capital”, logo, de padrão econômico superior, portanto, podendo ser também de motivação econômica a ideia do simulacro estudantil, com ganhos para todos os envolvidos.

Tendo como frequentadores gente de considerável nível social, os detratores partem para uma estratégia de persuasão de cunho menos moral e mais analítico, a exemplo do artigo intitulado “O meretrício desmascarado”, em que se enfatiza que o ato em si e as casas de tolerância eram nocivos à saúde pública e proibidos pelo Código Penal Brasileiro, já com ênfase em que tais práticas fossem muitas vezes minimizadas pelas autoridades:

[...] mas na realidade *este nefasto comércio é quase sempre permitido* embora a polícia e a saúde pública tentem regulamentá-lo. Numa cidade como Vitória, por exemplo, existem mais de 200 prostitutas fichadas na polícia e na saúde pública, sem contar as clandestinas que operam em número desconhecido, mas provavelmente superior às [sic] fichadas. Entre 70 e 80% destas mulheres são portadoras de doenças venéreas, transmitindo-as constantemente à população masculina da cidade. [...] *É puro engano pensar-se que estabelecendo uma certa zona para o meretrício será melhor do que proibi-lo de todo como pede o código penal.* Quais são os fatos com relação à zona do meretrício? (Grifos nossos)¹⁸.

Nota-se que, não conseguindo sucesso pleno em tal coerção, o titular da matéria tenta um arremedo científico como sustentação: “Entre 70 e 80%

17. Uma colegial diferente. *A Tribuna*, 13 mar. 1948.

18. O meretrício desmascarado. *A Gazeta*, 26 nov. 1948.

destas mulheres são portadoras de doenças venéreas, transmitindo-as constantemente à população masculina da cidade", invertendo assim a noção de causa e consequência na milenar simbiose: casamento, adultério e prostituição (ANDRADE, 1990, p. 127-128). E, assim, o autor do próprio artigo responde à pergunta ao final da citação criticando uma zona específica para o meretrício, pois a tal não resolveria o problema, já que, independentemente disso, as prostitutas se espalhariam pelos bairros e surgiriam novas prostitutas, além de que o aumento das doenças seria para ele inevitável.

No quesito religião, mais precisamente sobre os rituais religiosos afro-brasileiros, que, como existiam a contragosto da crença oficial, já eram todos denominados indistintamente como macumba quando noticiados, sendo a seção policial o lugar que lhes era reservado nos jornais. Mais que isso, o termo macumba sempre vinha acompanhado do termo polícia. Nas reportagens e artigos, ou os rituais de macumba eram vítimas de uma "batida" policial ou eram denunciados pelos jornais, como prática a ser fiscalizada e combatida pelas autoridades policiais, de preferência com uma "batida".

Um exemplo da ação da polícia contra tal prática noticiada nos jornais é o título "Dona Clotilde e sua macumba pararam no xilindró":

[...] *um desfacho [sic] de há muito esperado pelos moradores da Ilha do Príncipe e imediações.* [...] a Polícia distrital, em colaboração com a Polícia central, efetuou uma segura batida naquele local, conseguindo apanhar, em pleno dia, funcionando como uma casa de diversões, com todos os seus direitos, uma verdadeira macumba, onde os Pais de Santos, Irmãos Xangôs e todos os integrantes da linha de Umbanda estavam presentes. [...] a "Dona do Terreiro" e mais 25 pessoas devotas da Magia Negra, foram parar no xadrez de nossa Polícia Civil [...] Foi um "Deus nos acuda", entre os "amadores" dos "passes", "cateretês" e outros utensílios usuais em tais "cerimônias". [...] *Dizem até que tinha "gente boa", que conseguiu fugir... na "hora H"* (Grifos nossos)¹⁹.

19. Dona Clotilde e sua macumba pararam no xilindró. *A Tribuna*, 25 ago. 1945.

Para além de toda demonização do panteão africano ali presente, “Dizem até que tinha ‘gente boa’ é a tomada de que se precisa aqui para demonstrar o campo de tensões presentes no propagado “saneamento”. Em outro exemplo elucidativo, Francisco B. A. Vidigal publica, em *A Gazeta*, uma sequência de cartas-artigos com fortes e preconceituosas críticas a esses rituais religiosos, dentre elas a “7^a Carta de Macumba”:

A série de cartas que estou escrevendo, vem dando muita dor de cabeça aos frequentadores dos “saudosos退iros” onde, escandalosamente, processam-se os rituais a Xangô e Exú, duas divindades exóticas, criadas na imaginação da gente supersticiosa, que, por isso mesmo, é facilmente dominada por alguns espertalhões. Em pleno século das maravilhas da ciência, é dolorosa e até certo ridículo, a romaria sinistra [...] à procura dos perigosos antros onde, a maior parte das vezes, uma imagem do Nazareno está em franca promiscuidade com garrafas de aguardente, azeite e farinha de mandioca, para o preparo dos celeberrímos despachos no afanoso expediente dos mestres das negregadas emboscadas sob o olhar sinistro do “Chefe”. E assim vai aos poucos, avolumando-se entre nós, o culto aos deuses criados sob espécie de mitologia selvagem que, muito se contrapõe aos passos avançados da civilização cristã (Grifos nossos)²⁰.

Agora, nitidamente, vem à tona o campo de forças em questão que apresenta de um lado a “mitologia selvagem” *versus* a “civilização cristã”, ambas sob a égide “das maravilhas da ciência” do século XX, com ganhos para a segunda vertente religiosa, mesmo com todas as contradições que tal associação permite e que este trabalho insiste em enfatizar.

Com tanta expiação (culpa e castigo), não poderia ser diferente que os referidos jornais capixabas, durante as décadas de 1940 e 1950, tratassesem também os chamados jogos de azar com bastante rigor. Os diversos tipos de jogos (baralho, bilhar, dados etc.) costumeiramente praticados com apostas em dinheiro, tornavam-se alvos a serem combatidos. E o motivo de combate ao jogo

20. VIDIGAL, F. B. A. 7^a Carta de Macumba. *A Gazeta*, 10 set. 1949.

de azar seria o de que “tornou-se um perigo social”, assim como “o jogo do bicho e outros cancros semelhantes”, de acordo com os subtítulos da reportagem “Será iniciada rigorosa campanha contra os jogos de azar...”:

Há poucos dias foram levados à Chefatura, vários *elementos estranhos*, que aqui vieram com o propósito de acender a chama desse vício tão abominável. [...] É desejo de nossa polícia, limpar esta cidade, não só do conhecido jogo do bicho, como também do *tal “pif-paf”*²¹, que vem assumindo proporções gigantescas em nossa sociedade. É um verdadeiro coqueluche! [...] *vem contaminando a nossa mocidade* [...] pois em Vitória, ele já saiu do terreno do esporte, para o profissionalismo, e muitos indivíduos estão vivendo a custa dessa nova adaptação (Grifos nossos)²².

O jogo do bicho também era considerado de maneira depreciativa, pois, mais que uma prática, era vista como uma atividade comercial ilegal, ilusória e viciosa a ser combatida. Em uma crônica sobre a Vila Rubim, o jogo do bicho é até mesmo utilizado pelo jornalista como metáfora para explicar a miséria social:

O bicho não poderia faltar [...] está presente por todos os cinco lados, cercado do primeiro ao quinto. [...] *que não faz mais cerimônia com a polícia, que anda no bolsinho de todos os cambistas*. O bicho da infelicidade que mora no coração e no estômago de toda aquela gente pobre, de todos aqueles carregadores e de todos aqueles doentes que procuram na “Cariacica”²³ um lenitivo e um desaforo (Grifos nossos)²⁴.

O jogo era alçado pelos meios de comunicação capixabas, principalmente pelo jornal *A Tribuna*, como um dos principais inimigos sociais a ser combatido,

21. *Pif-paf*: espécie de jogo de baralho.

22. Será iniciada rigorosa campanha contra os jogos de azar... *A Tribuna*, 17 jan. 1945.

23. Cariacica era uma marca de cachaça da época.

24. MARTERCOR. Vila Rubim – Singapura capixaba. *A Gazeta*, Vitória, 20 jun. 1948.

pois considerado uma prática viciosa, pertinente a “profissionais” mal-intencionados e causa da infelicidade das famílias. O jogo deixaria indivíduos iludidos à mercê da esperteza de profissionais que lhes tomariam as suadas economias destinadas ao sustento familiar. E *A Tribuna* explica o motivo pelo qual da posição em “Combater o jogo é prestar relevante serviço à humanidade”:

No propósito de prestarmos melhor cooperação a nossa polícia, temos denunciados fatos que representam grandes benefícios à coletividade espirito-santense. O jogo é uma verdadeira perlição [sic]; é um assunto que deve merecer especial atenção das nossas autoridades, quando fora do casino, explorados clandestinamente como se verifica em pontos desta cidade. Por aí existem alguns *antros que são verdadeiras arapucas*. Os profissionais se reúnem com o fim exclusivo de assaltar a bolsa dos infelizes que, iludidos não ter a essas casas. Vitória, embora pequena, ainda possue [sic] um regular número de indivíduos que vivem exclusivamente do jogo. Bem no centro comercial, existe uma dessas cavernas, que clamam por uma visita policial. [...] Podemos dizer, que o jogo preferido é o pif-paf, e que trata-se de uma casa anti-higienicamente instalada, sem luz, água corrente, ar etc., que oferece um sério perigo à saúde pública assim como a carteira do cidadão honesto (Grifos nossos)²⁵.

A campanha de *A Tribuna* contra a prática do jogo era bastante repetitiva, pois, somente no mês de setembro de 1945, o tema foi abordado pelo menos quinze vezes. Havia ainda, naquele momento, a preocupação em preparar a cidade para receber visitantes católicos de diversos estados do Brasil, devido à realização do Congresso Eucarístico em Vitória. E uma das justificativas era a de que as casas de jogo não “ficariam bem” para os que prezam a decência, como indica a notícia “Nada do jogo acabar”:

Com esta, perfaz o número de 12, as crônicas que temos feito no sentido de mostrar às nossas autoridades, a necessidade do fechamento imediato das casas de tavolagem na cidade. [...] Aproxima-se o Congresso

25. Combater o jogo é prestar relevante serviço à humanidade. *A Tribuna*, 07 fev. 1945.

Eucarístico e não sabemos como será para os que se prezam de amar a decência. [...] A má impressão de que em Vitória, em quase todas as esquinas existe uma casa de jogo e que este, em todos os bairros é franqueado pela nossa Polícia. Nossa Polícia deve ser contra o jogo, pois as mais altas autoridades o são. Portanto, que se acabe de uma vez por todas com a praga mais vil da sociedade (grifos nossos)²⁶.

Em outra manchete, de 23 de setembro de 1945, *A Tribuna*, com ironia, insistia no tema “E o jogo continua... XX”, denunciando inclusive que a imprensa vinha fazendo a sua parte, mas que a polícia não estaria agindo com rigor:

E a praga do pano verde continua assolando todas as paragens do Estado do Espírito Santo *apesar do combate que vimos fazendo*, como sanitistas que veem [sic] próximo um mal custoso a ser debelado. *Não é por falta da imprensa* que essa anormalidade tem curso em nosso Estado, *pois nossa missão de vigilância está sendo cumprida à risca*. [...] e Clubes de vida social já firmados há por todos os lados, não só da ilha mas de todo o território espírito-santense *funcionando abertamente ás [sic] vistas de nossa Polícia* (grifos nossos)²⁷.

E pela persistência, com seguidas reportagens e artigos sobre o assunto, o jornal *A Tribuna* demonstrava o poder de influência e pressão dos meios de comunicação, comemorando a vitória (mal sabiam ser temporária e/ ou ilusória) da campanha de combate ao jogo, com o título “Terminou o jogo!...”:

Felizmente, hoje temos uma notícia sensacional para todos os capixabas [sic] amantes dos bons costumes. *Terminou o jogo em Vitória*, graças a uma sábia medida tomada pelo sr. Interventor Santos Neves, que assim, escreve a sua mais bonita página em prol da consolidação do bom nome que sempre soube ter o povo do Espírito Santo. Com o extermínio da mais

26. Nada do jogo acabar. *A Tribuna*, 14 set. 1945.

27. E o jogo continua... XX. *A Tribuna*, 23 set. 1945.

negra das peçonhas que enlutava o cenário dantes sem mácula das terras capichabas [...] A TRIBUNA, com sua campanha, ao nobre homem que nos dirige, a hoje se acha de parabéns e envia sua mensagem de agradecimentos (grifos nossos)²⁸.

A “vitória” contra o jogo, entretanto, durou pouco, e diversos artigos foram publicados nas semanas seguintes, sempre apontando um ou outro local em que o jogo ainda seria praticado. Isso, tanto que, em 1948, *A Tribuna* alia-se novamente à Polícia Civil no combate ao jogo. E a nova campanha contra o jogo tem uma sequência de quatorze artigos sobre o assunto, dentre eles um intitulado “Guerra ao jogo”²⁹, com manchete em letras garrafais.

A Gazeta também se pronunciava no combate contra o jogo. E no artigo “O jogo”, Wilson Maranguape, critica a hipocrisia de policiais e autoridades públicas que também jogariam, além de criticar a ineficácia das leis e da fiscalização no combate à prática. E conclui de forma irônica:

Paremos com o jogo, amigos. Tudo enoja. Ele não se acaba como pensamos. *A polícia, as autoridades públicas também jogam. Decreto-lei e xadrez não resolvem.* Antônio Torres sugeriu certa vez que o melhor seria o Governo que considera o jogo com repulsa por ser vício – baixar um decreto dizendo não ser mais vício, e o explorasse em seguida. Não vejo outra saída (grifos nossos)³⁰.

O combate aos jogos de azar fora um dos temas mais explorados nos jornais *A Gazeta* e *A Tribuna* durante as décadas de 40 e 50, nono e sexto lugar, respectivamente. Mesmo sendo o jogo de azar elencado na Lei das Contravenções Penais como prática proibida; ainda restariam algumas interrogações sobre o porquê de as campanhas de combate ao jogo terem alcançado tamanha importância naquela época.

28. Terminou o jogo!... *A Tribuna*, 25 set. 1945.

29. Guerra ao jogo. *A Tribuna*, 20 jul. 1948.

30. MARANGUAPE, W. O jogo. *A Gazeta*, 13 mar. 1949.

Alguns dos motivos do combate aos jogos de azar, explícitos nas próprias reportagens ou artigos: as consequências negativas para a convivência familiar e para o controle financeiro, uma vez que chefes de família passariam noites nas mesas de jogo, longe da família e expondo seus salários ao resultado das apostas; indivíduos que viviam do jogo, sem a necessidade de trabalho formal; trabalhadores que perdiam noites em frente ao “pano verde”, podendo tornar-se menos produtivos no trabalho. Portanto, tais motivos, dentre outros, trariam consequências contrárias aos valores, costumes e instituições importantes para parte da sociedade, não só de Vitória, mas do Brasil (Quiçá, do mundo): no caso ali proposto, à família e ao trabalho dignificante.

Perante tal diagnóstico, aqui se poderia estender a discussão do quanto o chamado vício estaria na contramão daquilo que se pretende cunhar como dignidade humana, sobretudo na vinculação desta ao trabalho e a outras instituições ligadas à produtividade laboral dos seres, simultâneo a uma precária culpabilização do prazer. Todavia, como extrapolei nas laudas (ao menos), isso terá que ser assunto para uma outra oportunidade e, por ora, espera-se ao menos ter alcançado parte do nosso objetivo presente em *Memórias do presente*. Ou seja, de uma certa “intervenção analítica dos fenômenos culturais e artísticos [que] significa atualizar uma compreensão do passado que exige um investimento político e ético do próprio esforço de leitura que não se reduz a um simples exercício de interpretação” (ERIK SCHØLLHAMER; SARMENTO-PANTOJA, 2012, p. 8, grifos nossos).

Referências

- ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. _____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p. 101-147.
- CAMPOS JÚNIOR, C. T. de. **A história da construção e das transformações da cidade**. Vitória: Cultural-ES, 2005.
- CEIA, Carlos. Paraliteratura. In: _____. **e-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paraliteratura/>. Acesso em: 11 maio 2018.
- DICIONÁRIO Caudas Aulete. Sanar. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/sanar>. Acesso em: 11 maio 2018.
- ERIK SCHØLLHAMER, K. E.; T. SARMENTO-PANTOJA (Org.). Apresentação. **Memórias do presente**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 7-8.

- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Imagens atlânticas: construções narrativas da colônia e do **cultus** na Amazônia atlântica. In: ERIK SCHØLLHAMER, K. E.; T. SARMENTO-PANTOJA (Org.). **Memórias do presente**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 57-70.
- FLAITT, Ricardo. **Feios, sujos e malvados: riso que vem da calamidade humana**. 2011. Disponível em: <http://cinezencultural.com.br/site/2011/08/04/feios-sujos-e-malvados-o-riso-que-vem-da-calamidade-humana/>. Acesso em: 11 maio 2018.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane**, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/2790/2999>. Acesso em: 11 maio 2018.
- HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Bruno V.G.; THAMOS, Márcio. **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 145-169.

2

A história do cinema capixaba, de Fernando Tatagiba: o povo, a cultura e o cinema no Espírito Santo

Ana Cristina Alvarenga de Souza¹
Roney Jesus Ribeiro²

Pensar as influências atuantes na construção de uma identidade cultural implica multiplicidade, proveniente, sobretudo, do fato da própria complexidade em definir o termo cultura, que se relaciona a aspectos políticos, sociais, ideológicos e históricos, apenas para citar alguns. Atinente a esse último tópico, interessa considerar que as diferentes configurações adquiridas por grupos de indivíduos em momentos temporais e espaços geográficos diversos, em maior ou menor escala, se relacionam, intervindo no estabelecimento de uma manifestação cultural.

-
1. Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes).
 2. Doutorando pela Universidad San Carlos; mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Nesse sentido, as práticas e as representações culturais, decorrentes dos pensamentos individual e coletivo, constituem-se em variadas instâncias, sendo uma delas a prática da escrita – literária ou não. Os registros por meio de palavras possibilitam construção e afirmação de identidade e resgate de memória, além de servirem como fonte histórica e documental, uma vez que, conforme pontua Michel de Certeau, a escrita “constituiu símbolo pela própria relação entre um espaço novo, recortado no tempo e um *modus operandi* que fabrica ‘cenários’ susceptíveis de organizar práticas num discurso hoje inteligível – aquilo que é propriamente ‘fazer história’” (1982, p. 16-17).

O tratamento desses registros escritos como fonte, por sua vez, traz consigo uma reflexão acerca da historiografia, tendo em vista a condição material (impressa) atrelada a um contexto sociocultural específico (DE LUCA, 2008, p. 138). Considerando como esse contexto específico a trajetória do cinema no estado do Espírito Santo, a proposta deste estudo encontra-se em ponderar a respeito dela, a partir do olhar crítico e sensível do escritor capixaba Fernando Tatagiba em seu livro *História do cinema capixaba*. Ao se valer não apenas da referida obra (à qual se atribui caráter documental), mas de outras que o caracterizam enquanto escritor literário, viabiliza-se uma análise nas dimensões artística, de sujeito e de espaço, atrelada às concepções de tempo, memória e, até mesmo, realidade, enquadradas na perspectiva historiográfica, que apresenta

[...] esta particularidade de apreender a invenção escriturária na sua relação com os elementos que ela recebe, de operar onde o dado deve ser transformado em construído, de construir as representações com os materiais passados, de se situar, enfim, nesta fronteira do presente onde simultaneamente é preciso fazer da tradição um passado (excluí-la) sem perder nada dela (explorá-la por intermédio de métodos novos) (DE CERTEAU, 1982, p. 17).

O autor: vida e produção cultural

Escritor, poeta e jornalista, Fernando Valporto Tatagiba nasceu no ano de 1946, na cidade interiorana de São José do Calçado, localizada no Sul do Estado do Espírito Santo. Ainda criança, na década de 1950, em tenra idade, mudou-se para Vitória. Ingressou nos cursos de Licenciatura em Letras, bacharelado em

Direito e Comunicação Social, no entanto, seu amor pela comunicação era tão forte que o jornalismo prevaleceu entre suas escolhas acadêmicas.

Embora tenha optado pelo jornalismo como profissão, nunca abandonou as letras. Nutria grande paixão pela literatura. Isso é perceptível quando observadas suas contribuições literárias no Espírito Santo – escreveu livros de autoria própria e colaborou em algumas coletâneas de autores capixabas, tendo a literatura como um expressivo alimento da sua vida cultural. O referido autor publicou os seguintes livros: *O sol no céu da boca* (contos), em 1980; *Invenção da saudade* (crônicas), em 1982; *Rua* (crônica e texto jornalísticos), em 1986; *História do cinema capixaba*, em 1988, e *Um minuto de barulho e dois poemas de amor* (poemas), em 1994.

Vale lembrar que, mesmo antes de publicar seu primeiro livro, Fernando Tatagiba já havia ganhado alguns concursos jornalísticos e literários com seus textos. Dentre essas premiações, podem ser citadas o “Concurso de Contos Ângela Raquel Van Randow”, da Faculdade de Filosofia do Espírito Santo (Fafi), e o “Concurso de Contos da Faculdade de Medicina”, da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), em 1973. Já no ano seguinte, continuou escrevendo e fez parte de uma antologia de produções de autores capixabas com os poemas “Vida/ dor/ ida”, “Close up”, “Tresvario” e “Natal” (TATAGIBA, 2015, p. 7).

A década de 1970 foi, portanto, significativa e profícua para Tatagiba. No ano de 1976, venceu, também, um concurso de contos promovido pela Fundação Cultural do Espírito Santo, com o conto “A paixão segundo...”. Tal narrativa foi publicada, em 1977, na edição de número 14 da revista *Ficção*. Dez fascículos depois, na edição de número 24 da mesma revista, voltou a participar, com o conto intitulado “Inquilino do vento”. Sua próxima publicação literária foi o conto “Perplexidade”, no livro *Queda de braço: uma antologia do conto marginal*. Em seguida, no ano de 1980, publicou seu primeiro livro, o qual teve boa aceitação da crítica literária da época.

Fernando Tatagiba e sua relação com o povo, o cinema e a cultura

Cidadão atento e muito observador, Tatagiba considerava que, na rua, tudo tinha importância. Sua escrita era cheia de personagens comuns, cujas

vidas simples apresentavam papel preponderante para construção da essência literária. As ruelas, os becos, as ruas da cidade estão presentes nos contos e nas crônicas desse autor. A periferia e a pobreza também são figuras marcantes e retratadas com muita intensidade na escrita tatagibiana, sobretudo se levado em conta que na instância das práticas sociais, “a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias sócio-econômicas e políticas” (DE CERTEAU, 1998, p. 174), figurando como local de problematização, por exemplo, das desigualdades entre diferentes classes sociais.

Segundo lembra Sara Vervloet (2018), o cronista Rubem Braga escreveu no prefácio do livro *Invenção da saudade*, de Fernando Tatagiba, publicado no ano de 1982, que a escrita literária de tal autor acontecia em lugares comuns, onde o povo circulava com bastante frequência. Entre os lugares citados, incluem-se alguns cartões postais da cidade de Vitória, como a Praça Costa Pereira, a Rua Sete de Setembro e a Vila Rubim. Assim, fica evidente que a literatura de Tatagiba é do tipo que se constrói tendo por base o cotidiano das pessoas simples da cidade de Vitória.

Conforme explica Vervloet (2018), a escrita de Tatagiba estava inerente às ruas e, diversas vezes, os escritos nasciam naturalmente naquele contexto. No entanto, em função de seu costume de se sentar na rua e observar o movimento, as pessoas e o acontecer da vida na cidade, é “comum associar a lembrança do escritor ao homem que sentava à beira das calçadas do Centro de Vitória com sua máquina de escrever”; àquele que diariamente se dedicava a observar a gente que por ali passava todos os dias, “talvez recordando o inexistente passado, talvez esperando um futuro nenhum, gente de todos os tipos, pelos quais lhe interessava os mais incomuns” (2018, p. 2).

As vozes silenciadas por uma sociedade na qual os pobres, os favelados, o mendigo e o alcoólatra não têm vez ganham espaço nos textos literários de Fernando Tatagiba. Para ele, era necessário retirar os holofotes de cima da burguesia e voltá-los aos pobres, desmerecidos e esquecidos. Preocupado com essas camadas da sociedade capixaba, o autor, em 1986, publica o Manifesto Por uma Literatura-Rua, em que se pode ler

A Literatura Capixaba, excetuando-se a poesia, sempre foi feita pela burguesia – beletrista por excelência. Sendo assim, essa burguesia-fascista ou “liberal”, mas definitivamente alienada, estava sendo obviamente

afastada do povo, das ruas, do cheiro muitas vezes doloroso do ser humano comum da esquina [...]. é necessário que a Literatura Capixaba deixe de lado, definitivamente o “bom mocismo” dos sonetos, das tramas, do Convento da Penha, do Dia dos Namorados, das Mães e do Natal, dos pontos turísticos, dos cartões postais, e mergulhe de vez na rua, na passarela comum, se encharque de povo, de pessoas simples, gente de esquina da praça (TATAGIBA, 1986, p. 13-17).

A publicação desse manifesto, que reclama o lugar do negro e do pobre na sociedade foi uma grande contribuição social. Em tal manifesto, o autor faz críticas severas aos escritores capixabas que prezavam por uma literatura comportada, ao passo que o povo e os problemas sociais ficavam em segundo plano. Conforme lembra o crítico literário capixaba Francisco Aurelio Ribeiro (1996, p. 127), “toda uma geração de escritores seguiu Fernando Tatagiba e os princípios de seu manifesto-povo”. A inserção desses sujeitos na escrita de Tatagiba decorre de forma que cada um deles seja situado na Literatura e na Arte Capixaba. Assim, nessa literatura-povo/ literatura-rua, tem-se

Um vendedor de balas, um travesti sonhador, catadores de papel, “bêbados de quina e loucos de esquina”, pipoqueiros, balconistas, transeuntes solitários, andarilhos desequilibrados, são essas as vozes silenciadas que gritam nos textos tatagibianos, encantados pelas almas das ruas de João do Rio, injetados da violência urbana de Rubem Fonseca e tingidos pelo extraordinário de José J. Veiga (VERLOET, 2018, p. 2).

A partir do exposto, observa-se que a forma que Fernando Tatagiba encontra para demonstrar o quanto os marginalizados são importantes para ele é dedicando-lhes algumas palavras, algumas linhas e textos. Assim, como reitera Ribeiro (1990), nos textos em que esses sujeitos são inseridos, o autor “se adentra a colorida comédia humana dos esquecidos, loucos, marginalizados de várias formas e gente sem eira-nem-beira. Não é um escritor terra-terra e abre para a possibilidade de salto, graças a uma técnica ousada e afinada, para uma visão extrapolante e cósmica do mundo desses infelizes” (p. 37).

A história do cinema capixaba, por Fernando Tatagiba

Fernando Tatagiba é responsável por livros expressivos para a literatura do Espírito Santo, no entanto, confere-se destaque à obra *História do cinema capixaba*, publicada em 1988, depois de sua morte. Tal livro remonta a uma parte da cultura local não tratada anteriormente por outro escritor, de modo que, a partir dele, é apresentada à sociedade uma parcela do que foi a chegada do Cinema no Espírito Santo e como essa forma de arte se propagou em terras capixabas.

O livro *História do cinema capixaba* foi organizado em quatro partes. A primeira delas é reservada para remontar às construções da chegada do cinema em terras capixabas, que serviam como espaços de exibição ou eram destinados especificamente para tal. A segunda, por sua vez, trata das realizações do cinema, conferindo especial atenção à época de ouro para os aficionados por cinema, a partir da metade da década de 1960. Abrange o cineclubismo e o ciclo cinematográfico no ES, apresentando diretores, produtores e roteiristas que contribuíram para a produção local, juntamente com alguns de seus filmes e documentários produzidos, além de contemplar a relevância do cinema amador. Na terceira, o autor fala da Sessão Colosso, do Cinema de Bairro e do Cinema de Interior. Por fim, tem-se a quarta parte como conclusão.

Na obra, o percurso do trabalho cinematográfico é tratado de forma dinâmica, menos técnica e mais literária, tentando se afastar da linguagem típica do jornalismo. Tatagiba comprovou que “em variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro” produzido no Espírito Santo “acertou o passo” do estado “com os movimentos de ponta de seu tempo” (XAVIER, 2001, p. 18). Para tanto, ainda que as produções realizadas pelos capixabas carecessem de recursos mais requintados, suas peripécias situavam seu trabalho em festivais importantes para o momento cultural e histórico.

Jean-Louis Baudry (1983), ao discutir a respeito da reconstituição da realidade por meio da produção cinematográfica, destaca o efeito do movimento possibilitado pelo mecanismo da projeção. A partir desse conteúdo das imagens, somado à recursos materiais, são produzidos novos efeitos de sentido e criadas novas formas de interpretação de conteúdos ideológicos e históricos. Assim,

Apreender o movimento é tornar-se movimento, seguir uma trajetória é tornar-se trajetória, captar uma direção é ter a possibilidade de escolher uma, determinar um sentido é dar-se um sentido. Daí, então, o olho-sujeito constitutivo, mas implícito, da perspectiva artificial, na verdade, é apenas o representante de uma transcendência que, ao se esforçar para reencontrar a ordem regrada desta transcendência, acha-se absorvido, “elevado” a uma função mais ampla, à medida do movimento que é capaz de operar (BAUDRY, 1983, p. 391).

de maneira tal que a intencionalidade do conteúdo exibido para reproduzir um suposto movimento da vida influi na apreensão que cada sujeito fará desse conteúdo, não desconsiderados critérios estéticos e níveis de formação cultural do público (ALMEIDA, 1999b).

Segundo Xavier (2001, p. 18), a implantação da cultura cinematográfica do Espírito Santo “foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta” local “no interior da cultura brasileira”. Assim, comprehende-se que o livro de Fernando Tatagiba é um valioso instrumento histórico e cultural, não se tratando de um objeto isolado, mas atrelado a uma função social, tornando-o passível de pesquisa e interpretação (DE LUCA, 2008). Tatagiba foi o primeiro autor capixaba a registrar a história e a trajetória do cinema em salas de exibição do estado. Ele não só acreditava, como também defende em seu livro que

A história da arte cinematográfica e da indústria do cinema no Espírito Santo tem aspectos interessantíssimos a serem investigados adequadamente que demonstram como, desde os primórdios do último século XX, a sociedade urbana capixaba incorporou a ida ao cinema à vida cotidiana, e conviveu com as fachadas dos cinemas cobertos de cartazes que compuseram o cenário das ruas da cidade na época dos “cinemas de calçada” (AGUIAR FILHO, 2018, p. 1).

Seu trabalho acerca do cinema capixaba é marcado por grande expressividade e por um humor indiscutível e original. Em *História do cinema capixaba*,

não economiza na dose da histórica de como o cinema ingressa no Espírito Santo. Além dos relatos e do mapeamento acerca da trajetória das salas de exibição por todo o estado, Tatagiba permeia as páginas do livro com relatos folclóricos. No conjunto, traz artefatos de memória a essa parte da identidade cultural capixaba, atuando nos processos de reconstrução e transformação da arte, do espaço e do sujeito, pois

[...] a memória produz num lugar que não lhe é próprio. De uma circunstância estranha recebe a sua forma e implantação, mesmo que o conteúdo (o pormenor que falta) venha dela. Sua mobilização é indissociável de uma alteração. Mais ainda, a sua força de intervenção, a memória a obtém de sua própria capacidade de ser alterada – deslocável, móvel, sem lugar fixo (DE CERTEAU, 1998, p. 162).

Logo, o livro torna possível aos leitores ter conhecimento de um pouco do “que havia por trás das câmeras – e até mesmo entre elas”, fazendo perceber que o cinema, “inerente à cultura e à história do Estado, era também capturado pelo olhar de Fernando Tatagiba” (VERVLOET, 2018, p. 3).

História do cinema capixaba, por ser a primeira e única obra a narrar a trajetória do cinema capixaba, desde a criação das primeiras salas de exibição até a configuração estabelecida ao final da década de 1980, propicia ao leitor tomar conhecimento do panorama de surgimento e de evolução do cinema no estado do Espírito Santo. Com seu também caráter de documento histórico e cultural, suscita a interpretação enquanto fonte histórica, auxiliando na compreensão das produções cinematográficas da época como reflexo das manifestações artísticas daquele período, bem como do público ao qual se relacionavam.

De acordo com Aguiar Filho (2018, p. 1) a cultura do cinema em terras capixabas acompanhou “uma expansão urbana, a ampliação da eletricidade, os bondes elétricos e a urbanização, o cinema ganha sinônimo de modernização e desenvolvimento nos bairros e cidades que contavam com uma sala de exibição”. Todavia, com o passar do tempo, a própria organização sociocultural se altera consideravelmente. A mudança é um processo incontrolável, até mesmo, natural, de modo que influenciou na produção cinematográfica entre os capixabas. Inevitavelmente, muitas salas de exibição foram

fechadas, restando prédios cheios de histórias e boas lembranças, haja vista que “todo “fato histórico” resulta de uma práxis, porque ela já é o signo de um ato e, portanto, a afirmação de um sentido (DE CERTEAU, 1982, p. 40).

Dessa forma, o livro *a História do cinema capixaba* é passível de ser concebido como uma expressiva herança cultural. O posicionamento de Fernando Tatagiba enquanto escritor crítico, mas também autor literário, conduziu a obra a refletir tanto na esfera artística como na social. Graças a ela, viabilizou-se o conhecimento de tal faceta da cultura capixaba, suas contribuições para uma identidade cultural de afirmação do sujeito e do espaço, bem como do avanço e das inúmeras transformações pelas quais o cinema passou, colaborando, também, para a sua configuração atual.

Referências

- AGUIAR FILHO, Walter de Aguiar. **A história dos cinemas no ES.** Disponível em: <http://www.morrodomoreno.com.br/materias/a-historia-dos-cinemas-no-es.html>. Acesso em: 4 mar. 2018.
- ALMEIDA, Milton José de. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. **Pro-Posições**, v. 10, n. 2, p. 9-25, jul. 1999a.
- _____. Cinema, arte da cidade. **Pro-Posições**, v. 10, n. 1, p. 158-162, mar. 1999b.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-89.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **A escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla (Org.). **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.
- RIBEIRO, Francisco Aurelio. **A literatura do Espírito Santo:** uma marginalidade periférica. Vitória: Nemar, 1996.
- _____. **Estudos críticos de literatura capixaba.** Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida, 1990.
- TATAGIBA, Fernando. **O sol no céu da boca.** 2. ed. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2015.
- _____. **História do cinema capixaba.** Vitória: Artgraf. 1988.
- _____. **Rua.** Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida, 1986. p. 13-17.

TATAGIBA, Gabriel Broedel. Apresentação. In: TATAGIBA, Fernando. **O sol no céu da boca**. 2. ed. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2015. p. 7.

VERVLOET, Sarah. **Tatagiba**: rua, povo e cinema. Disponível em: <http://outros300.blogspot.com.br/2013/04/tatagiba-rua-povo-e-cinema.html>. Acesso em: 4 mar. 2018.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

3

“Ballades Brésiliennes”: Tavares Bastos e uma francofonia capixaba

Anaximandro Amorim¹

O cânone literário costuma ser cruel com a maioria autores, pois, ele é primo-irmão do Tempo. Este, por sua vez, tem o condão de soprar ventos de lembrança ou de esquecimento, com mais frequência, os últimos. Clichê dizer que uma maioria será soterrada pelos anos. Mister resgatar os que não mereceram perecer nos escombros do olvido.

Este trabalho tem, portanto, essa função: resgatar a importância do escritor Antônio Dias Tavares Bastos (Campos dos Goytacazes/RJ – 1900, Paris/França – 1960), fazendo-lhe uma apresentação geral. Tal se faz importante, pois, em primeiro lugar, Bastos, quando ainda se escondia por detrás do inusitado pseudônimo de “Charles Lucifer”, se constituiu em um caso *sui generis* das nossas letras, produzin-

1. Membro da Academia Espírito-santense de Letras. Graduando de Letras-Francês pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

do toda sua obra literária em francês, no Brasil e, mais propriamente, no Espírito Santo, local para onde veio com a família, ainda nos primeiros anos de vida.

Em segundo lugar, porque Bastos foi, pode-se dizer, uma espécie de “embai-xador das letras brasileiras na França”, tendo traduzido poetas de escol tais como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, dentre outros, e os introduzido com sucesso na terra de Molière, segundo documentação coligida, inclusive, neste estudo.

Um caso de hibridez de forma e de conteúdo: ele escreve em versos livres e brancos, com uma poesia muito próxima da prosa; ele canta as coisas do Brasil, mas, na língua de Racine, com alusões mitológicas. Assim, impossível não analisá-lo à luz de um referencial teórico como o de uma literatura “menor”, segundo Deleuze e Guattari. Ato contínuo, necessário socorre-se do conceito de “marginalidade periférica”, de Francisco Aurélio Ribeiro, para tentar entendê-lo e situá-lo dentro do “Mapa de literatura brasileira feita no Espírito Santo”, de Reinaldo Santos Neves, do site “Estação Capixaba”.

Assim, este trabalho conta com três partes: a primeira, em que delineamos nosso referencial teórico, cujos autores foram citados no parágrafo acima; a segunda, com a introdução de uma breve biografia, pois, o espaço não nos permite delongamentos; e uma terceira, em que mostramos nossos estudos preliminares do livro de estreia de Tavares Bastos, ainda sob o pseudônimo de Charles Lucifer, o *Ballades brésiliennes*, do qual analisaremos um poema, mostrando a importância do autor no contexto capixaba, nacional e até internacional.

Referenciais teóricos

Não é exagero colocar Tavares Bastos ao lado de autores como Kundera, Joyce, Beckett ou Kafka e é sobre este que Gilles Deleuze e Félix Guattari formularam, ao discorrer sobre a obra do autor tcheco, mas, que se expressava em alemão, a teoria da literatura “menor”, cujas características dão-lhe a tônica:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida).

Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever na sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão ou como um uzbeque escreve em russo (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

Ou seja, é “menor” não na qualidade, porém, no fato de esse autor estar em menor número face ao seu *entourage*, composto de pessoas que se expressam na língua da maioria, o que não é exagero utilizar o mesmo caso de Kafka com o de Bastos, que tem, ainda, mais uma “desvantagem”: a de se situar, não apenas, em um país periférico (Brasil), mas, na “periferia da periferia”, no caso, no Espírito Santo, o que faz com que seus escritos possam, também, ser analisados pelo conceito de “marginalidade periférica”, elaborado por Francisco Aurelio Ribeiro, que diz o seguinte:

A literatura produzida no Espírito Santo pode ser considerada “marginal” ou “periférica” por dois motivos: geográfica e culturalmente. Do século XVI ao XX, toda a literatura feita por capixabas ou no Espírito Santo tinha como modelos os centros europeus - Lisboa, Madri ou Paris – ou nacionais – Salvador, Rio de Janeiro ou São Paulo, vivendo à margem desses centros, geográfica ou culturalmente, por pretender copiar ou imitar aqueles modelos (1996, p. 27).

Tendo vivido a maior parte de sua vida e produzido grande parte da sua obra em solo capixaba, é impossível não observar a poética de Bastos sob essa óptica, sobretudo se consideramos que o autor, segundo estudo de Reinaldo Santos Neves, encontra-se situado, dentro do “Mapa da Literatura brasileira produzida no Espírito Santo”, na década de 1920, quando a maioria dos poetas capixabas ainda contava com inspiração parnasiano-simbolista, quando muito arriscando versos satíricos ou fesceninos. O caso de Tavares Bastos, no entanto, é *sui generis*, nesse mesmo mapa: “Figura inusitada na década de 20 é a de Antônio Dias Tavares Bastos (1900-1960)” (NEVES, 2016).

Santos Neves, que categoriza seu “Mapa” por partes, o coloca junto dos autores da terceira parte (primeiras três décadas do século XX), junto com

uma crônica dedicada a Bastos por Manoel Bandeira e uma importante carta de sua viúva ao escritor capixaba Renato Pacheco, que nos confere detalhes biográficos do autor. A “figura inusitada”, aliás, migraria definitivamente para a França, fazendo carreira como autor e tradutor, também.

Tavares Bastos: à guisa de uma biografia

“A.D. Tavares Bastos, nascido no Espírito Santo, nasceu poeta” (NEVES, 2016). É assim que Manoel Bandeira abre sua crônica “Coração de criança”, citando o autor e cometendo um equívoco que, mais tarde, seria reproduzido, inclusive, em outras fontes². A verdade é que Antônio Dias Tavares Bastos era natural de Campos dos Goytacazes/RJ, segundo sua viúva, Georgette Tavares Bastos, em carta a Renato Pacheco, cujo teor dizia:

Nasceu em Campos em 7 de julho de 1900. O pai era juiz federal em Campos, depois foi designado para Rezende, onde nasceu o segundo filho, Aureliano. Depois foi [para] Vitória, onde Antônio e Aureliano passaram os anos de mocidade (NEVES, 2016).

Tavares Bastos era filho de José Tavares Bastos Neto e Maria Luiza Dias Tavares Bastos. Não se sabe exatamente em que ano a família veio ao Espírito Santo, mas, acredita-se, foi logo depois do nascimento do segundo filho, Aureliano, em Rezende, também Rio de Janeiro. Havendo fixado residência em Vitória, os irmãos “passaram aí a mocidade” (NEVES, 2016), sendo que Antonio toma posse, pela primeira vez, como Promotor de Justiça, em 1922, após um hiato de estudos no Rio de Janeiro.

Georgette nos conta que o autor sai do Brasil em 1937, num embarque sem volta à França. Não se sabe, ainda, em que data ele deixou o Espírito

2. Como, por exemplo: BASTOS, A. D. Tavares (ES? - Paris, França, out. 1960), poeta, radicado em Paris. Pseud.: Charles Lucifer. BIBL.: Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine. 1954 (antol. org.). REF: Bandeira, Manoel. Andorinha, Andorinha, 1966, p. 292-3; Lima Estudos, I, 1017-8. In: COUTINHO, Afrânia; SOUZA, J. Galante de. *Encyclopédia de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, Fundação de Assistência ao Estudante, 1999. 2 v. v. 1.

Santo, pois ele ainda se estabeleceria no Rio de Janeiro, sobrevivendo de advocacia e travando conhecimento dos autores que, mais tarde, traduziria. Na França, “trabalhou no rádio, depois (ainda em 1940) na Embaixada do Brasil em Vichy (Paris fazia parte da zona ocupada pelos hitlerianos)” (NEVES, 2016). Morreu em 15 de outubro de 1960, em Paris, tendo trabalhado na Unesco, mas sempre se dedicando à literatura.

Adota o inusitado pseudônimo de “Charles Lucifer”, que, segundo Bandeira, “com ele nada tinha de parecido, por mais remoto que fosse, o bom, o simples, o cândido Tavares Bastos” (NEVES, 2016). A alcunha é usada apenas nos primeiros livros, “Ballades brésiliennes” (1924), “Les poèmes défendus” (1925), “Cynismes, suivis de Sensualismes” (1927)³. Em 1954, Bastos organiza uma importante antologia, a “Anthologie de la poésie contemporaine brésilienne”, que ganha uma edição póstuma, em 1966 e introduz a dita “Geração 45” das letras brasileiras na França, não sem haver reações positivas na imprensa:

Si le roman brésilien commence à trouver chez nous un public - le bon accueil fait ces dernières années aux livres de Guimarães Rosa en est le plus satisfaisant indice - , il n'en va (sic) pas de même pour la poésie, qui reste encore, au portulan de nos librairies, marquée de la blancheur quasi vierge d'une *terra incognita*. L'anthologie Tavares-Bastos, que vient de reprendre Pierre Seghers, et qui nos présente une cinquantaine de poètes à peu près ignorés ici, hormis peut-être Vinícius de Moraes (le créateur d'*Orfeu Negro*), est donc à tous égards la bienvenue, car nul n'était mieux placé que son auteur lui-même écrivain bilingue et poète pour nous guider dans la découverte de cette contrée neuve⁴.

-
3. O site “Estação Capixaba” relaciona, na carta de Georgette a Renato Pacheco, outros livros, “três títulos de poesia – Les exaltations, Les paroxysmes, Surfaces ou Le pays de l'absence –, três de prosa – Marie l'gyptienne (romance), Cahiers de Voyage et Humoresque (novela) – e três de teatro – L'amante, Isabelle e Personne” (NEVES, 2016). Deixamos em nota à parte, pois, ainda estamos localizando esses títulos.
 4. “Se o romance brasileiro começa a encontrar, em nosso país, um público - a boa recepção, nesses últimos anos, aos livros de Guimarães Rosa são uma pista mais que satisfatória - o mesmo não acontece com a poesia, cuja existência, no âmbito das nossas livrarias, é tão desconhecida como uma terra incognita. A antologia de Tavares-Bastos, reeditada por

Um grande salto em uma carreira que começaria ainda no Brasil, no anos 1920, com um interessante projeto literário.

“Ballades brésiliennes”: uma verdadeira francofonia capixaba

Ballades brésiliennes é o livro de estreia de Antonio Dias Tavares Bastos, sob o pseudônimo “Charles Lucifer”. Foi lançado em Paris, em fevereiro de 1924 pela *Éditions de la Pensée Latine* e conta com 27 poemas, longos, em sua maioria (três, quatro páginas), todos escritos em francês.

Há muito de interessante no fato de um autor brasileiro lançar seu livro de estreia em outro país e em outra língua, sobretudo se esse mesmo autor continua residindo em sua terra natal. É o que nós depreendemos da biografia de Bastos, que, só sai do Brasil, definitivamente, em 1937 e que, ainda na década de 1920, estava no Espírito Santo, produzindo e sendo reconhecido como um autor originário deste Estado.

Ademais, como vimos no “Mapa da Literatura”, Bastos produziu em épocas de influência da Semana de Arte de 1922, o que é perfeitamente visível na forma da sua poética. Ele, porém, era uma espécie de simbolista no conteúdo, visto que, em seu campo temático, podemos encontrar alusões ao céu (“lá no alto”, “outros céus”), à mitologia (“zéfiros”, “gigantes”), como se depreende do primeiro poema do livro, reproduzido na íntegra:

Pierre Seghers e que nos apresenta uns cinquenta poetas mais ou menos ignorados aqui, exceção, talvez, de Vinícius de Moraes (criador de *Orfeu Negro*), é, logo, para todos nós, bem-vinda, uma vez que ninguém melhor que o próprio autor, escritor bilíngue e poeta, para nos guiar na descoberta dessa nova seara” (LA QUINZAINE LITTÉRAIRE, 1966, p. 10). Tradução nossa.

LE CHANTRE D'OCCIDENT⁵

*Je suis né comme un ruisseau larmoyant d'une pierre,
là-haut, sur la croupe des montagnes prestigieuses.
Ma route avait penché un jour vers les vallées, pleines
d'odeurs, et d'ombre, et des zéphyres légendaires,
qui creusent de grands coffrets aux trésors
tumultuaires et châtoyants des flores.
Et à travers les forêts et les collines bleues,
j'ai voyagé,
vers les plateaux, les plaines sèches de l'Equateur,
jusqu'aux rives d'une mer languissante et pleureuse,
toujours au long des îles, et des golfes, et des caps
hiératiques,
humant des brumes que les vents du Sud déchirent.
Alors, j'ai contemplé les navires de ceux qui sont
arrivés d'un autre ciel,
qui n'avaient point vécu au milieu des cabanes,
qui ne savaient point dormir au souffle tiède*

-
5. “O bardo do Ocidente. Nasci como um regato lacrimoso de uma pedra,/lá no alto, sobre as curvas de famosas montanhas./Meu caminho se inclinara um dia em direção de vales, cheios/ de cheiros, de sombra e de zéfiros lendários,/à procura de grandes arcas de confusos/ tesouros e de plantas brilhantes./E através de florestas e colinas azuis/eu viajei/em direção a platôs e planícies secas do Equador,/Até as margens de um mar lânguido e choroso,/sem-pre ao longo de ilhas, e de golfos e de cabos/sagrados./Aspirando as brumas rasgadas pelos ventos do sul./Então, contei os navios dos que/chegaram de um outro céu./que não haviam vivido no meio de cabanas,/que não sabiam dormir ao morno arfar/das tardes de novembro,/quando coqueiros se agitam como leques/gigantes.///E eu me pus dizendo coisas/ que eles sequer veriam, se em outras/paragens./pois eu lhes desvendei o grande segredo do/ Império das Esmeraldas,/a iniciação às belezas de seu magnífico tesouro,/as maravilhas que apenas os pontífices/do oeste/me ensinaram lá em cima, nos seus verdes pagodes,/entre sonhos e arvoredos,/por onde nascem rapsodos viajantes.///E eu lhes cantei meus alvoroçados poemas,/de esplendor e de intenso brilho,/de nostalgia e de esquecimento,/para que eles os levassem em direção a todos os outros/cantos do mundo/onde há aqueles que creem na existência/do Reino dos Sonhos,/que é formado lá no alto, sobre vales de esmeralda/e montanhas de safira.///E agora eu canto como um rio impetuoso/e abundante,/que empurra suas láminas de prata em direção às várzeas/móveis dos oceanos ensolarados;/vindo de uma pequena lágrima brilhante e/desconhecida,/chorada por uma fonte esquecida e longínqua,/ como o olho entrustecido do gigante pré-histórico,/pensante e indolente, apoiado sobre os cumes/que cercam o paraíso de mil cores,/El-Dorado das grandezas e das belezas inacessíveis” (LUCIFER, 1924, p. 9-11). Tradução nossa.

*des après-midi de novembre,
tandis que les cocotiers agitent leurs éventails
géants.*

*Et je me mis en train de leur dire des choses
qu'ils ne verraien^t non plus, au sein d'autres
contrées.
car je leur ai décelé le grand secret de
l'Empire des Emeraudes,
l'initiation aux beautés de son trésor magnifique,
les merveilles que, seuls, les grands pontifes de
l'Ouest
m'avaient appris là-haut, dans leurs pagodes vertes,
parmi la flore des songes,
où sont nés les rapsodes voyageurs des landes.
Et je leur ai chanté mes poèmes tumultueux,
de splendeur et d'éblouissement,
de nostalgie et d'oubli,
pourqu'ils les emportassent vers tous les autres
coins du monde,
où il y a de ceux qui croient à l'avénemrnt
du Royaume des Rêves,
qui s'est formé là-haut, sur les vallées d'émeraude
et les montagnes de saphire.
Et maintenant je chante comme un fleuve impétueux
et abondant,
qui pousse ses lames d'argent vers les campagnes
mobiles des océans ensoleillés ;
venu d'une toute petite larme étincelante et
inconnue,
pleurée d'une source oubliée et lointaine,
comme l'oeil attristé d'un géant préhistorique,
songeur et nonchalant, accoudé sur les cimes
qui encerclent le paradis aux mille couleurs,
El-Dorado des grandeurs et des beautés inaccessibles.*

Trata-se de um poema com 51 versos brancos e livres. Ele dá a tônica do livro, que começa com uma provocação: esse “bardo do ocidente”, cujo nome (e o idioma de expressão) evocariam um europeu é, muito provavelmente, uma confusão entre o “eu lírico” e o poeta, que se mostra(m) como o latino, o mestiço, aquele que vem do “paraíso de mil cores”, do “El Dorado” de grandes e belezas inacessíveis.

A estrutura do poema beira a da prosa, com versos que se intercalam (*en-jambements*), pontuação destacando a mesma estrofe. Uma nova tradição, aliás, já encontrada em muitos poetas franceses do início do século XX. O autor, assim, pode ser considerado, na forma e no conteúdo, um *híbrido*: um poeta brasileiro, latino-americano, que canta sua terra em francês, língua de escolha, de adoção. Alguém com raízes, mas, também, antenas.

Uma evocação às belezas e à natureza brasileira, que, inclusive, ganhou espaço na imprensa francesa, seja como notas sobre o lançamento (*Le Gaulois* de quarta feira, 20 de fevereiro de 1924 e *Le Figaro* do mesmo dia, ao preço de 16F50, a edição de luxo) (GALLICA), seja com resenhas, como essa, de caráter bastante positivo:

BALLADES BRÉSILIENNES

Par Charles Lucifer

L'auteur célèbre son pays «de paradis aux mille couleurs, El Dorado des grandeurs et des beautés inaccessibles». Il le fait avec beaucoup de poésie et d'éclat. La forme choisie pour ces Ballades, est plus voisine de la prose cadencée que du vers proprement dit; elle possède une harmonie très réelle et le style abonde en images éloquentes. Nous ne saurions trop applaudir à cet heureux essai d'un écrivain brésilien dans notre langue. De tels efforts contribuent efficacement à la diffusion de la pensée latine⁶.

6. “O autor celebra seu país ‘o paraíso de mil cores, El Dorado das grandes e das belezas inacessíveis’. Ele o faz com muita poesia e luz. A forma que ele escolheu para essas Ballades é mais vizinha da prosa cadenciada que do verso propriamente dito; ela possui uma harmonia muito real e o estilo abunda em imagens eloquentes. Nós não saberíamos como aplaudir a essa feliz tentativa de um escritor brasileiro em nossa língua. Tais esforços contribuem eficazmente para a difusão do pensamento latino” (GALLICA [Revue mensuelle illustrée, 15 décembre 1924]). Tradução nossa.

O lançamento do livro reverberou até o ano seguinte. Não sem haver críticas em contrário, porém:

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques,
de 24 de janeiro de 1925:

Ballades brésiliennes, par Charles Lucifer: Nonchalance et négligence. Dans un français souvent approximatif, M. Lucifer exalte les horizons rougeâtres de son pays natal. Ses vers inégaux ressemblent à des liaisons qui soutiennent parfois, tremblantes, de lis d'eau, des nénuphars bleus⁷.

Positivas ou não, depreende-se que o autor, brasileiro, capixaba (de coração), escrevendo em Vitória/ES, conseguiu publicação e espaço em Paris, uma façanha, inclusive, para os dias de hoje. *Ballades brésiliennes* é o prenúncio de uma carreira que culminaria não apenas na escrita, mas, também, na tradução de autores, o que mostra o talento e o valor de Tavares Bastos, na nossa literatura, em âmbito local, nacional e também internacional.

Antonio Dias Tavares Bastos é mais um, dentre tantos exemplos, dos autores cobertos pela poeira do tempo. Recuperar seu nome, portanto, é uma tripla tarefa. Primeiro, pelo seu pioneirismo, dentro do contexto local: em um Estado ainda dominado por autores parnasianos/simbolistas em sua maioria, cuja produção em muito contribuía para manter a tradição dessas vanguardas e, logo, impedia que os ecos da “Semana de 22” pudessem reverberar no Espírito Santo, ter um autor moderno, ainda que na forma, mostra o caráter vanguardista da sua literatura.

Em segundo lugar, no contexto nacional, ou, quiçá, internacional, Tavares Bastos mostra sua importância, ao traduzir, para o francês, autores de escol como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manoel Bandeira, dentre outros, o que faz dele uma espécie de “embaixador da poesia brasileira na França”.

7. “Ballades brésiliennes, por Charles Lucifer: Indolência e negligência. Em um francês em geral razoável, o Sr. Lucifer exalta os horizontes avermelhados de seu país natal. Seus versos desiguais são como cipós que sustentam, por vezes, trêmulos, vitórias régias, nenúfares azuis”. (GALLICA [Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques, 24 janvier 1925]). Tradução nossa.

Mas, por fim, o fato de ele ter escrito em francês, que faz de Bastos não apenas um caso *sui generis* em nossas letras, como, também, um autor que se equilibra em dois vetores. *Ballades brésiliennes*, seu livro de estreia, é, assim, o melhor exemplo disso: de uma literatura “menor”, não na importância, mas, no contexto capixaba e brasileiro, logo, lusófono. Tavares Bastos, assim, mostra seu caráter híbrido, na forma e no conteúdo: um brasileiro, latino-americano, mas que se expressa na língua de Molière, cantando a brasiliidade, em uma deliciosa contradição em termos. Um autor que não tinha raízes, mas radares: um para a sua terra natal, outro, para sua terra de adoção. Não fosse isso, quiçá, teríamos apenas mais um caso banal, perdido no tempo. Felizmente, o mesmo tempo parece abrir concessões a esse franco-capixaba.

Que mais autores se interessem por sua obra.

Referências

- COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de. **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, Fundação de Assistência ao Estudante, 1990. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. São Paulo: Autêntica, 2014.
- GALLICA. In: BIBLIOTHEQUE Nationale de France. Disponível em: www.gallica.bnf.fr. Acesso em: 8 abr. 2018.
- LA QUINZAINE Litteraire, n. 17, p. 10, déc. 1966. Disponível em: https://issuu.com/capucine/docs/ql_n_17jd. Acesso em: 8 abr. 2018.
- LUCIFER, Charles. **Ballades brésiliennes**. Paris: Pensée Latine, 1924.
- NEVES, Reinaldo Santos. Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo. In: **Estação Capixaba**. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/terceira-partede-1901-1950.html>. Acesso em: 8 abr. 2018.
- RIBEIRO, Francisco Aurelio. **A literatura do Espírito Santo**: uma marginalidade periférica. Vitória: Nemar, 1996.

4

Classe média baixa e a resistência literária da periferia no ES

Andressa Santos Takao¹

André Luís de Macedo Serrano²

Falar de classes sociais hoje é quase uma redundância num processo de golpe de estado e total polaridade das massas no Brasil. A literatura neste campo cumpre um papel extraordinariamente inovador: falar de realidades dentro de um contexto ficcional. A partir deste fio poderemos falar um pouco do romance do autor capixaba Wagner Silva Gomes. *Classe média baixa* (2014) como o próprio nome nos sugere trata de uma realidade das classes, especificamente a que é mais oprimida dentro das grandes cidades capitalistas. O romance narra a história de Tom, menino de periferia que vive momentos engraçados e, ao mesmo tempo, dilacerantes na favela. O retrato é de uma realidade que vai carregando o leitor junto as ruas, vielas, morros e personagens

1. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

2. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

cativantes. Os bairros do município de Cariacica são o palco da narrativa, que se destaca pela fluidez e pela intimidade com os fatos que são narrados.

Podemos pensar primeiramente o que classifica uma literatura periférica e como essa classificação se daria no contexto da literatura capixaba. Para Heloísa B. de Holanda, na apresentação da obra *Vozes marginais na literatura*, de Érica Peçanha do Nascimento (2009):

A ideia de falar sobre cultura da periferia quase sempre esteve associada ao trabalho de avalizar, qualificar ou autorizar a produção cultural dos artistas que se encontram na periferia por critérios sociais, econômicos e culturais. Faz parte dessa percepção de que a cultura da periferia sempre existiu, mas não tinha oportunidade de ter sua voz.

Essa afirmativa nos conduzirá no esforço de compreender esse fator na obra de Wagner Silva. Érica Peçanha do Nascimento, ao classificar o significado do termo literatura marginal, nos diz que há três tipos:

O primeiro significado refere-se às obras que estariam à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação – considerando-se que os livros se igualam a qualquer bem produzido e consumido nos moldes capitalistas –, e circulariam em meios que se opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época, como nos casos das obras de vanguarda. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos. (NASCIMENTO, 2009, p. 37).

Poderíamos dizer que a obra aqui analisada se encaixa em boa parte dos significados especificados por Peçanha, com a diferença de que Peçanha nos fala a partir do seu contexto paulistano e em nosso caso, abordamos o contexto capixaba. *Classe média baixa* a respeito do seu conteúdo formal, traz uma linguagem coloquial e acessível, trazendo através da linguagem da obra um

retrato contemporâneo e marginal que é vivido pelos próprios personagens. No sentido semântico, a obra é construída com palavras carregadas de sentidos próprios das comunidades periféricas, sem tornar a situação de marginalização algo totalmente negativo, nem tampouco naturalizado. No tocante ao terceiro significado dado por Peçanha do Nascimento, há uma projeto proposto pelo escritor que se evidencia pelo conteúdo crítico dado pelo próprio enredo e personagens. Nesse sentido, a obra de Silva é marginal em duplo sentido. Além de recuperar a periferia, o autor transita entre o espaço onde mora que é periférico e o espaço que da universidade onde passou estudar.

O que conduz a cadênciça do romance é um certo envolvimento com cada personagem que cada ação se torna lúdica e tem o teor de didatismo que ultrapassa o necessário de uma obra literária. Tom nos mostra pela lente de sua história/estória, as contradições de um sistema social injusto e injustificado em si mesmo. A população das periferias da grande Vitória não são apenas vítimas de um processo que claramente as opõe, além disso, são também felizes. Os personagens nos ensinam que a poesia de vida é algo que muitos dos cientistas sociais talvez pelo pouco contato com a palavra literária não consigam ver. Longe de mostrar apenas um fatalismo, a obra lida com os sentimentos corriqueiros de cada personagem, suas visões de mundo e suas noções acerca da realidade do lugar que moram. Esse fator não exclui evidentemente o tom crítico da obra, que em uma de suas passagens, faz sutilmente uma denúncia social:

Tom ri, dizendo: Entendo, sei como é que é, é que eles tomam uma e a gente paga, mas a conta deles, como a sua é uma só, mas recai em toda a sociedade, e a sua recai nas mínimas saciedades, de superação do dia a dia (GOMES, 2014, p. 19).

A ambientação escolhida, conforme nos conta o escritor em entrevista em anexo, provém da própria realidade que ele vivenciou em sua comunidade. Silva argumenta a necessidade de dar representatividade à periferia a partir do ponto de vista dos próprios personagens existentes nela.

Peçanha do Nascimento (2009, p. 41) aponta a diferença entre a literatura marginal produzida nos anos 1970, que em sua base eram poetas provindos das classes média e alta, e a literatura marginal periférica de hoje que é produzida por poetas de comunidades carentes. Chamamos a atenção para esse fator

de classe que como nos fala Peçanha está ligado ao meio material por onde as obras são publicadas.

Esses poetas marginais eram oriundos das camadas média e alta, estudantes de universidades públicas e ligados às atividades de cinema, teatro e música. Da origem social dos escritores e do circuito de práticas culturais do qual faziam parte derivam também suas conexões sociológicas para produzir e fazer circular seus produtos literários, pois era por meio de patrocínio de amigos, artistas e familiares que os livros eram editados; e no circuito de universidades, bares e cinemas frequentados pela classe média (intelectualizada) que eram vendidos. Quanto aos consumidores das suas obras, estes eram também membros das classes privilegiadas, já que “essa produção não tinha, pelo menos imediata e diretamente, eco a nível popular [...] na medida em que reflete com bastante clareza um conjunto de experiências sociais que caracterizam mais marcadamente os grupos mais privilegiados dentro da estrutura social (PEREIRA, 1981, p. 99)” (NASCIMENTO, 2009, p. 41-42).

Neste ponto passemos a verificar o fator material da marginalização. Uma classe, um povo ou um grupo só se encontra marginalizado pela falta de bens materiais ou simbólicos. Conforme nos esclarece Peçanha, a literatura marginal periférica constitui em si mesma uma resistência de classe. Essa resistência se difere dos escritores dos anos 1970 de duas maneiras: a primeira e mais evidente, que é o seu local de criação, e a segunda, o cenário e o interlocutor para quem os textos são dirigidos. Exploraremos a segunda questão para pensar o romance de Wagner Silva. O bairro onde a história é narrada, as falas das personagens e seu enredo nos dizem acerca de uma realidade que ultrapassa suas limitações materiais e fala de seu povo, de sua comunidade de forma intimista e ao mesmo tempo aberta, com graça e determinação. Essa relação não é dicotômica quanto a relação que é feita na obra com as referências culturais apropriadas pelo discurso acadêmico. O narrador participa dos dois mundos, e um mundo não exclui o outro, ao contrário, eles se complementam.

A partir do diálogo com o artigo “O direito à literatura”, de Antonio Cândido (2011), podemos pensar a relação material existente no que concerne à

resistência literária da periferia. Como um grito, um reclame que surge debaixo para cima, a literatura marginal da periferia toma para si o direito que até então lhe era negado.

Para Candido “A literatura é manifestação universal de todos os homens em todos os tempos” (CANDIDO, 2011, p. 176), portanto, o direito a ela, a literatura, deveria ser de todos e todas. Um direito fundamental, como qualquer das necessidades mais básicas do ser humano. Nesse sentido, a literatura periférica, como a de Wagner Silva Gomes, é uma literatura que reivindica, na luta de classes, no cotidiano, o direito da voz e da vez dos excluídos, do coletivo.

Referências

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

GOMES, Wagner Silva. **Classe média baixa**. Vitória: Pedregulho, 2014.

Anexo - Entrevista com Wagner Silva Gomes

André Serrano: Ficção e realidade na obra. Lendo seu livro percebemos que há um resgate da memória dos moradores do bairro em Cariacica. Como você pensa essa relação entre a realidade e a literatura?

Wagner Silva Gomes: Boa pergunta. No livro é uma coisa fundamental. A questão da representatividade na periferia é muito rara, quer dizer, crianças, moradores, dificilmente têm representatividade a não ser que seja uma pessoa que faz uma prática solidária ali, uma pessoa que organiza um time de futebol, e na parte da leitura tem que também ter sua representatividade, então o que a escrita traz pra colaborar no dia a dia é fundamental e acho que os bairros têm que se proliferar de escritores, de pensadores, que esses também sejam referências, então, envolver a realidade dos moradores é uma forma de englobar um tempo em que teve a conjunção do acesso à universidade, minha, e tem a conjunção da minha experiência na periferia, como é que a gente vê a luta de classes enquanto um formando, eu tento fazer com que um conjunto de coisas gerem uma realidade e tenham alguma representação.

Andressa Takao: Memória, experiência pessoal e a obra. Qual a relação entre a sua experiência pessoal e o modo como você descreve a realidade dos/das personagens em sua obra *Classe Média Baixa*?

Wagner Silva Gomes: Outra ótima pergunta. Bom, a relação com a obra, com a literatura, sempre foi pra mim uma coisa assim de proximidade com real, então, quando eu penso a vida dos moradores ali, tento também fazer uma relação meio que de Guimarães Rosa, que ele faz transformando aquilo em um outro universo, mas também acho que a gente não pode querer esconder a pessoa mesmo, a gente sabe, a pessoa que tá lendo sabe de quem a gente tá falando, então eu acho que acaba sendo uma coisa de autoria, quando a gente fala de literatura, a gente muitas vezes fala de eu lírico, mas é o autor, e isso também eu acho que, na periferia, traz uma proximidade com o morador, claro que eu estou fazendo isso de uma forma respeitosa, e mostrando que é ficcional, porque você problematiza aquilo de uma forma diferente, e a pessoa vê que tem elementos que não são reais, e meio que uma brincadeira também: “aqui você fez um jogo que é legal, como é que você levou por esse patamar?”. Então, foi isso, alguns personagens são reais, eles até conversaram comigo, e a gente conversou sobre isso, eles acharam engraçado, acharam interessante, como eu transformei aquele universo ali, é isso.

Andressa Takao: Houve alteração de nomes...

Wagner Silva Gomes: Alteração de nomes... É eu no início ali cito Marília de Dirceu. Tem também aquela coisa ali árcade de usar um falso nome, mas alguns nomes são os nomes reais também, alguns não, outros sim, fazendo essa mistura de real com ficção.

André Serrano: Identificamos que no romance você explora vários gêneros como a música, alguns poemas e citação de filmes. Há uma fragmentação que fica latente na obra por sua diversidade intertextual. Há algo que você considere que está mal acabado na obra ou por completar? Se sim, foi algo intencional?

Wagner Silva Gomes: Eu acho que a escrita é um campo também de você arar, quer dizer, de você cultivar, então tem essas partes que ficam fragmentadas, que ficam esperando um complexo, uma lacuna mesmo, no início do livro eu até coloco “complexo canto”, e aí eu vou falando que tem coisas da realidade mas que também têm da ficção. O jogo que você vai fazer você vai completar. Mas nessa relação de intertexto, com música, com cinema, é questão do

repertório cultural mesmo, que eu acho que é bom a gente mostrar o lado da cultura que o influenciou, fazendo uma colaboração pra experiência da gente pra prática e pensamento da gente foram fundamentais, numa época que tem muito produção, muitas vezes se perdem as que a gente considera importante e é bom também a leitura trazer esse lado, a gente saber escolher, saber selecionar, pelo efeito que a arte seja musical seja cinematográfica vai fazer na gente. Eu sou aberto a muitos tipos de cultura, mas a gente vê que muitos autores que ficam marcados pra gente, muitos filmes que eu via na Sessão da Tarde, por exemplo, eu não me lembro e não lembro nem de ter visto esse filme. Então, obras que tiveram importância nenhuma pra gente.

Andressa Takao: O que você pensa do conteúdo político contido na obra? O que você pensa sobre os movimentos de literatura periférica no Espírito Santo e no Brasil, há alguma vinculação com esse conteúdo político existente na sua obra?

Wagner Silva Gomes: Há sim. A literatura periférica consegue ser uma literatura coletiva, ela se produz também de acordo com o espaço, com sujeitos que interagem, e isso eu busco na minha obra, levo pra ela também o diálogo com as literaturas periféricas, então muitas por ler literatura periférica também, Ferréz...

Andressa Takao: Sérgio Vaz...

Wagner Silva Gomes: Sérgio Vaz... Paulo Lins que acaba sendo um cara da universidade, mas ele tem esse lado periférico forte também. Ligando ali o que é da academia, o que é informal, uma síntese boa, você não vê o lado que é da academia, o que é informal, o que é popular. Então a minha ligação com a literatura periférica é fundamental, mas também, pensando numa literatura periférica que seja engajada, que pense no espaço, politicamente, que não seja só o periférico do produzir por produzir, mas que ele veja também seu lugar como lugar de transformação, como lugar de diálogo com outros campos da sociedade, das produções da cidade, das instituições, como é a partir dessa visão periférica ocupar e adentrar os outros espaços. E isso perifericamente é sempre uma luta forte porque os espaços muitas vezes são fechados para o periférico, a experiência que o periférico tem com o espaço institucional normalmente é de confronto ou de diálogo, mas uma coisa sempre forte. É isso.

André Serrano: Há alguma relação entre sua produção pessoal, literária, estética e esses movimentos contemporâneos? De certa forma, retomando a

última pergunta, mas procurando aprofundar sua relação pessoal e literária com esses movimentos.

Wagner Silva Gomes: Eu busco pensar a obra de arte historicamente pensando na sua historicidade e pensando como que é o homem, a partir do momento em que ele se coloca com o mundo, o homem e a mulher, falando da mulher de uma maneira geral, como é ele tá ligado ali, com sua etnia, com sua origem social, como tá ligado às coisas que levaram ele àquela situação. Então, eu penso de forma materialista, e acaba que os movimentos contemporâneos, a pós-modernidade, entra aí, mas como uma conturbação que não tem como a gente fugir, então quando entra aí a questão da classe, a fragmentação da classe trabalhadora, quando entra aí a interação entre os campos do saber mas também de uma forma não materialista, não usual, acaba sendo um reflexo da sociedade atual, mas eu tento buscar isso e transformá-la num campo de crítica.

5

Depoimento aos Bravos Companheiros e Fantasmas

Andréia Delmaschio¹

Dedico aos meus jovens alunos que se iniciam no exercício da escrita crítica ou criativa.

Nestes tempos vis que vivemos, por entre as notícias de tantos tristes depoimentos pagos (digo, delações premiadas), quando ouço que me pedem um depoimento, o pensamento já quer correr lá fora, a certificar-se de que algumas coisas ainda permaneçam do jeito que as deixei anteontem, ou no ano retrasado...

Segue-me ainda, nessas circunstâncias, uma certa má-consciência por debruçar-me sobre o meu umbigo de escrita enquanto o país se precipita não se sabe ao certo para onde, para quê, para quando.

1. Autora de *Mortos vivos* (2008), *Aboio de fantasmas* (2014), *Tem uma lua na minha janela* (2015) e *Nas águas de Lia* (2018). Doutora em Ciéncia da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes).

Consola-me saber que ao menos esta minha delação, sem “prêmio”, aponta o dedo, primeiramente, para mim, para esta que sou e aquela que fui, em busca de responder às perguntas que me foram feitas, a mim e aos outros três colegas escritores que comigo compuseram a mesa de encerramento do VIII Seminário Bravos Companheiros e Fantasmas, perguntas acerca da nossa formação de leitores-escritores e da nossa produção.

É bem possível que eu não saiba dizer com certeza quais foram as razões que me conduziram, até aqui, em direção ao desejo de escrita. Aliás a ausência mesma de certezas ou razões sempre me pareceu um bom motivo, principal, para inventar. E sigo assim, driblando entre as razões e a ausência delas, a cobrir folhas e telas com verdades inventadas, porque certezas não há.

Essa história do desejo de escrita tem início bem lá atrás, provavelmente num elogio daqueles de fundo didático, quase protocolares, que as professoras das séries básicas sabem dar (e sem que pareçam protocolares), quando são boas profissionais. Porque, sinceramente, sem aquele primeiro reconhecimento pelo meu esforço de pôr palavras num papel, certamente nada mais, nesse percurso, teria acontecido. Reconhecimento, diálogo, identificação... Ainda que mínimos, são ingredientes fundamentais para alimentar qualquer tipo de escritor, de qualquer tipo de escrita. Afirmo, sem medo de generalizar: ninguém escreve para si mesmo, isso simplesmente não existe.

No meu caso especificamente, que é o motivo deste “depoimento”, desde que a escrita se mostrou como um meio eficaz para atrair a atenção dos adultos (não é por outra razão que uma criança inventa histórias), passei a recorrer a ela com frequência. E para que isso pudesse ter desdobramentos, sentia, de modo quase intuitivo, que também necessitava da leitura. Eram experiências diferentes, mas que de algum modo se complementavam.

Ler e escrever, na minha família e no meio em que vivia, não eram consideradas tarefas importantes, ou nobres; nem mesmo eram consideradas tarefas promissoras. Muito pelo contrário: quando se luta pela subsistência sem enxergar no entorno e no futuro próximo quaisquer outras possibilidades de investimento que não sejam aqueles feitos diretamente no ganha-pão, tudo que diverge do trabalho duro, pesado, físico, de resultados imediatos e concretos, é considerado como antitrabalho, desvio, ou desperdício de energia. Era assim nas camadas mais exploradas da classe trabalhadora do Brasil de meados dos anos 1970. Lá em casa, recolher-se à luz do dia para ler era ato vigiado, proibido, delatado e punido.

Males que vêm para o bem, desde muito cedo tive de aprender a ler às escondidas, de me dedicar a escrever e a não querer mostrar para ninguém além da professora, além de lidar com os *carca manos* a partir de uma espécie de mundo paralelo ao qual a leitura e a escrita eram rebaixadas – ou elevadas – a um patamar de coisa inútil e proibida: lia à noite, depois que todos dormiam, lia de dia, quando os adultos iam para o trabalho, lia principalmente escondida dentro de um carro velho que tinha sido abandonado no fundo do quintal, perto do mangue.

Esse esconderijo singular era uma mistura de quartel-general (os generais Machado de Assis e José de Alencar tinham se apossado de tudo por ali) com biblioteca de guerra; havia inclusive uma tática especial de cobrir os espaços do que um dia tinham sido as janelas do carro, de modo a não ser descoberta, deixando um pequeno orifício para a entrada de luz necessária àquelas horas de leitura ávida, desejada, desejante, que invariavelmente se encerravam, de modo abrupto, com um grito vindo lá de dentro da casa, determinando o fim do secreto recreio.

Como era de se esperar, o meu escuro escritório de ferro, em seu metro e meio de largura, foi rapidamente corroído pela ferrugem, durou menos que *Os últimos dias de Pompeia*. É que as aguinhas calmas daquele braço de mar, dia após dia, vinham acariciar diretamente a capota do velho corcel. Vez ou outra cheguei mesmo a encontrar um sirizinho assustado tentando roer *A carne* de Júlio Ribeiro, e muitas vezes tive de sair rapidamente do meu *bunker*, na hora em que subia a maré...

Neste exato momento, como eu gostaria de poder rever de fora a cena passada ali: a criança loura perscrutando escondida a praça de guerra fora do esconderijo, e depois fugindo com a maré alta batendo nas pernas finas e seguindo rápido para casa, carregada de livros.

Nessa época não havia muito que ler além dos romances brasileiros do século XIX, obrigatórios para os irmãos mais velhos, que já estavam no “ginásio”. Daí que, terminando de ler *O mulato*, enquanto a professora de literatura não lhes solicitava um outro livro “paradidático”, tive de reler *O mulato*, reler de novo e de novo...

Alguns trimestres eram mais produtivos que outros; a professora parecia estar inspirada e dava então pequenos voos para além da literatura brasileira, mas o grosso mesmo do meu estoque – e do meu gosto – já ia sendo formado

por Machado, Alencar, Aluísio... portanto não havia nada de que reclamar, foi um preâmbulo de sorte.

Liberada de antemão da cartilha – chatíssima, comparada a bulas de remédios – por ter aprendido a ler antes de entrar para a escola, segundo consta sozinha e nas tais bulas de remédios (tendo a achar essa versão materna fantástica, e creio antes que o aprendizado tenha se dado lá, na parte de cima do beliche, de onde, como sempre escondida, observava enquanto os irmãos faziam o seu dever de casa, dia após dia), fui direto para “o livro do primeiro ano”, território a partir do qual Cecília Meireles e Mário Quintana passaram a adoçar – e também a salgar – com a sua poesia os domínios prosaicos do meu quartel-general. Enfim eu tinha em mãos um livro meu, o primeiro livro não roubado do armário dos meninos.

E foi lá, no livro azul e rosa de cujo cheiro ainda hoje me recordo, que vi primeiro o onipresente “Ou isto ou aquilo”. O poema de Cecília Meireles era o texto de abertura, fazia as vezes de um pórtico para o que me parecia um verdadeiro espaço mágico.

A carência de meios e recursos jamais deveria ser elogiada num mundo em que ela simplesmente não precisaria existir; porém, considerada a imutabilidade daquele contexto, não tenho dúvidas de que foi devido à vigência dela que o universo literário se mostrou como refúgio e consolo. Com o passar do tempo e a lenta transformação da ausência de recursos inicial, a poesia e o romance foram libertos também, claro, para que cumprissem outras missões...

Naquele tempo, porém, se “Ou isto ou aquilo” mexia comigo, não era devido a qualquer recepção moral da mensagem, de não ser possível querer ter tudo, ou de que cada escolha encerra uma responsabilidade e uma consequência; nada disso, felizmente, eu enxergava nele. O que os versos me davam estava aquém: era saber que havia, haveria de haver, em algum lugar deste mundo, a possibilidade de escolha. A voz do poema não deixava muito claro para mim se aquilo era coisa que uma criança também pudesse pleitear. E mesmo com a enorme distância que havia entre a realidade do poema e a minha, eu passei a querer muito saber onde vigoraria uma lei, natural ou artificial, que desse às pessoas a simples condição de escolha descrita ali.

Algumas páginas adiante, e para mim muito mais marcante que as escolhas de Cecília Meireles, lá estava a “Canção da garoa” de Mário Quintana, um poema tão musical que eu mesma o decorei e, aos domingos, depois do almoço,

quando os adultos pareciam ter dado enfim uma trégua na vigilância sobre as nossas vidas de seres menores, no balanço de corda que meu pai tinha pendurado na mangueira, eu me em balava e cantava “o anjo todo molhado” do poema-canção. Era outra cena que, hoje, não sem algum receio, eu gostaria de rever.

Só muito tempo depois fui reencontrar esses versos, já na vida adulta. Durante anos, aquele quase soneto me encheu a existência de enigmas, principalmente pela estranha ameaça de tristeza presente nos versos finais:

E chove sem saber por quê...
E tudo foi sempre assim!
Parece que vou sofrer:
Pirulin lulín lulín...

Como pode haver tanta coisa, para uma criança, em apenas doze versos aparentemente tão simples! Além de um anjo molhado, que soluça sobre um telhado, havia uma tocante nostalgia em ter de aceitar o atavismo representado na chuva que chovia sem razão de ser, como toda chuva, enfim; mas uma tristeza ainda mais pungente se mostrava naquele verso repleto de uma intuição aparentemente inescapável: “Parece que vou sofrer” amargava os meus dias um bocado. Eu olhava a foto do autor ao lado do texto. Era um adulto! E se era um adulto que dizia, eu imaginava que ele devia saber do que estava falando. “Parece que vou sofrer” se referia a quem, enfim? A ele? A mim? Às crianças? A todo mundo? Eu torcia para que fosse coisa só lá dele mesmo, o seu Mário... Mas por que diabos aquela frase veio parar logo no livro do primeiro ano, se todos sabiam que no primeiro ano só havia crianças. Seria um aviso? Terríveis enigmas...

Por vezes eu tentava concluir alguma coisa da leitura conjunta dos dois poemas, colher as ideias de um para ter auxílio no outro. Resultava em questões assim: Caso pudesse escolher, como no texto de Cecília, eu teria de escolher portanto entre isto ou aquilo, certo? E no caso de sofrer e não sofrer? Poder-se-ia escolher entre isto e aquilo? Ou teríamos todos que sofrer porque foi sempre assim? Ou teríamos de aceitar o sofrimento, porque foi sempre assim? O que é que “foi sempre assim”, seu Mário, eu queria poder perguntar. O que é que foi sempre assim, sofrer ou aceitar? Ou seriam ambos o mesmo? Por outro lado, aquela série de opções do primeiro poema era mesmo finita? Terminaria ela nos limites do poema? Ou valeria também para o caso do segundo poema, para o caso de sofrer? Santa Cecília, me livre desse Mário, eu pedia!

E a infância seguiu assim, entre as tarefas inexplicáveis que cada um tinha de realizar naquela paupérrima empresa que era a família de origem interiorana migrada para os subúrbios da Vila Velha, e as aulas de língua portuguesa, que pareciam uma máquina do tempo, um parque de diversões a partir do qual tudo era, ao menos virtualmente, possível, em especial se a professora, com sorte, deslizava da gramática para a viagem que era a poesia, a literatura...

Nessa época descobri também Monteiro Lobato, na feia biblioteca de livros de capas sujas e gastas, onde imperavam os didáticos, esquálidos, quase sempre com páginas rasgadas, que os faziam tão pouco atraentes...

A partir dali, a onda era a série Vaga-lume, a qual, contudo, na comparação intrínseca que eu já fazia com a linguagem dos generais Machado e Alencar, era colocada no chinelo. Ainda assim, oferecia boa diversão para os bimestres em que faltavam os clássicos. As provas sobre os livros de Ofélia e Narbal Fontes, com fichas e “estudos dirigidos” sobre ilhas perdidas e índios e bandeirantes e escaravelhos de ouro e borboletas atírias e menino de asas, eram moleza.

Não faltaram também, para uma clara percepção do contraste, uns romances muito ruins e totalmente água com açúcar, com leves pitadas de sexo *standard*, de uma série que levava nomes de mulheres, como Júlia e Sabrina, aos quais só tive acesso porque vinham colados, promocionalmente, às caixas de sabão em pó que mamãe comprava no supermercado. O pessoal do *marketing*, na década de 1970, já não era bobo, não: Enquanto a máquina lava a roupa, a senhora lê e sonha com um amante como o nosso herói... A verdade é que não tínhamos máquina de lavar, e mamãe não sabia ler muita coisa. Amantes, então, nem pensar!

Ainda assim, ou talvez pelo fato mesmo de a literatura, apesar de ser uma disciplina escolar, ter sido posta desde cedo do lado do proibido, do sobejão e da recreação, quando cheguei ao ensino médio (na época chamado “segundo grau”), jamais havia considerado que ela pudesse representar algo como uma profissão (refiro-me a dar aulas de literatura, claro; não à escrita, trabalho de que muito raramente se pode viver, como se sabe).

Por razões que não sei precisar ao certo, mas muito provavelmente devido à influência dos *best sellers* de Morris West, que traziam como motivo, ora na ambiência, ora nos argumentos ou na criação dos personagens, o trabalho

psicanalítico, fui considerando cada vez mais seriamente a possibilidade de vir a tentar o vestibular (esse termo, na época, soava como “leviatã”) para Psicologia. Subrepticiamente, do subsolo a que tinha sido lançada, a literatura cumpria o seu papel desviante.

Esse preâmbulo me leva a um novo capítulo do contato com as letras: devendo àquela precocidade autodidata no aprendizado da leitura e da escrita, antes mesmo de completar seis anos fui levada ao primeiro ano, o do livro azul e rosa com Mário e Cecília, tendo terminado portanto o ensino médio por volta dos quinze. O irmão mais velho, que nessa época já estudava administração na universidade (os *manos* todos acabaram se encaminhando para essa profissão) foi encarregado de fazer a minha matrícula para os exames de admissão, que na época eram feitos em três etapas, distribuídas em três dias. Lembro como se fosse hoje o diálogo que tivemos:

- A inscrição é pra que curso mesmo? Biblioteconomia?
- Que pergunta é essa agora? É pra Psicologia, você está careca de saber!
- Não pode ser pra Pedagogia ou pra Letras?
- Ah, pára!
- Está bem, Psicologia. E pra segunda opção, eu registro o quê?
- Pode escrever qualquer coisa. Eu só farei o curso se for aprovada pra Psicologia.

Ao retornar das suas aulas, no fim da tarde, lá estava ele, inacreditavelmente, com o meu cartão de inscrição no vestibular para o curso de Letras. Contrariada, irada, fiz o exame, fui aprovada e, antes mesmo que pudesse me informar acerca dos trâmites necessários para uma possível mudança de curso, descubro que aquele era um bom lugar para entrar em contato com ferramentas que poderiam auxiliar na prática da escrita, que eu vinha desenvolvendo desde os nove, em geral me arriscando em curiosos contos de ficção científica, como aquele de onze páginas datilografadas, que considerei de grande fôlego, intitulado “O dia em que a gravidade acabou na Terra”.

Algumas pessoas foram muito importantes nessa nova etapa: as aulas de Teoria da Literatura com o muito jovem professor Paulo Sodré abriram perspectivas inimagináveis até então para mim: aquilo que poderia ser o mais simples exercício de leitura de um poema, conduzido por ele era ao mesmo

tempo um aprendizado teórico, uma oportunidade de trabalho coletivo e o melhor exemplo pedagógico que poderíamos ter. Além de que nos estimulava a rascunhar os nossos primeiros textos críticos, no formato do ensaio, trabalho no qual em geral nos saímos todos mal, ou muito mal. E seria injusto não registrar aqui os nomes do professor Luís Busatto, que contagia mesmo quando silente, dada sua paixão pela literatura, e da professora Telma Boudou, humana até a última página.

Um bom tempo depois, quando já cursava o mestrado, tive a sorte de conhecer por acaso o poeta Miguel Marvilla, que quis ler e depois publicar, na revista que então editava, um curto conto meu. Vieram as vertigens da primeira publicação e, com elas e os comentários animadores de alguns poucos leitores, o ânimo para continuar a escrever.

Do processo de produção em si eu consigo explicar muito pouco. Talvez porque o tempo que dedico à escrita seja muito entrecortado por inúmeras e diferentes tarefas (como é o de tanta gente, enfim), eu não tenha nunca podido me dar o luxo de um empenho mais contínuo e frequente. Talvez por isso também tenha optado quase sempre pelos gêneros de menor fôlego, priorizando textos que posso iniciar e encerrar em algumas poucas horas de trabalho, como o conto e a crônica.

Apesar da intermitência, publiquei dois livros de contos: *Mortos vivos* (Secult, 2008) e *Aboio de fantasmas* (Secult, 2014); um livro de crônicas: *Tem uma lua na minha janela* (Secult, 2015) e um infantil: *Nas águas de Lia* (Secult/Cousa, 2018). Também publiquei dois livros de conteúdo biográfico: *Nomes pra viagem* (PMV, 2002) e *Renato Pacheco* (Protetexto, 2007) e dois de crítica literária: *Entre o palco e o porão: uma leitura de um copo de cólera, de Raduan Nassar* (Annablume, 2004) e *A máquina de escrita (de) Chico Buarque* (7Letras, 2014).

Quanto à minha temática preferencial, outro ponto proposto para ser desenvolvido aqui, olhando, hoje, para o que tenho escrito, percebo com clareza que a infância (a minha, tanto quanto a dos demais), se nem sempre constituiu um mote, ao certo foi a grande motivação. Talvez a criança que fui nunca tenha me abandonado de todo, como mostra o início deste depoimento.

Em 2008 inaugurei, seguindo o conselho de um amigo, um blog denominado Aboio de fantasmas, que ainda mantengo e que me pareceu o modo mais rápido de obter algum tipo de resposta de quem me lê. Como o nome indica,

ele guarda a função de conduzir, pelas palavras, a minha sempre renovável tropa – ou legião – de fantasmas. Ali eu registro poemas e prosas curtas, ou seriadas, textos aos quais posso retornar a qualquer momento, para alteração e retoque.

Encerro aqui, agradecendo pelo convite e pela leitura. Parabéns aos organizadores de mais este Seminário do autor capixaba.

Bravos, companheiros e fantasmas!

6

A literatura do Espírito Santo sob o golpe de 2016: faces da resistência

Andréia Delmaschio¹

Vitor Cei²

*Mais um passinho pra trás.
E de passinho em passinho
O Brasil se faz.
David Rocha*

Em consonância com o objetivo geral do projeto de extensão “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, que consiste num mapeamento da literatura brasileira de inícios do século XXI a partir da perspectiva dos próprios escritores,

-
1. Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes).
 2. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Universidade Federal de Rondônia (Unir).

nosso intuito neste artigo é, considerando as respostas dadas às entrevistas realizadas entre junho de 2016 e maio de 2018 com 21 autores do Estado do Estado do Espírito, analisar os diferentes modos como percebem as experiências sócio-políticas da atualidade brasileira, se e como participam delas ou, ainda, de que modo acreditam interferir com a sua produção nos eventos que vêm construindo este momento extremamente agitado e de consequências por ora imprevisíveis, tanto para a economia quanto a cultura em geral.

O projeto em questão está registrado na Universidade Federal de Rondônia, sob a coordenação do professor Vitor Cei, e conta com a colaboração dos pesquisadores Andréia Penha Delmaschio, professora do IFES, André Tessaro Pelinser, professor da UFRN, e Letícia Fernandes Malloy Diniz, professora da UERN. Os escritores capixabas entrevistados até o momento foram Andressa Zoi Nathanailidis, Andréia Delmaschio, Bernadette Lyra, Caê Guimarães, Casé Lontra Marques, Erlon Paschoal, Fabio Daflon, Hudson Ribeiro, Keila Mara Araújo Maciel, Marília Carreiro, Nelson Martinelli Filho, Paulo Roberto Sodré, Raimundo Carvalho, Reinaldo Santos Neves, Rodrigo Caldeira, Saulo Ribeiro, Sérgio Blank, Suely Bispo, Vladimir Cazé, Wilberth Salgueiro (Bith) e Wilson Coelho.

Conscientes da imersão tanto de entrevistados quanto de entrevistadores no epicentro mesmo da história, intentamos uma leitura em perspectiva comparatista daquelas respostas que revelam já certa memória de um passado recente, que se inicia com a última grande crise global do capital, em 2008, passando, no Brasil, pelas tensões afloradas nas manifestações de rua de 2013, extremadas logo depois com o processo que vai desaguar no *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, em 2016, e que segue, em 2018, com os desdobramentos do golpe parlamentar-judiciário e a prisão política do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva. São eventos que redundaram, durante esse período, em inúmeras demonstrações de ódio e intolerância, além de em vários outros sintomas de obscurantismo, de enunciação ora individual, ora grupal, institucionais ou não, espalhadas nos discursos e já tendo se exibido em eventos mais, ou menos organizados, que vão dando assim o matiz ideológico de uma época³.

3. Reflexões sobre o matiz ideológico da atualidade encontram-se em *Brasil em crise* (CEI et al., 2015) e *O que resta das jornadas de junho* (CEI et al, 2017). Para uma síntese da conjuntura política do país nos últimos 30 anos, cf. Nobre (2013). Para um escopo mais amplo, cf. Chauí (2010) e Souza (2017).

O governo Temer, não respaldado pela representatividade do voto popular, mas amparado pelas oligarquias, pela burguesia e por *think tanks*, bem como, ora mais, ora menos diretamente pelo comando das Forças Armadas, a grande custo tenta manter a aparência de uma democracia. Porém, por detrás da fachada, como em todo regime de viés autoritário, combate, sempre que necessário através da repressão policial, as pessoas, as ideias e as práticas que não vão ao encontro das normas estabelecidas pelo Estado.

Com base nessas considerações, e diante de um momento social e político agudo como o que vivemos atualmente, selecionamos, como tema de nossa comunicação neste Brav@s Companheir@s e Fantasmas: VIII Seminário Sobre o(a) Autor(a) Capixaba, as respostas dadas, nas entrevistas, à pergunta que questiona mais diretamente acerca da percepção dos entrevistados sobre o atual momento histórico, no país e no mundo. Tendo passado por necessárias adaptações em cada uma das entrevistas, a pergunta, fechando uma série que varia entre dez e catorze questões, mantém o seguinte teor: “Atualmente, no Brasil e no exterior, vivemos a ascensão de uma onda reacionária que traz em si matizes racistas, fascistas, misóginos e homofóbicos. Gostaríamos que você nos ajudasse a compreender: onde estava guardada tanta monstruosidade? Houve um ponto ou marco crucial para a detonação de uma circunstância como esta que vivemos hoje? O que você imagina ou espera como coda do atual estágio da humanidade?”

Por razões metodológicas, cogitamos dividir as perspectivas sobre a atual crise política em duas grandes vertentes, a dos otimistas e a dos pessimistas, a primeira se revelando confiante em relação ao futuro, e, se não aprovando o presente, ao menos aceitando-o como é, ao passo que a vertente pessimista reprovaria o atual estado de coisas como algo que não deveria ser como é.

No grupo dos otimistas estariam aqueles que concordam com a perspectiva peemedebista, segundo a qual o regime está “colocando o Brasil em ordem” (TEMER, 2018), ou, para lembrar o campo semântico das relações familiares, que desde o início dá base ao discurso do presente governo, “arrumando a casa”.

Note-se que a própria votação pelo *impeachment* foi recheada de dedicatórias dos parlamentares às suas respectivas famílias, que a mídia golpista fez debutar a mais nova primeira dama como “do lar” e que o próprio presidente ilegítimo inúmeras vezes apresentou e ainda apresenta as reformas

comparando, rasa e indevidamente, a economia do país com a economia doméstica⁴.

Um dos mentores e porta-voz do coro dos contentes foi o prefeito de São Paulo, João Dória, que em dezembro do ano passado afirmou que o Brasil melhorou com a “conduta serena” de Temer (NUNES, 2017), enquanto que a sua própria versão da faxina na casa inclui elementos de clara postura higienista, que compreendem expulsar dos espaços públicos sob jatos de água fria lançados enquanto ainda dormem, elementos indesejados, como aquelas pessoas que não têm onde morar. Apesar de grande investimento em propaganda, por entre falas simplórias e atitudes fascistas, o governo golpista é aprovado por apenas 5% da população, mostrou recente pesquisa do CNI/Ibope (AMARAL, 2018).

No caso das respostas colhidas em nossas entrevistas, não existe otimismo. Todos os entrevistados revelam algum grau de pessimismo, compreendendo como a sensação de que esse mundo está se tornando o pior dos mundos possíveis. Considerando-se o teor preponderante nas respostas, o que há de mais detestável, para os escritores entrevistados, é o discurso de ódio, ou seja, a violência (legal ou ilegal) estabelecida como um código moralmente aceito. Como alerta Marília Carreiro (2017), “A dimensão que tomou a propagação dos discursos de ódio no Brasil é assustadora”.

As características gerais do atual regime, segundo os autores capixabas, são as seguintes: “um projeto neoliberal, conservador, retrógrado, com certo viés autoritário” (CAZÉ, 2016); “um namoro das novas gerações com a barbárie” (BLANK, 2018); “a perda do elo de solidariedade entre as pessoas” (DAFLON, 2018); “o agravamento dos quadros de intolerância, violência e ameaça à vida em geral” (DELMASCHIO, 2017); “uma inversão de tudo que a civilização pretendeu construir para a garantia de uma convivência minimamente pacífica entre as criaturas” (LYRA, 2018); “essa crueldade crescente, que busca justificativas e encontra apoio em multidões raivosas” (MACIEL, 2017); “Um tempo perigoso em que aqueles que conseguem uma articulação maior, inclusive para o mal, podem se tornar dominadores, podem manipular” (NATHANAILIDIS, 2017); “preconceitos e atitudes ultrajantes de

4. Para uma análise do peemedebismo partidário-institucional conservador, conferir Nobre (2013), bem como os artigos de Gabriel Borges e Leno Danner, Fernando Danner e Agemir Bavaresco em Cei (et al, 2017). Sobre a exclusão da mulher da vida política, ver o artigo de Izabela Bravim e David Borges, no mesmo livro.

nosso passado escravocrata, jogando o país em um estágio civilizatório anterior, escancarando a podridão oculta na vida brasileira e enaltecedo atitudes infames, desrespeitosas, agressivas e cínicas” (PASCHOAL, 2018); “a onda retrógrada, conservadora, direitista, raivosa, ressentida vem à tona, e aquelas ‘condições da barbárie’, um tanto reprimidas, retornam com força” (SALGUEIRO, 2018); “a fobia ao diferente religioso, social, ideológico, cultural, político, sexual, racial etc.” (SODRÉ, 2018); “ódios, preconceitos e fobias repetidos à exaustão pela grande mídia em algum momento poderiam nos levar a esse estado perigoso de cisão” (CALDEIRA, 2018). “E o ódio pavimenta o sistema, a face operacional do sistema; ele, o ódio, une, é necessário recordar...” (MARQUES, 2017).

Os entrevistados, pautados na rejeição (e muitas vezes, como o discurso indica, na resistência) à opressão presente numa sociedade que vivencia grandes conflitos, nos oferecem um diagnóstico de seu tempo e codificam relações de poder e dominação, em oposição às ideologias, instituições e práticas hegemônicas. Alguns o expressam num tom desesperançado, como é o caso de Reinaldo Santos Neves:

Não tenho esperanças de ver um dia uma classe política honesta e competente governando e legislando realmente em nome e benefício da sociedade brasileira. Quanto à participação dos escritores, sim, claro, a eles e a toda a sociedade cabe participar na busca de meios para desmantelar a quadrilha de que é composta a política organizada no Brasil (NEVES, 2017).

Outros, como Wilson Coelho (2018), não acreditam “que o racismo, o fascismo, a misoginia e a homofobia que vivemos atualmente, tanto no Brasil quanto no exterior, sejam alguma coisa nova”. Eles enxergam este momento como o de uma irrupção de sentimentos coletivos há muito guardados e que, a qualquer hora, haveriam mesmo de despertar, numa tentativa de restauração de valores (a)morais e de “doutrinas religiosas pervertidas” (SODRÉ, 2018), que sustentaram a sociedade brasileira em tempos coloniais. De acordo com Saulo Ribeiro: “Sempre existiu tudo isso guardado nessas almas. E eles sempre mandaram no mundo sem precisar afirmar seu comando. Acho que quando eles são confrontados, a reação vem. E se torna mais clara, mais visível. E deveras mais violenta. Vai ser uma luta cada vez mais complicada” (RIBEIRO, 2017). Caê Guimarães endossa que não houve grandes mudanças, há apenas o saudosismo de uma época em que a sociedade brasileira era unida sob o jugo patriarcal:

A monstruosidade sempre esteve guardada no fundo de cada alminha humana. [...] Acho que saímos de alguns anos em que se dizer reacionário, conservador, racista, fascista, misógino e homofóbico causava um ligeiro constrangimento. Mas as tais forças conservadoras perderam a vergonha de dizer o que são. Portanto, não vejo um ponto crucial, mas a velha dança do eterno retorno (GUIMARÃES, 2017).

O testemunho dos escritores, ao expor a íntima relação entre democracia e autoritarismo existente hoje no país, coincide com a análise de filósofos como Newton Bignotto, para quem a política brasileira contemporânea, longe de nos distanciar das experiências do uso da violência no cenário público, colocou-a no centro e fez dela um referencial inescapável:

Ora, o que os que clamam pela volta da ditadura muitas vezes estão querendo dizer é que preferem sacrificar a liberdade do que aceitar a entrada na cena política de parcelas amplas e antes excluídas do cenário político. Preferem compactuar com ditadores, sejam eles quem forem, na expectativa de retomar antigos privilégios dos quais se julgam merecedores (BIGNOTTO, 2015, p. 14).

Podemos notar, em grande parte das respostas, a percepção daquilo que Theodor Adorno denominou “atmosfera de agressividade emocional irracional”, cujo propósito político é “a abolição da democracia através do apoio de massa contra o princípio democrático” (ADORNO, 1982, p. 119). Ou, como afirma o poeta Paulo Roberto Sodré (2018), referindo expressão de Thomas Hobbes, “o homem é o lobo do homem, em variados níveis”.

Para alguns dos entrevistados, a partir da consideração de que o discurso de ódio sempre esteve presente de forma mais, ou menos recalcada, o diferencial desta década é a ampliação do advento das novas mídias e redes sociais, assumidas pela política partidária, no Brasil, desde as eleições de 2010. Os novos atores políticos – dentre os quais se destacam os “influenciadores digitais” – se apropriaram dos mais recentes meios de comunicação de massa, como Facebook, Twitter e YouTube, promovendo um *marketing* político de penetração social nunca antes vista. Segundo Maíra Bittencourt (2016), as redes sociais, em

aliança – e às vezes em conflito – com os poderes políticos e econômicos institucionalizados, tornaram-se o principal espaço de mobilização social, sendo que atualmente seus novos líderes de opinião são tão influentes quanto o Estado e a Imprensa, forças tradicionais de poder, hegemonia e liderança. Nas palavras da poeta e atriz Suely Bispo:

O mundo virtual é como o mundo real. Ainda que haja muita confusão mental e manipulação, penso que o que tem se mostrado atualmente sempre esteve lá: o fascismo, o racismo, o machismo, a homofobia e todo tipo de discriminação. [...] Vivemos na era da visibilidade, da exposição excessiva. Hoje todo mundo tem que aparecer, nem que seja mostrando o que tem de pior (BISPO, 2017).

Esse novo ativismo digital reacionário teve seu papel consolidado durante a campanha eleitoral de 2014, quando diferentes grupos à direita do espectro político se uniram em torno da candidatura oposicionista de Aécio Neves, e foi ampliado em 2015 e 2016, quando os mesmos grupos se uniram para exigir o *impeachment* da Presidenta legítima Dilma Rousseff. Veja-se a declaração do escritor e tradutor Raimundo Carvalho:

Particularmente, nunca alimentei ilusão em relação para qual viés ideológico tende a massa composta de trabalhadores desorganizados e a classe média, sempre sujeita às mais vis manipulações, nestes tempos de redes sociais, de *fake News* [...] Para mim, o mundo continua reacionário como sempre foi. Para o gay, para o pobre, o negro e mesmo para as mulheres, a realidade sempre foi fascista. O fascismo impregna toda a estrutura de poder. O problema é que, com o advento das redes sociais, as pessoas não mais se pejam de serem racistas, machistas ou homofóbicas (CARVALHO, 2018).

Sem responsabilizar o desenvolvimento tecnológico pela onda reacionária que rapidamente se espalha, alguns dos escritores entrevistados destacam contudo o poder das novas mídias na propagação de um aparato ideológico que já levou às ruas de diversas cidades brasileiras milhões de manifestantes (posteriormente satirizados pelo emprego do termo *manifestoches*)

enrolados em bandeiras do Brasil e vestindo camisas da Confederação Brasileira de Futebol, numa associação inconsciente entre os dois maiores momentos de sentimento patriótico de suas vidas: a torcida pela seleção brasileira e a grita genérica contra a corrupção. Curiosamente, num paradoxo flagrante e posteriormente já explicitado de maneira exaustiva pelos meios de comunicação não comprometidos com o golpe judiciário-midiático-parlamentar, a tal indumentária amarela representa uma das instituições sabidamente mais corruptas. E essa foi apenas uma das flagrantes contradições que embalaram esse triste momento da nossa história recente, de cuja participação muitos já se arrependeram ou envergonham, ao perceber que aquelas jornadas não eram contra a corrupção e que o que havia por detrás delas era (e ainda é) o que há de mais retrógrado e desonesto na nossa sociedade. Nas palavras de Wladimir Cazé, ditas no olho do furacão:

Estamos vivendo um golpe parlamentar, orquestrado durante todo o ano de 2015, com a participação de políticos corruptos, da mídia e de setores do judiciário, do empresariado e do capital financeiro, com o objetivo de interromper a normalidade institucional para suspender as investigações contra a corrupção e levar ao poder um projeto derrotado nas eleições de 2014, um projeto neoliberal, conservador, retrógrado, com certo viés autoritário. É uma situação inaceitável. Num momento desses, é crucial tomar um posicionamento e propagar o máximo de informação possível, para tentar levar as pessoas às ruas e conter as tentativas de legitimação *a posteriori* desse governo provisório ilegítimo. A poesia, a arte e a cultura sempre serão meios de mobilizar a sensibilidade, de resistir culturalmente à indigência política e intelectual que ameaça varrer do mapa conquistas democráticas essenciais alcançadas pelo país nas últimas décadas (CAZÉ, 2016).

Na agenda pós-impeachment porém há ainda quem anseie por uma autoridade absoluta, que se afirme como possuidora de valores supremos: “ordem e progresso”, nos termos do *slogan* positivista presente na bandeira do país e adotado pelo governo ilegítimo. E, ainda que o risco do totalitarismo seja grande, Andressa Nathanielidis observa que nessa “realidade violenta e ao mesmo tempo performática” predominam a dialogia e a tentativa

de convencimento: “alguns grupos buscam se fazer majoritários, exercendo dominação sobre outros, na mesma medida em que buscam, também, no ciberespaço agrupar um número maior de adeptos ou seguidores, atingindo mais força discursiva” (NATHANAILIDIS, 2017).

Faces da resistência

Mesmo com ou justamente devido à ascensão do que há de pior no país e aos desdobramentos do golpe em matéria de retirada de direitos duramente conquistados pelas classes trabalhadoras ao longo da história, destaca-se a certeza de que é preciso resistir. Resistir a toda arbitrariedade, resistir à crescente opressão das minorias que ousam elevar suas vozes, à repressão e à tentativa de censura mais, ou menos velada, a manifestações artísticas que primam pela liberdade de expressão, resistir à lei da mordaça e contra a propagação dos inúmeros casos de assassinatos de trabalhadores sem-terra, indígenas e quilombolas, contra o crescente extermínio da juventude negra pobre e periférica, contra os atentados armados a manifestações pacíficas, como os que atingiram as caravanas do ex-presidente Lula e o acampamento em apoio à sua libertação, em Curitiba, e, por fim, contra os casos de suicídio e assassinato de formadores de opinião e lideranças políticas, como o foram, respectivamente, a morte do reitor da Universidade Federal de Santa Catarina, Luiz Carlos Cancellier de Olivo⁵, em 2017, e a da vereadora pelo PSOL, Marielle Franco⁶, em 2018, no Rio.

-
5. Em 14 de setembro de 2017, Cancellier foi preso, desrido, algemado e transformado em símbolo de um esquema de corrupção dentro da universidade. Uma foto sua com uniforme de presidiário circulou pelas redes sociais e, como tem se tornado comum, choveram ataques de ódio sobre uma pessoa pública que sequer teve provado seu envolvimento nos fatos de que era acusado. Quando a Polícia Federal enfim o liberou das acusações, o reitor tinha sido afastado do departamento da universidade que frequentara por décadas. No dia 2 de outubro de 2017, Cancellier se jogou do quinto andar de um shopping center em Florianópolis, vestindo camisa da UFSC. Em seu bolso foi encontrado um bilhete: “A minha morte foi decretada quando fui banido da universidade” (TORRES, 2017).
 6. Marielle Francisco da Silva foi a quinta vereadora mais votada no Rio de Janeiro (46 mil votos) nas eleições de 2016. Referência para o movimento negro e feminista, foi morta a tiros no centro do Rio no dia 14 de março de 2018, juntamente com seu motorista, Anderson Pedro Gomes. A coordenadora do Observatório da Intervenção afirma ter sido “um homicídio estritamente político”, que ameaça ativistas de favela, lideranças comunitárias e defensores dos Direitos Humanos (RAMOS, 2018).

Apesar desse quadro tenebroso, e para que cada uma dessas vidas, assim como suas lutas, não se transformem em apenas mais um número nas estatísticas, vislumbra-se um caminho a trilhar, capaz, imagina-se, de reverter o projeto de fracasso da nação imposto pelo governo golpista em nome do Pai, da ordem, do progresso (dos EUA) e do capital internacional. “Resistir é e sempre foi necessário”, afirma Wilberth Salgueiro. Nelson Martinelli Filho reforça:

Num futuro próximo, ao que parece, a tendência dessa onda é ganhar mais força, a se comparar com outros momentos da história da humanidade, possivelmente perdendo, posteriormente, espaço para grupos progressistas em defesa de direitos democráticos. Essa dinâmica tem sido observada com a ascensão e queda de regimes totalitários, embora não garanta a repetição. É preciso luta e vigília (MARTINELLI FILHO, 2018).

Esperamos, assim como Rodrigo Caldeira (2018), que seja possível “iniciar um novo ciclo de resgate e aprimoramento de valores éticos e solidários tão caros às sociedades modernas e que por aqui estava tão no nascedouro que facilmente conseguiram assassinar”. Para isso, de acordo com Hudson Ribeiro, precisamos aprender a usar as novas mídias como ferramentas de expressão, criação e ativismo democrático em favor do bem comum. Uma cidadania genuína exige que a comunidade tenha conhecimentos sobre a produção da mídia e a elaboração de produtos divulgáveis:

O grande diferencial dessa onda reacionária para as do passado é, sem dúvida, a onipresença da virtualidade, o que facilita a inversão de valores, garantida pela celeridade e o anonimato da propagação dessas ideias, enquanto as ideias de cunho progressista são tratadas como inexistentes, por não se utilizarem dos mesmos métodos de propagação [...] para combater de forma eficaz essa onda reacionária, uma dica foi dada acima, é urgente tornar a propagação das ideias progressistas algo tão efetivo como são as assertivas conservadoras (RIBEIRO, 2018).

Essa seria uma “questão de consciência de classe para uma luta assumida”, defende Wilson Coelho (2018), que não vê “qualquer possibilidade de

mudança sem um acirramento das contradições”. Nesse sentido, precisamos deslindar um método crítico capaz de auxiliar na decodificação das mensagens veiculadas diariamente e na discriminação de seu complexo espectro de efeitos, identificando os vários códigos ideológicos presentes na cultura da mídia, criando e propondo alternativas contra-hegemônicas. Entretanto, afirma Wilberth Salgueiro, essa resistência deve ter no horizonte, para evitar renovados malogros, que lutar contra o quarto poder “é querer vencer, é como nadar a contrapelo de um gigantesco tsunami” (SALGUEIRO, 2018).

Referências

- ADORNO, Theodor. Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda. In: ARATO, Andrew; GEBHARDT, Eike (Org.). **The Essential Frankfurt School Reader**. New York: The Continuum, 1982. p. 118-137.
- AMARAL, Luciana. Governo Temer é reprovado por 72% dos brasileiros, aponta CNI/Ibope. UOL, Brasília, 5 abr. 2018.
- BIGNOTTO, Newton. Filosofia, política e democracia. Entrevista concedida a L. Lelis, M. C. Sousa e V. Cei. **Outramargem**: Revista de Filosofia, Belo Horizonte, n. 3, 2. sem. 2015.
- BITTENCOURT, Maíra. **O princípio digital**. Curitiba: Appris, 2016.
- BISPO, Suely. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em nov. 2017.
- BLANK, Sérgio. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em abr. 2018.
- CALDEIRA, Rodrigo. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em maio 2018.
- CARREIRO, Marília. Entrevista concedida a V. Cei em nov. 2017.
- CARVALHO, Raimundo. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em abr. 2018.
- CAZÉ, Wladimir. Entrevista concedida a V. Cei, Laura Moreira, Habacuque Amorim e Lucineia Ferreira em jun. 2016.
- CEI, Vitor; DANNER, Leno; OLIVEIRA, Marcus Vinicius Xavier de; BORGES, David G. (Org.). **O que resta das jornadas de junho**. Porto Alegre: Fi, 2017.
- CEI, Vitor; BORGES, David G. (Org.). **Brasil em crise**: o legado das jornadas de junho. Vila Velha, ES: Praia, 2015.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COELHO, Wilson. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em abr. 2018.
- DAFLON, Fabio. Entrevista concedida a V. Cei em abr. 2018.
- DELMASCHIO, Andréia. Entrevista concedida a V. Cei em mar. 2017.

- GUIMARÃES, Caê. Entrevista concedida a V. Cei em ago. 2017.
- LYRA, Bernadette. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em mar. 2018.
- MACIEL, Keila Mara A. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em nov. 2017.
- MARQUES, Casé Lontra. Entrevista inédita concedida a V. Cei em set. 2017.
- MARTINELLI FILHO, Nelson. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em abr. 2018.
- NATHANAILIDIS, Andressa Zoi. Entrevista concedida a V. Cei em fev. 2017.
- NEVES, Reinaldo Santos. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em maio 2017.
- NOBRE, Marcos. **Imobilismo em movimento:** da abertura democrática ao governo Dilma. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- NUNES, Walter. Doria diz que Brasil melhorou com “conduta serena” de Temer. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 dez. 2017.
- PASCHOAL, Erlon. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em abr. 2018.
- RAMOS, Silvia. Nota sobre o assassinato de Marielle Franco. **Centro de Estudos de Segurança e Cidadania**, Rio de Janeiro, 15 mar. 2018.
- RIBEIRO, Hudson. Entrevista concedida a V. Cei em jun. 2017.
- RIBEIRO, Saulo. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em set. 2017.
- SALGUEIRO, Wilberth. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em abr. 2018.
- SODRÉ, Paulo Roberto. Entrevista concedida a A. Delmaschio e V. Cei em abr. 2018.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso:** da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- TEMER, Michel. Ordem é progresso. **Portal Planalto**, Brasília, 1 mar. 2018.
- TORRES, Aline. O suicídio do reitor para quem prisão foi ultraje e sentença de morte. **El País**, Florianópolis, 4 out. 2017.

7

De Cachoeiro ao Rio de Janeiro: a vivência regional e a nostalgia na canção autobiográfica de Raul Sampaio

Andressa Zoi Nathanailidis¹

Nascido em 1928, Raul Sampaio Cocco é autor de mais de 400 (quatrocentas) canções que se consagraram à “época de ouro” do rádio brasileiro. Dentre os sucessos de sua autoria, estão: “Meu pequeno Cachoeiro”, “Prece ao Rio”, “Lembranças”, “Quem eu quero não me quer”, “Meu pranto rolou”, “A carta”, “Mal de amor”, “Tempo de seresta”, “Eu chorarei amanhã”, “Quem manda na minha vida sou eu” e “Estou pensando em ti”, canções que entraram para a história por meio da performance de artistas como Roberto Carlos (1941---), Francisco Alves (1898-1952), Nelson Gonçalves (1919-1998), Altemar Dutra (1940-1983) e Paulinho da Viola (1942---).

1. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora da Universidade Vila Velha (UVV). Coordenadora do Núcleo de Estudos da Comunicação Cancioneira (UVV-ES).

O autor, que se mudou para o Rio de Janeiro aos 20 (vinte) anos de idade, em busca de emprego - e ali construiu, também, seu caminho profissional e sua família- atualmente, reside no município de Marataízes, Espírito Santo. Um traço típico da produção de Raul Sampaio é que este estabelece as cidades por que passou como pontos de inspiração para a temática de suas composições. Segundo Evandro Moreira e Paulo Luna, redatores da obra “Do verso à canção: biografia do cantor e compositor Raul Sampaio”: ao longo de sua obra musical essas três cidades estarão presentes em diferentes momentos, sendo cantadas e enaltecidas ao reconhecimento do poeta pelas terras onde nasceu e viveu” (MOREIRA; LUNA, 2012, p. 170).

Neste estudo, centraremos a atenção de nosso estudo às cidades de Cachoeiro do Itapemirim (cidade-natal) e Rio de Janeiro (cidade-exílio, onde Sampaio viveu a maior parte de sua vida). Nesse sentido, intentamos verificar a atuação da canção como um espaço discursivo em que pairam marcas autobiográficas. Considerando as disposições sobre escrita autobiográfica de autores como Philippe Lejeune (2008); e outros; além do conceito de enunciado proposto por Mikhail Bakhtin (2003), iniciamos um percurso teórico que julgamos embasar nossa proposta de realizar uma leitura- crítica em torno das canções “Meu pequeno Cachoeiro” e “Prece ao Rio”, ambas de autoria do compositor Raul Sampaio.

A Canção, espaço de marcas autobiográficas

Philippe Lejeune, na obra *O pacto autobiográfico*, busca apresentar as bases do texto autobiográfico. Para Lejeune (2008, p. 14), a definição de autobiografia seria narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Em obra posterior, Lejeune afirma ter cometido um erro ao restringir a autobiografia ao gênero prosa “Em Le pacte autobiographique, affirmei – heresia! – que a autobiografia era ‘em prosa’...” (LEJEUNE, 2008, p. 86).

Por meio da perspectiva de Lejeune, os textos de caráter autobiográfico instituem um caráter coincidente entre a identidade do autor, o narrador e os personagens do texto. Considerando tal fato, seria necessário portanto que o leitor pudesse associar o “eu” que fala ao nome do autor, instituindo-se nesse sentido uma espécie de pacto ao qual Lejeune (2008) se refere como pacto autobiográfico. Ao leitor caberia, portanto, o dever do reconhecimento da identidade tríplice e ao mesmo tempo uma, entre personagem, narrador e autor.

Na obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), a pesquisadora Leonor Arfuch busca de certa forma uma ampliação conceitual das ideias propostas por Philippe Lejeune. Ao contrário de restringir a autobiografia a um universo constituído por gêneros especificamente literários, Arfuch (2010) busca uma ampliação conceitual das ideias propostas por Lejeune. Ao contrário de restringir a autobiografia a um universo constituído por gêneros especificamente literários, Arfuch (2010, p. 116) propõe a ampliação do termo “espaço biográfico” às múltiplas formas de expressão contemporânea, corpus híbridos em que se apresentam, também, os relatos e as buscas de identidade. Para Arfuch, o espaço biográfico transcende a noção de gênero narrativo canônico, de maneira a estender-se a novas modalidades que podem constituir-se corpus para a leitura de uma vida. De acordo com Arfuch (2010, p. 116), a existência narrada em texto compõe-se ficcionalmente de “estratégias de autorrepresentação”: “o que se figura – ou des-figure – não tem na verdade um ‘referente’, mas sim se constrói ali, sob os olhos, nessa prodigiosa experiência intersubjetiva da leitura”.

Aplicando à canção a possibilidade de atuar como espaço discursivo em que se registram proposições referentes ao universo biográfico (sendo a canção, portanto, um desses desdobramentos que escapam à classificação canônica das obras), recorremos aos conceitos de enunciado e gênero discursivo, propostos por Mikhail Bakhtin, a fim de melhor compreendê-la nesse sentido.

O enunciado e o gênero discursivo, de acordo com Mikhail Bakhtin

Segundo Bakhtin (2000), as manifestações da linguagem se dão por meio de enunciados que reverberam a natureza e os propósitos da atividade humana. É a atividade humana o campo da produção de enunciados. Organizam-se em tipos relativamente estáveis, aos quais Bakhtin denomina “gêneros do discurso”. Nesses termos, afirma o autor:

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional.

Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2000, p. 279).

Bakhtin (2003) explica que apenas nos comunicamos a partir dos gêneros do discurso, modelos de enunciados que circulam socialmente, sob o modo falado ou escrito. Tais modelos integram nosso repertório cultural e passam a ser utilizados de acordo com nossas interações e experiências; de modo a cumprir com as intencionalidades e necessidades que detemos. De acordo com o autor:

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa (BAKTHIN, 2000, p. 279).

Bakhtin (2000) classifica os gêneros do discurso em “primários” e “secundários”. Os primários permanecem centrados na comunicação discursiva imediata, o que abrange o exercício da linguagem em configurações cotidianas, a partir de ideologias não sistematizadas (cartas, conversas telefônicas, bilhetes, etc.). Já os gêneros secundários decorrem de situações comunicativas mais complexas, no seio de ideologias especializadas, geralmente mediadas pela escrita e pela organização (comunicações artísticas, científicas, jornalísticas, etc.).

Sob o olhar bakhtiniano, podemos compreender que os enunciados estão presentes no cotidiano, cumprindo o papel da constante geração de significados surgidos a partir de nossas vivências, de nossa experiência existencial. Nesses termos, consideramos as canções como integrantes da segunda classificação dos gêneros discursivos, sendo compostas a partir da reelaboração,

transmutação e estetização dos gêneros primários, elementos-inspiração, presentes na vida autoral.

Considerando a canção de Raul Sampaio como gênero discursivo, intentamos verificar de que maneira o sentimento de nostalgia em relação às cidades em que viveu impregna a comunicação cancioneira, revelando traços autobiográficos e laços estabelecidos a partir da vivência do compositor em Cachoeiro do Itapemirim e no Rio de Janeiro.

As cidades e a trajetória: inspiração-nostalgia

Historicamente, a cidade assume importante papel no processo de socialização humana, interferindo em nossos hábitos, costumes e produções artístico-culturais. Ao longo dos tempos, a cidade se concretizou enquanto estrutura complexa e ao mesmo tempo mutável: capaz de deter e transmitir heranças sociais; oferecendo, também, adequações e facilidades à vida de seus habitantes. Segundo Mumford (1991): “A cidade se revelou não simplesmente um meio de expressar em termos concretos a ampliação do poder sagrado e secular, mas, de um modo que passou muito além de qualquer invenção consciente, ampliou também todas as dimensões da vida” (MUMFORD, 1991, p. 39).

Sobretudo a partir do século XIX, com o advento da modernização mundial e o início da “metropolização” de alguns espaços, a cidade é adotada como tema em diversas produções artístico-literárias. As mudanças vivenciadas no espaço urbano e a observação tornam as manifestações artísticas um campo fértil, onde é possível expressar sentimentos e materializar a memória.

No âmbito da narrativa, Paul Ricoeur (1994) explica que o espaço representado é sempre um espaço temporal, de um tempo humano, oposto ao tempo cronológico, uma vez que parte da experiência de vida e da sensibilidade de cada um. Para Ricoeur, a linguagem literária transmite ao leitor não apenas o seu sentido, mas a experiência trazida à linguagem. Ao chegar ao receptor, a leitura atuaria como um “vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência” (RICOEUR, 1994, p. 117).

Considerando a canção como enunciado em que se dá a narrativa da cidade, passamos à nossa proposta de leitura, pela qual buscamos compreender de que forma se dá essa narrativa, bem como, de que maneira se externa ali

o sentimento de nostalgia. Segundo Winnicot (1971) “a nostalgia refere-se à relação precária entre o sujeito e a representação íntima do objecto perdido” (1971, p. 23).

Para a melhor compreensão do termo, recorremos também à definição estabelecida pelo *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (CUNHA, 1996, p. 551), no qual consta o seguinte verbete: “nostalgia. sf. ‘melancolia, saudade’ 1858. Do fr. nostalgie, deriv. do lat. cient. *nostalgia*, voc. criado pelo médico suíço Hofer, em 1678, composto do gr. *nóstos* ‘regresso’ + álgos ‘dor’ + -IA.”

Ante à exposição, passamos, então, à leitura proposta.

“Meu pequeno Cachoeiro”: saudade, a falta de um tempo que já se passou

*Eu passo a vida recordando
de tudo quanto aí deixei
Cachoeiro, Cachoeiro
vim ao Rio de Janeiro
pra voltar e não voltei!
Mas te confesso na saudade
as dores que arranjei pra mim
pois todo o pranto destas mágoas
ainda irei juntar nas águas
do teu Itapemirim
Meu pequeno Cachoeiro
vivo só pensando em ti
ai que saudade dessas terras
entre as serras
doce Terra onde eu nasci!
Meu pequeno Cachoeiro
vivo só pensando em ti
ai que saudade dessas terras
entre as serras
doce Terra onde eu nasci!*

*Recordo a casa onde eu morava
o muro alto, o laranjal
meu flamboaiã na primavera
que bonito que ele era
dando sombra no quintal
A minha escola, a minha rua
os meus primeiros madrigais
ai como o pensamento voa
ao lembrar a Terra boa
coisas que não voltam mais!
Meu pequeno Cachoeiro
vivo só pensando em ti
ai que saudade dessas terras
entre as serras
doce Terra onde eu nasci.*

Lançada pelo próprio autor, em 1963, a canção “Meu pequeno Cachoeiro” (SAMPAIO, [s.d.]) traz, em meio à lírica a narrativa da memória de um tempo antigo, que remete à vivência na cidade natal. A voz enunciativa sugere um eu-lírico imaginário em condições de exílio. Alguém que, ao longe, rememora e revive as características da cidade. Segundo Moreira e Luna (2012), redatores da obra *Do verso à canção: biografia do cantor e compositor Raul Sampaio*,

[...] esta composição pode ser vista, como uma grande síntese da obra de Raul Sampaio, no sentido de que, nela estão presentes aspectos predominantes em suas composições, como a nostalgia, o saudosismo e o lirismo, e também a entronização do passado como lugar mítico dos melhores momentos da vida, confundido com a infância (MOREIRA; LUNA, 2012, p. 188).

A escrita traduz um sentimento de falta, uma nostalgia que se confunde com os primeiros passos da vida do eu-lírico: a infância, a juventude, o tempo passado e vivido na cidade de Cachoeiro do Itapemirim. O texto-canção denota a sensação do pertencimento, construída em uma cidade onde se delinearam os primeiros traços do eu-lírico-cantador (“Eu passo a vida recordando/ De tudo o que aí deixei/ Cachoeiro, Cachoeiro/ Vim pro Rio de Janeiro/ Pra

voltar e não voltei”). A intenção de retorno não concretizada, típico acontecimento vivencial dos migrantes (SAYAD, 1998) é posta à música sob condições de dor. A voz enunciativa sente e sonha em juntar seu pranto às águas do rio Itapemirim. Tal fato torna-se evidente por meio da leitura da segunda estrofe: “Mas te confesso na saudade/ As dores que arranjei pra mim/ Pois todo o pranto destas mágoas/ Ainda irei juntar nas águas do teu Itapemirim”.

O pensamento fixo relembra as serras e a doçura da cidade- origem, sedimentando-se enquanto refrão. A música segue descriptiva, retratando os lugares em que se deram as primeiras vivências deste eu-lírico (“Recordo a casa onde eu morava/ O muro alto, o laranjal/ Meu flambuaiã na primavera/ Que bonito que ele era/ Dando sombra no quintal”).

À sexta estrofe surge a constatação de que a memória narrada é a memória de um tempo que não voltará (“A minha escola, a minha rua / Os meus primeiros madrigais / Ai como o pensamento voa / Ao lembrar da Terra Boa / Coisas que não voltam mais!”).

A canção sugere um ideal romântico que nos remete a uma associação com o poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu. O texto- canção se encerra com o estribilho, mais uma vez ressaltando a saudade da “doce” terra natal. Saudade que traduz a falta e a impossibilidade de se reviver o que já passou.

Prece ao Rio de Janeiro: gratidão pelo acolhimento e possibilidade de construção-histórica

A saudade da terra natal não anula a gratidão que se tem pelo local de acolhida. Talvez esta seja uma boa síntese à canção “Prece ao Rio” (SAMPAIO, [s.d.]). Eis a letra²:

Prece ao Rio
*Do alto quando subo ao alto do Corcovado
Eu te contemplo singular cidade
E me descubro desde a mocidade
Preso ao teu solo qual predestinado*

2. Transcrição nossa.

*Rio de Janeiro devo-te o bem que hei conquistado
E te agradeço a hospitalidade
E o que me dese de felicidade
Por meu futuro, pelo meu passado
Porém, pelos momentos adversos
Perdoa-me se ao fim desses meus versos
Uma incontida lágrima rolar
Quando eu partir irei agradecida
Alma imortal trazer-te além da vida
Outras preces em noite de luar.*

À primeira estrofe, a cidade surge descrita em seus pontos turísticos como um lugar de contemplação e autoconhecimento, ao qual a voz lírica teria sido predestinada desde a mocidade (“Do alto quando subo ao alto do Corcovado/ Eu te contemplo singular cidade/ E me descubro desde a mocidade/ Preso ao teu solo qual predestinado”).

A narrativa-canção prossegue externando à segunda estrofe toda a gratidão pelos feitos desenhados no tempo, os passados e aqueles que ainda virão. A gratidão se estende, também, pelos momentos de dissabor, integrantes da história biográfica. Conjunto de fatos que vistos pelo distanciamento de uma memória projetada, configuram motivos que desencadeiam felicidade e emoção (“Rio de Janeiro devo-te o bem que hei conquistado/ E te agradeço a hospitalidade e o que me dese de felicidade/ Por meu futuro, pelo meu passado/ Porém, pelos momentos adversos/ Perdoa-me ao fim desses meus versos/ Uma incontida lágrima rolar”).

Na última estrofe, a canção externa e ratifica a gratidão, sentimento maior que ultrapassa a vida: “Quando eu partir irei agradecida/ Alma imortal trazer-te além da vida/ Outras preces em noite de luar”³.

“Prece ao Rio” iguala a canção à religiosidade. A relação eu-lírico x urbe demonstra vínculos profundos que se aproximam à ideia do sagrado, cedendo ao espaço social a propriedade de se constituir enquanto elemento

3. No dia 1º de maio de 2018, em entrevista à autora deste trabalho, o compositor Raul Sampaio afirmou ser da religião espírita kardecista. Os últimos versos parecem mais uma vez sinalizar para a narrativa-cancioneira autobiográfica.

de viabilização de trajetos e tradução-histórica do eu-lírico, coincidente em vias narrativas à trajetória do eu-compositor.

A leitura das canções “Meu pequeno Cachoeiro” e “Prece ao Rio” possibilitou ratificar a hipótese de ser a canção um gênero discursivo em que pairam as marcas autobiográficas. A vivência do autor nas cidades de Cachoeiro do Itapemirim e Rio de Janeiro reverteu-se em fator inspiração de suas obras. A nostalgia face à terra natal surge como motivo da primeira canção, na descrição das ruas, construções e paisagens de Cachoeiro, na memória dos anos de infância e juventude, sinônimos da identidade desse autor-compositor, no arrependimento pela não-concretização do retorno. Já em “Prece ao Rio”, Sampaio externa sua gratidão ao espaço que lhe acolheu. A contemplação da cidade se dá, simultaneamente, à contemplação de sua própria história; pois foi no Rio de Janeiro que construiu sua carreira artística, constituiu família e viveu grande parte de seu tempo. Ressalta-se mais uma vez a presença da nostalgia... Vinda do olhar distanciado do tempo, atribuído a um eu-lírico que contempla a paisagem do alto do Corcovado, símbolo maior da capital carioca. Constata-se, assim, que a cidade (objeto estetizado na canção) é a cidade de um tempo que não se tem: passado ou futuro em projeções de memórias ou do sonho, vir a ser, no caso da segunda canção.

Estas breves considerações finais ratificam a importância de se trazer a canção ao universo do campo literário, considerando seus meandros textuais e sua aproximação com a poesia-narrativa.

Nota-se que o tempo humano, o tempo vivido apontado por Ricoeur (1994) é a matéria-prima por exceléncia dessas produções, de modo que não há como dissociar o amálgama vivencial da experiência artística.

Referências

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. de Pâmela Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico.** Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MOREIRA, Evandro; LUNA, Paulo. **Do verso à canção:** biografia do cantor e compositor Raul Sampaio. Cachoeiro do Itapemirim: Cachoeiro Cult, 2012.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na História:** suas origens, transformações e perspectivas. 3. ed. Martins Fontes: São Paulo, 1991.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Campinas: Papirus, 1994a. t. 1.

SAMPAIO, Raul. **Meu pequeno Cachoeiro.** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/renato-vargas/1234557/>. Acesso em: 1 maio 2018.

SAMPAIO, Raul. **Prece ao Rio de Janeiro.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTrCqDmhJlg>. Acesso em: 1 maio 2018,

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade.** São Paulo: Edusp,1998.

WINNICOT, Donald. **Playing and Reality.** New York; London: Routledge, 1991.

8

Apropriações dos leitores *skoobianos* sobre *Ciça*, de Neusa Jordem Possatti

Arlene Batista da Silva¹

Este trabalho é resultado da análise de comentários sobre a obra *Ciça*, de Neusa Jordem Possatti, publicados na rede social *Skoob*. No mundo hodierno, devido aos avanços tecnológicos, os leitores têm a possibilidade de interagir entre si por meio das redes sociais, onde podem expressar suas opiniões sobre as obras lidas, seus gostos, suas próximas leituras, além de ter acesso às impressões de leitura dos demais usuários da plataforma.

De acordo com a Wikipédia, o *Skoob* consiste numa rede social colaborativa brasileira para leitores,

[...] lançada em janeiro de 2009 pelo desenvolvedor Linenberg Moreira. O site tornou-se um ponto de encontro

1. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

para leitores e novos escritores, que trocam sugestões de leitura e organizam reuniões em livrarias. Seu nome deriva da palavra books (“livros”, em inglês), ao contrário (WIKIPÉDIA, 2018).

Rejane Pivetta de Oliveira (2015) afirma que o *site* permite a circulação de ideias sobre diferentes experiências de leitura do texto literário compartilhadas entre os leitores cadastrados no sistema, os quais “descobrem afinidades entre si a partir de suas preferências de leitura. Isso porque os ‘amigos’ podem não apenas indicar seus livros favoritos e manifestar sua opinião a respeito deles, como também podem comentar o que outros disseram sobre os livros lidos” (OLIVEIRA, 2015, p. 74).

Desse modo, entendemos a rede social *Skoob* como um potente espaço de socialização e produção de práticas culturais mobilizadas por interesses em comum dos usuários que dela participam. Apoiados em Lévy (1999), entendemos que esse ambiente de convivência produz como resultado uma nova forma sociocultural: a cibercultura.

Cibercultura é a expressão da aspiração de construção de um laço social, que não seria fundado nem sobre links territoriais, nem sobre relações institucionais, nem sobre as relações de poder, mas sobre a reunião em torno de centros de interesses comuns, sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre processos abertos de colaboração. O apetite para as comunidades virtuais encontra um ideal de relação humana desterritorializada, transversal, livre. As comunidades virtuais são os motores, os atores, a vida diversa e surpreendente do universal por contato. (LÉVY, 1999, p. 130).

O *Skoob* consolida, portanto, novos modos de ler na contemporaneidade, não mais uma leitura solitária, mas atravessada por uma comunidade interpretativa. São leitores que valorizam as experiências de leitura deixadas pelo outro, vivências de sujeitos tocados pela fantasia que lhes suscitam emoções e reflexões que levam à compreensão dos problemas humanos.

Oliveira (2015) tomou como objeto de estudo esse ambiente virtual e fez uma análise dos dez livros apresentados como favoritos pelos leitores. Observou que as indicações estão relacionadas, sobretudo, ao gênero narrativo e sua “[...] capacidade de mexer com os sentimentos do leitor, pelo quanto conseguem prendê-lo às páginas, provocando o desejo de continuidade da leitura” (OLIVEIRA, 2015, p. 88). As narrativas têm em comum o fato de possuírem uma linguagem fácil, final surpreendente e personagens jovens em circunstâncias trágicas de vida como câncer terminal e Holocausto. A concepção de leitura está intimamente relacionada aos impactos desta sobre os sujeitos por acionar a imaginação, sentimentos, emoções e reflexões sobre si e sobre o mundo.

Embora a escola seja o lugar privilegiado para o trabalho com a formação do leitor, a leitura literária não raro é utilizada para atender a fins pedagógicos, ensino de conteúdos escolares e moralizantes, sem o confronto dialético entre a experiência de leitura e a realidade da vida. Em contraposição a essa prática, a rede social *Skoob* parece ser um espaço de acolhimento, na medida em que confere ao leitor certa liberdade para expressar suas impressões sobre o encontro com os textos literários, que, nem sempre, circulam no contexto escolar.

Instigados por essas práticas de leitura produzidas no contemporâneo, realizaremos uma pesquisa documental de abordagem qualitativa que tomará como objeto de investigação os comentários dos usuários da rede *Skoob* acerca da obra *Ciça*, produzida por Neusa Jordem Possatti. Os comentários serão apresentados sobre a forma de *prints*, com o objetivo de evidenciar a materialidade do ambiente virtual e não descharacterizar as escritas dos leitores.

Para este estudo, recorreremos aos princípios teóricos vinculados ao pensamento de Chartier sobre a leitura e os modos como nos apropriamos dos textos em diferentes contextos culturais e sociais. O autor rejeita a ideia de um tipo de leitura universal, que determinaria a todos uma mesma significação. Para ele, “a leitura é sempre apropriação de significados” (CHARTIER, 1998, p. 77). Assim, uma mesma obra pode ter diferentes interpretações, as quais são influenciadas por fatores como o tipo de suporte, a época, o ambiente em que circula, as coerções que determinam como se deve ler, as impressões de leitura individuais compartilhadas entre as comunidade de leitores. A leitura é, pois, uma atividade inventiva “[...] não redutíveis nem às intenções dos autores escritores, nem à dos fazedores de livros, diferenciando-se pluralmente na construção de uma significação” (CHARTIER, 1988, p. 123).

Conforme veremos nas análises, a rede social *Skoob* é um espaço no qual podemos contemplar a multiplicidade de interpretações dos leitores acerca das obras que leem, das relações sentimentais que estabelecem com os textos, das conexões entre as narrativas e suas experiências de vida. Assim, os modos como os textos literários são apreendidos revelam que “[...] cada maneira de ler comporta os seus gestos específicos, os seus próprios usos de livros, o seu texto de referência cuja leitura se torna arquétipos de outras” (CHARTIER, 1988, p. 131).

Notas sobre Neusa Jordem Possatti e *Ciça*

Neusa Jordem Possatti nasceu em Muniz Freire, no estado do Espírito Santo. Pós-Graduada em Linguagens: Língua e Literatura, atua como professora e escritora de literatura infantil, infanto-juvenil, poesia, contos e crônicas. Desenvolve oficinas de leitura e literatura pela Academia Espírito-Santense de Letras e pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo. Desde 2001, a autora vem publicando romances *Difícil Conquista* (2002), *Duas Vidas* (2003); Literatura Infanto-Juvenil *Ciça* (2002), *Perdidos na Floresta* (2005); crônicas *A outra* (2004) e antologias *Vozes e perfiz* (2002) e *Textos e Tramas* (2003), entre outros gêneros literários.

A autora figura como uma das vozes femininas mais importantes no cenário capixaba no campo da Literatura Infantil e Juvenil, embora suas obras ainda tenham sido pouco exploradas pela crítica literária. Não identificamos estudos e pesquisas acadêmicas que tenham investigado as produções de Neusa Jordem de forma aprofundada.

Ciça, obra que constitui parte do objeto deste estudo, teve sua primeira publicação em 2002. Atualmente, está na terceira reimpressão da oitava edição, tornando-se um dos livros mais conhecidos da autora.

Figura 1 – Capa de *Cicá*, ilustrada por Renato Alarcão

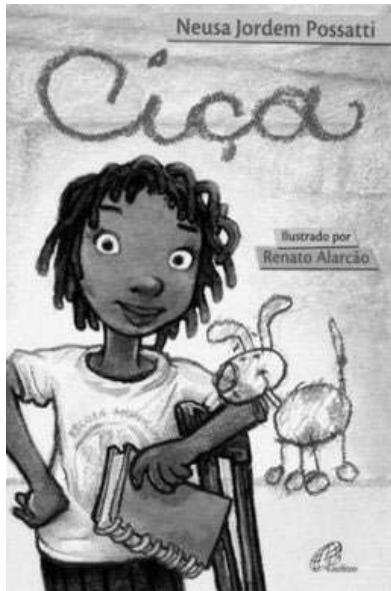
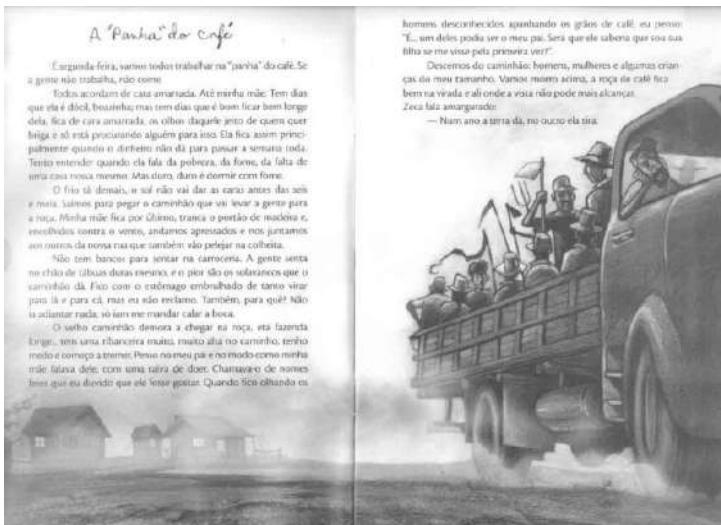


Figura 2 – p. 4-5. Ilustração de Renato Alarcão



Já de início, cabe destacar a importância do contraste visual entre a ilustração da capa e das imagens internas que se fundem à narrativa para ampliar-lhe

o sentido. Na capa (figura 01), atrai o olhar do leitor a diversidade de cores harmoniosamente organizadas, tendo em primeiro plano uma menina negra, de cabelos curtos e crespos, apoiada em uma muleta de madeira em tom escuro, segurando um caderno rosa com arame verde. Ela veste uma blusa azul clara com o dizer “escola municipal”, que remete a um uniforme escolar e está acompanhada por um cachorrinho em formas arredondadas com traços de desenho infantil, colorido em giz de cera em tons de azul e marrom claros. O plano de fundo lembra uma mistura de tons em marrom, azul e laranja claros, com o título *Ciça* em escrita cursiva na cor lilás, ambos feitos com giz de cera. Por fim, na parte inferior do plano de fundo foi usado um tom de verde claro, que harmoniza com todos os elementos da capa (personagem, cachorro, plano de fundo e nome da autora e do ilustrador). Esse sincretismo de cores, formas e imagens transportam o leitor para o universo escolar de Ciça; um ambiente alegre, de vivências sobre sua identidade (escrita do nome) e de criação, imaginação (desenho do cachorro).

Em contraste com as ideias sugeridas na capa, as ilustrações internas que acompanham o texto escrito (figura 02) sugerem uma vida desoladora, expressa na cor marrom que remete à pobreza, à feiura e à ambientes desagradáveis. Desse modo, o marrom torna-se um elemento central na narrativa visual para estabelecer uma conexão com as condições degradantes de trabalho a que Ciça e sua família se submetem para sobreviver. O diálogo entre o texto visual e o texto verbal convida o leitor a viver uma experiência estética, por meio da desconstrução do ideal de infância ligado à brincadeira, à fantasia, à educação, expresso na constituição federal, mas negado a milhares de crianças brasileiras diariamente.

Na narrativa, composta por sete capítulos, Ciça conta alguns momentos de sua infância, marcada por desentendimentos familiares “Tem o Macalé, ele não gosta de mim. [...] Puxa meus cabelos pixains, me belisca e me enche de tapa quando eu pego a comida dele. Pego porque minha barriga ronca de fome” (POSSATTI, 2012, p. 3); pela exploração do trabalho infantil “É segunda-feira, vamos todos trabalhar na ‘panha’ de café. Se a gente não trabalha, não come” (p. 04); pelo seu primeiro dia na escola sem a companhia dos pais “A rua vai dar na escola. Ninguém vem me trazer. [...] Fico ali, sozinha, perdida no meio daquele monte de crianças” (p. 10). Por meio de frases curtas, com uma linguagem fácil e atraente, marcada pela fala espontânea “O patrão vai levar a gente para outra fazenda, é longe” (p. 17); “é de goleira a única vaga,

fazer o quê..."(p. 20); "não demoro a descobrir o porquê de tanta brabecia" (p. 25), a autora criativamente aproxima os leitores do universo sociocultural da protagonista, recurso que confere objetividade e concretude às experiências e emoções vividas por Ciça.

Em cada capítulo, miséria, a discriminação e a desigualdade social presentes na vida de Ciça vão gradativamente impactando o leitor, que começa a torcer por um final feliz, lugar comum nos desfechos dos contos de fadas. Porém, todos somos surpreendidos no último capítulo, quando a menina vai subir com sua família no caminhão para voltar para casa e

Quando menos se espera o caminhão perde o freio e começa a descer sozinho. Meu pé escorrega, eu me desequilibro e caio a poucos centímetros das rodas do carro, que sem controle, passa com suas gigantescas rodas sobre uma das minhas pernas (POSSATTI, 2012, p. 29).

Ao finalizar a leitura do livro, um dos questionamentos possíveis seria: Por que abordar um tema tão forte como esse para o público infantil e juvenil? Ora, crianças e adolescentes precisam ler textos divertidos, que remetam a um mundo imaginário repleto de fantasia e de aventuras, que envolva os pequenos leitores, proporcionando-lhes o prazer e o gosto pela leitura.

Maria do Rosário Mortatti Magnani (2011) esclarece que a partir da ascensão da burguesia no século XVIII, surge a preocupação com a educação escolar das crianças, com a intenção de desenvolver valores morais e, ao mesmo tempo, criar o gosto estético, com ênfase no lúdico, no mundo da fantasia, portanto, "num mundo que afasta o leitor do contato com um real problematizado, ou seja, com o real enquanto 'um movimento temporal de constituição dos seres e suas significações'" (MAGNANI, 2011).

Em oposição ao mundo de fantasia, às aventuras do herói que vence o vilão, salva a princesa e vive feliz para sempre, Neusa Jordem Possatti choca o leitor, ao colocá-lo em contato com uma realidade cruel e assustadora de um mundo que viola os direitos da criança e a expõe a situações de exploração, opressão, miséria e humilhação. O incômodo provocado por essa leitura pode resultar numa experiência estética transformadora, na medida em que leva o leitor ao questionamento em relação a real desigualdade presente em nossa

sociedade. Nesse sentido, a beleza de *Ciça* está em proporcionar uma experiência de leitura que

nos forma (o nos de-forma o nos trans-forma), como algo que nos constituye o nos pone en cuestión en aquello que somos. La lectura, por tanto, no es sólo un pasatiempo, un mecanismo de evasión del mundo real y del yo real. Y no se reduce tampoco a un medio para adquirir conocimientos (LARROSA, 1996, p. 16).

Dante da leitura de *Ciça*, não há como ficar indiferente, já que dos aspectos centrais da obra é a desconstrução da noção de infância presente no imaginário social contemporâneo, ratificado por leis que concebem a criança como um ser desprovido de condições de sobrevivência, o qual dependente da proteção e do amparo do adulto para alcançar um desenvolvimento pleno. O leitor, em *Ciça*, sente-se provocado, constrangido, ao se deparar com a inexistência da fase “infância” definida pelos moldes burgueses, pois a protagonista é (quase) todo o tempo tratada como adulta, como sujeito de deveres, mas sem direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, entre outros.

Ao mesmo tempo em que o leitor se depara com uma infância usurpada é surpreendido pela resiliência de uma guerreira-menina que insiste em viver. Diante das imposições de um mundo aviltante, a protagonista encontra formas para enfrentar e superar as adversidades, seja inventando um cachorrinho imaginário para fugir da solidão, seja partindo para o enfrentamento físico com o irmão, crendo que sua situação poderia ser pior ou adaptando-se à nova condição após o acidente.

Considerando que “[...] a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência” (LARROSA, 2002, p. 27), não há, aqui, a pretensão de dizer tudo sobre *Ciça*, pois as reflexões ora apresentadas consistem em uma das múltiplas experiências de leitura possíveis para que possamos estabelecer um diálogo com as percepções dos leitores da rede social *Skoob*.

Ciça e as leituras literárias dos skoopers

Para o desenvolvimento deste estudo, realizamos uma busca, no dia 04 de junho de 2018, na plataforma *Skoob* por nomes de autoras de Literatura Infantil e Juvenil capixabas para verificar quais obras seriam listadas e, dentre essas, quais as experiências de leitura postadas pelos leitores. As autoras pesquisadas foram: Elizabeth Martins, Silvana Pinheiro, Lilian Menegucci, Daniela Zanetti, Marta Samôr e Neusa Jordem Possatti. Curiosamente, havia registros de seis obras da última autora pesquisada. *Ciça* era a obra mais lida com 76 leitores, 26 avaliações, 41 interessados, sendo relido por 3 usuários da rede e 5 resenhas. Cabe destacar ainda que 68% dos leitores se definem como gênero feminino e 89% dos avaliadores classificaram a obra entre média e ótima. Seguem, a seguir, os comentários dos leitores.

Figura 3 – Leitor 1

The screenshot shows a Skoob review for the book *Ciça* by Daniela Zanetti. The review is written in Portuguese and discusses the author's childhood experiences with the book. The review has a rating of 5 stars and was posted on October 30, 2012. It includes a timestamp, the author's name, and a detailed text about the book's impact on the reader's childhood.

★★★★★ minha estante

30/10/2012

Um dos primeiros livros que me lembro que li na minha infância. Ciça, a garota do cachorrinho imaginário. Incentivou-me a estudar mais, e a me dedicar. Tomei como exemplo Ciça, que apesar de ter muitas dificuldades - que eu não tinha nem a metade - corria atrás de seu conhecimento. A garota me surpreendia a cada instante. Mas confesso que naquela época eu preferia ver os desenhos a ler. Acabei deixando o livro de lado por um tempo - o que me acarretou uma chuva de arrependimento - pois as beiradas de meu livro foram comidas por traças. Fico chateada por não ter ele completo, conservado, como a minha memória de quando ganhei o livro e o li. Mas feliz por ter lido algo tão bom que mudou a minha infância.

gostei (0) comentários(0) comente

Fonte: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/134084/edicao:149092>. Acesso em 04 de junho de 2018.

Figura 4 – Leitor 2

★★★☆☆ minha estante

07/03/2011

O livro fala de uma menina que era pobre, ela ao contrario de estudar ela trabalhava colhendo sementes de café, um certo dia ela sofreu um acidente de caminhão, no acidente ela perdeu a perna. Mas mesmo assim ela viveu a sua vida normalmente. Isso eu aprendi que a vida que nós temos a gente não pode criticar do nosso jeito, é bom como nós somos, como nós vivemos.

Fonte: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/134084/edicao:149092>. Acesso em 04 de junho de 2018.

Figura 5 – Leitor 3

05/03/2011

A vida!

esse livro é ótimo, ele fala da vida de Ciça uma menina pobre que trabalhava colhendo café e um dia perdeu a perna por causa do pneu do caminhão, essa história nos faz refletir um pouco mais sobre a vida da gente tem, pois muitas pessoas reclamam da vida tem, e na verdade tem uma vida que muitos gostariam de ter!

gostei (0) comentários(0) comente

Fonte: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/134084/edicao:149092>. Acesso em 04 de junho de 2018.

Figura 6 – Leitor 4

★★★☆☆ minha estante

23/02/2011

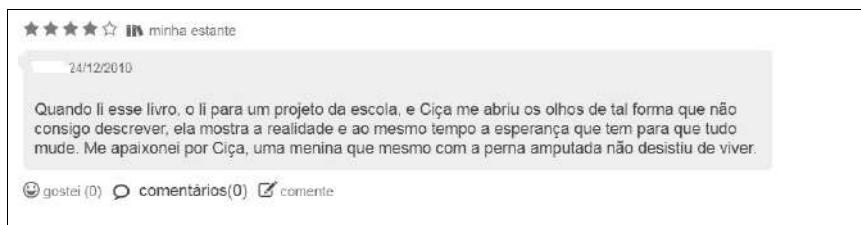
Ciça

Eu achei muito legal e recomendo para crianças de 8 a 10 Anos .

gostei (0) comentários(0) comente

Fonte: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/134084/edicao:149092>. Acesso em 04 de junho de 2018.

Figura 07 – Leitor 05



Fonte: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/134084/edicao:149092>. Acesso em 04 de junho de 2018.

Um primeiro aspecto a ser destacado nos comentários é o fato de os leitores se sensibilizarem com as dificuldades enfrentadas por Ciça. Três leitores rememoram os problemas cotidianos (a pobreza, o trabalho na lavoura de café, o acidente) “como se fossem reais” e encontram nas atitudes da protagonista um padrão de comportamento para agir na vida: “[...] ela mostra a realidade e ao mesmo tempo a esperança que tem para que tudo mude [...] mesmo com a perna amputada não desistiu de viver” (Leitor 05).

A nosso ver, a narrativa em primeira pessoa contribui para essas impressões, na medida em que o leitor assume a condição de “testemunha” dos problemas pessoais confidenciados pela protagonista. Nesse contexto, o leitor não só se emociona como estabelece uma relação direta com sua vida prática e passam a comparar suas experiências sociais com as de Ciça durante a leitura “essa historia nos faz refletir um pouco mais sobre a vida da gente tem, pois muitas pessoas reclamam da vida tem, e na verdade tem uma vida que muitos gostariam de ter!” (Leitor 03).

A aproximação entre ficção e realidade, o confronto entre o lido e a vida pessoal, suscita no leitor, em alguns casos, a interpretação da obra numa perspectiva didática, um ensinamento que gera uma mudança de comportamento, “Incentivou-me a estudar mais, e a me dedicar. Tomei como exemplo Ciça, que apesar de ter muitas dificuldades - que eu não tinha nem a metade - corria atrás de seu conhecimento” (Leitor 01).

Um outro aspecto observado reside no fato de que alguns leitores julgam ter uma condição de vida melhor que a de Ciça, pois “[ela] apesar de ter muitas dificuldades - que eu não tinha nem a metade [...]” (Leitor 01); “muitas pessoas reclamam da vida tem, e na verdade tem uma vida que muitos

gostariam de ter!" (Leitor 03), assim demonstram ocupar um lugar de prestígio social, com acesso a bens e direitos essenciais e coletivos – exatamente o oposto da vida de Ciça - que lhes garantem certa qualidade de vida. Em outras palavras, as reflexões expõem a visão de quem se espanta por se aproximar da miséria pela voz narradora, mas nunca tê-la vivenciado.

Nessa perspectiva, se por um lado os leitores se deixaram ser afetados pelo que leram, por outro não estabeleceram uma reflexão com o tom de denúncia acerca da violência e das desigualdades sociais que vivem não só as crianças como suas famílias, exploradas como mão-de-obra barata por quem detém os meios de produção numa sociedade capitalista.

À luz desses breves comentários analíticos, constatamos que as leituras literárias buscam extrair da obra algo que seja proveitoso, que traga um ensinamento e que possa ser aplicado à vida do leitor. Contudo, trata-se de uma percepção ligada ao nível literal da obra, que estabelece um paralelo com suas experiências do passado e do presente. Não ignoramos o fato de que essa prática é fundamental no processo de leitura literária, porém há que se buscar outras possibilidades de interpretação do texto pelo confronto com outras leituras dos campos político, social, histórico e cultural, que ultrapassem o envolvimento emocional com a obra.

Este estudo se propôs a analisar os comentários sobre a obra *Ciça* publicados no *Skoob*, com o objetivo de conhecer as experiências dos leitores, haja vista que essa rede social se apresenta aos leitores como espaço que promove a interação entre os usuários, além de incentivar a avaliação e a livre manifestação de suas impressões sobre as obras lidas.

Com base nas análises, é possível afirmar que os usuários concebem o *Skoob* como espaço democrático do qual se apropriam para expressarem sua relação emocional com a obra. Por não haver o peso da avaliação prescritiva, classificatória, comum no espaço escolar, os *skoobers* se sentem à vontade para dizerem o que pensam e o que sentiram na experiência de leitura. Assim, manifestam um envolvimento pessoal com o texto entrelaçado às suas vivências individuais e coletivas.

Se por um lado o *Skoob* se abre como possibilidade para ouvir as experiências do leitor em formação – prática pouco presente na escola – por outro lado, os comentários são esvaziados de uma leitura crítica que abarque elementos discursivos e ideológicos presentes na obra.

Nesse contexto, concordamos com Dalvi (2013) acerca da necessidade do leitor assumir uma postura crítica diante do texto, problematizando questões sociais, históricas, políticas e culturais, que só são possíveis quando colocamos o texto literário em confronto com outros textos, em diálogo com outros pares de leitores.

À luz dessas reflexões, entendemos que não cabe aqui demonizar o Skoob muito menos desqualificar as leituras subjetivas dos usuários da rede, pois esse espaço virtual possibilita a percepção do horizonte de expectativas de leituras dos adolescentes e jovens do contemporâneo. A nosso ver, esse é o ponto de partida para pensarmos novas práticas a fim de aprofundar as reflexões teóricas e críticas dos leitores, de modo que eles possam “ler nas entrelinhas”, entrecruzar os implícitos e os explícitos do texto, contextualizar a obra com a cultura, a história e sociedade e, por fim, entregar-se à leitura ou insurgir-se contra ela, produzindo outros e novos sentidos.

Referências

- CHARTIER, R. **História cultural:** entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1988.
- DALVI, M. A. Literatura na escola: Propostas didático-metodológicas. In: _____; REZENDE, N. L.; JOVER-FALEIROS, R. (Org.). **Leitura de literatura na escola.** São Paulo: Parábola, 2013.
- LARROSA J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, jan./abr. 2002.
- LARROSA, J. **La experiencia de la lectura. Estudios sobre lectura y formación.** Barcelona: Laertes, 1996.
- LÉVY, P. **Cibercultura.** São Paulo: Ed. 34, 1999.
- MAGNANI, M.R.M. **Leitura, literatura e escola:** sobre a formação do gosto. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- POSSATTI, N. J. **Ciça.** 8. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- SKOOB. **Ciça.** Disponível em: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/134084/editao:149092>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- OLIVEIRA, R. P. Favoritos do público: uma análise das práticas de leitura da comunidade virtual Skoob. **Desenredo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Passo Fundo, v. 11, n. 1, p. 70-91, 2015. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/4968/0>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- WIKIPEDIA. **Skoob.** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Skoob>. Acesso em: 4 jun. 2018.

9

Mapa das listas literárias feitas no Espírito Santo: parte 1 - vestibular

Arnon Tragino¹

Durante e após a escrita da dissertação *Livros, leituras e leitores: a literatura do Espírito Santo no vestibular da Ufes*, defendida em 2015 (TRAGINO), foram aproveitados dois capítulos nas edições de 2014 e de 2016 da coleção *Bravos companheiros e fantasmas*: o primeiro texto, *A literatura do Espírito Santo no vestibular da Ufes: algumas considerações* (TRAGINO, 2017), tratava da presença dessa literatura em quatro pontos do exame num recorte de dez anos (2005-2014): a) os editais dos processos seletivos; b) as obras literárias indicadas para leitura obrigatória em anexos a esses editais; c) as provas aplicadas nesse período: objetivas, discursivas e de redação; e d) as chaves de correção propostas pelas bancas. De

1. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Educação. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes)

forma bastante concisa, tentou-se mostrar como esses elementos já não ocupavam a única posição de amparo da literatura aqui produzida, uma vez que a própria universidade não era colocada mais como centro difusor de obras e de autores capixabas. O argumento foi expandido no segundo texto, *O fim do vestibular da Ufes e a literatura do Espírito Santo* (TRAGINO, 2018), em que o término do exame não deveria compor um discurso de derrota ou de esquecimento da literatura mencionada, mas que a transição do vestibular para o uso exclusivo do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) como ingresso na Ufes poderia servir como impulso para inovações dessa literatura, assumindo espaços antes não ocupados fora do âmbito universitário.

O presente trabalho inaugura uma outra etapa de pesquisa, agora inserindo a perspectiva da minha tese de doutorado em andamento: *Listas literárias: um estudo sobre as indicações dos livros*. A proposta em específico é analisar mais detalhadamente as últimas listas de livros indicados no vestibular em que estão as obras de literatura do Espírito Santo (ES), como mencionado brevemente nos dois textos anteriores e pelo recorte temporal estudado na dissertação (2005 a 2014), com os anos finais do exame (2015 e 2016), além de colocar em evidência a questão da listagem: como e por que os livros são indicados? As indicações recebem influência de onde? Essas serão algumas perguntas respondidas aqui. É necessário, entretanto, explicar outros pontos: passando pelo conceito de lista literária e vendo como isso se adequa à literatura do ES, o artigo também faz parte de um projeto mais amplo em identificar as listagens das produções literárias feitas no estado: indicações de livros, guias de leitura, premiações de autores, escolhas de títulos para distribuição em escolas, antologias, historiografias literárias e referências para processos seletivos institucionais serão alguns dos objetos estudados para mostrar em quais espaços e circunstâncias essa literatura gera listas.

Como pode ser notado no título, nesse momento o trabalho se restringe ao vestibular, mas em artigos futuros, possivelmente nas próximas edições do *Bravos companheiros e fantasmas*, novas partes do projeto serão publicadas. Além disso, o *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*, de Reinaldo Santos Neves (2016), certamente foi uma das inspirações para toda a pesquisa, tendo sido também um dos trabalhos estudados na dissertação: a ideia de mapeamento de Neves se aproxima mais de uma noção informativa sobre o que compõe a literatura do ES do que de um registro histórico de modo estrito, especificamente quando trabalha a organização dos autores em forma de roteiro de leitura, método que pressupõe listagens.

Em uma breve retomada histórica, a indicação de obras literárias para leitura obrigatória nos vestibulares do Brasil teve uma formalização evidente com a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que definiu em 1986 novas diretrizes para a prova, introduzindo, além da indicação de livros, a prova de redação e as provas discursivas. Nesse mesmo ano, houve uma ruptura daquela universidade com a Fundação Universitária para o Vestibular (Fuvest), da Universidade de São Paulo (USP), instituições que realizavam a prova de modo unificado em São Paulo. No ano seguinte, a Unicamp criou a Comissão Permanente para os Vestibulares (Comvest) para delimitar sua autonomia. Não se sabe, então, se a mudança no perfil do exame foi uma das causas ou uma das consequências do rompimento, mas o novo método para o vestibular logo se espalhou pelo país e várias universidades adotaram as novas ideias (TRAGINO, 2015, p. 31).

Nesse contexto, olhar para os livros da literatura do ES que são solicitados no vestibular da Ufes é retomar sucintamente a influência da coleção *Letras Capixabas*, da década de 1980, porque foram as primeiras obras de que se tem notícia a “caírem” no vestibular. A coleção em 40 volumes foi publicada pela Fundação Cecílio Abel de Almeida (FCAA), vinculada à Ufes e sob direção de Reinaldo Santos Neves, mostrando o eufórico desenvolvimento do curso de Letras da universidade que gratificou sobremaneira os escritos que vinham sendo feitos. Os livros constituíram relações massivas com os estudos críticos locais, o que serviu como resultado de duas frentes: a proposta de difusão de grandes nomes surgidos nas décadas passadas (Luiz Guilherme Santos Neves, Waldo Motta, Bernadette Lyra, José Augusto Carvalho, Fernando Tatagiba, Adilson Vilaça, etc.), e também de autores novos, advindos das oficinas literárias da professora Deny Gomes no curso de Letras (Miguel Marvila, Francisco Grijó, Paulo Roberto Sodré, Sérgio Blank, etc.) (TRAGINO, 2015, p. 89).

No entanto, não foram encontradas referências e portanto não se sabe precisamente quando e por qual decisão essa literatura foi inserida no exame. Não há clareza também se isso porventura aconteceu antes ou depois da mencionada ruptura entre as instituições universitárias paulistas, mas caso tenha ocorrido, então a ideia da Ufes de indicar livros em seu vestibular é anterior a esse rompimento e às reformulações da Unicamp sobre o assunto. A Ufes, nesse caso, pode não ter sido a primeira, mas pode ter sido pioneira na área, principalmente por indicar uma literatura “local”, a produzida no ES (TRAGINO, 2015, p. 89).

Os registros mais remotos encontrados de literatura do ES no vestibular da Ufes são do processo seletivo de 89/1, para o qual foram indicados os livros *O jardim das delícias*, de Bernadette Lyra, e *As chamas na missa*, de Luiz Guilherme Santos Neves (TRAGINO, 2016, p. 90). Em seguida, pode-se reconstruir outras listas durante a década de 1990 pelas considerações da dissertação de Andréia Grijó (1999), porém, ainda temos um vazio entre 1999 até 2004, período anterior ao recorte do artigo (2005-2016). Assim, nesses anos finais do exame que retiramos para a análise, antes do foco específico sobre as obras de literatura do ES, as listas de livros para leitura obrigatória nos Processos Selektivos UFES podem ser arranjadas e explicadas dessa maneira:

- a) Tradicionalmente, as listas eram sugeridas autonomamente meses antes da elaboração dos manuais e/ou quase um ano antes da realização do exame. Não há informação de quando foi o início dessa organização, mas, no *site* da Comissão Coordenadora do Vestibular (CCV) da Ufes, pode-se ter acesso a esses documentos avulsos desde 2011, por exemplo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, 2011). O Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (Cepe) também da UFES se reunia eventualmente para elaborar, definir e entregar em seguida a lista à CCV, assinada pelo reitor (UNIVERSDIADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, 2015). Nota-se que geralmente esse documento acabava se tornando o último tópico do conteúdo de literatura do programa de provas do manual do candidato.
- b) Cada obra nas listas tinha permanência por volta de 2 a 3 anos. A quantidade de obras por lista era variável, dependendo mais do perfil do processo seletivo, mas, nos últimos anos, viu-se sua frequente redução: 17 indicações em 2005 para 7 em 2016.
- c) Mesmo não tendo acesso às resoluções separadas do Cepe antes de 2011, a ocorrência da lista é observada dentro do tópico “temas e textos”, no programa de “Língua Portuguesa e Literatura Brasileira”, em 2005:

Foto 1 – Lista literária de 2005

8. Temas e textos:

- 8.1. As faces poéticas de Gregório de Matos;
- 8.2. *Marília de Dirceu* – Tomás Antônio Gonzaga;
- 8.3. *Lucíola* – José de Alencar;
- 8.4. *Contos ("A Igreja do Diabo", "Missa do Galo", "Pal contra mãe", "Teoria do Medalhão", "A causa secreta", "Noite de Almirante", "A Cartomante")* – Machado de Assis;
- 8.5. Sons e sentidos na poesia de Cruz e Sousa e de Augusto dos Anjos;
- 8.6. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" e "Manifesto Antropófago": projetos estético e ideológico;
- 8.7. *Alguma poesia* – Carlos Drumond de Andrade;
- 8.8. *São Bernardo* – Graciliano Ramos;
- 8.9. *Vestido de noiva* – Nelson Rodrigues;
- 8.10. "A hora e a vez de Augusto Matraga" – Guimarães Rosa;
- 8.11. A crise do verso na Poesia Concreta;
- 8.12. O tropicalismo e a cultura brasileira – Caetano Veloso e Gilberto Gil;
- 8.13. Poesia marginal e contexto político;
- 8.14. *Feliz ano novo* – Rubem Fonseca;
- 8.15. *A hora da estrela* - Clarice Lispector;
- 8.16. *A teus pés* – Ana Cristina César;
- 8.17. *A parte que nos toca* – Literatura brasileira feita no Espírito Santo (antologia).

Fonte: Processo Seletivo Ufes - *Manual do candidato* (2005).

- d) Foram indicados no total 144 itens de 2005 a 2016, o que incluía livros com texto integral, contos avulsos e temas; a partir de 2008 os temas foram retirados e o exame passou a indicar em sua maioria textos literários integrais; apesar de não terem mudado o nome do tópico, os contos avulsos continuaram a ser indicados, mas com menor frequência:

Foto 2 – Lista literária de 2008

8. Temas e textos:
- 8.1 Lira dos vinte anos – Álvares de Azevedo
 - 8.2 O Bom-crioulo – Adolfo Caminha
 - 8.3 Quincas Borba – Machado de Assis
 - 8.4 Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade – Oswald de Andrade
 - 8.5 Campo geral – Guimarães Rosa
 - 8.6 O analista de Bagé- Luiz Fernando Veríssimo
 - 8.7 Auto do Frade – João Cabral de Melo Neto
 - 8.8 O capitão do fim – Luiz Guilherme Santos Neves
 - 8.9 Os Mortos estão no living – Miguel Marvilla

Fonte: Processo Seletivo Ufes – *Manual do candidato* (2008).

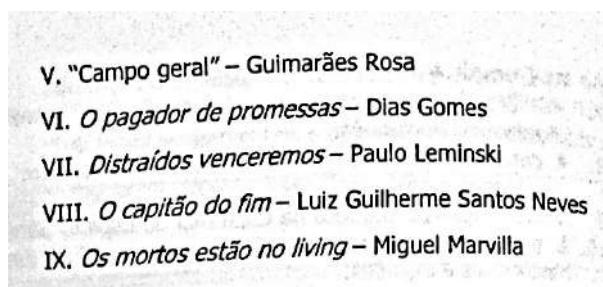
- e) Em 2009, a lista, assim como o programa de literatura, recebeu a literatura portuguesa, e por isso o nome foi alterado para “Língua Portuguesa e Literatura”. Talvez, para aproveitar tal modificação, o tópico passou a se chamar “Obras literárias”:

Foto 3 – Lista literária de 2009

- 8-Obras literárias:
- I. *Auto da barca do inferno* – Gil Vicente
 - II. *Bom-crioulo* – Adolfo Caminha
 - III. *Quincas Borba* – Machado de Assis
 - IV. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* – Oswald de Andrade

Fonte: Processo Seletivo Ufes – *Manual do candidato* (2009).

Foto 4 – Lista literária de 2009 (continuação)



Fonte: Processo Seletivo Ufes – *Manual do candidato* (2009).

- f) Até 2016, último ano do vestibular da Ufes, as obras indicadas de literatura portuguesa e os respectivos anos foram:

Quadro 1 – Obras de literatura portuguesa no vestibular da Ufes

- *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente (2009/2010);
- *Ficções do interlúdio*, de Fernando Pessoa (2010);
- *Poesias de Álvaro de Campos*, de Fernando Pessoa (2011);
- *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (2011/2012);
- *Poemas*, de Mário de Sá-Carneiro (2012/2013);
- “*Singularidades de uma rapariga loira*”, “*Civilização*”, “*Adão e Eva no paraíso*” e “*O defunto*”, contos de Eça de Queiroz (2013/2014);
- *O livro de Cesário Verde*, de Cesário Verde (2015/2016).

Fonte: Processo Seletivo Ufes – *Manual do candidato*, Programa de Provas, Resoluções e Anexos (2009-2016).

- g) Em 2014, as literaturas africanas de língua portuguesa ganharam espaço, mas somente na indicação da lista. Não há menções sobre essas literaturas nos programas de língua portuguesa do manual do candidato de 2014, de 2015 e nem no de 2016, por exemplo. O livro indicado nos processos seletivos de 2014 e 2015 foi *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, enquanto que o livro de 2016 foi *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, de Ondjaki. Em 2011, os editais e documentos do vestibular

da Ufes passaram a ser *online* em *Portable Document Format* (PDF), e não somente impresso como eram antes (daí a necessidade das fotos anteriores no artigo). É possível assim organizar abaixo as listas dos três anos mencionados do seguinte modo:

Quadro 2 – Listas literárias dos três anos finais do vestibular da Ufes

Processo Seletivo Ufes 2014
I. <i>Monólogo de uma sombra</i> – Augusto dos Anjos; II. <i>Dois perdidos numa noite suja</i> – Plínio Marcos; III. <i>Terra sonâmbula</i> – Mia Couto; IV. “ <i>Singularidades de uma rapariga loira</i> ”, “ <i>Civilização</i> ”, “ <i>Adão e Eva no paraíso</i> ” e “ <i>O defunto</i> ” – contos de Eça de Queiroz; V. <i>O recado do morro</i> – Guimarães Rosa; VI. <i>As meninas</i> – Lygia Fagundes Telles; VII. <i>O matador</i> – Patrícia Melo; VIII. <i>Zero</i> – Douglas Salomão; IX. <i>Ai de ti, Copacabana</i> – Rubem Braga.
Processo Seletivo Ufes 2015
I. <i>Dois perdidos numa noite suja</i> – Plínio Marcos; II. <i>Terra sonâmbula</i> – Mia Couto; III. <i>Zero</i> – Douglas Salomão; IV. <i>Ai de ti, Copacabana</i> – Rubem Braga; V. <i>Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres</i> – Clarice Lispector; VI. <i>Primeiras estórias</i> [contos: “ <i>Famigerado</i> ”, “ <i>A menina de lá</i> ”, “ <i>A terceira margem do rio</i> ”, “ <i>Pirlimpsiique</i> ” e “ <i>Darandina</i> ”] – Guimarães Rosa; VII. <i>O livro de Cesário Verde</i> – Cesário Verde.
Processo Seletivo Ufes 2016
I. <i>Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres</i> – Clarice Lispector; II. <i>Primeiras estórias</i> [contos: “ <i>Famigerado</i> ”, “ <i>A menina de lá</i> ”, “ <i>A terceira margem do rio</i> ”, “ <i>Pirlimpsiique</i> ” e “ <i>Darandina</i> ”] – Guimarães Rosa; III. <i>O livro de Cesário Verde</i> – Cesário Verde; IV. <i>Os dias ímpares</i> – Sérgio Blank; V. <i>AvóDezanove e o segredo do soviético</i> – Ondjaki; VI. <i>Lavoura arcaica</i> – Raduan Nassar; VII. <i>Campeões do mundo</i> – Dias Gomes.

Fonte: Processo Seletivo Ufes – *Manual do candidato, Programa de Provas, Resoluções e Anexos (2014-2016)*.

- h) Diferentemente da literatura portuguesa e das literaturas africanas de língua portuguesa, as obras de literatura do ES estão há muito mais tempo no processo seletivo. E portanto é de se notar que a primeira, quem sabe por causa do seu corpo teórico-crítico, foi apresentada tanto na lista quanto no programa de língua portuguesa do manual do candidato ao vestibular da Ufes desde 2009, ou seja, sua presença foi justificada; a segunda, talvez pelo curto período de indicação, não foi apresentada. Mas então por que a terceira, que efetivamente sempre ocupou esse espaço desde a década de 1980, nunca foi? Diluir a literatura do ES dentro da literatura brasileira e condicioná-la a noções de conhecimento comum em literatura parece ter sido a opção mais “natural” do vestibular da Ufes. Possivelmente isso também pôde ser um espelhamento do ensino médio capixaba, que tratava essa literatura da mesma maneira;
- i) O encerramento das indicações de livros no exame ocorreu em 2016 quando a UFES aderiu ao Sistema de Seleção Unificada (Sisu) passando a coordenar o ingresso na instituição pela prova do Enem (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, 2016).

Disso organizado, enfim, é necessário agora montar a lista literária de obras produzidas no estado e indicadas para leitura nos exames de 2005 a 2016. Temos então 10 obras no total, na ordem e nos anos que aparecem nos programas dos processos seletivos:

Quadro 3 – Lista de obras da literatura do Espírito Santo indicadas no vestibular da Ufes (2005-2016)

- *A parte que nos toca*, de Miguel Marvila e Reinaldo Santo Neves (2005/2006);
- *Os mortos estão no living*, de Miguel Marvila (2007/2008/2009);
- *O capitão do fim*, de Luiz Guilherme Santos Neves (2007/2008/2009);
- *Transpaixão*, de Waldo Motta (2010/2011);
- *Identidade para os gatos pardos*, de Adilson Vilaça (2010/2011);
- *Senhor branco ou o indesejado das gentes*, de Paulo Roberto Sodré (2012/2013);
- *Kitty aos 22: divertimento*, de Reinaldo Santos Neves (2012/2013);
- *Zero*, de Douglas Salomão (2014/2015);
- *Ai de ti, Copacabana*, de Rubem Braga (2014/2015);
- *Os dias ímpares*, de Sérgio Blank (2016).

Fonte: Processo Seletivo Ufes - *Manual do candidato, Programa de Provas, Resoluções e Anexos (2005-2016)*.

Entretanto, antes de analisar mais detidamente a lista, é importante emitir breves resenhas sobre as obras e os autores:

- *A parte que nos toca* é uma coletânea de textos de autores capixabas organizada por Reinaldo Santos Neves e Miguel Marvila e publicada pela editora Flor&Cultura em 2000. A obra se divide em dois gêneros: “Poesia” (levando os nomes de Fernando Achiamé, Marilena Soneghet, Miguel Marvila, Orlando Lopes, Oscar Gama Filho, Paulo Roberto Sodré e Waldo Motta) e “Prosa” (com Adilson Vilaça, Andréia Delmaschio, Beatriz Abaurre, Bernadette Lyra, Berredo de Menezes, Debson Afonso, Francisco Grijó, Ivan Borgo, José Augusto Carvalho, José Carlos Fonseca, José Irmo Gonring, Luiz Romero de Oliveira, Neida Lúcia de Moraes, Reinaldo Santos Neves, Roberta Giovannotti e Virgínia Coeli). Pode-se dizer, como já observado por Santos Neves no prefácio, que a obra se coloca como continuidade dos textos literários do ES que foram reunidos e divulgados em formato de antologia assim como o *Jardim Poético*, de José Marcelino Pereira de Vasconcelos, publicado em 1860, que foi a primeira antologia da literatura do ES; a coletânea *Torta Capixaba*, de 1962, feita pela Editora Âncora; e, em 1989, a *Torta Capixaba II*, pela Academia Espírito-Santense de Letras. Outras coletâneas também se destacam nesse contexto: *Poetas do Espírito Santo* (1974) e *Antologia dos contistas capixabas* (1979), ambas pela antiga Fundação Cultural do Espírito Santo, que hoje é a atual Secretaria de Estado da Cultura (Secult). O exercício de representação com o agrupamento de textos dessa literatura foi herdado então por *A parte que nos toca*, que passou a fornecer não somente a seleção e a organização de autores já conhecidos, mas também uma amostra relativamente recente do que foi produzido perto da virada do século no estado. Para além da função canônica que aí se coloca, a divulgação posterior dos textos e dos autores trazidos no livro infelizmente ainda se manteve pequena, visto que há apenas um exemplar da antologia na biblioteca setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) e nenhum na Biblioteca Central (BC) da Ufes, por exemplo.
- *Os mortos estão no living*, prêmio Geraldo Costa Alves da FCAA em 1988, é um livro de contos escrito por Miguel Marvila que fez parte da coleção *Letras Capixabas*. A tônica da morte, que perpassa quase todas as histórias, é salientada pela figura do vampiro, por assassinatos

misteriosos, pela presença de fantasmas, pela sedução feminina, por seres profanos e pela fantasia. A intertextualidade gótica de Marvilla, com certa dose de audácia, parece suspender qualquer tom sublime nas narrativas, fazendo com que os personagens afoguem seus tédios em atos de violência (como no conto “Três histórias”) ou criem laços de prazer grotesco (como em “Dies irae” e “Os fetos, as begônias”). É o que explica o artigo “Um réquiem profano para os mortos no living” (2008), de Fabíola Padilha, que sugere que a obra literária inversamente compõe uma música ímpia aos mortos e aos seres sobrenaturais, não querendo que estes entrem no reino dos céus, mas que permaneçam na terra. Com esse trabalho, Marvilla, formado em Letras/Inglês na Ufes, parece trazer ao ES imagens do século XIX britânico.

- Uma grande e desastrada história de anti-herói no ES colonial é ficcionalizada pelo romance *O capitão do fim*, de Luiz Guilherme Santos Neves. Publicado em 2001, a obra tem como personagem central Vasco Fernandes Coutinho, donatário da capitania, vivendo sob os valores de todos os pecados capitais. O narrador coloca esse protagonista no caminho para o submundo, ainda com a alma pesada, para relembrar suas aventuras e rever suas faltas desde a saída de Portugal até a hora da morte. Intencionalmente, pode-se ver que na construção desse romance histórico, Santos Neves concedeu maior comicidade ao discurso oficial da história do ES. Como declara Rita de Cássia Maia e Silva Costa, no artigo “Nas memórias d’*O capitão do fim*, uma ciranda da escrita” (2006), na posição de historiador renomado no estado, o autor brinca com essa imagem referencial usando o recurso da verossimilhança, e dá à atmosfera contemporânea (ou talvez ao leitor do vestibular da Ufes, no caso) – ainda que o pagamento dos vícios aos moldes coloniais não esteja mais tão presente – o prazer do riso.
- *Transpaixão*, de Waldo Motta, certamente foi um dos livros mais controversos a “cair” no vestibular da Ufes. Reunindo poemas de cunho transgressor, subversivo, de grande carga irônica e com baixo pudor, Waldo Motta, famoso e já experiente em fazer do seu projeto poético uma arma contra o (falso) moralismo contemporâneo, dá o seu melhor tom nessa obra. Publicado em 1999, e dividido em quatro partes (I. Social; II. Existencial; III. Metapoética; e IV. Erótica), o livro foi e é um escândalo (inteligentíssimo) no campo dos estudos literários do ES e, mais arriscado, no vestibular: em 2010 e 2011, nos anos em

que o livro foi solicitado, era possível ler várias notícias em jornais de pais reclamando da abordagem da sua abordagem nas aulas de literatura em algumas escolas. Mas, para além disso, a acentuação sexual, a intensa crítica à religião, o descabimento das relações de hierarquia social e o valor do místico são alguns elementos que corroboram para a obra transtornar leitores desavisados. Essa proposta – longe de ser uma exploração banal e qualquer do sensacionalismo na literatura – embate com a noção de pureza, com a ideia do belo, e de padrões comuns da cidadania e da vida particular (do Espírito Santo talvez; figura incorpórea e geográfica muito regular em seus textos).

- *Identidade para os gatos pardos*, com o subtítulo *Contos afro-brasileiros*, é um livro de Adilson Vilaça publicado em 2002. Como se pode ver logo de início, a proposta étnica da obra é explícita, como diz o próprio autor no prefácio. Além disso, a “emoção capixaba” está presente, juntamente com o espaço do ES e sua cartografia social. Mesmo riscando as narrativas com os traços da violência e da marginalidade, ao gosto muito particular de um Rubem Fonseca, por exemplo (como no conto “Identidade para os gatos pardos” que dá nome ao livro), Vilaça ameniza seu discurso, sem nenhum caráter alienante, através de descrições de fantasia e de metáforas pueris (como em “As tranças de Rapunzel” ou “Os anjos dizem amém”). Também sem dar ao leitor qualquer suspeita de uma leitura de estereótipos, o autor (e, mais exatamente, os narradores) instiga uma subliminar vontade de justiça por baixo do texto literário, pensamento muito proveitoso para modificar (jovens e) opiniões conservadoras.
- Paulo Roberto Sodré, profissional que também compõe o corpo docente do curso de Letras da Ufes, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), é o autor de *Senhor branco ou o indesejado das gentes* (2006). Em seus poemas, a voz lírica translada com a figura sedutora da morte, então masculina, pelas mais delicadas formas de relação homoafetiva. Estando os elementos mais visionários dessa afinidade, entre a morte e o eu lírico, velados por nuvens de afago, recusas, e (des)esperanças sinceras, o leitor, que percorre o livro dividido em três partes com seus respectivos contrapontos, enxerga uma cidade fosca e com baixa luminosidade que sugere o conhecimento pelo toque, o leve contato do corpo (como na “Parte II”). A imagem

mais visível parece ser a morte, trajada de branco, jovem, que despretensiosamente estende a mão ao eu poético (“Parte III”). A densidade do texto de Sodré intercala muitas linhas intertextuais: desde o bucolismo até a ávida contemporaneidade, isso, por sua vez, parece trazer nova fertilidade ao imaginário dos leitores, que podem enxergar outros modos de reciprocidade.

- Ousadamente cômico, o livro *Kitty aos 22: divertimento* (2006), de Reinaldo Santos Neves, é talvez o mais capixaba dentre os outros. Desenhando a vida de uma linda moça de 22 anos, loura, estudante de comunicação social numa faculdade particular, moradora do bairro nobre de Mata da Praia, em “Vix” (abreviatura informal para “Vitória”), ou “Mic”, de “Mictória”, como ela e seus amigos a chamam, Santos Neves contorna o romance com os espaços da cidade e, além disso, personifica a figura do capixaba numa juventude quase imprudente. Pelo *status* social, destacado em Kitty por meio do consumo fútil e uma vida de aparências, a história conduz o leitor a uma narrativa de fácil digestão, pois apela para descrições comuns ao cotidiano, sem afetar, no entanto, a possibilidade de reflexão contrária, que pode condenar as muitas aventuras inconsequentes da personagem. Embora a crítica social a esse comportamento e estilo de vida seja recorrente na leitura do romance, a identificação pessoal de traços de Kitty visiona papéis de sujeitos familiares aos olhos do leitor capixaba, principalmente no ambiente escolar, onde há constantes mobilidades de ego em função do perfil de consumo. Esse jogo discursivo está presente até mesmo em outras obras de mote “capixaba-contemporâneo” de Santos Neves, como *Suely* (1989) e *A ceia dominicana: romance neolatino* (2008).
- Já como cânone da crônica brasileira, *Ai de ti, Copacabana*, de Rubem Braga, publicado em 1962, reúne 60 textos escritos no Chile, no Rio de Janeiro e em Cachoeiro de Itapemirim (sua cidade natal). O trabalho com a simplicidade discursiva, a visão jornalística em coletar as transformações do tempo e do espaço e as melancólicas máscaras que as cidades carregam parecem ser as tônicas de seu livro. Por meio dos elementos de viagem com a diplomacia na América do Sul, bem como o seu cotidiano carioca que o força a rememorar a infância no ES, o plano estético de suas crônicas baseia-se nisto para reinventar a realidade: a preocupação com a figura feminina (“A mulher esperan-

do o homem”), com a morte (“Desculpem tocar no assunto”) e com uma épica autocrítica de sua vida boêmia (“Ai de ti, Copacabana”). A brevidade do texto, quase lírico, pela concisão técnica, dá ao leitor incursões interpretativas de grande valor intervencionista, ou seja, os retratos que suas crônicas fazem da realidade não são imparciais, eles dialogam com o leitor para que este seja deslocado de sua visão comum. Assim como fez em *Crônicas do Espírito Santo* (1984), que saiu também pela coleção *Letras Capixabas*, Rubem Braga diz muito do (seu) mundo em *Ai de ti, Copacabana*, aproximando questões universais com elementos triviais do dia a dia.

- Nome expressivo em meio às novas produções literárias no ES, Douglas Salomão e o seu *Zero* exploram dois gêneros de grande estima para a literatura brasileira do século XX: a poesia visual e a poesia concreta. Prêmio SECULT 2006, a obra, citando Maurice Blanchot e Augusto de Campos como epígrafe, mostra o legado deixado das duas correntes em revisar a estrutura da linguagem pela busca de novos sentidos e significados. A desarticulação da estrutura sintática da língua e dos termos da oração podem ser vistos em: “se (e) e”, no qual há uma fórmula matemática condicionando uma anulação. Ou em “MIXAGEM”, que desmonta a palavra em formas geométricas para alcançar outros termos como “MIRAGEM”, “ARRANCA”, “ASSANHA”, ARRANHA” e “ARRASTA”. Historicamente, os movimentos literários aos quais o livro de Douglas Salomão se filia foram sobrepostos ou absorvidos por outros movimentos que se perfizeram dentro da ordem sintático-semântica e discursivo-pragmática, ligados, por exemplo, a construções poéticas mais convencionais com o uso da métrica, da rima e da estrofe. Nesse sentido, *Zero* pode ser localizado no movimento neo-concreto que, longe do pensamento anacrônico, resgata a discussão em desenvolver a linguagem e reabilitar sua forma.
- *Os dias ímpares*, de Sérgio Blank, último livro de literatura do ES a encerrar as listas literárias do vestibular da Ufes, compila toda a produção poética do autor. No prefácio “Um certo Sérgio” à obra, Deny Gomes argumenta que entre as principais recorrências de estilo do livro estão a emissão de diferentes vozes líricas, o deboche e as alusões às cenas cotidianas dos anos finais da ditadura militar no estado, compondo uma autoironia e provocando um deslocamento do que existe de comum, banal ou habitual. Formas assim podem ser vistas

em “A família se consome”, quando a tradição de se comer à mesa é subvertida pelas ações grotescas dos membros da casa; também em “Pedestal de culto falido”, quando o eu lírico se mostra cansado após lidar com sua própria descrença nas coisas; e ainda em “O debache”, quando a geografia da cidade de Vitória sempre apresentada como grande e soberba é derretida pela acidez sarcástica de Blank ao colocá-la como pequena e insignificante. É importante observar finalmente que talvez foi emblemático o fechamento das indicações dos livros no vestibular com essa obra pelo fato de o autor ter sido publicado também na coleção *Letras Capixabas*, mesma coleção que provavelmente deu início às listas do exame. O legado deixado com isso, assim, coloca Blank como canônico na literatura produzida no ES na medida que sua recomendação é renovada pela apreciação dos (novos) leitores.

O desdobramento da identificação do que está presente e ausente na lista acima pode ser discutido a partir das ideias de Robert Belknap (2000), no artigo “The literary list: a survey of its uses and deployments”, que entende que as listagens se situam numa ordem pragmática de informações, estabelecendo uma proximidade entre itens que possuem algo em comum (BELKNAP, 2000, p. 36). O autor pensa, por outro lado, que livros de literatura listados ultrapassam tal ideia de uso por difundirem a ficção, por colocarem nas mãos dos leitores dados que vão além de uma simples decodificação, ou seja, a possibilidade de interpretação e aprofundamento daquilo que é ou não é informado (BELKNAP, 2000, p. 38). Tanto no caso de inclusões quanto no de exclusões numa lista, a busca pelos motivos da seleção é o ponto chave para justificar sua existência: a lista literária acompanha essa ideia quando aquilo que é indicado para se ler passa pelo filtro da escrita embrionária de um autor até a apreciação dos especialistas que colocam a obra na vista dos leitores (BELKNAP, 2000, p. 40).

Certamente que a constituição dessa lista no vestibular recebeu influência de trabalhos de registro histórico-documental, fator que também fez estabelecer a seleção dos livros nos 12 últimos anos e talvez bem antes. O *Mapa de Santos Neves* (2016), como comentado, foi uma dessas pesquisas de fôlego: o autor não alcança em sua obra um perfil de historiografia com causas e consequências, ele faz exatamente o que diz: mapeia a produção de autores capixabas. Sua proposta de mapeamento parece ter sido relevante nas indicações do

exame por conter breves declarações, pelo tom da escrita ser mais ensaística do que científica e por seu registro beirar mais a uma resenha, outro jeito de sugerir ao leitor um grande rol de produções locais. A aparente voz suave do trabalho, no entanto, concedeu o peso canônico visto na lista, já que autores colocados lá, como o próprio Reinaldo Santos Neves, o irmão Luiz Guilherme Santos Neves e Rubem Braga, por exemplo, são vistos no cenário literário capixaba desde as décadas de 1960 e 1970.

Mesmo mostrado um recorte recente, como no artigo “A literatura feita no Espírito Santo nos últimos vinte anos (1994-2014)”, de Francisco Aurelio Ribeiro (2014, p. 27), a produção literária capixaba, incluindo o que foi colocado no vestibular, se manteve principalmente pelos programas de fomento do governo estadual, como os editais da Secretaria de Estado da Cultura (Secult), e por leis municipais, como a lei Rubem Braga (Lei nº 3730/1991) de Vitória que incentiva a cultura com a produção e circulação de livros. Por isso a presença de Douglas Salomão no exame, que estreou pela Secult.

Ainda assim, as 10 indicações dos 12 anos de processo seletivo mostram que a literatura do Espírito Santo posta no vestibular tentou abranger a maior amplitude possível de leitores, de temáticas e de gêneros. A lista constata, dentre várias questões: a maior presença da prosa, a ausência de peças de teatro e a evidente predileção pela contemporaneidade. A variação de gênero, nessa seleção, estabelece-se em: antologia, poemas, poesia visual/concreta, romances, romance histórico, contos e crônicas. Além de haver a abordagem de assuntos diversificados, como: a história, o mistério, o sobrenatural, a fantasia, o sexo, o afeto, a raça, o estereótipo, os níveis sociais e econômicos, a mulher e a estética literária (TRAGINO, 2015, p. 97).

Nesse ambiente específico de produção e difusão, os livros do vestibular dizem muito a respeito dos estudos literários da Ufes: as opções são filtradas por eles na medida em que os professores de literatura estão na sua coordenação. Nas reuniões do Cepe, certamente outras vozes ressurgiram para aprovar ou não tais obras. Isso, por um lado, passa pelos estudos de literatura do Espírito Santo, e, por outro, pelas afinidades de leitura de cada professor. O artigo não dá conta de investigar “as escolhas pessoais” a partir desse material, mas é possível discutir, por exemplo, a escolha de *Ai de ti, Copacabana* no centenário do ano de nascimento de Rubem Braga: 2013, para o Processo Seletivo Ufes 2014. Essas intencionalidades não só atribuem um valor à obra e à leitura, mas também revisam a noção de cânone no estado: Rubem Braga é um autor

relevante para a literatura brasileira e por isso deve ser também na literatura do Espírito Santo (TRAGINO, 2015, p. 98).

As justificativas da crítica e da história, neste caso, são o outro lado da moeda: os livros que foram agraciados com prêmios literários também estão no vestibular. Além de *Zero*, *Os mortos estão no living* também se afirmou como obra importante e de apreço do público na medida em que sua avaliação passou por julgamento de uma banca avaliadora: a FCAA. Inclusive, pensando por outro lado nos concursos da Secult, isso já comprova uma outra passagem que a literatura do Espírito Santo faz da universidade federal para o governo estadual, pela situação mencionada de haver mais oferta de editais do estado para o fomento de publicações (TRAGINO, 2018). Editoras independentes também mobilizam outras formas de difusão literária, como por exemplo: a extinta editora Flor&Cultura, de Miguel Marvila, publicou a antologia, *Os mortos estão no living* e *Kitty aos 22*. A editora Cousa reeditou as poesias de Paulo Roberto Sodré e incluiu o *Senhor branco* na coletânea *Poemas desconcertantes*, do mesmo autor, em 2012. Toda a produção poética de Sérgio Blank em *Os dias ímpares* também foi organizada por essa editora e publicada em 2011. E a própria Universidade pela Edufes ficou com o *Transpaixão*, de Waldo Motta (TRAGINO, 2015, p. 99).

Não há, enfim, imparcialidade e nem aleatoriedade na construção dessa lista literária, e muitas intenções a circundam por conta disso: o aluno que lia essas obras para prestar o vestibular dificilmente ficava a par dessas decisões, o que o coloca como passivo diante das escolhas dos livros; ao mesmo tempo, os livros de literatura do ES vistos na prova registram de modo evidente suas origens canônicas assim como suas formas de julgamento por meio dos leitores críticos, o que se torna um saldo “positivo” ao divulgar textos complexos nos mesmos níveis daqueles com os quais os alunos lidariam ao ingressar na universidade; e a imposição dessa leitura é então pretensiosamente forçada quando se imagina uma lista “segura” (baseada em textos consagrados) a ser aplicada contra a leitura “indiscriminada” do público imaginado para o exame. A função de uma lista literária, pensada por Belknap (2000, p. 41), em que os elementos conectados dependem significativamente da sua organização, o que causaria a apropriação pelo leitor, explica de modo satisfatório esse ponto: uma longa imagem de literatura do ES se construiu pelas indicações do vestibular da Ufes, uma grande figura de lista literária canônica ou que se tornou canônica foi formada pelas décadas de sugestões, tudo isso condicionou uma

certa preservação (a contragosto talvez) do que é possível ler dessa literatura, e mesmo que não haja mais vestibular, e nem lista de obras, o resgate histórico-literário feito pôde demonstrar como esse nicho está estabelecido na memória e na crítica locais.

Referências

- BELKNAP, Robert E. The Literary List: A Survey of its Uses and Deployments. **Literary Imagination – The Review of The Association of Literary Scholars and Critics**, v. 15, n. 1, p. 35-54., dec. 2000. Disponível em: <https://academic.oup.com/litimag/article-abstract/2/1/35/949255?RedirectedFrom=PDF>. Acesso em: 10 maio 2018.
- BLANK, Sérgio. **Os dias ímpares**. Vitória: Cousa, 2011.
- BRAGA, Rubem. **Ai de ti, Copacabana**. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MARVILLA, Miguel; SANTOS NEVES, Reinaldo (Org.). **A parte que nos toca – Literatura brasileira feita no Espírito Santo**. Vitória: Flor&Cultura, 2000.
- _____. **Os mortos estão no living**. 3. ed. rev. Vitória: Flor & Cultura, 2008.
- MOTTA, Waldo. **Transpaixão**. 2. ed. Vitória: Edufes, 2008.
- RIBEIRO, Francisco Aurelio. A literatura feita no Espírito Santo nos últimos vinte anos (1994-2014). **Revista Academia Espírito-santense de Letras**, Vitória, p. 25-27, nov. 2014. Disponível em: <http://www.letraefel.com/2014/05/a-literatura-feita-no-espirito-santo.html>. Acesso em: 10 maio 2018.
- SALOMÃO, Douglas. **Zero**. Vitória: Secult, 2006.
- SANTOS NEVES, Luiz Guilherme. **O capitão do fim**. 2. ed. Vitória: Formar, 2006.
- SANTOS NEVES, Reinaldo. **Kitty aos 22**: divertimento. Vitória: Flor&Cultura, 2006.
- _____. Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo. In: ESTAÇÃO capixaba. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no.html>. Acesso em: 10 maio 2018.
- SODRÉ, Paulo Roberto. Senhor branco ou o indesejado das gentes. In: _____. **Poemas desconcertantes**. Vitória: Cousa, 2012. p. 125-156.
- TRAGINO, Arnon. **Livros, leituras e leitores**: a literatura do Espírito Santo no vestibular da Ufes. 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3292/1/tese_8594_Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Arnon.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.
- _____. A literatura do Espírito Santo no vestibular da Ufes: algumas considerações. In: ALBERTINO, Orlando Lopes; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 6**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2017. p. 57-64.

_____. O fim do vestibular da Ufes e a literatura do Espírito Santo. In: ALBERTINO, Orlando Lopes; FREIRE, Pedro Antônio; SALGUEIRO, Wilberth; SILVA, Paulo Muniz da; SODRÉ, Paulo Roberto; TRAGINO, Arnon (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 7:** estudos críticos sobre o autor capixaba. 2018 (Inédito).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2005. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2005.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2006. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2006.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2007. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2007.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2008. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2008.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2009. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2009.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2010. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2010.

_____. Conselho de Ensino Pesquisa e Extensão. **Anexo I da Resolução nº 02/2009 – CEPE.** Vitória, 2011. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/ps2011_2012_Etapa1_ObrasLiterarias.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2011. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2011. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/ps2011_Etapa1_Edital003-2010_AberturaInscricoes.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2012. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2012. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/ps2012_Etp2_ManualCandidato.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. Conselho de Ensino Pesquisa e Extensão. **Anexo I da Resolução nº 55/2010 – CEPE.** Vitória, 2013. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/ps2013_ObrasLiterarias.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2013. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2013. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/ps2013_Etp1_ManualCandidato.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. Conselho de Ensino Pesquisa e Extensão. **Anexo II da Resolução nº 55/2010 – CEPE.** Vitória, 2014. Disponível em: <http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/ps2013ObrasLiterarias.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2014. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2014. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/PS2014_ManualCandidato.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. Conselho de Ensino Pesquisa e Extensão. **Resolução nº 47/2013.** Vitória, 2015. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/ps2015-ps2016_ObrasLiterarias.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.

- _____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2015. **Manual do candidato.** Vitória: CCV, 2015. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/PS2015_Manual_Candidato.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.
- _____. Comissão Coordenadora do Vestibular. Processo Seletivo 2016. **Programa de provas.** Vitória: CCV, 2016. Disponível em: http://www.ccv.ufes.br/sites/default/files/PS2016_PROGRAMAS.pdf. Acesso em: 10 maio 2018.
- VILAÇA, Adilson. **Identidade para os gatos pardos.** 3. ed. Vitória: Cultural; Tertúlia, 2009.
- VITÓRIA (Município). **Lei nº 3.730, de 5 de junho de 1991.** Vitória, 1991. Disponível em: <http://sistemas.vitoria.es.gov.br/webleis/consulta.cfm?id=127015>. Acesso em: 10maio 2018.

10

Considerações sobre a performance em *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves

Camila David Dalvi¹

A performance e o performer

Se a performance é mise-en-scène, a literatura é mise-enécrit, sua configuração na contemporaneidade contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico.

Alex Beigui

1. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professora do Instituto Federal do Espírito Santo.

O conceito de performance, que apresenta seu estatuto próprio nas artes plásticas/cênicas, abarca um proceder ambíguo e único na postura do artista e de sua criação: as manifestações desvinculam-se da arte tal como vinha sendo tratada, canonicamente, em posição sacra, e se projetam para uma proposta de apagamentos de ortodoxas fronteiras – já percebidas como tênues – entre vida e arte. Conforme Beigui, surge no momento em que se atesta a “impotência no contexto acadêmico em lidar com o emergente, o não conceitual”, configurando uma desleitura de modelos epistemológicos tradicionais.

Isso mostra uma aproximação inevitável e profícua a se realizar acerca dessas instâncias – a arte não é, em seu resultado final, externa ao artista, na medida em que o próprio artista (seu cotidiano, seu corpo, sua existência material e seu ato de viver/criar) é também matéria-prima da obra². Nas palavras de Cohen, notamos que, nas artes plásticas, “a *performance* se caracteriza por ser uma expressão anárquica, que visa escapar de limites disciplinantes” (COHEN, 2002, p. 31). E ainda:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte (COHEN, 2002, p. 38).

A prática tem como período inicial a década de 1960³, momento em que se buscavam (dentro do contexto de contracultura e experimentação) experiências com o corpo e de superação da dicotomia vida/arte. Assim, de modo modesto neste estudo, podemos caracterizar, de saída, a performance como um interstício

-
2. Sobre isso, diz-nos também Cohen: “a performance passa pela chamada body art, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico)” (2002, p. 30)
 3. Artur Matuk, em seu prefácio para o livro de Cohen, aponta-nos o florescer dessas tendências. A partir da década de 50, surge a expressão body art (“a ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava um epifenômeno”, p. 15) que desloca o foco do produto para o processo; da obra para o autor (sendo ele, então, parte da obra a ser observada). Esse acontecimento é o início para mudanças na forma de conceber a arte contemporânea: a partir da década de 1970 é que a performance obteve profusões de espetáculos no mundo todo.

entre o cênico e as artes plásticas em si. Entre um, supostamente banal, costume cotidiano (visto, talvez, como material distante do fazer artístico) e as técnicas artísticas. O dia a dia e o corpo investem-se de contornos de interpretação e preparação, enfim, arte. Os gestos mais prosaicos acabam sendo retirados do contexto diário e trazidos à cena para a construção contínua da vida-obra – sem que haja, no entanto, confusão direta com o real. Sem que precise transmutar-se momentaneamente em outro, o artista, usando de seu corpo e das atitudes rotineiras, encena o comum, aquilo que – dada a banalidade – não mais é observado criticamente.

As manifestações performativas trazem autenticidade e dúvida, configurando um deslocamento proposital que convida o público – tido também como parte relevante nesse processo (para a recepção e, sobretudo, a resposta à provocação) – a questionar o hábito já entranhado nos afazeres diários, desnaturalizando-o. Diz-se processo, já que o “fazer” é o que se traz à cena, o *work in progress*⁴, como se vê, mais uma vez em esclarecedoras colocações de Cohen:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2002, p. 28).

Ocorre, inevitavelmente, uma “exposição radical de si mesmo do sujeito enunciador [...], a exibição dos rituais íntimos e encenação das situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado” (RAVETTI, *apud* KLINGER, 2007, p. 56). A constituição da identidade e os questionamentos em torno dela são tema e material de criação.

Na escrita podemos visualizar também elementos similares e esse apagamento de fronteiras delimitadas ou ainda a indecidibilidade a respeito da

4. *Work in Progress*: “os quadros são montados, apresentados e vão sendo retransformados a partir de um feedback, para futuras apresentações (COHEN, 2002, p. 80), uma vez que não se espera (na maioria dos casos) um roteiro prévio, pois a performance se constrói diante do espectador.

ficção em relação à vida (e vice-versa). Ainda que a performance tenha suas raízes nas artes plásticas (em relação direta com as cênicas), a literatura, depois dos abalos da interioridade (em que se colocou em xeque o “eu” monolítico, cartesiano), apresentou manifestações (de riqueza e, ao mesmo tempo, de dúvida) que escorregam a cada tentativa de apreensão e classificação por, analogamente ao trabalho performático, colocar ponto de contato entre a ficção (o que se cria), o ato criativo (o processo de produção – da obra e da subjetividade), o personagem, o narrador e o autor, sem que se exclua, é claro, a participação intensa do leitor em frequente postura de questionamento e busca por um equilíbrio no terreno instável que pisa ao realizar a leitura.

Partindo-se do pressuposto de que conceitos – como realidade, vida, subjetividade – que já foram aceitos como [quase] pacíficos soçobraram diante de críticas contundentes (desde Nietzsche e a psicanálise, por exemplo), a produção literária toma novos rumos possibilitando que se questione a escrita dita autobiográfica. Se a subjetividade se realiza no processo e perpassa/pressupõe a interação com o outro, sem que se afirme categoricamente a existência de apenas uma face, essência ou ainda interpretação, como se pode postular a existência de uma escrita *correta*, *verificável* de uma obra de tom biográfico, por mais *fiel* que se pretenda à *realidade*?⁵.

O autor deixa-se entrever e se esconde, com estratégias de escritas⁶ – declaradamente ou nem tanto – autobiográficas, de modo que se reconheça uma e outra coincidência com o mundo físico na narrativa, embora não se comprovem (mesmo porque essa não é a riqueza própria do trabalho) fatos e esse

-
5. Para que mais se compreenda e mais problematize a questão, basta pensarmos na frase de Paul de Man que afirma que todo texto é autobiográfico (mesmo que não se proponha a isso de início), mas tal gênero puro não pode existir. Não basta apenas entender que há manifestações literárias em que se “confunde” o leitor, com elementos heterogêneos: nota-se que, nem que se queria, poder-se-ia fugir dessa “fatalidade”: o sujeito não foge de si, busca-se, sabendo ainda que não se terá. A escrita atesta a impossibilidade de se dissociar do sujeito que enuncia do mesmo modo em que não se pode expô-lo de modo puro ou correto. A vida não coincide com a arte e, ao mesmo tempo, a subjetividade contemporânea associa-se fortemente à autocriação. Duque-Estrada também lança pistas colocando que os estudos em torno da subjetividade perderam o caráter metafísico e imune à atividade comunicativa. O signo não detém o significado oculto, mas sim insinua um interpretado que se pretende (encena) verdade. Nesse sentido, não há como delimitar contornos nítidos.
 6. Para Beigui, “‘Escrever’ como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens – simulacros – figuras – personas, enfim, revela e oculta um projeto existencial” (2010, p. 30).

olhar seja exercício artístico. É nesse sentido que a performance assemelha-se ao estatuto da autoficção⁷, entendida como dramatização do autor, que, imerso em suas multifases, constitui a subjetividade construída no processo, aparentemente disperso, mas, de fato, ensaiado e repassado.

Não há intenção de autobiografia nem se negam elementos biográficos soltos.

Nesse movimento profuso de máscaras e representações é que se situa a dificuldade de localização e compartimentação – que não são urgentes, nem possíveis, nem pretendidas, de fato. O constituir-se diante dos olhos curiosos e atentos do leitor é o que se pode realizar – exercício de criação bastante visível em textos autoficionais. Encenar para ele, seduzi-lo com sua história, as construções identitárias, o sujeito performático e dubitável (artista que se presta à arte), o corpo etc., confundindo/difundindo impressões múltiplas, é o que se busca e se produz: relances de imagens. Reflexos e desdobramentos. Trata-se da

[...] retórica da autobiografia [...] que possibilita um borrar das fronteiras estabelecidas entre ficção/não ficção/escritura, entre texto/leitura/leitura de si [...] e torna evidente o sujeito, e ao mesmo tempo a inexistência de um instrumento definitivo para capturar esse sujeito (CAMARGO, 2010, p. 16-17).

Reynaldo por Reinaldo (e vice-versa): a performance em Sueli

Quais escritas são performáticas? Quais escritas não são performáticas? Quais as qualidades de uma escrita performática? A todas elas responde o ser confessional da escrita com sua experiência paralela.

Alex Beigui

“Como estou me representando?”

Maria Rosa de Camargo

7. Não se trata de um gênero classificável, já que não tem contornos bem delimitados e reside na dúvida e na vulnerabilidade das classificações possíveis. Trata-se de tendências de características próprias que discutem a subjetividade e sua (in)consistência, sem que se possa claramente definir, restando a observação caso a caso.

*Sueli: romance confesso*⁸ já de início nos sinaliza a escrita diante da qual nos portamos: é um romance (segundo o autor), por isso ficcional; no entanto, é confessado e, assim, pressupõe a colocação dessa subjetividade do autor, travestido, em alguns aspectos, em personagem, narrador, herói, anti-herói e vilão. Podemos entender no curso contrário (e não menos possível) da expressão, como que um dos reflexos especulares (comuns de toda a obra e até mesmo da sintaxe que diversas vezes se apresenta hiperbática, jogando o leitor de um lado a outro na leitura e na investigação; ou ainda nas denominações que o narrador faz de si, dentre as quais a que mais se destaca é “*prepôsto*” [NEVES, 1991, p. 54]) de toda a obra: “(eu) confessado romance”, um discurso impregnado de performance desde o título. A confissão de si surge como forma de constituir-se, em cena, em enredo, a fim de ser observado e “julgado” pelo leitor – seja o ávido pela ficção, seja o desavisado que mistura, talvez por ter conhecimento de ambientes e seres mencionados (apenas em nome e criação), indiscriminadamente as criações à realidade entendendo verificáveis tudo o que ali se (re)apresenta. Todas essas questões – que trazem um embaçamento na vista do leitor – somam-se ao fato de o personagem/narrador ter o nome quase coincidente com o do autor⁹.

Um dos primeiros aspectos que atestam o caráter performático da obra são as inúmeras metalinguagens, que demonstram a preocupação com a linguagem, a forma com que ela é utilizada e o comprometimento com a ficção.

-
8. O romance retrata a paixão do personagem principal, um escritor, por Sueli, uma repórter que conhece em um evento cultural em Vitória. Conversa sobre si e para si, diante do leitor, que acompanha as atitudes que o desejo lhe faz tomar. Busca declarar-se, viver próximo e, ainda, criar um círculo social com o objeto da paixão, que não aceita essas abordagens, principalmente depois de saber que se tratava de um homem casado. Não há consumação da paixão e pouco se descreve da curta relação entre os dois. O texto foi publicado em 1989.
 9. O personagem se chama Reynaldo e diversas vezes menciona seu nome e seu ofício de escritor que está às voltas com comentários ou escritura de obras que, no mundo físico, são atribuídas ao autor Reinaldo, tal como assina a autoria do livro Sueli. O personagem, inclusive, em determinado ponto do livro, ao dedicar a obra a Sueli assina o livro (e na formatação vê-se uma assinatura manuscrita), o que colabora para os questionamentos infundados e para a aceitação por parte do leitor da dificuldade de apreensão da obra. A assinatura, que por finalidade na vida autentifica um documento, aqui não pode ser tida como mais que performance de um confessado autor/personagem que não se coincide diretamente com o autor real (nem se descola dele), construindo-se a cada página, mostrando imagens espetrais. Na última página do romance, o narrador atribui Sueli a Reinaldo (sem Y). Existem ainda nomes de personagens idênticos aos de seres físicos da roda do autor Reinaldo dos Santos Neves na realidade e de lugares, também, reais.

Comentários sobre a literatura (e outros campos da arte e, por isso, em instâncias simbólica e metafórica), sobre o fazer literário ou ainda sobre a obra em si são frequentes. Evocam-se diversas vezes citações, em uma teia de intertextualidades com palavras em outras línguas ou em português. O autor chegar a (além de comentar o nome do romance, o personagem Sueli ou ainda o narrador personagem de si mesmo) discutir, nas páginas finais os fatos que o levaram a escrever a obra, os elementos que a compunham ou lhe deram origem – anotações e rabiscos como ideias dispersas – e ainda todo um percurso de decisão: publicar ou não?

O vai-e-vem de atitudes e posturas é outro elemento de caráter performático em que o personagem demonstra-se construindo-se diante do leitor. “Entre as quarto paredes da sua literatura”, mas abrindo janelas para a observação, expondo-se radicalmente, esse narrador/personagem sabe-se constructo e se coloca como alguém que produz a(s) imagem(ns) de si (e de SUA¹⁰ Sueli e de todas as versões contadas, já que é a única voz que se reproduz), ao mesmo tempo em que parece “convencer” o leitor da veracidade dos fatos narrados e de seu conhecimento de si. De saída, Reynaldo afirma “eu me pertenço” (NEVES, 1991, p. 12), no entanto, mesmo tentando legitimar-se frente ao leitor, evocando-o como testemunha do que faz ou vivencia, dando mostras de sua capacidade de distinguir *verdade* de *mentira* e de *meia-verdade* (expressões que já nos dão pistas de desconfiança no que se narra e, sobretudo, no narrador)¹¹, ao longo da narrativa, sente-se “invisível” – pois sua existência depende do narrado e da interrelação com o outro¹² que, em diversas partes, é Sueli – ou ainda “irreal” e sente até mesmo esboroarem-se tais convicções (se é que existiam, pois trata-se aqui do performático *work in progress*) – quando

10. “Nosso romance não era nosso, era meu” (NEVES, 1991, p. 51); “pela primeira vez, eu me fiz ver que Sueli [...] tinha um quê de personagem de romance” (p. 149).

11. São diversas as palavras e expressões (além das metalinguagens ou ainda das palavras ligadas ao jogo cênico, a ser comentado) presentes ao longo de toda a obra que nos colocam em posição de dúvida e cuidado: entremeio, interdito, sombra/luz, assombrado, abismo, crepúsculo, avesso, contracena, caleidoscópio de leituras, duelo, duo, espelhos, imagem, dito-não-dito, entreabrir, translúcido, ilusório, espectros, hóspede de si, apócrifo, labirinto, enigma, deriva etc.

12. Sobre a questão da alteridade, pode-se afirmar que há diversas passagens de construção de si (e da imagem de si) com base no outro ou ainda da visão de si como um outro: seja Sueli, seja o leitor, sejam os amigos ou ainda Edna ou Sylvana. Uma emblemática das diversas citações: “E assim me sujeitando, me torno objeto nas mãos dela” (NEVES, 1991, p. 38, grifo nosso).

apela: “sinto falta da minha perdida personalidade: quero ser de volta como era [...]. Quero-me outra vez podendo pensar: me pertenço” (NEVES, 1991, p. 55). Ou ainda vê-se essa ciência da cisão do ser: “eu não estaria ali lhe oferecendo uma coisa que nem seria minha: eu mesmo. Não lhe ocorreu que eu, como muita gente, pudesse ser divisível por dois” (p. 76).

Ainda assim, em muitos momentos, o narrador mostra-se para o leitor (e para si e para seus interlocutores) como alguém ciente de seu trato com a ficção; ou seja, a perdição e a tristeza consigo mesmo são espetáculo criado e pensado por aquele que, tendo o autor talentoso que o criou escritor, constitui-se ao sabor da memória e da preocupação estética: “alguma coisa deve ser modificada, por conveniência da ficção literária” (NEVES, 1991, p. 158); “É principal para minha proposta de autor [...] que ela se torne minha personagem. Que a pessoa física [...] se torne *dramatis persona*” (p. 22); “esse romance tem um roteiro, e esse roteiro é feito de memórias; o que não está na memória não está no romance” (p. 62)¹³; “meu ofício é fazer ficção. E, fazendo ficção, minha relação com os personagens é mais estética que pessoal” (p. 107). Esse autor ainda cria uma mistura entre os papéis possíveis (dentro e fora da ficção), ora pondo frases com problemas intencionais de concordância por alternar-se de primeira para terceira pessoa; ora misturando-se em lugares que ele mesmo ocupa: “O autor, eu lavo as mãos [...]: deixo o herói achar se lhe apraz, que é amado sob a forma de ódio” (p. 114). Como personagem, avança ainda entre as denominações iniciais de herói e anti-herói para parecer, posteriormente, aos outros como vilão ao fim da narrativa – imagem criada por Sueli, que ele aceita e não aceita¹⁴. Como criador, afirma: “o homem está presente em cada objeto retratado, porque são objetos criados por ele ou para ele; cada objeto está a seu serviço. Criador, o homem está presente em sua criação, à la Deus” (p. 20).

Mais um elemento que demonstra os patentes desdobramentos identitários é todo o palavreado cênico e o conjunto de encenações ao longo de toda obra (o que nos remete às raízes da performance e ao ato criativo de *personae*). Fora o fato de Sueli trabalhar para a mídia (e, por isso, aparecerem sempre programas

13. E, nesse aspecto, contradiz-se (ou sinaliza o constituição falível de sua imagem) depois: “[...] mas eu era terrestre e sabia que a memória é a expressão de uma lacuna, é a história de sua ausência [...] O que se possui não precisa ser extraído da memória” (NEVES, 1991, p. 82).

14. “[...] é a história da peça que encenamos um para o outro [...]. Só que a versão de Sueli, me seja permitido o reparo, está desvirtuada por excesso de brio [...]” (NEVES, 1991, p. 111).

de televisão, câmeras, luzes e entrevistas), há ainda o vocabulário extenso (cena, contra-cena, teatro, personagem, espetáculo etc.). Selecionou-se aqui um fragmento dos diversos que mostram o *personagem-si* desse *autor-si* como foco de holofotes ao mesmo tempo em que de dão questionamentos íntimos:

[...] Praça Costa Pereira – cinco horas da tarde. Vai a câmera passeando lentamente por esse arremedo de oásis que é a praça [...] no todo, uma imagem de rançoso caos. A câmera move-se lentamente na direção do Teatro Carlos Gomes [...]. O tempo todo por ali transeuntes transitam. Um desses euntes entra em cena, pára e olha para dentro do teatro [...]. Sou eu: eis-me em cena” (NEVES, 1991, p. 51).

Há ainda outras tantas observações a serem feitas sobre a obra, no que tan-te ao caráter performático e autoficcional, no entanto, neste trabalho, que se pretende curto, não há como retratá-las a contento. Mais uma colocação, além da epígrafe ou ainda a “orelha” da obra que aqui não serão exploradas dada a clareza com que se nota a performance, faz-se necessária. Trata-se do jogo de versões, reflexos e imagens que se cria nas relações entre Sueli e Reynaldo quando interceptados pelos recados (selecionados e sujeitos a falâncias de memória ou a interesses próprios) de Edna Teixeira – a amiga que constituía o único fio de ligação entre os dois, antes vista como confiável, passa a ser des-confiável aos olhos do personagem –, e isso torna ainda mais cediço o terreno do romance, como se vê:

Era um diálogo, indireto, triangular. Ou melhor, circular: orbital [...] Atrevo-me, portanto, a pensar que cada qual ator estava satisfeito com seu papel nesse ménage a três. [...] Edna vivia, ao mesmo tempo, além do seu, os outros dois papéis [...]: comigo se encarnava em Sueli; com Sueli, se encarnava em mim” (NEVES, 1991, p. 118).

“Falsilóquio ou verivérbio?”

Diante de todo o exposto, podemos dizer que a obra coloca-nos em uma posição desconfortável quando pensamos em classificação ou territórios estanques, porém há que se notar a admiração estética que perpassa os olhos

atentos do leitor quando diante de um tecido (auto)ficcional bem tramado e preciso em sua aparência de ensaio ou improviso, sem um enredo que apresente grandes fatos ou acontecimentos dignos de romances que se centram em uma paixão tão obsessiva. A autoficção aqui estudada produz esse “efeito desestabilizador”:

[...] talvez como “desforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal” [...] [que propõe] jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária, ou indicial [...]. Deslizamentos sem fim que podem assumir o nome de “autoficção”, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do “pacto” de referencialidade biográfica (ARFUCH, 2010, p. 127).

Coaduna-se, também, o texto com as noções mais contemporâneas de subjetividade e de dificuldade de apreensão (e de definição) do ser. Aproxima-se da ciência possível de que o homem não se tem – nem em obra, nem em afirmações “reais” – e que apenas procura-se ou constrói-se, processo que é. Essa inexorável natureza, quando percebida, permite, apesar de algumas angústias, mais liberdade de criação, reinvenção, hibridismo, além, é claro, de uma relação mais íntima com a ficção – fator necessário à condição humana (necessidade de criar, de consumir criatividade, de expressar-se em liberdade ou de metaforizar o rico processo a que todos estamos submetidos). O ato de relatar (considerando-se a complexa relação com a temporalidade) nos remete “à forma por excelência de estruturação da vida” (ARFUCH, 2010, p. 112) e ao fato de que “o fundamento da subjetividade tinha [tem] a ver com o exercício da língua” (p. 123). Ao sujeito cabe dizer sobre si aquilo que, mesmo mutável, só ele mesmo pode dizer – como vemos na obra Sueli:

A esse respeito, cabe assinalar a lucidez com que adverte essa unificação imaginária da multiplicidade vivencial que o *eu* opera como um momento de detenção, um efeito de (auto)reconhecimento, de “permanência da consciência”, assim como o caráter essencialmente narrativo e até *testemunhal* da identidade, “visão de si” que só o sujeito pode dar sobre si

mesmo – independente de sua “verdade” referencial. [...] convoca-se e desdobra-se o jogo da responsividade” (ARFUCH, 2010, p. 124).

Referências

- ARFUCH, Leonor. A vida como narração. In: _____. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. p. 11-150.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 27-36, jan.-abr. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>. Acesso em: 10 maio 2018.
- CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins. Sobre leitura e escritos autobiográficos: apontamentos teóricos. In: _____ (org.). **Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 13-30.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espacô de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Im/Possibilidades da Autobiografia. In: _____. **De-vires autobiográficos:** a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: Nau, 2009. p. 17-58.
- KLINGER, Diana. O retorno do autor ou *The Personal is Theoretical*. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 36-57.
- NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou viceversa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.). **Literatura, crítica, cultura IV:** interdisciplinaridade. Juiz de Fora: UFJF, 2010. p. 189-207.
- NEVES, Reinaldo Santos. **Sueli:** romance confesso. 2. ed. Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida, 1991.
- SIBILA, Paula. Eu *real* e os abalos da ficção. In: _____. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 195-230.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

11

O insight de Fernando Achiamé: uma possível convergência entre o singular e o imanente

Eduardo Costa Madeira¹

Fernando Achiamé nasceu em Colatina (ES) em 1950, e mudou-se para Vitória aos cinco anos de idade. Seguiu carreira como servidor, sempre ligado à cultura, tendo dirigido o Arquivo Público (1975-83) e atuado no Conselho Estadual de Cultura (1982-87). Mestre em História Social das Relações Políticas pelo Programa de Mestrado em História/Ufes, também lecionou no curso de Arquitetura da Ufes (1982-97). Arquivista, historiador, pesquisador associado do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples/Ufes), sócio do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo e membro da Academia Espírito-santense de Letras (2016).

Como historiador, publicou obras importantes como *O Espírito Santo na Era Vargas: elites políticas e reformismo autoritário — 1930-1937* (FGV, 2010) e o estudo introdutório para o livro *Diários das visitas pastorais de 1880 e 1886 à Província*

1. Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

do Espírito Santo (Phoenix Cultura, 2012), de autoria do bispo D. Pedro Maria de Lacerda.

Como poeta, publicou *A obra incerta* (2000), *Livro novíssimo* (2011) e *Manual prático do mistério* (2018).

Uma análise conjunta dos títulos do poeta já permite o desenho de uma continuidade: todos eles apresentam sugestões metalinguísticas. E, mais do que fazerem referência ao próprio objeto de trabalho, todos apontam para um caráter de impermanência da criação poética. No seu livro de estreia, Reinaldo Santos Neves (2000) o compara a um jazzman que

[...] não quer saber se o poema vai dar certo ou não, mas simplesmente enche os pulmões de ar, mergulha, e seja o que Deus quiser. Seus poemas parecem, portanto, feitos de improviso num saxofone. E, qualquer que seja o resultado em termos acadêmico-literários, têm bom som de poesia, e cheiro (NEVES, *apud* ACHIAMÉ, 2000, p. 9).

O Grande Mistério, a que se refere o título de seu último livro, remete ao transcendente. O paradoxo consiste no aspecto prático da imagem do manual. Pois é na imanência do gesto de construção do poema, mais do que nunca, que Fernando Achiamé se mete nas densas brumas da arte da palavra como um modo de estar no mundo.

O poema “Curto prazo” é composto de seis dísticos. A estrofação fica ainda mais evidente através do recurso da aliteração, notando-se que cada dupla de versos é iniciada pelas mesmas palavras, “Nenhum”, “Cada”, “Ninguém”, “Porque”, “Todo”, “Sempre”, todos pronomes indefinidos, cujo emprego cumpre a função de se referir à terceira pessoa do discurso de forma vaga ou imprecisa. A escolha sintática revela acertada sintonia com o conteúdo do poema, que versa a respeito da impermanência da poesia, e ao mesmo tempo esconde mais um sutil paradoxo: pois se trata da imanência do gesto poético, como em “instante repleto de infinito” ou “Cada leitor é diferente leitor”, a combinação de assertivas de que faz o poema, em seu caráter um tanto aforístico, se pretende também universal.

Arte e pensamento (ou objetivos e fundamentação teórica)

Nas origens da relação entre a poesia e a filosofia, há o movimento desdenhoso de Platão. O pai da ontologia, preocupado em enxergar as formas imutáveis do mundo na sua relação com a verdade, certamente entendia os riscos que o poeta, na sua condição de mimético, representava a seu projeto de República.

Na contramão da velha divergência, há uma sobrepujança do discurso poético em relação ao pensamento, um aspecto de salvação que lhe é conferido por perspectivas hermenêuticas.

Para o caso do século XX em diante, Alan Badiou (2002) sugere três esquemas de entrelaçamento. Ao primeiro, ele confere a alcunha de “didático”, quando a obra está submetida a esta vigília platônica, que o filósofo associa às obras de orientação marxista. Sua tese é a de que toda arte é incapaz da verdade (BADIOU, 2002). Todo sentido platônico reside na rejeição do caráter sedutor da arte.

O cerne da polêmica platônica relativa à mimesis designa a arte não tanto como imitação das coisas, mas como imitação do efeito de verdade. E essa imitação extrai seu poder de seu caráter imediato. Platão sustentará então que ser cativo de uma imagem imediata da verdade desvia do desvio. Se a verdade pode existir como encanto, então perderemos a força do labor dialético, da lenta argumentação que prepara o retorno ao Princípio. Exige-se, portanto, que se denuncie a pretensa verdade imediata da arte como uma falsa verdade, como a aparência própria do efeito de verdade. E é esta a definição da arte e só dela: ser o encanto de uma aparência de verdade (BADIOU, 2002, p. 12).

Na perspectiva didática, a arte ocupa o lugar de instrumento, filosoficamente vigiada, para que não desvie das razões externas que a sustentam e, ao mesmo tempo, denuncie seu caráter transitório de aparência. “É uma didática sensível cujo propósito não poderia ser abandonado à imanência” (BADIOU, 2002, p. 13). Assim, o que prevalece é o controle, que se torna possível porque a essência “positiva” da arte é entendida nos seus efeitos públicos, e não na

obra em si. O teatro bretchiano é síntese desse esquema. Na denúncia da encenação aristotélica, se sustenta na desconstrução do aparato dramático como forma de produzir atitude crítica.

Do outro lado do termômetro da verdade, está o esquema que Badiou chamou de “romântico”, onde, negada sua função educativa, só a arte está apta à verdade. “Nesse sentido, é a própria arte que educa, porque ensina o poder de infinitude contido na coesão supliciada de uma forma. A arte entrega-nos a esterilidade subjetiva do conceito. A arte é o absoluto como sujeito, é a encarnação” (BADIOU, 2002, p. 13).

Desde Aristóteles, um esquema de conciliação é proposto, quando este argumenta que a arte é catarse, na sua condição de “depoição das paixões numa transferência sobre a aparência” (BADIOU, 2002, p. 14). Nesse sentido, tudo bem que a essência da poesia seja mimética, porque ela se torna livre da suspeita platônica quando seu destino não é nem de longe a verdade. A esse esquema de conciliação, Badiou dá o nome de “clássico”, em referência ao conceito grego de “verossimilhança”, que garante à poesia esse descomprometimento com a verdade.

O que acontece, agora, é que os esquemas estão saturados.

Eu diria então: o século xx, que essencialmente não modificou as doutrinas do entrelaçamento entre arte e filosofia, nem por isso deixou de sentir a *saturação* dessas doutrinas. O didatismo está saturado pelo exercício histórico e estatal da arte a serviço do povo. O romantismo está saturado pelo que há de pura promessa, sempre ligada à suposição do retorno dos deuses no aparato heideggeriano. E o classicismo está saturado pela consciência de si que a demonstração completa de uma teoria do desejo lhe proporciona: daí, caso não se ceda às miragens de uma “psicanálise aplicada”, a convicção ruinosa de que a relação da psicanálise com a arte é sempre apenas um serviço prestado à própria psicanálise. Um serviço gratuito da arte (BADIOU, 2002, p. 18).

A razão para a saturação, segundo Badiou, é que os três esquemas propostos são incapazes de conciliar imanência e singularidade. O romantismo é imanente, porque expõe uma condição localizada da Ideia, mas não pode ser

singular pois, em relação à verdade, não se liga a nada diferente do que diz o poeta. O didatismo é singular, pois a verdade só pode ser exprimida através da arte sob a forma da aparência, mas não é imanente porque a verdade, em princípio, lhe é extrínseca. No classicismo, a verdade somente coage no imaginário, sob o véu da verossimilhança.

A pergunta, aqui, é: como a poesia de Fernando Achiamé nos ajuda a pensar a convergência entre imanência e singularidade?

Singular e imanente: o vazio (ou mais fundamentação teórica e conclusões)

Há no livro novo de Achiamé muita alusão ao instante da criação, como nos poemas “Curto prazo” e “Agora”, algo que o poeta batizou de “insight-satori” no seu depoimento “Modo de estar no mundo”, de 2003, e reiterado recentemente para o projeto *Por que você escreve?*, organizado por Sérgio Blank.

Todos nós somos “observadores participantes” das cenas da vida; só que os poetas costumam surpreender tais cenas de ângulos inusitados e registrar, num código próprio, seus assombros. As pessoas costumam refugiar-se na realidade, no cotidiano de pegar crianças na escola, trabalhar, pagar contas no banco, ir ao supermercado... Como qualquer outro ser humano, o poeta também pode usar a realidade como refúgio, mas para exercitar a sua arte só existe uma rota de fuga possível – a própria poesia (ACHIAMÉ, 2018).

Assim, é possível enxergar o gesto da imanência em sua poesia, quando ele a encara como insight.

Termos como “lançar no vazio”, “instante repleto de infinito” e “nascer o indizível” permitem esse paralelo com a noção de “satori”, por se aproximarem da terminologia zen. O vazio (*ku*, em japonês; *shunyata*, em sânscrito) de que trata a literatura zen não fala de falta ou angústia, vazio existencial, mas do caráter passageiro e ilusório da percepção. Volto a citar “Curto prazo”, quando o poeta canta a impermanência do poema, cuja imagem final é o tal “instante repleto de infinito”.

O cineasta Andrei Tarkovski, em *Esculpir o tempo* (1998), se interessa nisto que seria uma *arte zen*, fundamentada na observação precisa da natureza direta das coisas. Na comparação com o *haiku*, numa arte desse caráter o olhar é conduzido a um estado de registro de um cotidiano, ou o próprio registro de um *instante qualquer*, impermanente, despretensioso, “a-significante”.

Em Achiamé, que já se arriscou na versão tupiniquim (haicais) dos tercetos japoneses, em *Livro novíssimo*, não há a simplicidade desconcertante de Matsuo Bashō (pelo contrário, há toda uma densidade de temas e referências) mas há um flerte com a atitude mental “instantânea” da concepção de um verso. Não confundir criação com sopro divino talhado em pedra. Afinal, o budismo nos ensina que “um dia sem trabalho é um dia sem comida”. E cada poema de Achiamé reforça a busca constante do aprimoramento da escrita. Escrever é dez por cento inspiração e noventa por cento transpiração.

Mesmo em “Certeza”, quando o poeta especula a respeito do futuro, somos bruscamente tragados de volta ao presente quando o verso final, “este não serve”, fura o caráter abstrato da imagem que inicialmente propõe, quando o “vazio” do papel é reconvidado diante do leitor. Há um jogo entre a pretensão de verdade e imanência do poema. Encarar a poesia como o paradoxo da observação na arte zen é, em certa medida, pensar uma nova mimética, não mais aristotélica.

Ao fazer arte, seja sob qual for o método ou estilo, o praticante zen busca obter para si – assim como oferecer ao espectador – não apenas a fruição da arte propriamente dita mas também uma compreensão profunda e sensível dos objetos e atos que nos cercam, uma experiência prática da significação do ato criativo como uma espécie de mimesis das realidades existenciais em sua condição passageira e fugaz (MIKLOS, 2010, p. 10).

A atenção, no zen, é universal. É *correta* quando a voltamos inteiramente para o presente. É a ação zen que alimenta a perspectiva de “ato anterior à forma”, implícita na prática da Arte Zen. O ato anterior à forma é o exercício da observação, a concepção criativa que extrai o belo do presente, sem agarrar-se à preconcepções estética de prazer visual. Na arte zen, o wabi-sabi (o belo), não é simetria, não é um estudo racional que busca anestesiar o olhar do espectador, mas uma valorização do incompleto, do inconstante.

Nesse sentido, a singularidade. A singularidade do instante, na imanência do gesto poético.

E estranho que, em arte, o rótulo de “artificial” seja aplicado ao que pertence inquestionavelmente à esfera da nossa percepção comum e cotidiana da realidade. Isto se explica pelo fato de a vida ser muito mais poética do que a maneira como às vezes é representada pelos partidários mais convictos do naturalismo. Muitas coisas, afinal, ficam em nossos corações e pensamentos como sugestões não concretizadas (TARKOVSKI, 1998, p. 20).

A atitude de encarar a realidade em seu caráter transitório encontra sua “mimesis existencial” na poesia de Achiamé quando ele assume a impermanência do poema. Como no poema “Lição”, onde canta “Poetas cortam da palavra / o que o tempo oculta / para nascer o indizível.”

Na segunda parte de *Manual prático do mistério*, “Intervalos”, o poeta se atira mais à experimentação, ainda com lapsos de autorreferencialidade. No poema “Passeios”, o autor propõe uma estrutura de cinco tercetos, todos iniciados com o mesmo verso: “Enéias Odisseu você e eu”. A repetição ressalta o efeito de vertigem contido semanticamente nas imagens de “vaivém”, chegada e saída, que é também a ilíada de Odisseu.

Em “Naipes”, há uma brincadeira com a iconografia das cartas de baralho. Entre parênteses, o poeta não esconde a fonte: “reflexões a partir do jogo Free-Cell”. Mais uma vez, o banal deslocado para o território do trabalho de criação (a malha, virtual; o instrumento de tecelagem, o computador). Com a palavra “reflexões”, a confirmação de que poesia tem uma natureza intelectual, filosófica, não relegada à condição de mero depositário de paixões e sentimentos. Sentir, todo mundo sente. Poesia é (e dá) trabalho.

O antepenúltimo poema, “Roteiros na Barra”, sintetiza em cores quentes a paleta de elementos que destaco. Pois se ao longo do livro o autor pincela figuras canônicas dentro de suas paisagens afetivas, da Grécia à Rua do Vintém, aqui ele posiciona colossos locais diante dos seus epítetos. Em torno da figura central de Lyra, progénie da Barra, há Blank, nascido em Campo Grande de Cariacica, Reinaldo, e seus gládios, oriundo de Vitória, Pedro J. Nunes, da nau de Calçado. E eis que Achiamé, filho do calor de Colatina, nos presenteia com

mais um filho próspero, no eterno “retorno ao vazio” do poema que encerra este livro, abrindo, por sua vez, os leques da poesia. Não uma, ou duas, ou muitas, mas ela mesma.

Combinando o estudo de si com o estudo do mundo, a poesia de Achiamé, em seu caráter fugaz, talvez seja capaz de transitar fluidamente entre o imanente do gesto da criação e a singularidade da potência de verdade a partir daquilo que observa a seu redor.

Um artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida, mas isto será ainda muito diferente de examinar a vida que está sob a sua superfície. Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial (TARKOVSKI, 1998, p. 19).

Não confundir, portanto, observação com verossimilhança. A poesia de Achiamé consegue ser imanente nos arroubos metalingüísticos sem cair no idealismo poético, pois reforça a impermanência do verso; e consegue ser singular, nas imagens do insight, sem ambições de engajamento.

Referências

- ACHIAMÉ, Fernando. **A obra incerta**. Vitória: Flor&Cultura, 2000.
- _____. **Livro novíssimo**. Vitória: Flor&Cultura. 2011.
- _____. **Manual prático do mistério**. São Paulo: Patuá, 2018.
- BADIOU, Alan. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002
- MIKLOS, Cláudio. **A Arte Zen e o caminho do vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte**. Rio de Janeiro: UFF, 2010.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

12

O dialogismo das vozes musicais na performance de “Que loucura”, de Sergio Sampaio

Evandro Santana¹

A questão da singularidade da performance enquanto ato de tradução/interpretação

Para iniciar a discussão da poética e suas possibilidades diversas, trago o exemplo apresentado por Arrojo (2007, p. 32-33) sobre a posição que se adota diante dos textos, em especial quando este ganha contornos de texto considerado poético, dentro das convenções e das expectativas de grupos inseridos em uma cultura letrada. Ela apresenta o poema de William Carlos Williams (1883-1963) de duas maneiras. A primeira delas na forma de um simples bilhete, conforme vemos abaixo, cuja leitura não causa maiores dificuldades: “This is just to say I have eaten

1. Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professor da Rede Estadual do Espírito Santo e da Faculdade Saberes. Coordenador do Núcleo de Estudos da Comunicação Cancioneira (Necc).

the plums that were in the icebox and which you were probably saving for breakfast Forgive me they were delicious so sweet and so cold”.

No entanto, ao ser organizado de forma que seja classificado como poesia, algumas questões se levantam. Eis o poema:

This is just to say

*I have eaten
the plums
that were
in the icebox
and which
you were probably
saving
for breakfast
Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold*

No caso acima, a poesia nos traz uma gama significativamente maior de possibilidades de interpretação. Ao ler poeticamente, os leitores passam a buscar sentidos coerentes a ele. Uma das possibilidades de leitura que se vislumbra é a da experiência sensual ao descrever o quanto as ameixas – *plums* – estavam deliciosas e irresistíveis, a ponto de o poeta não ter resistido a tentação de prová-las. O que Arrojo nos mostra com esse exemplo é que a dificuldade que se tem ao traduzir se dá pela interpretação que construímos do poema. Isso já nos mostra o caráter do processo de tradução, que pode ser entendido como um trabalho de criação, conforme defende Aubert, Venutti, Arrojo e Hermans (MITTMAN, 2003), sendo o tradutor também autor do texto a ser elaborado.

Ainda sobre essa perspectiva, é possível ver a relação entre o processo tradutório e a performance musical, sendo esta entendida como uma criação do texto fonte, que, no caso, será a peça musical. No artigo “Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical” (2006), Winter e Silveira discutem as questões das marcas do compositor deixadas na elaboração da peça musical, ou, nos termos dos autores, “[...] a presença contínua do compositor na elaboração musical. [...]” (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 63).

Apesar de algumas restrições colocadas pela elaboração do trabalho musical por parte do compositor, devidamente notados na partituras, este deve estar consciente da inevitabilidade da intervenção do intérprete no resultado final de sua obra. O filósofo Pareyson (1987, p. 157, *apud* WINTER; SILVEIRA, 2006), analisando o processo de leitura de uma obra de arte, identifica os seguintes aspectos: decodificação, mediação e realização. Ao transpor esses conceitos para a música, temos as seguintes etapas: a decodificação dos símbolos musicais, a construção do entendimento da obra e a sua realização sonora. Esses elementos podem trazer mudanças significativas para as peças musicais. A música é uma arte que se realiza no tempo, e cada momento de sua realização traz possibilidades diferentes de leitura e de performance dessas. Unes (1988, *apud* WINTER; SILVEIRA, 2006) destacam que o papel do intérprete seria similar ao do tradutor. Pensando nesse aspecto, não podemos deixar de lado o fato que o tradutor realiza um trabalho criativo, participando da elaboração daquela obra, trazendo a ela novos contornos e novas possibilidades de leitura e de sentidos.

Vale ressaltar que nossa tradição musicológica, como destaca Bowen (1993), se ocupa com a música tradicional do Ocidente, pois esta se apresenta na maioria das vezes na forma escrita. O modelo do século XIX de obra musical que foi herdado pela musicologia era baseado na partitura “finalizada” de Beethoven, e no conceito de *letzter hand*, que consistia na ideia de que o artista criou um texto acabado e imortal (BOWEN, 1993, p. 140). Importante se faz destacar aqui que a partitura não é a música em si e que as *performances* de uma peça, mesmo que usando os mesmos instrumentos, podem variar significativamente.

Partindo deste pressuposto que Bowen faz a relação da *performance* com o conceito de enunciado de Bakhtin. Ele toma emprestado o conceito que foi pensado para a linguagem e o adapta à realidade do músico. Para Bakhtin (2011 [1979]), o enunciado se constitui enquanto unidade de discurso, em oposição ao conceito de frase, que seria uma unidade da língua, dentro de um pensamento voltado para o entendimento desta enquanto sistema. O enunciado se manifesta no discurso. Bowen (1993, p. 144), por sua vez, destaca que a *performance* seria enunciado “[...] único, durante a qual o indivíduo batalha para comunicar uma mensagem única de uma peça musical específica [...]”².

2. “[...] is a unique moment during which the individual struggles to convey both a unique message and a specific musical work. [...]” (Tradução nossa).

Assim, é possível observar que o intérprete também deixa suas marcas nas interpretações das obras musicais, tal como acontece com o tradutor em seu empreendimento. As possibilidades de interpretação sofrem influências diversas. A experiência, a vivência musical e/ou literária, a visão de mundo, os conhecimentos, o material disponível para a tarefa, tudo isso contribui para que as *performances* de uma obra, embora tenham as notações do compositor a seguir, sofram influências diversas e, consequentemente, resultem em possibilidades diferentes de se ver a “mesma” música. O que se pode dizer é que, assim como Menard de Borges não reproduz Quixote (ARROJO, 2007, p. 13-18), os intérpretes não reproduzem os compositores, mas dão às suas obras novos contornos, novas leituras, interpretações.

Sergio Sampaio, vida e obra

Segundo o professor Jorge Nascimento (2014), um dos traços marcantes da poética de Sergio Sampaio é certo lirismo existencial no qual aparecem angústias e possibilidades utópicas, o que compõe um retrato interessante do homem contemporâneo. Filho do fabricante de tamancos, compositor e maestro Raul Gonçalves Sampaio e de Maria de Lourdes Morais, Sergio Sampaio nasce em 13 de abril de 1947 na cidade de Cachoeiro de Itapemirim. Cresceu no meio musical por conta da atuação do pai. Apesar disso, não se interessou pela educação musical formal, e iniciou os primeiros acordes de violão com dois primos seresteiros.

Em 1964, passou por um período de experiência na Rádio Relógio Federal, do Rio de Janeiro, ficando hospedado em casa de parentes, no subúrbio. Quatro meses depois, retornou a Cachoeiro de Itapemirim. No ano de 1967, novamente na ZYI-9, atuou como locutor comercial, redator de jornais falado e assistente de produção em programa de calouros. Passou, também, a apresentar um programa nas tardes de sábado.

Ele lança-se como cantor em 1971, dividindo com Raul Seixas, Miriam Batucada e Eddy Star o disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez*, que não foi sucesso de vendagem, mas rompe diversas barreiras e desperta interesse pela voz e estética de Sergio Sampaio. Em seguida ele lança em 1972 o disco *Eu quero é botar o bloco na rua*. Apesar do sucesso estrondoso da música de mesmo nome do álbum, o disco não vendeu o esperado, o que

acaba trazendo as primeiras fissuras com a indústria. Em 1976 lança o álbum *Tem que acontecer*, que também não correspondeu às expectativas, apesar deste disco ser considerado a grande obra. Em 1978 lança o álbum *Sinceramente*, por um selo independente, que trouxe as vantagens de não estar atado às amarras das gravadoras quanto às criações, porém esbarra nas dificuldades esperadas, tais como a pouca divulgação.

A música no Brasil na época que o compositor emergia passara pela renovação da Bossa-Nova, no início dos anos 1960, e atravessara mudanças, como a do tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto, e a Jovem Guarda, de Roberto Carlos. Os caminhos tomados pela música da época apresenta três vertentes, que são o da simples inserção no chamado sistema comercial sem veleidades críticas, o do combate direto ou alegórico, com música denunciando o ambiente e do desbunde. Este último o provável caminho traçado pelo compositor (AMARAL, 2014, p. 55-56).

De acordo com o produtor e filho único do compositor, João Sampaio (2017), Sergio é

Dono de um estilo de composição autorreferencial e catártico, não se deixou prender pelo momentâneo [...]. Com espírito criativo independente, preservou intacto o direito de dizer e jamais deixou levar pelas engrenagens de uma velha máquina enferrujada.

“Que loucura”, do álbum *Tem que acontecer*

A canção “Que loucura” faz parte do disco *Tem que acontecer*, lançado pela extinta gravadora Continental, no ano de 1976. Segundo o crítico musical Mauro Ferreira, se esse álbum tivesse acontecido, o destino do compositor seria outro, talvez teria experienciado uma trajetória mais justa. Apesar da boa aceitação por parte da crítica especializada, o disco não aconteceu, tal como teria ocorrido com o álbum *Eu quero é botar meu bloco na rua*, embora a música de mesmo nome tivesse sido estrondoso sucesso.

Faz-se interessante destacar, para esta análise, a ideia de polifonia. Esta foi introduzida por Bakhtin nos trabalhos desenvolvidos sobre a poética de Dostoievski, em que “[...] várias vozes se exprimem sem que nenhuma seja dominante [...]” (MAINGUENEAU, 1998, p. 108-109).

O estudo da obra romanesca leva-o a formular uma tipologia que se fundamenta no que ele concebe como as duas modalidades do romance: o monológico e o polifônico. Enquanto naquele o autor concentra em si todo o processo de criação, ou seja, é ele – o autor – o único irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance, neste a autoconsciência da personagem é o traço dominante na sua própria imagem. O que caracteriza, assim, a polifonia, é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico.

Pensar tanto a obra musical quanto à performance na direção de vozes que participam do processo de produção de sentido nos ajuda a perceber aspectos de potencialidade da música que somente o texto não nos dá a dimensão. Os instrumentos, a melodia, a harmonização são essas vozes que, em diálogo com a letra no momento em que acontece a música efetivamente, constroem um novo enunciado, uma nova apresentação dotada de significados e ideias circunscritas histórica e socialmente.

Assim, gostaria de discutir sobre a performance dessa canção pelo próprio compositor para refletir como a presença das vozes dos instrumentos contribuem para reforçar e criar sentidos em conjunto com o texto verbal.

“Que loucura”, por Sergio Sampaio

A gravação faz parte do disco *Tem que acontecer*, e nos apresenta alguns aspectos peculiares da poética do próprio compositor (SAMPAIO). No início da gravação, vemos alguns acordes de violão aparentemente simples, que são entrecortados pelo solo do sax-soprano de Abel Ferreira, que estabelece um diálogo interessante com a voz cantada. Após o solo, escuta-se o narrador revelar suas desventuras:

*Fui internado ontem
Na cabine cento e três
Do hospício do Engenho de Dentro
Só comigo tinham dez*

As frases são ditas predominantemente num desenho rítmico de quiálteras. Essas dão às frases um tom de informalidade, de despojamento. Além disso, merece destaque a resposta dada pelo sax-soprano a essas frases ditas

pelo narrador, logo após essas serem pronunciadas. Há, nessas respostas um tom jocoso, irônico mesmo. É possível pensar que toda aquela situação é vista de forma irônica, e que a internação na verdade é quase uma libertação ante um mundo de repressão, que se assolava no período da ditadura civil militar no país. A loucura é vista, então, como escape para aqueles que desejavam viver a liberdade.

*Estou doente do peito
Eu tô doente do coração
A minha cama já virou leito
Disseram que eu perdi a razão*

Outro destaque é a entrada da gaita, que se torna mais uma voz que corre com as outras nesse coro criado por Sergio Sampaio. A gaita reforça ainda mais o tom jocoso sobre a ideia da situação de ser considerado louco por aqueles que veem a liberdade desejada e experimentada pelo narrador como algo estranho. O swing e estilo jazzístico da apresentação dão à performance sua singularidade, além das repetições da letra, sempre de forma diferente, comunicam de forma diferente, desde o estilo mais falado, como se o narrador estivesse nos contando um caso inusitado, até o canto mais forte, às vezes lembrando risada descontrolada do louco, ante toda situação por ele observada, e a forma que encara aqueles que o consideram insano.

As análises de letra e música podem nos trazer elementos interessantes para compreender melhor o universo de criação do artista, bem como suas características, sua poética, sua forma de dizer o mundo. O tema da loucura não é somente verbalizado, mas musicalizado de forma que se torna significativo, e é possível perceber algumas atitudes não ditas no texto, mas que estão claras na música, quando esta se alia ao poema. Além dessas mensagens, os elementos sonoros e escolhas estilísticas musicais revelam aos que apreciam sua música as suas experiências de mundo, seu universo, suas influências, e que se tornam, dessa forma, elementos significativos para compreender o universo do compositor, e nos ajuda a observar outros elementos de sua poética.

Referências

- AMARAL, S. F. Fugir (pras veredas). In: MACHADO, J. M. (Org.). **Eu sou aquele que disse.** Vitória: Ufes, 2007. p. 53-63.
- ARROJO, R. **Oficina de tradução:** a teoria na prática. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOWEN, J. A. The History of Remembered Innovation: Tradition and its Role in the Relationship between Musical Works and their Performances. **Journal of Musicology**, p. 139-173, 1993.
- SERGIO Sampaio. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.** Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/sergio-sampaio/biografia>. Acesso em: 10 maio 2018.
- FERREIRA, M. **De volta, “Tem que acontecer” expõe valor do samba lúcido de Sampaio.** Blog Notas Musicais, 2012. Disponível em: <http://www.blognotasmusicais.com.br/2012/06/reeditado-tem-que-acontecer-expoe-valor.html> Acesso em: 11 maio 2018.
- KALIC, L.G. **Songbook Sergio Sampaio.** Vitória: Astral, 2017.
- MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório:** análise sob o ponto de vista discursivo. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- NASCIMENTO, J. L. Lugares suspeitos, terras de ninguém: alguns territórios de Sergio Sampaio. In: MACHADO, J. M. (Org.). **Eu sou aquele que disse.** Vitória: Ufes, 2007. p. 31-49.
- SALGUEIRO, W. Notas: tentando ouvir-me em Sergio Sampaio nos anos setenta. In: MACHADO, J. M. (Org.). **Eu sou aquele que disse.** Vitória: Ufes, 2007. p. 11-29.
- SAMPAIO, Sergio. **Que loucura.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aj1y-KwH73Rs>. Acesso em: 11 maio 2018.
- WINTER, L. L.; SILVEIRA, F. J. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, p. 63-71, 2006.

13

Revisitando o passado: relatos de infância em *Aboio de fantasmas*, de Andréia Delmaschio

Flora Viguini¹

Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala ao seu gado, com essa outra linguagem do coração, que enternece os animais e os cativa.

José de Alencar

Adaptado ao andar vagaroso dos animais, o aboio é um canto geralmente sem palavras, com uma melodia lenta. É entoado pelos vaqueiros para conduzir o gado para dentro dos currais ou para as pastagens. Segundo Luís da Câmara Cascudo, o vocábulo aboio é de origem brasileira, pertencente às raízes do sertão brasileiro, sendo levado, posteriormente, para Portugal, uma vez que lá

1. Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

abooi significava pôr uma boia em alguma coisa. É com o empréstimo de tal palavra, mas sem o intuito de colocar uma boia em algo ou até mesmo de conduzir bois pelo pasto, que Andréia Delmaschio batiza seu livro *Aboio de fantasmas*, publicado em 2014. Ao criar uma espécie de ficções da memória, por meio de sua toada com palavras, Delmaschio evoca e conduz seus personagens, ora de sua rede de emoções – Meu pai, Mãe, Alex, Flora, Francisco, etc. – ora de seus medos ou dos medos do outro, para serem protagonistas de uma miscelânea de textos em formato de contos-crônicas. Na tentativa de se lembrar das cores que dominavam sua infância ou até mesmo da morte de um filhote de passarinho, a narradora se dá conta de que a memória esquece ou muitas vezes não quer lembrar. Nesse sentido, faz-se necessário ficcionalizá-la. “É tudo ficção. Mesmo o que realmente ocorreu. Qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais é mera coincidência”, alerta Delmaschio, já em seu prefácio. Essa forma de transcrever fatias do real biográfico sem se comprometer com uma responsabilidade atrelada a discursos de verdade não é uma ferramenta nova. Vide o *disclaimer*, praticado nos filmes de Hollywood, de que qualquer semelhança com o mundo real não passaria de mera coincidência (CAÍRA, 2011, p. 153). Em seguida, Delmaschio volta atrás, afinal de contas, nada mais convidativo do que deixar o leitor decidir se ele quer acreditar na construção dessa memória reinventada ou não: “melhor dizendo. Tudo realmente ocorreu. Mesmo o que foi inventado. Qualquer dessemelhança com fatos ou pessoas reais é mera coincidência”. Sem poder se apoiar em verdades, quem lê pode decidir se quer ou não seguir o canto da autora, tornando-se parte de seu clã de fantasmas.

Relatos de infância?

O livro é dividido em cinco partes: “Primeiros fantasmas”; “De super-heróis (uma família inventada)”; “Fantasmas noturnos”, “Estranhos familiares” e “Novos fantasmas”. Os seis contos-crônicas que compõem o capítulo “Primeiros fantasmas” remetem à infância da narradora. Para tanto, Delmaschio recorre ao formato de relato de infância na tentativa de apreender o vivido, transformando-o, em parte, em ficção. O relato de infância é definido por Denise Escarpit como:

É um texto escrito [...] no qual um escritor adulto, através de diversos procedimentos literários, de narração e de escrita, conta a história de uma criança

– ele próprio ou um outro - ou um recorte da vida de uma criança: trata-se de um relato biográfico real – que pode então ser autobiográfico – ou fictício² (ES-CARPIT, 1993, p. 22).

Por serem as lembranças à desse período demasiadamente fragmentárias e evanescentes, a narradora, em primeira pessoa, sem deixar entrever se sua identidade é semelhante à da autora que assina o livro, já que a protagonista não é nomeada, utiliza-se de pequenos recursos para lembrar-se de muitos incidentes, como a imagem visual e aspectos sensoriais, de acordo com o que aparece no texto “A maciez do ferro”:

Meus irmãos e eu éramos, quando crianças, catadores de ferro. Sim, exatamente como os atuais catadores de lata ou papelão. Não me lembro do que fazíamos – se éramos nós que fazíamos – com o dinheiro da venda dos grandes nacos pretos coletados nos terrenos baldios do nosso bairro suburbano. Lembro mesmo é do som macio que saía do ferro pisado pela conguinha vermelha desbotada (é curioso como, para descrever os objetos que nos acompanham no tempo, continuamos nos referindo à cor que tiveram um dia e, de dentro do box, pedimos que nos joguem a toalha de banho marrom que ninguém é capaz de encontrar, porque agora são todas bege). Recordo o paradoxo sinestésico da maciez do ferro, amontoado em pedaços que se entrechocavam sob os pés, emitindo o som agradabilíssimo (DELMASCHIO, 2014, p. 23).

Percebe-se nessa passagem que, para se lembrar de algo muito corriqueiro de sua infância, a narradora precisa associar tais momentos ao peso/leveza do ferro e às cores do objeto, uma vez que a dificuldade maior do relato de infância se deve ao fato de que as lembranças são estilhaços de memórias. E, muitas vezes,

2. “C'est un text écrit [...] dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration, ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant - lui même ou un autre -, ou une tranche de la vie d'un enfant: il s'agit d'un récit biographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif”. As traduções deste trabalho são todas feitas por mim, salvo indicação contrária.

não correspondem ao que de fato ocorreu. Para Sigmund Freud, em seus estudos sobre lembranças infantis, a maioria delas é mascarada porque é mesclada a outro tipo de lembrança, vivida em um momento diferente. De acordo com Freud, existem duas forças divergentes, sendo a primeira o desejo de preservar, enquanto a segunda é a resistência. Por serem oponentes, nenhuma das duas forças é predominante. Paradoxalmente, ocorre uma conciliação entre as duas, ou seja, há uma preservação da imagem, mas não necessariamente da verdadeira. Para tanto, a partir daí, aparece o conceito de lembrança encobridora, definida pelo pai da psicanálise como “aquela que deve seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre aquele conteúdo e algum outro, que foi suprimido” (FREUD, 1976, p. 351).

Outra passagem em que há uma semelhança entre o objeto ferro, carregado pela narradora, e sua tentativa de lembrar-se de determinado momento de sua infância, encontra-se justamente na questão do peso do material:

Principalmente não me esqueci de que vivia uma contradição: se recolhesse muito ferro, não tinha como carregá-lo, por ser extremamente pesado; se recolhesse pouco, ao fim do dia tinha de juntá-lo com o resto, para melhor acondicionamento, na sacola de um dos meus irmãos, perdendo assim o mérito pelo trabalho realizado. Era o velho problema de juntar e não poder carregar. E provavelmente me prejudicava a pouca idade (DELMASCHIO, 2014, p. 23).

O velho problema de juntar o ferro e não poder carregar não é nada mais do que a dificuldade que a narradora aparenta ter ao tentar relatar a infância? Esse desejo de unir e levar consigo cada momento do que foi vivido em sua exatidão é também um fardo. Tantas memórias são igualmente pesadas. Na tentativa de resistir e preservar um momento, fabula-se em torno de detalhes esparsos e vagos que o constituíram ou não. É uma imagem não muito nítida do passado, recriada. “O relato de infância é totalmente fabricado, já que a infância se encontra fora da narrativa porque está fora do tempo. Ao tentar recapturá-la, ela não se desenrola, se enrola”³ (DOUBROVSKY, 1989, p. 339).

3. “Une enfance est hors récit, parce que hors temps. Dès qu'on tente de la ressaisir, elle ne se déroule pas, elle s'enroule”.

Outra lembrança encobridora que merece destaque é a que aparece na sequência dos textos “Na casa dos girassóis (parte 1)” e “Na casa dos girassóis (parte 2)”, inseridos no capítulo “De super-heróis (uma família inventada)”. Em ambos, a narradora relata um episódio de sua infância, de quando passava férias com a família num sítio. Em determinado momento, ela tenta se lembrar de uma ocasião em que buscava compreender, junto com seu irmão caçula Alex, o porquê do ataque de passarinhos adultos a um filhote de colibri:

Todos eles gritavam e beliscavam o filhote. Para nós era um espetáculo novo e completamente ininteligível. Tive pena do recém-nascido e uma vontade enorme de protegê-lo de tantas bicadas agressivas, mas não me senti no direito de interferir naquilo que nem mesmo comprehendia o que era. Alex, apesar de visivelmente contrariado, decretou: “Deixa, que a mãe sabe o que faz!” A saraivada de bicos curtos e longos durou alguns poucos minutos, que no entanto pareciam um século para a nossa espera embotada, sem qualquer entendimento do caso.

Foi quando, súbito, a gritaria se acelerou, e também os ataques à pequena cambucira, todos lhe metendo os bicos ao mesmo tempo. A violência daquilo já nos amargurava, quando de repente cessou todo o barulho e vimos uma cobra camuflada, pele idêntica à casca do galho, abocanhando o filhote implume e logo depois descendo da planta espinhosa num rastejo lento de animal saciado, os pezinhos do bebê pássaro despontando ainda entre os dentes (DELMASCHIO, 2014, p. 45).

Foi assim que ficou arquivado esse acontecimento na memória da narradora. Ao transformar a lembrança em texto e publicá-lo em seu blog pessoal – no caso, o blog seria de Delmaschio –, é apresentado ao leitor, no texto “Na casa dos girassóis (parte 2)”, que Alex, irmão da narradora, questiona sobre uma passagem que ela parece ter omitido. Prontamente ele narra algo que pode ter sido apagado da memória daquela que escreve. O responsável pela morte do filhote foi o próprio Alex, uma vez que colocou o passarinho de volta ao ninho depois dos colibris terem-no lançado da árvore para salvá-lo do ataque da cobra. Ele havia contribuído, assim, para a morte do passarinho. É neste momento que a narradora se dá conta da impossibilidade de relatar o

acontecimento tal como ocorreu, ou seja, o fato em si quando se trata do que já foi vivenciado na infância:

Penso em quanto esquecimento, quanta deturpação... e na impossibilidade sem tamanho de recuperarmos o dito acontecido. E saber que tirei tanto prazer de relembrar e relatar! Gostei especialmente de replantar no texto o pomar inteiro de mamãe e quiçá, concluo agora, frutas que lá nunca existiram. [...] E me esqueci de que Alex, entre condoído e confuso, apanhou do chão de terra o pequeno pássaro e devolveu-o, cuidadosamente, ao ninho, entregando-o, por suas próprias mãos amorosas ao apetite peçonhento do destino (DELMASCHIO, 2014, p. 47-48).

Esse excerto vai ao encontro do que Freud propõe sobre a ideia das lembranças falseadas, já que se misturam com outras, criando uma versão híbrida de um fragmento de memória. Há, portanto, sempre algo que escapa quando o autor tenta relatar sua própria infância ou a do outro. Em *Lectures d'enfance* (1991), Jean-François Lyotard admite esse indizível no que tange ao ato de escrever sobre a infância. Para ele, se o sujeito somente se constitui ao adquirir a linguagem, será necessário trabalhar com um resíduo alojado em seu inconsciente, construído na infância. “Quando me vem a lei, o eu e a linguagem, já é tarde demais” (1991, p. 39). Dessa forma, aquilo que não se pode lembrar, pode surgir nas memórias da infância de forma reconstruída a partir daquilo que pais e outros familiares contaram. O relato de infância é como um emaranhado de fios, que vão se desmanchando enquanto são separados. Em alguns textos de *Aboio de fantasmas*, são os fósseis do passado sendo escavados, constituindo a vaga lembrança de espectros que já não se alcançam mais num olhar preciso, possível.

Enigma

Ainda que Delmaschio trabalhe com várias fôrmas de escrita, a cada capítulo, para apresentar seus vários “eus”, utilizando como base as memórias, há diversos aspectos que podem ser analisados em *Aboio de fantasmas*. Fica-nos claro, contudo, que o relato de infância como procedimento literário, enseja a identificação entre o narrador e o autor que busca reescrever suas lembranças

longínquas, tornando-se outro em relação a si mesmo, olhando-se com olhos de outro. É o eu adulto, distante, escrevendo sobre a criança que um dia já foi. Assim, alguns textos contêm biografemas, informações que vão ao encontro de características da autora-narradora, mas livremente entrelaçados com uma matéria ficcional. Não deixar claro para o leitor se tudo é verdade ou mentira, se o livro é um tudo ou nada, o jogo criado por Delmaschio demonstra o enigma do fantasma da nossa própria memória. Na tentativa de relatar exatamente como foi a infância, deparamo-nos com a vontade de dizer a “verdade” em toda a sua potência. Com essa impossibilidade, cria-se um enigma a ser desvendado: como contar o indizível? Para Delmaschio, essa é a mesma sensação de ter a impressão de estar vendo alguém e em seguida descobrir que não havia ninguém ali. Tenta-se construir, portanto, esse enigma em palavras numa conversa com o leitor, ocasião na qual, autor, narrador e leitor, nunca mais, estarão tão próximos quanto neste exato momento.

Referências

- CAÏRA, Olivier. **Roman au jeu d'échecs**. Paris: l'EHESS, 2011.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1969].
- DELMASCHIO, Andréia. **Aboio de fantasmas**. Vitória: Secult, 2014
- DOUBROVSKY, Serge. **Le livre brisé**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1989.
- ESCARPIT, Denise. Le récit d'enfance. Um classique de la littérature de jeunesse. In: _____;
POULOU, Bernadette (Org.). **Le récit d'enfance. Enfance et écriture**. Paris: Sorbier, 1993.p. 23-29.
- FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: _____. **Primeiras publicações psicanalíticas**. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. III (1893-1899), p. 333-354.
- LYOTARD, Jean-François. **Lectures d'enfance**. Paris: Galilée, 1991.

14

Haydée Nicolussi (1905-1970). Poeta, revolucionária e romântica

Francisco Aurelio Ribeiro¹

*eu, que nasci num país tão novo e despovoado,
onde há tantos casais sem lar e tantos pais sem filhos,
contentar-me-ei de ser essa aparéncia resignada:
- habitante silenciosa de cidades em ruínas,
- desposada sem noivo de todos os heróis mortos,
- irmã dos judeus sem pátria, mãe dos órfãos de guerra.*

Haydée Nicolussi

Ritmos remanescentes da infância

Giovanni Nicolussi chegou ao Espírito Santo, aos dezenove anos de idade, no dia 03 de abril de mil oitocentos e noventa e sete, no navio “Rosário”. Diferente dos milhares de famílias de imigrantes italianos que para cá vieram, na segunda metade do século XIX, ele chegou só. É o único membro da família “Nicolussi” listado no Banco de Dados da *Imigração Italiana no Espírito Santo* (CASTIGLIONI; REGINATO, 1997, p. 539).

1. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro-presidente da Academia Espírito-santense de Letras (AESL). Membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo (IHGES).

João Nicolussi nasceu em nove de novembro de mil oitocentos e setenta e oito, em Mori, província de Trento, na Itália, filho de Maria e Cesare Nicolussi. De espírito empreendedor, não era agricultor, como a maioria dos italianos vindos para o Brasil. Falava italiano e alemão, já que a província de Trento, na época, pertencia à Áustria, só se tornando politicamente italiana, após a primeira Guerra Mundial (1914-1918) (CASTIGLIONI; REGINATO, 1997, p. 17). No Brasil, iniciou suas atividades comerciais explorando o transporte fluvial pelo rio Benevente, levando mercadorias em chatas, de Anchieta a Alfredo Chaves. Casou-se, em 04/02/1905 com Francisca Bourguignon, a Dª. Chiquinha, nascida em 01/04/1884, em Alfredo Chaves, filha de Heliodoro Henrique Bourguignon e Luiza Cardoso da Victória. Os bisavós maternos de Haydée Nicolussi foram Henrique Francisco Christiano Bourguignon, nascido em Frankfurt, Alemanha, e Maria Xavier, filha de Francisco Xavier, Capitão-mor de Benevente, hoje, Anchieta. Portanto, sua ascendência era, predominantemente, europeia: italiana, alemã, francesa e portuguesa.

Haydée Bourguignon Nicolussi nasceu em Alfredo Chaves, em quatorze de dezembro de mil novecentos e cinco, nove meses e dez dias após o casamento de seus pais, em uma chácara próxima à rua do Vintém e ao Porto da Calçada, não mais existentes. Desde cedo, tornou-se a maior amiga de sua prima, Mercedes Franzotti, dois anos mais velha que ela, filha de Luiz Franzotti e de Mariana Bourguignon, irmã de sua mãe, amizade que permaneceu por toda a vida. Mercedes Franzotti Galerani viveu mais de cem anos e ainda a entrevistei lúcida. Em 18/05/1908, nasceu João Nicolussi Jr., em Alfredo Chaves, seu único irmão e, em 19/07/1909, em Iconha, sua irmã Mercedes Bourguignon Nicolussi, a Ceci. Entre ela e o irmão, houve uma menina, morta na infância, e, em 1911, já morando em Vila Velha, nasceu o irmão mais novo, Jair, também falecido no primeiro ano de vida. Sobre a infância passada entre as montanhas e o bucolismo de sua cidade natal, recorda H. N., no poema “Evocação”:

*Ritmos remanescentes de infância,
amarílis,
amarílis amarelas,
solidão das madrugadas,
pés nus nos areais gelados,
vestidos frios de bruma,
vento dando nas tabuas,
dedaleiras cor de rosa,
flores, flores venenosas,*

*azuis, azuis luminosos,
que resta dos dias idos?
- Lembranças... lembranças nuas...
trapos perdidos...
Noivados de pitangueiras,
araçazeiros maduros,
mapurungas e mupês,
gostos acres, verdes, puros.
- em que dicionário esconso
nossos lábios vos acharam,
frutinhas da mata escura?! -
Cantigas de sabiás,
gemidos das inambus,
choro das rolas viúvas,
sustos de maracajás,
ritornelos de cascatas,
histórias de Siá Rumana,
pios, pios de coruja,
(quem vos matou velhas bruxas?)
- Saudades...
Saudades fundas de outra idade,
de outras eras...
Pôr de sóis por trás das folhas,
bolhas, bolhas de água e espuma,
batizados de bonecas,
cozinhados de samaras,
louça achada nos monturos,
luares, berços de prata,
balouçando atrás das serras,
depois... O PRIMEIRO LIVRO!
Duendes maus, boas fadas,
e romances,
romances de capa e espada! (NICOLUSSI, 1943, p. 11-13).*

A evocação da infância de Haydée Nicolussi, diferente de Manuel Bandeira, da mesma época, não se refere às pessoas, mas à paisagem, à flora e à fauna exuberantes das matas capixabas, no início do século XX. Ela cita flores, “amarílis, dedaleiras, flores venenosas”, frutos, “pitangueiras, araçazeiros, frutinhas da mata escura”, com seus “gostos acres, verdes, puros”, fauna e flora da mata nativa, “mapurungas e mupês”, “sabiás, inambus, rolas viúvas, maracajás”, com seus nomes de antigas origens indígenas e africanas associados a outros de sua ascendência italiana, “ritornelos de cascata”. A linguagem literária utilizada para evocar a infância é lírica, musical, cheia de aliterações e assonâncias, “Ritmos remanescentes da infância”, “amarílis amarelas”, “bolhas, bolhas de água e espuma, / batizados de bonecas”, a mesma utilizada por Cecília Meireles e Henrique Lisboa, poetisas suas contemporâneas e da mesma afinidade neossimbolista/modernista.

O único nome de pessoa citado no poema, “Siá Rumana”, é o de uma personagem fictícia, lendária, conceituada pela própria Haydée como uma “espécie de vovó que nós crianças arranjamos pela vizinhança”. O destaque do poema é a emoção do primeiro livro, em caixa-alta, e toda a descoberta do prazer da leitura, na infância, e a magia advinda com os “Duendes maus, boas fadas” e, posteriormente, os “romances de capa e espada!”. Haydée Nicolussi, em entrevista em 1938, justifica sua vontade (e necessidade) de escrever como consequência dessas leituras da infância. Segundo ela, “Comecei a escrever para consumo doméstico, mal saí dos contos de fadas e dos romances de aventuras de Júlio Verne. Desde a escola que eu gostava disso: fazer continhos em grandes folhas de papel almanço, ilustradas a lápis de cor e amarradas com vistosos laçarotes que oferecia às minhas colegas. Qualquer manifestação poética, fosse uma história de ‘Siá Romana’ [...] – um álbum de gravuras coloridas, uma velha caixinha de música, tudo dava asas a minha imaginação para criar novas sensações, que a memória facilmente retinha e transmitia” (NICOLUSSI, 1938).

Literatura, pintura e música, além do bordado, são as três artes que Haydée Nicolussi cultivaria, em ordem decrescente. E, nesse aspecto, a influência do pai, de personalidade extrovertida, e da mãe, introvertida, que “gostava muito de poesia”, segundo seus netos, marcou a formação cultural de Haydée Nicolussi. Cito-a:

Apesar das nossas dificuldades financeiras, meu pai nunca poupou esforços para cercar as filhas de novidades instrutivas e agradáveis. Estava sempre inventando

brinquedos e processos engenhosos que facilitassem, incentivando, ao mesmo tempo, os nossos estudos. E assim, dom natural ou simples questão casual de exercício, era essa a minha forma superior de expressão íntima que, vez por outra, me colocava acima de todas as minhas colegas, pois eu também sofria lá os meus complexos de inferioridade como, por exemplo, ter ficado pagã até os dez anos de idade, o que entre crianças católicas é motivo para torturas morais indescritíveis. Vendo subir o conceito e o acatamento da criança ao meu redor, não quis saber de outra vida. Brilhar pela inteligência era recuperar terreno perdido em outros setores. O estímulo é instintivo ante as competições espontâneas da vida. E, talvez, o idealismo da humanidade nada mais seja que a competição permanente entre defeitos e virtudes humanas. Chamamos a isso mania. A minha ficou: escrever (NICOLUSSI, 1938).

Haydée Nicolussi viveu apenas cinco anos em Alfredo Chaves, mas nunca se desvinculou da pequena cidade capixaba onde nasceu, e nem das amizades que teve, segundo depoimento da Sra. Delorme Villar Tognari Andratti, cuja mãe, Alcêa Villar Tognari (1905-1998), foi colega de infância de Haydée e amiga de serestas feitas na ponte sobre o rio Benevente². Mas, em 1910, seu pai se mudou com a família para Vila Velha, onde passou a morar numa chácara, no bairro, hoje, chamado “Glória”. No entanto, dos contos publicados para crianças e jovens, um deles, “Eu quero ela outra vez”, publicado, inicialmente, em 1931, traz uma recordação da infância, cuja memória parece ser a da cidade natal, a pequena e bucólica Alfredo Chaves de 1910, associada à de Vila Velha de sua infância. Assim se inicia o conto:

Se me recordo...

Eu tinha seis anos.

*Rua do vilarejo, rua de chão batido, comprida, burguesa, tortuosa.
Pomares meio hortas, meio jardins pelos intervalos das casas: rosmaninhos e aloendros que floresciam pacatamente à sombra de grandes jaqueiras, de tamarindos, de carambolas, pinhas e cambucás.*

2. Depoimento concedido no dia 26/01/2005, no casarão dos Tognari, em Alfredo Chaves.

Bem no centro da velha ruazinha triste ficava a nossa casa querida! Parece que ainda a estou vendo em suas linhas patriarcais de burguesa remediada.

Uma casa matrona! Gorda! Se assim se pode dizer! Cortinas de velhas rendas nas janelas, retratos de antepassados nas paredes cor de cereja, um enorme espelho de moldura ouro-velho ao centro e móveis austriacos, de madeira cor de vinho entalhada, metendo as garras pelos buracos do tapete adentro – um tapete em estilo persa, onde um bruto leão metia medo à gente com a bocarra bocejante escancarada no meio da sala.

Era ali que nós, crianças, nos dias de chuva, nos deitávamos lendo histórias. Contos encantados... Tão bom!... Aqueles contos de fadas da nossa infância!

Há criaturas que começam a vida indo da ficção para a realidade: pobres na meninice, crescem ouvindo contar lendas abstratas que garantem as mais fabulosas realidades até que a mocidade triste lhes convence de que tudo na vida é ilusão. Outras, ao contrário, começam da realidade para a ficção: bafejadas pela fortuna desde o nascer, crescem inconscientes da miséria humana, sempre acreditando ver tesouros ocultos no segredo de todas as mãos...

Como comecei eu? Não sei ao certo... Na verdade, nem rica nem pobre. Muito cheia de ilusões, apenas (NICOLUSSI, mar. 1931).

O mesmo conto é publicado dez anos depois, com alterações, no “Suplemento Feminino” de *A Gazeta*, de São Paulo, em 13/07/1941. Nessa segunda versão, a palavra “burguesa” do início do conto é substituída por “provinciana”. O parágrafo que se inicia com “Era ali...” é reescrito, da seguinte maneira:

Era ali que nos dias de chuva (a chuva que a gente acreditava estar caindo com certeza porque algum moleque mau matara uma lagartixa) nós crianças nos deitávamos lendo histórias de fadas encantadas. Tão bom! Aqueles contos de nossa infância! Ou então ficávamos cortando figurinhas de cartão branco, ligadas em roda pelas pontas das saias ou pelas mãozinhas e que fazíamos dançar pelo chão ou sobre as cadeiras com um simples tamborilar dos dedos, como nos ensinava a mamãe.

Nos dois últimos parágrafos, as alterações são maiores e nos revelam, mais claramente, a vida e a opinião da autora em constante processo de autorrevisão e formação:

Há criaturas que começam a vida indo da ficção para a realidade: - pobres ao nascer, crescem ouvindo lendas abstratas que lhes garantem as mais fabulosas concretizações da vida até que a adolescência triste as convence, dentro em pouco, que o mundo é um verdadeiro ‘bluff’ para noventa por cento dos seres humanos. Outras, ao contrário, bafejadas pela fortuna desde o berço, começam da realidade para a ficção: com as mãos sempre cheias de ouro, crescem tão inconscientes da miséria humana que acreditam a vida inteira existirem tesouros ocultos no silêncio das mãos alheias...

Como comecei eu? Na verdade, nem rica nem pobre, ou melhor, ora tendo tudo ora não, pois a vida de nossa família sempre foi cheia de altos e baixos e, portanto, o que me fez ir crescendo sob o império das alternativas, ora crente ora descrente dos azares da fortuna. Por isso mesmo guardo, indistintamente, de todos esses períodos, bem forte recordações que deve ter marcado a minha personalidade (NICOLUSSI, 1941, p. 4-5).

Crescendo sob o império das alternativas

Em 1910, João Nicolussi e família deixaram a bucólica Alfredo Chaves e se mudaram para Vila Velha, onde passaram a residir numa chácara no atual bairro da Glória. Assim descreve H. N. a cidade onde viveram aqueles anos:

Nesse meu país, que é tão grande e tão forte como uma criança gigante, há lugarejos fraquinhos, com um ar obscuro e tão tímido que parecem outras crianças que não querem crescer, que desejamos ficar pequeninhas toda vida, como se adivinhassem os desenganos que vêm depois dos dentes de leite.

Nesse meu país há lugarejos que parecem conservar através dos séculos patriarcais, a mesma fisionomia dos primeiros dias em que foram fundados!

Vila Velha – cidade do Espírito Santo, por exemplo.
Relicário das pisadas de Vasco Fernandes Coutinho!

Fica diante do mar. Na enseada azul de ilhotas para-disíacas.

O mar é liberdade! Sinto-o eu assim nos meus nervos. Vilas nascidas nas planícies ou entre montanhas, olhando somente o céu, dão-me a impressão de cadeias cuja única porta é o espaço pedindo asas que nós não temos nos ombros.

O mar é a liberdade!

Vila Velha... minha terrinha presepe, dos jesuítas de 1500!

Entre devagar, leitor, na minha vilazinha querida, pois foi ali que eu quase nasci.

Seus pés rangem na areia que parece vidro pulverizado? Dá nervoso isso, não? Eu sei! No meu tempo já era assim. Há vinte anos que esse rangido arranha os meus ouvidos.

Mas é gostoso. Eu pelo menos gosto!

Entremos devagar pelos fundos.

Ao longe um cemitério alveja nos fundos da vila. Vamos entrando. Plana. Rasa. Sol oblíquo pelas baixadas veludas dos morros limpos: uma pedra aqui, outra acolá.

Passarinhos do campo. Rebanhos tranquilos...

- Aquilo lá em cima? É o nosso convento. O convento da Nossa Senhora da Penha, onde a lenda conta que a santa sempre aparecia, contrariando a vontade dos jesuítas que queriam tirá-la do alto, lá em cima, quando ela não queria morar com a gente lá embaixo.

Mas... eu não quero que você olhe pro convento antes de olhar primeiro para o lado de cá. Aqui, do meu braço esquerdo, onde começa uma encosta de pedrinhas de mato baixo, cerrado até acabar lá longe, defronte do mar, na cabeça atrevidinha de um

morro pequeno, pelado, onde um chalezinho cor de café com leite, entre duas palmeiras, está de pala nos olhos espiando o sol nascente.

Pois se foi ali que morei pela primeira vez!

Era tanto pé de graúna e tantas rolinhas pelo morro abaixo!

Era bom olhar. Sentir a sugestão do ermo.

Bem. Já que se falou em convento, voltemos os olhos pra lá, porque eu tenho uma saudade enorme aqui dentro de mim (do convento, não) de minha infância e preciso contar isso pra alguém.

Vamos entrando pela vilazinha adentro, leitor... a vilazinha de muros brancos, caiados. Ponha sua mão sobre eles, brinque com a sombra de suas mãos, amigo, como eu fazia quando era pequena e ia andando com preguiça para escola... E esses botõezinhos de trepadeira cor de rosa? Mordisque unzinho! Você sentirá mais de perto a minha alma nervosa que deixei aí entre eles quando ficava zangada, naqueles tempos...

Oh... essas flores de minha vilazinha... você não sabe como essas flores me pertencem, todas, todas!

Eu preciso de contar mesmo! Eu vou contar pra você porque foi.

[...]

Essa mesma praçazinha que você esta vendo aqui, de chão batido, quase igual àquele tempo (poeira de quantos séculos?) onde as sombras dos ‘flamboyants’ de grandes flores vermelhas, fazia a gente ficar toda vermelha!

E era esse mesmo mar quietinho, com jeito de lagoa, rente à praiazinha mambembe, curtinha, de areia suja, coberta de moluscos roxos, onde as enormes folhas de duas amendoeiras gigantes, vinham cair mansamente, tocadas pelo vento frio, nos dias tristes de outono.

O mar falava uma língua tupi, parecida com chinês:

“Tchóoo! Tchóoo! lavando a praiazinha pobre, assim mesmo como agora, está ouvindo?

Imagine!

Mas não é preciso caminhar mais pra lá, pra ver de perto. O convento é um quadro de B. Calixto: apalpá-se com os olhos de longe.

Voltemos pra trás, pra perto da praça silenciosa, onde está a igrejinha da vida.

Esses degraus subi eu muitas vezes, quando tinha três palmos de altura. (Pareciam tão grandes!).

E essa igreja era um palácio encantado pra mim! (NICOLUSSI, fev. 1931).

Em 1910, o Presidente da República, Dr. Nilo Peçanha, chegou a Cachoeiro de Itapemirim, no dia 26/06, partindo, no dia seguinte, para inaugurar o trecho da estrada de ferro Cachoeiro – Matilde – Argolas, em Vila Velha. A partir do dia 18/07/1910, iniciaram-se as viagens diretas de trem, do Rio de Janeiro a Vitória, o que proporcionou aos capixabas e ao Governador Jerônimo Monteiro estreitar os laços com o Governo Federal (NOVAES, 1970, p. 188-189).

Conforme depoimentos de seus familiares, o empresário João Nicolussi possuía boas relações com o governador Jerônimo Monteiro. A própria Haydée Nicolussi, em texto escrito em 1958, quando o pai morreu, afirma que, em seus guardados, encontravam-se “fotografias, termos de contratos, anúncios, plantas, memorandos, telegramas, assinados por ilustre estirpe de governadores – Jerônimo e Bernardino Monteiro, Nestor Gomes, Carlos Lindemberg – todos bons e velhos amigos de meu Pai”. Isso permitiu que ele estabelecesse dois bons contratos com o governo estadual, no último ano do governo Jerônimo Monteiro (1908-1912). O primeiro foi para a construção de uma fábrica de material sílico-calcáreo, em Vila Velha, exatamente no mesmo local onde é, hoje, a fábrica de chocolates “Garoto”. Inclusive a atual chaminé é a mesma da fábrica original. O segundo contrato foi para a construção do serviço de bondes, de Vitória para Vila Velha, segundo Maria Stella de Novaes, “mediante a concessão de alguns favores, com garantia de juros”. É a mesma historiadora que afirma: “Ao ser inaugurada, a 14 de

abril de 1912, já está produzindo ‘renda muito superior à cota garantida pelo Estado: De 14 a 30 de abril, sua renda era de 7:000\$000, conforme se lê na *Mensagem final do Dr. Jerônimo ao Congresso Legislativo do Espírito Santo*’ (NOVAES, 1970, p. 114).

O serviço de bondes Vitória a Vila Velha durou até os anos 1960. Conforme Jair Santos,

O bonde foi o meio de transporte que se constituiu num marco romântico na vida de todos, deixando belas recordações. Desde a sua inauguração, em 1912, até a década de 50, o bonde se consolidou como o transporte coletivo urbano por excelência, uma vez que contribuiu para aproximar pessoas e integrá-las aos ideais de conforto, educação e respeito ao semelhante. Enfim, foi instrumento de um cotidiano repleto de lirismo e lembrança de um tempo no qual todos viviam sem competições, sem discussões, sem medo e, sobretudo, sem pena (1999, p. 145).

Tempo vivido por Haydée Nicolussi, em sua meninice, cujo pai foi o responsável pela implantação desse sistema de transportes em Vila Velha. Em um de seus poemas, “Lembrança”, ela descreve, poeticamente, a espera do bonde para ir à escola, provavelmente situada no centro ou na Prainha de Vila Velha, um trajeto feito de bonde:

*Naquele tempo
eu me sentava numa pedra
à beira da estrada, na restinga morna,
esperando o bonde da escola passar [...]
Então eu criava coragem,
Ia colar o ouvido no poste que zunia,
dizendo que o bonde já vinha.
Eu guardava meu coração no meio do capinzal,
e levava minha inteligência
contente pra escola!
Corre, bondinho. Depressa!*

*desliza nos trilhos de prata!
Escorrega de manso,
Entre barrancos úmidos de musgos e samambaias!*
(NICOLUSSI, 1932).

Por outro lado, a fábrica instalada por João Nicolussi durou cinco anos. Para construí-la, buscou capital e recursos humanos na Alemanha, já que falava alemão fluentemente, por sua ascendência austríaca. Quando houve a Primeira Grande Guerra (1914-1918), o Brasil teve suas relações diplomáticas cortadas com a Alemanha, em 1917, pois navios brasileiros foram afundados por alemães, na Europa. Com isso, a fábrica de João Nicolussi, cujos operários eram, em sua maioria, alemães, foi desapropriada e passou a pertencer ao governo estadual. Segundo depoimento dos familiares, o governo ofereceu terrenos em Vila Velha, como indenização a João Nicolussi, mas este, com sua visão empresarial, optou por uma quantia em dinheiro, no valor de 40 contos de réis, que utilizou para construir imóveis em Vitória. Daí, veio a construção do edifício de três andares João Nicolussi, situado na rua Nestor Gomes, nº 02, ainda existente, e que veio a ser moradia da família, em Vitória, de 1919 a 1931.

João Nicolussi faleceu em 01/02/1958, no Rio de Janeiro, quatorze anos após a esposa. Na época, vivia com a filha, na rua Barão de Itapagipe, 368/202, Tijuca. Haydée Nicolussi fez-lhe o “necrológio”, em que afirma:

Traçar um coração tão grande em poucas palavras é tarefa para gênio chinês. E eu sempre lutei ingloriosamente pela síntese. Em tudo. [...] Quem o conheceu, em pessoa, poderá recordá-lo nitidamente: andava depressa, empertigado, mas cabisbaixo pelas ruas. O riso fácil mas superficial ante a parolagem dos outros. Bastava fitá-lo: o olhar dizia: meu coração é triste. [...] Nós ríamos de sua fobia a veículos vertiginosos. Ele continuava preferindo andar de bonde ou a pé. Devagar, mas seguro – dizia -. E como resistia! [...] Vigamento após vigamento, tijolo em cima de tijolo, telha engatada a outra telha, refaço o edifício dessa enérgica vida. Cada data é um marco: 1910...1919...1930... foi um lutador tenaz até a última semana de sua vida: 1958.

Os marcos referidos por Haydée Nicolussi são: 1910: mudança de Alfredo Chaves para Vila Velha; 1919: mudança para Vitória; 1930: ida definitiva para o Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar na Sul América Seguros, após a crise financeira de 1929. O final do “necrológio” feito ao pai é uma interpelação da autora ao turista que for a Vila Velha:

Turista feliz! Quando visitares a cousa mais bela que há no Espírito Santo – o Convento da Penha – ergue uma prece pelo emigrante modesto que foi o primeiro a substituir a carroça e o lombo do burro pelo conforto do nosso primeiro bonde elétrico ligando Vitória a Vila Velha³.

De suas lembranças da infância em Vila Velha, recorda-se Haydée Nicolussi da boneca trazida da Alemanha pelo pai, a Gretchen, sua “felicidade suprema” e motivo de desejo e inveja de todas as crianças. Quebrada pela irmã pequena (a “Ceci”), sua “deusa tabu” foi remendada e passa a ser símbolo de felicidade, que não tem só uma cara e “mesmo acontecendo deixar quebrá-la, ainda consegue reunir seus pedacinhos dentro do coração” (NICOLUSSI, 1941).

Outro conto que traz recordações da infância é o sempre lembrado por todos os seus familiares, “O enterro do sabia”. Os cinco personagens do conto são os três irmãos,

Santuzza, de três anos, a menorzinha, dona de uns olhos muito verdes, uns olhos que sabiam ficar tristes, quando queriam [...] Jorginho, todo louro, todo gordo, todo crespo, que vendia beijos a tostão! E Maria Cândida, a ‘feiosa’, que vivia sempre sonhando em pé, diziam, a de espírito tão rebelde quanto místico, tão precipitada quanto sentimental e de índole pensativa... (NICOLUSSI, fev. 1931).

Nesse retrato dos três irmãos, vê-se a característica física e psicológica que lhes é marcante: Santuzza, a mais nova é Mercedes, marcada pela beleza

3. Texto inédito, datilografado e com anotações manuscritas, escrito por Haydée Nicolussi, em 1958, por ocasião do falecimento do pai, João Nicolussi.

e pela meiguice; Jorginho, o do meio, é Joãozinho, simpático e esperto; Maria Cândida, a ‘feiosa’, é Haydée, sonhadora, rebelde, mística, sentimental e pensativa.

No mesmo conto, é interessante a descrição da casa em que moravam, em Vila Velha:

Eles moravam numa granja deserta, afastados da cidade, no meio da restinga triste, onde as madrugadas e os crepúsculos tinham prolongamentos profundos sobre os nervos deles: de manhã eram as cigarras, zoando no meio do sol, nos brotos das árvores, na concha das flores selvagens do mato; eram os passeios de pés descalços, com a mamãe, pelo areal gelado, até chegarem lá na floresta distante, onde apodreciam troncos negros e floresciam begônias cor de rosa e de onde a criança voltava com os vestidos úmidos de neblina, o colo cheio de frutas e molhos de flores silvestres, enquanto o sol, retesando o arco de raios no horizonte, desferia flechas de luz sobre os primeiros píncaros dos montes. De tarde eram os passeios lentos, repentinamente graves, em que o grupo álacre e disperso da manhã, caminhava mais juntinho, num aconchego de espíritos que se preparam para ouvir histórias de fadas à noite e temem ver surgir de cada moita, ao gemido nerino das rolas viúvas, fantasma de dragões encantados, na pele do mais inofensivo lagarto verde, ou de ursos que falam no vagir do mais inocente coelhinho arisco de carneiro por sobre as folhas secas (NICOLUSSI, fev. 1931).

Dois primos do interior (Alfredo Chaves) passaram a residir com a família Nicolussi, “para melhorar a educação nos colégios da cidade” e “A casa em que moravam, tristonha e grande, passou a ser um paraíso em miniatura”. Os primos eram Tintino (Argentino), “caçador inveterado de pobres passarinhos” e Tetede (Mercedes), que “fazia vestidos de bonecas de tudo quanto eram retalhinhos que achava.” Mercedes e Argentino, filhos de sua tia Mariana, irmã de sua mãe e de Luiz Franzotti, italiano como o pai, foram os grandes amigos – primos-irmãos de Haydée Nicolussi e em cujas casas sempre buscou abrigo em suas vindas ao Espírito Santo, seja por lazer ou para refugiar-se, quando perseguida pela polícia de Getúlio Vargas.

Ainda no conto citado, deve-se destacar uma das características de Maria Cândida, ‘alter-ego’ de Haydée Nicolussi: a leitura compulsiva. Cito-a: “E Maria Cândida lia muito, lia demais histórias de fadas, e vivia perscrutando os caminhos de formigas e os horizontes longínquos”. É interessante notar a fixação da autora pela imagem das formigas, sempre recorrente em seus textos como em “Espelho: Escuta, meu amigo, em pequenino, / tu não gostavas dos caminhos de formigas? / Eu, como gostava!” e “Lembrança: os caminhos brancos / de formigas se agitavam / de vidinhas rápidas e independentes”.

O período que vai de 1911 a 1916 foi de prosperidade com os negócios do pai e de felicidade familiar, junto com os irmãos e os primos, de quem só se separaram após terem terminado o primário. De 1917 a 1918, época de crise, as irmãs Haydée e Mercedes estudaram como internas no Colégio Nossa Senhora da Assunção, no Rio de Janeiro. Segundo depoimentos de suas sobrinhas, Norma e Miriam, filhas de Mercedes, os dois anos de internato trouxeram graves sequelas à saúde física da tia Haydée, pois um “sarampo mal curado levou-a à asma”, doença que perdurou toda a vida e que lhe provocou a morte, aos 65 anos, em consequência dos fortes medicamentos que usava⁴.

Em 1918, Haydée Nicolussi iniciou o curso Normal, antigo curso de Formação de Professoras, no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, o tradicional Colégio do Carmo, em Vitória. Terminou em 1921, aos 16 anos, com uma classificação em terceiro lugar em que obteve como prêmio um livro “bem simbólico”, segundo ela, *A barreira*, de René Bazin⁵.

De sua época de estudos no Colégio do Carmo guardou, por toda a vida, a religiosidade cristã (abalada nos anos 1930, mas recuperada, depois), a habilidade de pintar e bordar, que era ensinada às moças casadoiras da época, e que a auxiliou em momentos de penúrias financeiras. Quanto ao amor pela literatura, esse ela nunca perdeu e a acompanhou por toda a vida. O poema “Elegias do tempo dourado”, dedicado às colegas do Carmo, lembra esse tempo de “anos dourados”:

4. Depoimento concedido em 31/10/2004, no Rio de Janeiro, na casa de Norma Carneiro Monteiro Porto.

5. Entrevista concedida a Solena Benevides Vianna, publicada na seção Dominical do jornal Amanhã, Rio de Janeiro, em 12/08/1945. René Bazin (1853-1932), escritor francês da passagem do século XIX para o XX, exaltou, em suas obras, as virtudes da religião e da terra.

I

Às minhas colegas do Carmo

*Adolescência – inquietação, mãos ao ar, estouvamento,
alma no céu, pés no chão, boca e ouvidos ao vento,
E o olhar?*

*O olhar sempre longe,
na frente dos pensamentos.*

*“Companheiras de colégio, por onde andais a estas horas?
Zilka, Laura, Laurentina, Leonor e várias Marias,
Hermínia – tão solitária! – Ilma Amigo – tão sombria!
Yvonne, a rival mais séria da filha do Presidente...
Elisa, que me salvaste na Guerra dos Trinta Anos,
em troca de frases bonitas dando-me datas gloriose?
Cecilinha, Inês Santos Neves, Carmem, Odette Vivacqua,
quem é que ainda se lembra do MISTÉRIO DA DUPLA CRUZ.
lido compenetradamente no caramanchão do recreio?”*

E vós, mestras tão amadas?

*- Irmã Maria, que agora ensinais cartografia aos anjos,
quem fará mapas melhores nas escolas do outro mundo?!
Irmã Hosannah, que vos dáveis a recitar Lamartine,
quem será hoje a Verônica ou a Madalena arrependida,
nas festas do nosso Teatrinho?*

*E no Pavilhão de Pintura, dizei-me Irmã Tereza de Novais,
quem é que andará pintando certo pinheiro grisalho
e um pato azul sobre a água, que me custou tantas lágrimas?”*

*Adolescência... (saudade!) – mãos ao ar, estouvamento,
alma no céu, pés no chão, boca e ouvidos ao vento.*

E o olhar?

*O olhar sempre longe,
na frente dos pensamentos... [...] (NICOLUSSI, 1943, p. 14-15).*

Com a temática do “Ubi sunt?”, Haydée Nicolussi recorda suas colegas de Colégio do Carmo, todas pertencentes às tradicionais famílias de Vitória, e as irmãs do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, fundado por Dom João Batista Correa Néri, no velho Convento do Carmo, em 1900. Em 1909, foi criado o Curso Normal, equivalente à Escola Normal do Estado e que durou até 1975. Segundo Maria Stella de Novaes, “tinham as alunas do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora encontrado, ali, meios de aprimorar seus pendores artísticos, nas aulas de desenho, pintura, piano e trabalhos manuais” (NOVAES, 1999, p. 104).

Haydée Nicolussi nunca se desvinculou, totalmente, da base de sua formação intelectual, religiosa e moral obtida no Colégio N. Senhora Auxiliadora, das irmãs vicentinas. Tanto em seus poemas quanto nas crônicas, sempre se encontram referências aos bons tempos de Colégio do Carmo. Em 1939, saindo da crise político-existencial-afetiva que a afetou em toda a década, escreveu à irmã Josepha, na época residindo na Casa Central das Irmãs de Caridade de São Vicente de Paula, no Rio de Janeiro. Esta lhe respondeu, em carta datada de 23/03/1939:

- É bem tarde para agradecer votos de ano bom, mas como é todos os dias que os faço por você, não fica muito fora de propósito que lhe diga tudo o que peço a Deus, em seu favor; sim, minha boa Haydée, você me é muito cara, tanto mais que mais penas e apreensões me custou... Por isso peço muito a N.S. que lhe dê a plenitude da fé, com a qual lhe será fácil compreender todos os porquês da vida, que em vão querem explicar ou resolver os que andam longe de Deus. Peço muito a N.S. que encha sua alma de luz, pois minha boa Haydée, você foi feita para as coisas boas e como Santo Agostinho, que você citou, só terá tranquilidade na posse do Bem Supremo que para Ele a criou.

Sobre os seus anos de formação, assim declara Haydée Nicolussi:

[...] tudo decorreu de uma infância feliz, cercada de caixinhas de música, caixas de tinta e álbum de viagens. Aprendi a recitar muito cedo e a representar em teatrinhos colegiais e tanto me especializei no gênero que acabei descobrindo a existência da rima e da cor

local aos dez anos de idade, e um dia arranjei jeito de juntar **regatos** e **gatos** sem perigo de vida para esses últimos, que não sabem nadar, fazendo da água um espelho **azul** do céu que também era **azul**, com nuvens brancas que **passavam** para rimar com as crianças que nas margens floridas **brincavam**. Muito juvenil, como você vê, mas era uma felicidade fazer versos, juntar mapas de todos os países do mundo, e escrever composições escolares, que eu passava a limpo em folha de papel alça amarradas com viscosos laços de fitas e oferecia às minhas colegas como lembrança. [...] Papai me ensinava a desenhar letras a nanquim perfeitamente geométricas e mamãe me adorava ouvir recitar. [...] Bastava um ‘Haydée, recite qualquer coisa para fulano ou beltrano’ e eu pulava na arena, assassinando a Alzira por conta de um amante truculento com todas as regras de barbárie, gritava e, rasgando o retrato da dita infeliz aos pés de outra mulher, com muito mais melodrama do que Vicente Celestino faz a mesma coisa em discos de vitrola. No fim da tragédia, damas e cavalheiros enxugavam os olhos comovidos, prognosticando: ‘Essa menina vai longe!’. Estou fazendo força para ver se não desmito prognósticos de tão boa vontade... (NICOLUSSI, 1945).

Apesar de ter-se formado Professora de Séries Iniciais, Haydée Nicolussi não quis exercer essa profissão. Com a tendência toda voltada para as artes, sobretudo a literatura, desde criança, ela lamentava não existir, na época, um curso voltado para a carreira das letras, especificamente. Sobre a sua formação literária afirma, em entrevista de 1938:

Se literatura fosse arte especializada em instituto como a pintura, a escultura, a música, e não um simples curso à margem de outras cátedras, talvez eu estivesse precocemente, como os discípulos ricos que contam com professores particulares, um canudo de diretrizes certas debaixo do braço. Mas éramos pobres, papai comprava os livros e revistas nacionais que podia, eu tinha que aproveitar os empréstimos circunstanciais. Assim, lia tudo que caía nas mãos, afobadamente, às vezes, sem critério algum na escolha, empilhando,

simultaneamente, na cabeceira de minha cama, uma verdadeira salada de personalidades, desde Raul de Leôni a Lima Barreto, Edmond Rostand a Salomon Reinach, Wilde a Alphonse Daudet, poetas simbolistas e parnasianos, escritores realistas e de ficção, teatrólogos e ensaístas, enfim, uma verdadeira babel internacional de emotivos e pensadores. Talvez por isso é que eu seja, hoje, um tanto dispersiva e eclética, a pior forma mental de se surgir para enfrentar a vida. E a prova é a autoanálise desenvolvendo-se paralelamente ao meu raciocínio poético e fechando-me toda coragem de enfeixar a miscelânea de minhas produções em livros, quando o meu máximo desejo era contribuir de maneira uniforme e sólida para as letras nacionais (NICOLUSSI, 1938).

Sempre buscando o aperfeiçoamento, Haydée Nicolussi voltou ao Rio de Janeiro para estudar na “British American School”, podendo participar, bem próximo, do movimento de renovação artística e intelectual que tomou conta do Brasil, a partir de 1922, ano em que se comemorava o centenário da independência do Brasil. Em janeiro de 1922, eclodiu, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, e, em março, fundou-se, no Rio de Janeiro, o Partido Comunista Brasileiro. Em julho do mesmo ano, também no Rio de Janeiro, houve a revolta dos militares do Forte de Copacabana, no episódio conhecido como “Os 18 do Forte”. Os primeiros anos do governo de Artur Bernardes, eleito em março de 1922, foram marcados por um constante estado de sítio, censura à imprensa e intervenções nos estados. Em 1924, dois anos após os acontecimentos de Copacabana, estourou uma revolução em São Paulo, o chamado “Movimento dos tenentes”, que se retiraram para o interior do país e se juntaram, no Rio Grande do Sul, ao capitão Luís Carlos Prestes. Este lidera a “Coluna Prestes”, com cerca de 1000 homens, que percorreu o Brasil, numa marcha de 24000 km. Em 1926, surgiu o Partido Democrático, de longa penetração entre a pequena burguesia paulista e que teve, entre seus fundadores, o escritor Mário de Andrade, um dos teóricos do Modernismo brasileiro e com quem, mais tarde, Haydée Nicolussi se corresponderia.

Mulher culta e politizada, Haydée Nicolussi crescia, nesse momento de grande agitação política e cultural do país, entre a provinciana Vitória, onde morava, no centro da cidade, ao lado da escadaria Maria Ortiz, e a capital do

país, onde estudava. Das lembranças desse tempo é o poema “Elegias do tempo dourado”, II, dedicado às colegas da British American School:

Na penumbra, a sala de música. Tocando, Hilda, Enaura ou Edelvira.

Sobre a mesa o HOMEWORK BOOK, A OXFORD AND CAMBRIDGE

[LITTERATURE.]

“Eu, analisar Shakespeare agora? Eu, resumir Walter Scott?”.

De manso evado-me na sombra. Na penumbra a sala de música.

Há um piano, há um violino, há uma música no escuro.

“Piano, toca só para mim músicas adolescentes e ingênuas!

A PRIMAVERA de Mendelssohn, L'EAU COURRANTE de Massenet,

ou melhor, LA FILEUSE de Raff e as AQUARELAS de Sinding.

De tanto traduzir Stevenson, Whittier, Christina Georgina,

ando vertendo poesia até a medula da alma.

*Quero bosques franjados de ouro, moitas cheias de morangos,
e bandos de borboletas, cruzando águas desatadas
entre vales e colinas.*

Quero rendas de Bruxelas e lírios com asas de prata

para a viagem de núpcias que esta noite farei dormindo.

Piano, toca só para mim músicas adolescentes e ingênuas.

“GOOD MORNING, Fanny! Miss Crago? GOOD MORNING!”
por que [não responderá]

aquela MISS que guardava retratos da Grande Guerra,

em uniforme de gala da Cruz Vermelha Britânica,

com dedicatórias assim: “YES, FEELING LIKE AN ANGEL?”

- WHERE ARE YOU NOW? IN ENGLAND?

- ... PERHAPS... “FEELING LIKE AN ANGEL...”.

*Meu colégio internacional! Danças de Naruna Korder,
ginástica de Monsieur Léon, HIGH-SCHOOL de Miss Saraiva,*

pintores de modelos vivos e alunos de línguas mortas.

Que turma de pássaros loucos formávamos nas vossas bancas:

- Safira, Beatriz, Lina Alves, Luci de Araújo Lima,

Lia, Gumver, Soledad, Rica Brenda, Thurza, Adelaide,

e também várias Maries, Eileens, Doroties AND Margarets

e aquela brasileirinha batava, que tinha um nome de rainha –

Alma Emilia Teodora Bradwell!

Pecados? Só um cometemos: (e que susto a reprimenda)

- jogar flores ao luar, para os Tunas de Coimbra,

aqueles tunas de boinas e longas capas românticas,

que foram fazer serenatas junto aos muros do Colégio.

Manhãs de domingo, passai de manso em minha memória!

(Na penumbra a sala de música... Na música visões passando...)

“Piano, toca só para mim Liszt, Rachmaninoff, Debussy.

Quero ver exércitos húngaros vitoriosos marchando,

polichinelos quebrando-se nesses desertos humanos

e a humanidade rezando em catedrais sobre as ondas,

com seus pecados remidos em covas de flores úmidas.

Manhãs de domingo, passai de manso em minha memória...”

Esse piano... esse violino... essa música na sombra... (NICOLUS-SI, 1943, p. 16-17).

A década de 1920 foi de grandes progressos para o Espírito Santo e de afirmação da mulher. Ida de Oliveira Ramos tornou-se a primeira farmacêutica e a primeira química industrial capixaba, em 1922, e Ermínia de Assis, a primeira médica, em 1923. Em 1924, Vitória passou a ter telefones sem fio e a primeira agência de carros Ford (NOVAES, 1999, p. 405-406). Em abril de 1923, sob a direção do jornalista Garcia de Rezende (1897-1978), um dos fundadores da Academia Espírito-santense de Letras, em 1921, foi criada a revista *Vida Capichaba*, a de mais longa duração da história cultural capixaba (1923 a 1957), 34 anos. A revista era dedicada à mulher espírito-santense. De acordo com o editorial do n. 1,

O Espírito Santo é um Estado de belas mulheres, de criaturas suavíssimas, para as quais o espírito e a graça, a inteligência e a finura, são os mais caros requisitos de beleza moral. E onde há esplêndidas mulheres, há arte, há poesia, e onde há poesia, há sonho, há êxtase, há embevecimento, há perfumadas atitudes de crédulo e romântico otimismo (80 ANOS, 2003).

Estava criado o espaço para a iniciação literária de Haydée Nicolussi. Entre os anunciantes da revista estava o pai de Haydée, João Nicolussi, que anunciava “Cimento”, com o endereço telegráfico “Nicolussi”, a Caixa Postal 3703, Código Ribeiro e endereço: Ladeira Maria Ortiz, 9, térreo do prédio por ele construído, na Rua Nestor Gomes, nº 2, onde residia com sua família. Na época, João Nicolussi era empresário, proprietário da Fábrica Santa Helena Nicolussi & Cia, que fabricava materiais para construções: telhas francesas, ladrilhos hidráulicos, etc. Publicidade de duas páginas na *Vida Capichaba*, de 20/09/1925, mostra as instalações da fábrica e fotos do seu proprietário. No ed. Nicolussi, de três pavimentos, funcionava, no térreo, a loja de material de construção; no primeiro andar, o Consulado Americano (1920-1930) e, no último, a família Nicolussi, pai, mãe e três filhos. Foram felizes naquela década, até que a quebra da bolsa de Nova Iorque (1929), as mudanças na política (golpe de estado de Getúlio Vargas, 1930) mudaram a situação econômica da família Nicolussi, que teve de se mudar para o Rio de Janeiro sem as posses que tinham em Vitória. Para Haydée, começava a luta política, pois aliara-se à esquerda inimiga de Getúlio Vargas e iniciava a luta para ser jornalista e escritora profissional, longe do glamour da província onde nascera e já era consagrada entre seus pares.

A produção literária de Haydée Nicolussi, nos anos 30, começa a sofrer uma mudança ideológica. Ao mesmo tempo que publicava contos em *O Cruzeiro*, como “História quase triste” (27/07/1929), “De Cithera a Caná” (25/01/1930), “O primeiro véu de noiva do mundo” (18/01/1930) e “A estrada de Damasco” (28/06/1930), com “uma tendência social-cristã”, como ela mesmo definiu, começou, também, a publicação de contos infanto-juvenis, dentre os quais: “As flores para Nossa Senhora”, em 07/02/1931. Em fevereiro de 1931, foi publicado um dos contos mais lembrados pelos leitores de Haydée Nicolussi, “O enterro do sabiá”. Outro conto dessa série infanto-juvenil é “Eu

“quero ela outra vez”, publicado em 21/03/1931, em *Vida Capichaba*, e, depois, em *A Gazeta*, de São Paulo, em 13/07/1941, com ilustrações de Olga Obry. O último conto infanto-juvenil publicado em Vitória, na *Vida Capichaba*, perto de a autora se mudar, definitivamente, para o Rio de Janeiro, foi “A história que vovô não contou”.

A partir de junho de 1931, começou a diminuir a publicação de textos de Haydée Nicolussi, em Vitória, e a aumentar a publicação no Rio de Janeiro. A premiação e a publicação de seus contos na revista *O Cruzeiro* abriram-lhe as portas da imprensa carioca. Após os três primeiros contos de “recordações da infância” já publicados, no primeiro semestre de 1931, “As flores para Nossa Senhora”, “O enterro do sabia” e “A história que vovô não contou”, saíram outros três em *O Jornal*, do Rio de Janeiro: “Anda, burro, anda!...” (16/08/1931); “*Non plus ultra ou A lição do Eco*” (04/10/1931) e “A ingratidão de Papai Noel” (27/12/1931). No mesmo dia 27/12/1931 em que saía publicado o conto “A ingratidão de Papai Noel”, *O Jornal* publicou, também, o conto “O símbolo supremo”, a história de Medalha, Moeda e Cruz, já publicada na *Vida Capichaba*, em 07/06/1928, e que lhe dera o primeiro pagamento e a primeira crítica negativa de um leitor, um padre de Botucatu.

Anos de chumbo

Em 20 de março de 1932, Haydée Nicolussi foi detida pela Polícia do Distrito Federal, para prestar depoimento ao delegado João Coelho Branco. Ela é assim qualificada:

Haydée Nicolussi, filha de João Nicolussi e de Francisca Nicolussi, natural do Estado do Espírito Santo, com 26 anos de idade, solteira, professora, residente à rua Nestor Gomes, dois, em Vitória e nesta Capital, à rua Imperatriz, trinta e cinco, trabalhando, atualmente, em serviços domésticos em sua residência, [...] disse que sempre viveu com sua família em Vitória, de onde saiu por motivos íntimos; que a declarante é noiva de Marinho (sic) Besouchet, que, por

suas ideias extremadas, vive atualmente, em Montevidéu, onde, segundo consta, se encontra preso; que a declarante foi detida em São Paulo, à rua Anhaia, número vinte e quatro, onde residia em companhia da família Goifman; que sua detenção se deu por suspeita de professar a declarante o comunismo, o que, entretanto, não é verdade, sendo, todavia, intelectualmente simpatizante de tais ideias; que a declarante não mantém correspondência direta com seu noivo acima aludido; que a declarante pretende seguir com seu genitor para sua terra natal, Espírito Santo, dentro de breves dias. O mais não disse nem lhe foi perguntado, sendo lhe lido e achado conforme, assina com o doutor Delegado. Eu, José Bibiano Torres, escrevente, lavrei". Seguem as assinaturas do escrevente, do delegado e de Haydée Nicolussi⁶.

No período de 1932 a 1935, acentua-se a atividade intelectual de Haydée Nicolussi engajada à esquerda. Seu poema "Lembranças", publicado em 15/10/1932, na *Vida Capichaba*, exterioriza toda a revolta, a descrença, na crítica aos valores em que acreditara, tendo como interlocutor um "Você" cúmplice, mas ausente:

*Se você soubesse que suave
que está o veludo do céu!
Azul, azul!
todo sapecado pela brasa
branca do sol coruscante!
É a primavera!*

*E as cigarras já estando cantando
no meio das folhas
num canto quente que é toda
a minha infância!
Delicioso...*

6. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Coord. de Documentação Permanente. Setor: Prontuário. Pasta: 17.198. (Haydée Nicolussi).

*Naquele tempo,
eu me sentava numa pedra
à beira da estrada, na restinga morna
esperando o bonde da
escola passar.
(Eu tinha preguiça de ir pra escola)...*

*- é que, apesar de suas:
flores e de seus santos nomes,
a escola cheirava a uma
virtude triste,
com suas de órfãs de xadrezinho,
como burrinhos de carga,
sempre rezando... rezando tanto,
que mais valera ser índio
nu e livre no meio da mata -
e eu tinha uma preguiça
de ir pra escola...*

*Mas,
as cigarras pegavam a cantar,
os caminhos brancos
de formigas se agitavam
de vidinha rápidas e
independentes,
e no capinzal verde havia
também um cricri
de grilos vermelhinhos,
delicioso...*

*Então eu criava coragem,
Ia colar o ouvido no posto que zunia,
Dizendo que o bonde já vinha.
Eu guardava meu coração no
meio do capinzal,
E levava minha inteligência
Contente pra escola!*

*“Corre, bondinho. Depressa!
Desliza nos trilhos de prata!
Escorrega de manso,
Entre barrancos úmidos de musgos
E samambaias!
... e pontes de rios pequenininhos,
onde voluteiam Martins-pescadores pela restinga afora...
cantam as rolas
e há lírios vermelhos refrescando a terra!”
eu ia contente para o dever.
Uma beleza relativa me empurrava...
Hoje...
Hoje eu sei que não há relatividade
Em nenhum plano da existência!
o pobre desperta bloqueado
por todos os lados.
O rico tem remorsos de sua riqueza;
E a religião gane pelo fundo dos conventos,
Como um cão pastor chicoteado,
Rondando o cadáver de suas ovelhas...

Naquele tempo...
Toda infância vê compensações para o triste dever.
Hoje...
(ainda é triste crescer) (NICOLUSSI, out. 1932).*

Nesse período, Haydée Nicolussi trabalhou, ativamente, como tradutora. Traduziu “Goethe e a Revolução Francesa”, de Buckarin, publicado no livro *Homem livre*, pela Ed. Moderna, em 1934; *A nossa terra*, de Feodor Gladkow, 1934 e, mais tarde, *A sabedoria da China e da Índia*, de Lin Yu-Tang, pela Ed. Athena, 1945, em colaboração com outros escritores. Traduzir foi uma das suas mais constantes atividades como forma de sobrevivência além da atividade de jornalista “free-lancer”.

Além de escrever em jornais e revistas, Haydée Nicolussi tentou trabalhar, regularmente, como revela uma “Declaração” da Casa Hermanny, dizendo

que ela atuou como “Correspondente da Seção de Atacado”, de 15/01/1930 a abril de 1935. Os donos da Casa Hermanny eram amigos de seu pai e, provavelmente, lhe fizeram essa “Declaração”, para fins de tentativa de aposentadoria. Também é de conhecimento de seus sobrinhos que ela tentou trabalhar, burocraticamente, no Instituto Brasileiro do Café. Todavia, nem a saúde (precária) nem o seu temperamento lhe permitiram ter um emprego fixo por muito tempo, por mais que tentasse ser “operária” e não, apenas, uma “intelectual pequeno-burguesa”.

Em 23/11/1935, ocorreu o levante comunista contra o governo de Getúlio Vargas. Iniciado em Natal, prosseguiu, no dia seguinte, estourou em Recife, para surpresa dos próprios comunistas, que esperavam seu início no Rio de Janeiro, pela organização do movimento nos quartéis (BATTIBUGLI, 2004, p. 39). O Levante Comunista, fruto de uma revolução precipitada de seus líderes, não teve um caráter popular, sem contar com a participação das grandes massas, seja da classe média seja das classes populares, ficando restritos aos quartéis. No interior, passou totalmente despercebido.

Em Natal, os revoltosos conseguiram estabelecer um “governo popular”, que durou de 23 a 27/11/1935. Em Recife, o movimento eclodiu em 25/11 e, no Rio Janeiro, no dia 27/11, com a participação efetiva de militares ligados ao Partido Comunista, sobretudo os anistiados de 1934, descontentes com a situação política e com os problemas vividos nas casernas (HERNANDEZ, 1985, p. 66-67).

Foi violenta a repressão getuliana aos revoltados na “Intentona Comunista”. Dentre milhares de presos, após ter-se refugiado em vários lugares, desorientada e sem sucesso, foi presa Haydée Nicolussi, em 27/12/1935. De acordo com seu Prontuário, foi

Presas, como medida preventiva de ordem e segurança pública, em face de seus antecedentes políticos e por manter ligações com elementos filiados ao Partido Comunista, em São Paulo. Na busca procedida em sua residência, foram apreendidos livros e jornais de propaganda comunista.

Em 28/12/1935, foi recolhida à Casa de Detenção, à disposição do Sr. Chefe de Polícia e, no dia seguinte, o Of. 692-5/2, dirigido ao Juiz Barros Barreto,

apresentava a pronturiada e esclarecia os motivos de sua prisão.⁷ Nessa época, Haydée dava como endereço permanente a casa dos pais, na rua Barão de Itapagipe, 368/202, na Tijuca.

Haydée Nicolussi esteve presa na Casa de Detenção da rua Frei Caneca, Rio de Janeiro, de 28/12/1935 a 02/05/1936. O Of. 689/5-2 do Delegado Especial de Segurança Política e Social ao Diretor da Casa de Detenção, assim determina: “De ordem do Exmº. Sr. Chefe de Polícia, solicito-vos sejam postas em liberdade as cidadãs Beatriz Vicêncio Bandeira e Haydée Nicolussi, aí recolhidas à disposição de S. Exª, como medida de segurança política e social”⁸. Provavelmente, a libertação de Haydée teve a influência de seu cunhado, o coronel Mindelô, um dos comandantes da repressão. Os quase cinco meses passados na prisão e toda a perseguição que sofreu na década de 1930 foram decisivos na vida de Haydée Nicolussi, tanto para prejudicá-la fisicamente, piorando-lhe a saúde, quanto para atrapalhar-lhe a carreira literária, já que se viu impedida de trabalhar em jornais, com o seu nome verdadeiro, e a de publicar os livros que escrevia.

Haydée Nicolussi está entre os injustiçados, citados por Battibugli: “Detidos muitas vezes sem qualquer acusação policial formal e sem a instauração de processo, cidadãos foram jogados num submundo de fome, doença, superlotação, insegurança e tortura. Em suma, era um descaso social completo” (2004, p. 66). Graciliano Ramos, um dos muitos escritores presos na época, e o mais famoso deles, relatou, em seu diário do cárcere, a comida precária, a falta de higiene e de assistência médica, a instabilidade e a insegurança, além das constantes transferências, a falta de esclarecimento do motivo da prisão e até o tempo que permaneceriam presos. Em suas *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos refere-se a Haydée Nicolussi:

De pijamas, sem sapatos, seguro à verga preta, achei-me ridículo e vazio; certamente causava impressão muito infeliz. Nise, acanhada, tinha um sorriso doce, fitava-me os bugalhos enormes, e isto me agravava a perturbação, magnetizava-me. Balbuciou implicações, guardou silêncio, provavelmente se arrependeu de me haver convidado para deixar-me assim

7. Prontuário 17-198. Depto. Federal de Segurança Pública, APERJ.

8. Prontuário 17.198. APERJ.

confuso. Uma rapariga loura surgiu perto dela e se ausentou logo. Tentei avaliar o tamanho da sala 4, observar o espaço restrito, visível obliquamente. Vigorosa conversa policial ali se desenvolvia a pouca distância, dominada por um vozeirão de instrutor. Quem seria aquela mulher de fala dura e enérgica? Um rapaz subiu à janela, arrumou-se junto de mim, chamou Haydée Nicolussi, e a lourinha tornou a aparecer. Travaram conversa loquaz; forçado a comparação desagradável, confessei-me obtuso e chinfrim (RAMOS, 1976, p. 214).

De acordo com Fernando Morais, em sua biografia de Olga Benário, a mulher de Prestes,

O receio de ser colocado junto com as ladras e assassinas explicava o ar de pânico que Olga Benário estampava no rosto quando foi deixada dentro de uma cela onde se encontravam mais de dez mulheres. O medo, entretanto, durou poucos minutos: ali estavam médicas, escritoras, atrizes, algumas operárias, duas advogadas e, para surpresa de Olga, sua amiga Sabo, a mulher de Evert. Todas, sem exceção, estavam presas pelo mesmo motivo que ela, envolvimento na revolta de 27 de novembro: Maria Werneck de Castro, Nise de Silveira, Eneida de Moraes, Rosa Meireles, Beatriz Bandeira, Antonia Venegas, Eugênia Álvaro Moreira, Francisca Moura, Armando Álvaro Albert, Valentina Barbosa Bastos, Haydée Nicolussi, Catarina Besouchet e Carmem Ghioldi. Através das grades da cela, que ficava no segundo andar de um pavilhão em forma de U, Olga podia ver mais 48 cubículos, menores que o seu – o das mulheres era duplo – onde se apinhavam cerca de duzentos rapazes. O grande número de militares podia ser facilmente identificado pelos cabelos, cortados rentes, acima das orelhas. E eram raros os que apareciam mais de trinta anos. [...] Em quatro meses a polícia realizara 3250 detenções para averiguações, 441 buscas domiciliares [...] e tinha deixado nos xadrezes um pouco mais de 3 mil pessoas, sendo 901 civis e 2.191 militares. Tudo isso apenas na jurisdição oficial do Filinto (Müller),

isto é, a cidade do Rio de Janeiro (MORAIS, 1986, 174-175).

Ao sair da prisão, em maio de 1936, Haydée Nicolussi sentiu o mundo cair-lhe aos pés. Sem emprego, sem um amor, os pais e a família velhos e contrários a suas crenças políticas, os irmãos distantes. Segundo ela mesma afirma:

Eu estava numa das épocas mais amargas de minha vida. Crise política, sentimental, econômica, por todos os lados. Eu me interrogava a mim mesma: Para que e para quem fazer arte? Até onde o interesse humano tem o direito de caminhar e o egoísmo, de reinar? [...] à procura de autodisciplina interior, de escola, fui tentar trabalhar num jornal mais ou menos esquerdista para o qual convergiam as vidas de todos os intelectuais de vanguarda do momento brasileiro. Ia com o maior entusiasmo e sem má fé, mas não sei que quiproquó danado houve a respeito de minhas atitudes inexperientes, que fui sumariamente posta à margem. O jornal queria mestre para educar o povo e não neófitos sem credenciais políticas. Até aí morreu o Neves, mas, qual não foi a minha admiração ao ver que, nos meus trabalhos recusados, sempre sobrava alguma coisa de bom para ser aproveitada sob a assinatura de outra cidadã, colaboradora do mesmo jornal! Nunca vi desafio mais original em minha vida do que essa nova espécie de emulação socialista. Aí resolvi provar que também era capaz. Estava com a alma transbordada de raiva satírica contra Deus e o diabo. Numa só noite, resumindo todos os meus conhecimentos em matéria de fábulas escritas, pintadas e faladas, desde Esopo até Walt Disney, escrevi, dando início a um novo livro, quatro historietas mais ou menos infantis [...] Mostrei meus trabalhos a Malba Tahan, diretor de um suplemento infantil na Escola Normal do Rio de Janeiro, o qual observou apenas que eu escrevia mais para crianças de bigodes na cara! [...] Horácio Cartier chegou a me propor o suplemento de **O Globo**, das segundas-feiras [...] mas eu resolvi renunciar. Bastava-me ter comprovado do que era capaz,

perante pessoas insuspeitas [...] Fiquei à margem de esquerdas e direitas, observando os acontecimentos (NICOLUSSI, 1938).

Nessa época, Haydée Nicolussi escrevia para o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, crônicas com o pseudônimo de Deany e, para o jornal *A Noite*, contos infantis com o pseudônimo de “Baba Yaga”. Em 19 de janeiro de 1938, Haydée Nicolussi reuniu seus contos infanto-juvenis e os encaminhou a Monteiro Lobato, o maior nome brasileiro da área. Este lhe escreveu a seguinte carta, datada de 25/02/1938: “Li os seus contos, e quero que receba os meus parabéns. Acho-os primorosos, tanto no fundo como na forma. A linguagem tem a frescura e o correntio que no meu ver o gênero infantil impõe. Vou recomendar à Editora especial atenção no exame de sua obra”. Os originais bem como os desenhos de Nestor Silva foram roubados de sua casa pela polícia política de Filinto Müller, como declarou H. Nicolussi, em 1945:

Depois de certos choques políticos em 1935... De resto não foram estes os únicos desenhos desaparecidos de minha pasta: há indivíduos que parecem sofrer permanentemente de cleptomania... Desenhos de Nestor Silva para uma coleção de contos infantis que andei organizando e que, por sinal, mereceram uma referência elogiosa de Monteiro Lobato, a quem, entre tantas outras iniciativas felizes, devemos a de ter dado nova feição a nossa literatura infantil, adaptando-a melhor à pedagogia moderna, que procura suavizar o mais possível o caminho árduo das primeiras letras (NICOLUSSI, 1945).

Ainda resta uma esperança

A década de 1940 foi de grandes conquistas literárias para Haydée Nicolussi e da amizade com grandes escritores, além de poder retomar os estudos interrompidos com a fase política na década anterior. Com o casamento dos irmãos Besouchet, Marino e Augusto, e a morte de Alberto, na Espanha, além da expulsão de toda a família Besouchet do Partido Comunista, por acusação de Trotskismo, Haydée Nicolussi sentiu-se libertada de sua ‘célula’ iniciada em Vitória, ao final dos anos 1920. Sua amiga Lydia Besouchet iniciava, exilada

na Argentina, uma brilhante carreira de escritora, com a publicação do romance autobiográfico *Condição de mulher*, só publicado, no Brasil, em 1947. A capa da edição brasileira, a cabeça de uma mulher loura, de olhos verdes, olhando fixamente o leitor, parece ser uma referência a essas mulheres que, metaforicamente, perderam a cabeça, o rumo, o ideal, com a perda da ilusão da luta revolucionária. Como Haydée Nicolussi e Lydia Besouchet, ao final dos anos de 1930.

Em 1940, Haydée Nicolussi interrompeu seu projeto de escrever um romance autobiográfico, que se chamaria *Os desambientados*, sobre a sua participação política ao lado dos comunistas e, mesmo, a carreira de escritora para crianças, a “Baba Yaga” dos anos de crise. Voltou a investir na sua carreira de poeta, cronista, ensaísta e jornalista. Em 23 de junho de 1940, o “Suplemento Feminino” de *O Jornal*, “a maior tiragem do Brasil”, que circulava, aos domingos no Rio, em São Paulo e encartado em jornais de Santos, Belo Horizonte, Recife, Fortaleza, Salvador e Porto Alegre, nos órgãos dos “Diários Assinados” de Assis Chateaubriand, publicou o poema “Enquanto o inverno não vem...” de Haydée Nicolussi, em página inteira e romântica ilustração de um casal de noivos, num cenário idílico e tropical, com a referência entre parênteses, “De um livro em preparação”. O poema é romântico, sonhador, “pequeno burguês”, típico para ‘Suplemento Feminino’ de jornal daquela época.

Em 1943, Haydée Nicolussi publicou os poemas do livro que planejava, em vários veículos: “História Humana” para *O Jornal*; “Ideal”, ilustrado por uma bela foto de perfil de doze anos antes, com os longos cabelos soltos, na revista *Vitrina*; “Poema para Mark Rampion”, em *O Jornal*; “Bruxaria”, no suplemento “Autores e Livros” de *A Manhã*; “Discurso ao Hospede”, página 56-A da revista *Vitrina*, com a referência “Do livro *Vinho Grego*, a sair”; Três epigramas”, na revista *Vitrina*, com ilustração e, por último, “Festa na Sombra” e “Genealogia”, em *O Jornal*, com a indicação “Do livro *Festa na Sombra*, a aparecer”. Também foram publicados “Dilema” e “Poema para o velho Deus”, no mesmo *O Jornal* e com a mesma indicação.

Ainda em 1943, Haydée Nicolussi inscreveu os originais de seu livro de poemas *Festa na sombra* no concurso anual de poesia da Academia Brasileira de Letras e, da mesma maneira que ocorreu com o concurso Humberto Campos da Editora José Olímpio, ela retirou os originais antes de ser divulgado o resultado, ou por receio do julgamento ou por excesso de zelo, já que vários

poemas já tinham sido publicados. Segundo ela, Manuel Bandeira, que era do júri, lastimou a retirada do livro, pois, ele lhe confessara, posteriormente, que o seu voto seria dela. Talvez, a decisão precipitada de Haydée Nicolussi tenha lhe fechado as portas de um reconhecimento nacional, já que o prêmio da ABL, como ocorreu com Cecília Meireles, em 1937, com *Viagem*, seria sua consagração definitiva.

Ao resolver publicar seu livro de poesias, Haydée Nicolussi negociou a publicação com a editora dos Irmãos Pongetti. Do orçamento apresentado, em carta de 24 de agosto de 1943, constava: “500 exemplares livro poesias; texto com papel bufon 30 Ks; capa em cartoline – Preço por página 22,00. O livro apresentado dará aproximadamente 150 páginas”. A autora escreveu embaixo do orçamento: “Não especificou o **tamanho** das páginas, **formato** do livro, **tipo** da composição, condições de **pagamento**, **quantidade** de exemplares em **papel especial**, **controle** de numeração e assinatura, **prazo** de execução, **distribuição**, **propaganda** e **porcentagem**”, o que revela o lado prático e comercial da autora. Outra carta, datada de 20 de novembro de 1943, detalha as condições de publicação do livro *Festa na sombra*:

Especificações – O livro terá o formato de 15,5 X 19cm (idêntico a “Vaga música” de Cecília Meireles). Texto em papel Boufon, (que a autora corrige por Bouffant) de 30Ks. Capa em cartoline branca impressa a duas cores. Composição em tipo 10 – brochados a linha. PREÇO – Será cobrado o preço de CR\$ 22,00 por página de texto ou capa – Clichês cobrados separadamente – CONDIÇÕES DE PAGAMENTO – CR\$ 900,00 antecipadamente e o restante ao ficar concluída a impressão (ao que a autora escreveu ao lado: “já pagos”). OBSERVAÇÕES – Comprometemo-nos a numerar a tiragem total de 500 exemplares e V.S. se compromete a assiná-los (a autora riscou a expressão “de uma vez”), não retirando nenhum sem a devida assinatura, pois o livro terá a declaração de que todos são assinados e numerados. A edição será entregue inteiramente, sendo de V/ completa propriedade (a autora riscou “e V.S. se obriga a retirar completamente a edição”). (A autora escreveu, a lápis, embaixo) Especificar em quantos volumes em papel especial me serão outorgados. Caso não fique com a edição, a quantos volumes terei direito?

Duas cartas da Livraria Martins de São Paulo, prestam contas das vendas do livro: a primeira, datada de 21 de maio de 1944, afirma que recebeu 76 ex. para comercialização e pede o preço de cada um e a segunda, de 22 de novembro de 1944, afirma que dos 75 ex. recebidos foram vendidos 17 ex., ao preço de CR\$ 12,00, com trinta por cento de desconto, o que deu um total de CR\$ 142,80, quantia essa que seria enviada por cheque. Considerando-se que a autora investiu em torno de CR\$ 3.000,00 (Três mil cruzeiros) para publicar o livro, pode-se verificar o não retorno financeiro do investimento, após um ano.

O livro foi lançado em dezembro de 1943 e, se não lhe trouxe retorno financeiro, foi um sucesso de crítica. Em 28 de Dezembro de 1943, recebeu telegrama do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, que dizia: “Recebi seu livro **Festa na Sombra**, em que fui encontrar uma sensível poesia, de expressão depurada e rica de sentido humano”. Haydée Nicolussi era escrituraria interina do Ministério da Educação desde 1º de Abril de 1943. Também em 16 de Dezembro de 1943, o *Diário Oficial da União* publicou a relação dos alunos aprovados no 1º ano do “Curso de Museus”, constando o nome de Haydée Nicolussi em terceiro lugar, com a média 93,26.

Dentre os autores que escreveram a Haydée Nicolussi, há, em sua correspondência recebida, carta de Mário de Andrade (08/01/1944), que lhe prometia enviar um *Macunaíma* da primeira edição, “inacabável”, segundo ele; de Newton Braga (10/04/1941); de Rubem Braga (21/09/1944), datada de Lisboa, em que lhe agradeceu o envio de *Festa na sombra* e lhe pede o envio de um exemplar a vários escritores portugueses, por intermédio do Itamaraty e outra, de 18 de outubro de 1947, enviada de Belgrado, agradecendo-lhe o retrato e comparando as estradas da Iugoslávia às do Espírito Santo “(sempre jogando, por uma razão ou outra, no Espírito Santo)”. Também há cartas, cartões, bilhetes, de Albert Camus, Affonso F. Schmidt, Paulo Rónai, Roger Bastide, Jacques Billad, Guilherme Figueiredo, Henrique Lisboa, Jacinto de Thormes e dos escritores capixabas Almeida Cousin e Abílio de Carvalho.

Em 1946, Haydée Nicolussi escreveu o conto “Fronteiras do desconhecido”, cuja história é a do irmão salvo pela ajuda dos espíritos, conforme mencionado na “Carta para o além...”. Uma grande produção jornalística, constituída de críticas, ensaios, crônicas, publicadas em jornal no período de 1942 a 1954, foi reunida por ela, pronta para ser publicada, um dia, no que ela chamava “Diário de uma era inquieta”. Dentre esses textos, estão:

“Colmore, o último gentleman!?” (*Diário da Noite*, 08/06/1942); “O poeta do mar” (*O Estado de São Paulo*, 1944); “Ramilhete de poesia do Chile” (*A Manhã*, 05/08/1945); “A relatividade da grandeza através do tempo” (*A Manhã*, 09 e 16/09/1945 e 07 e 14/10/1945); “Visita ao paraíso” (*O Jornal*, 11/11/1945); “A pioneira dos maquis do exílio”, “Retorno de Arpad Szenes” (*O Jornal*, 14/07/1946); “A chegada do correio”, “Rosa extinta”, “A rosa do povo”, “Era inquieta” (29/09/1946); “Velha página” (29/03/1947), “A busca” (*O Estado de São Paulo*, 26/04/1947), “Os grandes inventos transviado” (*O Estado de São Paulo*, 13/09/1948); “Nova vista ao paraíso” (*Tribuna da Imprensa*, 26/01/1950), “Aves de anibação” (*O Jornal*, 05/02/1950), “Rudá e o amor branco” (*Correio da Manhã*, 30/04/1950), “A meninazinha morta” (*A Manhã*, 111/07/1950), “Vênus, diplomata de carreira”, “Quatro séculos de luta” (*Diário de Notícias*).

Com a ida do cunhado, Frederico Mindêllo, e da irmã, Cecy, para Washington, EUA, onde esse autuou como Adjunto de Adido Militar e Assessor da Junta Interamericana de Defesa, de 1945 a 1948, Haydée Nicolussi começou a planejar sua primeira viagem internacional. A viagem de Haydée Nicolussi aos EUA e ao Canadá durou oito meses, de maio de 1947 a janeiro de 1948. Nos EUA, a escritora estreitou as relações com Arthur Coelho, um paraibano amigo de seu cunhado Mindêllo, e que vivia (Segundo Haydée, era uma espécie de “Monteiro Lobato paraibano”) em Hackensaek, NJ. Trabalhava como tradutor da Paramount, Companhia Cinematográfica, apresentou Haydée Nicolussi a Samuel Punam, tradutor e crítico literário e ao jovem pintor boliviano Alejandro Mario Ilânez, que lhe fez um retrato, hoje pertencente à Academia Espírito-santense de Letras.

A partir de 1950, começaram a agravar-se os problemas de saúde de Haydée Nicolussi, provocados pela asma. Em 1948, estivera internada no Hospital do Exército Norte-americano e, desde 1944, possuía a carteira de assistência do Hospital da Cruz Vermelha, no Rio de Janeiro. Haydée Nicolussi ainda viveria vinte anos e morreria num mês de fevereiro, também, na época do Carnaval, em 1970, e de uma crise semelhante a essa narrada em todos os seus detalhes. Mas, antes, iria realizar um de seus maiores sonhos: conhecer a França e a Itália de seus ancestrais, a Europa tão sonhada.

O sol de outras plagas

Em 5 de fevereiro de 1951, com o número 50.528, o Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Educação Nacional da França concedeu à “Mademoiselle Haydée Nicolussi” uma carteira de estudante como bolsista do governo francês, para o ano universitário de 1950-1951. Em dezembro de 1950, “A pobre Gata Borralheira que um dia perdidamente se enamorou do navio pintado de um menininho francês e vivia de olhos voltados para o mar vazio” recebeu a notícia do recebimento de uma bolsa de estudos para a França. Em janeiro de 1951, embarcou no navio “Claude Bernard”, numa viagem de 15 dias até a França. Entre seus companheiros de viagem estavam Mary Hourton Pedrosa, que “prepara surras para os novatos no jogo de buraco”; Berenice Xavier, que “devora Jean-Paul Sartre”. Depois de uma escala em Las Palmas, nas Canárias, e em Lisboa, Portugal, chega à França, pela Normandia. De lá, segue de trem para Paris, “a grande mãe intelectual do mundo”. Lá, nada foram flores, “tentando viver quatro meses em quatrocentos anos de atraso...” Chegando lá, na metade do ano escolar, restavam quatro meses para acabar o ano letivo, “descontando o primeiro mês de instalação, adaptação ao clima etc”. “São mais de cem livros a ler e comentar. [...] E a Sorbone não é nenhuma escolinha primária de província”. A primeira noite em Paris foi num “hotelzinho da rua Saint-Jaques”, “com medo de enfrentar de novo o restaurante desconhecido, a solidão, o inverno e a noite escura. Depois viram vindo outros hotéis, outras caras, outras ruas: Boulevard Vaugirard, rua Cujas, Boulevard Saint Michel”, seu último endereço em Paris, no número 51. Apesar de todas as dificuldades vividas em Paris, inclusive uma internação hospitalar de 29 de fevereiro a 6 de março de 1952, Haydée Nicolussi era apaixonada por essa cidade. Sobre ela afirmou, em crônica publicada no *Diário Carioca*, em maio/junho de 1951:

Paris é a própria história da beleza, capturada nesses tecidos, miniaturas, tapeçarias, mobiliários de todos os tempos; nessas joias, cristais, pratarias, esmaltes, marfins, porcelanas; esses quadros, essas estátuas, esses castelos e essas catedrais vestidas de noiva, ajoelhadas ao longo do Sena.

Em Paris, Haydée Nicolussi cursou na Aliança Francesa, em 1951, obtendo o Diploma de Língua Francesa, de número 4027, com a menção “Trés honorable”,

assinado em 15 de setembro de 1951, e na Universidade de Paris, o curso de Extensão Universitária de “Civilização Francesa”, com a menção “Trés Bien”. O diploma assinado em 29 de fevereiro de 1952 (data de sua internação hospitalar) menciona as disciplinas cursadas: “Literatura Francesa Antiga – Idade Média e Renascença; Literatura Francesa do século XVII; Literatura Francesa do século XVIII; História dos Ideais na França – período antigo; e Língua Francesa”. Dentro os documentos guardados estão: “Carteira de Estudante Estrangeiro Bolsista do Governo da França”, anos acadêmicos 1950-1951 e 1951-1952; recibo da Assistência Pública, datado de 6 de março de 1952, de sua internação, no valor de 15.771 francos; contrato de inscrição ao curso de Civilização Francesa, Assinado em 19 de outubro de 1951 e outro para as conferências de maio e junho de 1952, Printemps 1952; a Carteira de “Restaurante” para o período 1951-1952; dois carnês do serviço de restaurantes, para o ano escolar 1951-1952; uma Carteira de Residente Temporário, válida de abril a outubro de 1951, com a validade prorrogada de 22 de outubro de 1951 a 22 de outubro de 1952 e um “Estatuto dos Bolsistas Estrangeiros do Governo Francês”, publicado em 1950.

Mesmo vivendo com o dinheiro contado da bolsa, Haydée Nicolussi conseguiu fazer algumas viagens por países da Europa (Suíça Bélgica, Holanda, Itália) e comprar presentes para o pai. Este enviou-lhe uma carta, datilografada, do Rio de Janeiro, datada de 21 de setembro de 1951, em que lhe diz:

Haydée Querida. Escrevo esta carta hoje, muito embora não seja remetida já, visto que seu último cartão diz que viajaria Holanda, Luxemburgo, Alemanha e esta última nação, a não ser a gente Americana, Inglesa ou Francesa, está condenada, e a Itália. Como é que você consegue ir para todos esses países com o escasso recurso de que dispõe? Não faça nenhuma asneira. Confio em você. Junto à presente, vão os dados biográficos que foram irradiados em Vitória no dia 11 do corrente mês. Época do 4º centenário da fundação da Cidade. O Nilo Brazzi (sic) foi quem escolheu para a D^a Yvonne irradiar no (sic) Rádio de Vitória os versos do seu livro. Como eu não pude ir lá, fui informado que foi um sucesso. Assim me contaram.

Haydée Nicolussi voltou da França em outubro de 1952 e viveu ao lado desse pai amado até o final da vida dele, aos oitenta anos, em 1958.

O inverno chegou

Com a morte do pai, Haydée ficou com o que lhe restava no “caderneta de conta corrente” do Banco Boavista S.A., que tinha em conjunto com o pai, Cr\$ 235.960,70. O pouco que conseguia com uma ou outra publicação em jornal, uma ou outra tradução ou aula particular não lhe era suficiente para sobreviver. O pai deixou uma herança aos três filhos um pequeno apartamento, situado na rua da Glória, 03/505, bloco Poços de Caldas. Nele, Haydée Nicolussi foi viver, com a conivência dos irmãos, até 14/07/1965, quando o apartamento foi vendido. Com a parte que lhe coube na venda do apartamento, Haydée Nicolussi sobreviveu mais cinco anos, morando em casas alheias, alugando quartos e ensinando aos filhos dos seus locadores. Seu último endereço foi na rua Siqueira Campos, 12/302, Copacabana. No verso de uma tradução de Balzac, feita por H.N., “Jesus Cristo em Flandres”, bastante significativa para o momento vivido por ela, lê-se no primeiro parágrafo:

Perecerás sem glória, porque ludibriaste, porque
não realizaste tuas promessas de moça. Ao invés de
ser um anjo com fonte de paz, e de semear a luze a
felicidade à tua passagem, foste uma Messalina que
amava o circo e as orgias, abusando do teu poder.
Não podes mais tornar a ser virgem, precisarias de
um Senhor. Teu tempo está a chegar. Já cheiras à
morte. Teus herdeiros julgam-te rica, eles te mata-
rão e nada recolherão. Tentas, ao menos, atirar fora
teus andrajos que já não estão mais em moda e volta
a ser o que dantes eras. Mas não! Tu te suicidaste!”
Não é essa a tua história – disse-lhe ao terminar –
... Por que vives?... Onde está tua fortuna? ... Que
fizeste de belo? ...

Sem o pai e a mãe, sem um marido, com que tanto sonhou, e filhos que sempre quis ter, distante dos irmãos e sobrinhos, Haydée Nicolussi chegou a 1960, sem motivo para viver. Os problemas de saúde agravaram-se e, com a ajuda do cunhado, já Coronel, utilizou-se, algumas vezes, dos serviços do Hospital Central da Aeronáutica. Seu médico mais frequente era o Dr. Jaime L. Guimarães, com consultório na rua Uruguaiana, 25. Também tentam a homeopatia, com os serviços do Dr. Orlando Mollica.

No verso do texto traduzido de Balzac, há um bilhete do cunhado, também significativo para se avaliar as agruras financeiras por que Haydée Nicolussi passava: “Haydée. 1- Venda os anéis. 2- Depositar no Fundo Crescincio. 3. Receber os juros mensalmente. 4. Vender os anéis por intermédio do tio do Peri, joalheiro. Fred 5. Combino com Cecy”. Num estilo bem militar, formado de imperativos, o Coronel Mindêllo autorizava-a a vender os anéis que pertenceram à mãe, D^a Chiquinha, para ela viver dos juros do dinheiro aplicado. Da mesma forma, ele a orientou a vender o apartamento em que morava, aplicar o dinheiro e viver de juros, conforme depoimentos das sobrinhas. Isso ocorreu nos últimos cinco anos de sua vida.

Num texto escrito em 1960, intitulado “A graça recuperada” (o primeiro título riscado era “Entre o começo e o fim”), Haydée Nicolussi, ao fazer uma visita ao cemitério, onde estão enterrados o pai e mãe, faz uma revisão da vida:

Estranhas coisas me têm acontecido no mundo. Tão estranhas que começo a sentir medo do meu próprio silêncio. “Eu te dei o dom da palavra – me pedirá contas Deus um dia. – Que uso fizeste dela?” Olho para trás: fé que se desencontrou da própria fé. Olho para a frente: esperança que empalideceu. Olho a solidão em redor: amor que não sabe o que fazer do amor. Por isso o silêncio tapou a boca da memória. Mas não se pode esperar da boca dos outros as palavras que estão dentro de nós. A cruz é minha. E também não posso esperar eternamente Simão Cireneu...

No decorrer do texto, ela questiona o preceito religioso de que “Fora da igreja não há salvação”, argumentando, “Mas, se não houver a graça, de que serve ser militante insincero?”. Conclui seu texto, afirmando que, sua família, mesmo não sendo praticante, professava preceitos bíblicos como a Caridade, o Amor, o Perdão, o Devotamento, para encerrá-lo, estoicamente: “Se tudo isso não passa de uma deprimida coesão de afetos, paciência.”

A última década de Haydée Nicolussi foi de intensa solidão, escrevendo sempre, reescrevendo textos antigos, com pouca esperança de os publicar. De todos os amigos famosos do passado, restaram-lhe poucos, dentre os quais, Arthur Coelho, o Mr. Rabbit, que lhe escreveu de Nova York em 15/12/1960, cobrando-lhe a atenção:

Minha cara Haydée: É fenomenal a maneira como os brasileiros (e “eiras”) se sepultam em vida ou julgam a gente adefuntada para sempre. Você não faz senão seguir essa regra instintiva da grei. Em desacordo com esse esquisito resto nacional é que eu me abalanço, pelo menos uma vez por ano, a ir como um aprendiz de coveiro bater à porta dos horrendamente silenciados: — Alô, está dormindo?” E quanto a você, que fim levou? [...]. O Nilson está por aqui. Mais comunista do que nunca, mas sempre negando que o seja. É a tática, eh? Abraços. Até outra. Do amigo velho — Arthur Coelho”.

Arthur Coelho (1889-?), poeta, cronista, Diretor do Departamento de Propaganda e Tradução de Filmes da Paramount para o Brasil, foi um dos maiores amigos de Haydée Nicolussi, mantendo correspondência com ela por mais de vinte anos. Publicou *Versos*, em 1978, e *O brasileiro de Sing-Sing e outros contos da América*, 1978 (COUTINHO; SOUZA, 1990, v. 1, p. 441).

Dentre a sua correspondência passiva, há uma carta assinada por Helle Alves, do *Diário de São Paulo*, datada de 01/07/1963, em que solicita à “poetisa Haydée Nicolussi” colaboração para uma coletânea de poetas brasileiros, que estava sendo organizada pelos escritores Garibaldino de Andrade e Leonel Cosme, de uma editora de Angola, a Imbondeiro. Também lhe pede a doação de livros pedagógicos brasileiros em permuta com obras de autores angolanos. Não se sabe se houve atendimento à sua solicitação.

Em 1967, três anos antes de falecer, Haydée Nicolussi esteve internada na Clínica de Repouso São Vicente, Gávea, com uma crise agudíssima de asma. Conforme sua irmã conta, em carta dirigida a Maria Stella de Novaes, por ocasião da morte de Haydée,

Há mais de três anos, quando ela ficou entre a vida e a morte, após uma traqueotomia lá na Clínica de Repouso São Vicente (já não falava mas nem reconhecia ninguém, com soro tomando nos braços e nos pés), e o Dr. Genival Sodré (não estou certa do nome desse médico), chegou a dizer francamente: “É irreversível, devido ao seu estado, não há mais jeito, só um milagre”. E o milagre se deu. Dr. Genival nos aconselhou a chamar um padre, o que foi feito

imediatamente. Rezei a pedido do mesmo uma oração e deu a extrema-unção. Céus! Nunca vi ato tão profundamente impressionante! No final, ela, sem se esperar, conseguiu balançar levemente, mover os olhos e dizer: “Amém”. O padre, impressionado, disse: “Ó, que bom, tem um grande valor esse extrema-unção porque ela está consciente, isto é ótimo! Oh! Deus foi misericordioso, achou que ela precisava ainda de viver e viveu ainda quase uns três anos. Recuperou-se muito bem, engordou e ficou outra, amigos e parentes que a haviam visto pensaram em um milagre de verdade. Mas foi tudo⁹.

A crise de 1967 foi uma repetição mais forte da crise de 1950, descrito em texto já citado. Certa de que iria morrer, Haydée Nicolussi escreveu, no período em que ficou internada na Clínica São Vicente, os seguintes poemas intitulados “A bolsa de estudos (1951-1952)” e o subtítulo riscado “Dívida inesquecível”. O “I”, dedicado a Branca Fialho de Almeida, em quatro versos, que se seguem:

*Foi por cansaço? Temor? Carência? Dúvida?
(Que oriente perdi, mestra arrojada?!)
Tão rico o grão que deste a semear! – E a messe?
– Títulos sem uso... e esta mão endividada...*

Branca Fialho de Almeida (1896-1965) foi professora de Haydée Nicolussi na Aliança Francesa, era fisiologista. Detentora das medalhas de “Cavaleiro Legião de Honra Francesa”, “France Libre” e “Rui Barbosa”, publicou uma obra didática de entrevistas, *Atravessando as fronteiras da URSS*, crônicas de viagens (COUTINHO; SOUZA, 1990, v. 1, p. 441). Falecida dois anos antes, tinha sido uma das responsáveis pela indicação de Haydée Nicolussi para a bolsa de estudos na França, de 1951 a 1952. O poema “II” é dedicado “A Madame Gabrielle Mineur” que fora a Adida Cultural da França no Brasil, responsável pela presença de vários intelectuais franceses no Brasil como Roger Bastide, Albert Camus, e a principal responsável pela concessão da bolsa de estudos na

9. Carta de Mercedes Nicolussi Carneiro Monteiro, datada de 08/02/1971, para Maria Stella de Novaes, pertencente ao acervo de MSN, no Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

França, para Haydée Nicolussi. Em carta ao pai, enviada da França, Haydée Nicolussi pede-lhe que agradeça a ela o favor.

*Flor de diplomacia e amor à ciência;
por vossa mão à origem antepassada
passos refiz. Estudei. Sonhei. Rondei
teus caminhos de luz, França adorada.
Tarde demais é o confessar a dívida;
Mas nunca é cedo para a ver saldada.*

A morte de Haydée Nicolussi, ocorrida no dia 17 de fevereiro de 1970, é assim descrita pela irmã:

No dia em que ela morreu, pela manhã, nós a levamos a um médico novo que lhe indicaram ser muito bom. Voltou animada, trazendo a caixa com os remédios comprados, estes totalmente diversos daqueles que ela vinha usando, e, ao dizer desse novo médico, “Eram uns venenos que enfraqueciam o coração”. Realmente, o coração dela estava fraquíssimo, mas ele não nos disse, nem sabíamos, ela voltou cheia de remédios diferentes, com tanta esperança. Almoçou bem, muito bem, como até não vinha fazendo ultimamente, e continuou tomando os novos medicamentos conforme recomendação dele; entretanto, foi se sentindo mal aos poucos; lá para mais tarde, telefonamos, dizendo “Que não tomasse mais aqueles remédios e um certo líquido recomendado porque ele sufocava e fechava a garganta”... Pedi que avisássemos ao tal médico, como este nos havia dito, e a ela própria: “ Que não se assustasse com determinadas reações pois era natural, e que iria ficar nervosa, mas logo se sentiria melhor (textuais) e que tudo passaria, era apenas reação”. Então foi isso, quando ela nos telefonou e falou com o meu marido, comigo e com meu filho (até parecia uma despedida mesmo...), nós a tranquilizamos, lembrando-lhe o que o médico dissera. Ela insistiu que eu o avisasse novamente de seus sintomas. Sugerimos que ela mesma lhe falasse, contando tudo, apenas disse: “Não sinto... Não sinto forças, estou com muita fraqueza nas pernas, não posso mais (com voz tremida), vou me deitar...”. Largou

o fone no ar... mas falou a alguém ao seu lado que nos avisasse para mandar uma enfermeira, últimas palavras. Sim, quando a pessoa disse: “Chamo um médico?”, ela ainda disse isto: “Não, reze por mim”, e caiu de bruços em uma poltrona. A empregada do casal levantou-a e colocou-a com a ajuda deles na cama, viu que estava morrendo, não voltou mais a si. Fomos chamados urgentes, meu filho chegou rápido, friccionou-a, suas mãos e rosto, ela ainda chegou a virar levemente a cabeça e deu um ligeiro sorriso e um suspiro e foi tudo... O médico que também chegara no mesmo momento, fizera a fricção, nada, e disse: “Tarde demais...” Apareceram logo manchas roxeadas nos braços pernas, depois sumiram, mostrando envenenamento e intoxicação pelos medicamentos tomados¹⁰.

Se a causa da morte de Haydée Nicolussi foi “envenenamento e intoxicação por medicamentos” ou insuficiência cardiorrespiratória não se pode afirmar, pois não houve acesso a sua Certidão de Óbito. Caso fosse a primeira hipótese, caberia processo ao médico que lhe receitou os medicamentos, mas isso não foi feito. Em um texto manuscrito, em papel de carta, Haydée Nicolussi se dirigia a alguém, fazendo considerações sobre a atualidade em comparação a outros tempos. Na última página, verso da p. 2, escreveu:

A geração de agora fala em pílulas... e todo medicamento assusta pois é sempre um acréscimo à natureza. A força do pensamento é que deve governar os ímpetos da besta humana e não esta destruir o cérebro com drogas que o desorientam. A droga tem um poder infernal. Ai de quem é iludido pelos que pretendem impingi-la com benefício. São povos que querem destruir outros povos. O que Deus aprova é ajudar o pequeno a construir. E para construir não são necessárias nem armas nem drogas. E sim instrumentos de trabalho e controle do pensamento. Quem ousaria dizer que a terra não chegaria para todos?

10. Carta manuscrita de Mercedes Nicolussi Carneiro Monteiro à Maria Stella Novaes, datada de 08/02/1971. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

Provavelmente escrito ao final dos anos 60, início dos 70, o texto revela preocupações com questões cruciais, cuja discussão se iniciava: O controle da natalidade com o uso de pílulas, a influência maléfica de medicamentos na vida das pessoas, o uso indiscriminado de drogas (LSD, heroína, haxixe eram consumidos por ídolos da música e seu consumo incentivado entre os jovens), a campanha antibelicista (vivia-se o clima da guerra do Vietnã). Carlos Drummond de Andrade, que a conhecera nos anos de 1940, em todo o seu ardor criativo e impetuosidade, ao ler a notícia de seu falecimento, no obituário do jornal em que escrevia, sensibilizado ou penalizado, escreveu, em sua coluna, no dia 21/02/1970:

Notícia variada: A bonita moça, loura, desenhada por Arpad Szenes, que nos anos 40 chegava ao Ministério da Educação para protestar contra a injustiça, a deslealdade e a burrice no curso que vinha fazendo e na repartição onde lhe deram um vago emprego de escrivário interino; que tinha relâmpagos de raiva escondendo a ternura machucada; que oferecia seus livros de versos “com intenção de carícia mesmo no mais leve arranhão”, que queria viver 100 anos de amor com o mesmo homem, em casa própria, com filhos, livros, alguns amigos, viagens (era bem burguês o seu ideal de revolucionária romântica e tradutora de Bukarin, que comeu cadeia sob o Estado Novo); a moça que de repente sumiu, literalmente sumiu, nunca mais ninguém a encontrou nas exposições de pintura, nos concertos, nos bares, não publicou mais uma palavra; abro o jornal e vejo o retângulo tarjado: “Sepulta-se hoje às 16 horas”. A vida não foi uma festa para Haydée Nicolussi, que entretanto chamou o seu livro **Festa na Sombra** (ANDRADE, 1970).

Encerro esta tentativa de resgate da vida desse extraordinário ser humano que foi Haydée Nicolussi, com suas próprias palavras, escritas no verso de um de seus fragmentos de romance:

“A esperança é o último remédio quando falham todos os remédios”. Padre Vieira. “Dia chegara em que nós poderemos dizer: chegou a morte da Morte. Não há mais fim. Não sei bem ao certo mas cada um passa da vida para a morte, da morte para a vida, talvez,

assim como quem atravessa a ponte de um rio e volta. Até lá temos tempo de sofrer bastante e, se Deus permitir, merecer algumas vezes a graça de alguns milagres contemporizando a morte. É isso que eu lhe quero contar. Mais um desses milagres que tanto irrita o nosso caro Luciano. Desde mocinha que eu sofro de asma e tenho aguentado cada crise de enlouquecer a mais dura cabeça de cristão nesse mundo. Ainda não consegui descobri todas as causas. Poeira é mortal para mim. Frio gélido (jato de água gelada nos dentes, por exemplo, umidade nos pés ou calor excessivo (sol na cabeça, principalmente) também provocam logo o desequilíbrio: - em todas as trocas de meu organismo. Mas, às vezes, não apanhei frio e nem calor ou pó e a crise vem. Começa com uma ou duas...

O texto continua mas a sequência está rasgada.

O *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, de 21/02/1971, publicou, um ano após a morte de Haydée, em sua “Página Central”, uma homenagem a ela, com o título: “Haydée Nicolussi: a poesia que revive”. A matéria inicia-se com o “Notícia vária”, de Drummond, de um ano antes, seguida de:

A 17 de fevereiro de 1970 – um ano faz agora – morria Haydée Nicolussi – nome hoje pouco conhecido, mas que, no início da década de 40, surgia no panorama literário do Rio de Janeiro como uma das mais promissoras e vibrantes revelações dentro da poética brasileira.

Os restos mortais de Haydée Nicolussi estão em uma gaveta no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, ao lado de sua família. Seu livro de poemas *Festa na Sombra* foi reeditado pela Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, em 2005, no centenário de seu nascimento, e, dentre os seus originais inéditos, sob a guarda do sobrinho João César Nicolussi, estão: “Três recordações de infância” e outros contos para crianças: “Canções de Torna-Viagens”, poesias esparsas; *Fábulas à moda antiga*, contos; *A fonte viva*, poesias ilustradas por Campofiorito; *Diário de uma era inquieta* (crônicas – 1942-1954); *Sol*

de outras plagas (crônicas de viagens – 1947-1952); *Pomar alheio* (versões e traduções); *Correspondências literárias* (cartas recebidas de diversos escritores – 1930-1960).

Referências

- 80 ANOS de **Vida Capichaba**. Vitória: IHGES, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Notícia vária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1970.
- ASSIS BRASIL. **A poesia espírito-santense no século XX**: antologia. Vitória: Seces, 1998.
- AUTORES e livros. Suplemento literário. **A Manhã**, ano IV, v. VI, n. 3, p. 49, 16 jan. 1944.
- BATTIBUGLI, Thaís. **A solidariedade antifascista brasileira na Guerra Civil espanhola**. São Paulo: Edusp, 2004.
- CARVALHO, José A. Panorama das Letras capixabas. **Revista de Cultura da Ufes**, Vitória, n. 22, 1982.
- CASTIGLIONI, Aurélia H.; REGINATO, Mauro. **Imigração italiana no Espírito Santo. O banco de dados**. Vitória: Ufes/Universitá de Torino, 1997.
- COELHO, Nelly N. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de (Org.). **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: MEC, 1990. 2 v.
- CUNHA, Ciro Vieira da. Literatura capichaba. **Vida Capichaba**, Vitória, n. 363, 30 abr. 1934.
- ELTON, Elmo. **Poetas do Espírito Santo**. Vitória: FCAA; Ufes, 1982. p. 131-136.
- FIGUEIRA, Gaston. **Poesía brasileña contemporánea (1920-1948). Crítica y Antología**. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileiro, 1947.
- HERNANDEZ, Leila M. G. **Aliança Nacional Libertadora. Ideologia e ação**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- HOLZMEISTER, Silvana. Duas pioneiras na literatura e na vida. **A Gazeta**, Vitória, p. 3, 14 set. 1997. Caderno Dois.
- LAZZARO, Agostino. **A face múltipla e vária. A presença da mulher na cultura capixaba**. Vitória: Afel, 1995. p. 57-66.
- MAIA, Carlos Leite. Haydée Nicolussi, um nome brilhante da nova geração espírito-santense. **Diário da Manhã**, Recife, c. 1938.
- MENESES, Raimundo de. **Dicionário literário brasileiro**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1969.
- MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. São Paulo: [s.n.], 1945. v. II, p. 33-34.

- MORAIS, Fernando. **Olga**. 3. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1985.
- NICOLUSSI, Haydée. A boneca quebrada (Uma recordação da infância). Suplemento Feminino. **A Gazeta**, São Paulo, p. 4-5, 13 jul. 1941.
- _____. As flores para Nossa Senhora. **Vida Capichaba**, Vitória, 07 fev. 1931.
- _____. Entrevista concedida a Carlos Leite Maia. **O Diário da Manhã**, Recife, c. 1938.
- _____. Entrevista concedida a Solena Benevides Vianna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1945.
- _____. Eu quero ela outra vez. **Vida Capichaba**, Vitória, 21 mar. 1931.
- _____. **Festa na sombra**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1943.
- _____. Lembranças. **Vida Capichaba**, Vitória, 15 out. 1932.
- _____. O enterro do sabiá. **Vida Capichaba**, Vitória, 28 fev. 1931.
- _____. Senhorita Haydée Nicolussi. **Vida Capichaba**, Vitória, ano V, p. 33, 16 ago. 1927.
- NOVAES, Maria Stella de. **A mulher na história do Espírito Santo**. Vitória: Edufes, 1999.
- _____. **Jerônimo Monteiro. Sua vida e sua obra**. Vitória: Apes, 1970,
- QUARTO, Luiz Sérgio. Respeito e aplausos para Haydée Nicolussi. **A Gazeta**, Vitória, p. 8, 30 jun. 1981.
- QUESTIONÁRIO da Capichaba. Não há perguntas indiscretas. **Vida Capichaba**, Vitória, ano V, p. 44-46, 30 set. 1927.
- RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. São Paulo: Martins, 1976.
- RIBEIRO, Francisco A. **Antologia de escritoras capixabas**. Vitória: Ufes, 1998. p. 102-105.
- _____. **Literatura feminina capixaba (1920-1950)**. Vitória: AEL, 2003. p. 203-41.
- _____. Revolucionarias del siglo veinte: Maria Stella de Novaes y Haydée Nicolussi. In: LOBO, Luiza (org). **Modernidad y modernización. Cultura y literatura en Latinoamérica**. Quito: Abya-Yala, 2000. p. 107-117.
- _____. Revolucionárias do século vinte: Maria Stella de Novaes e Haydée Nicolussi. **Cadernos de Pesquisa**, Vitória, ano I, n. 1, p. 9-16, ago. 1997.
- SANTOS, Jair. **Vila Velha. Onde começou o Estado do Espírito Santo. Fragmentos de uma história**. Vila Velha: Ed. do Autor, 1999.
- SILVA, Domingos Carvalho da. **Vozes femininas da poesia brasileira**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- TAVARES BASTOS, A. Dias. **Anthologie des poètes brésiliens**. Paris: Michel, 1964.
- VIANNA, Solena B. Os poetas sociais de hoje sonham e agem – afirma Haydée Nicolussi. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1945.
- VIDA Capichaba. Vitória, ano III, 20 set. 1925.
- _____. Vitória, ano X, 15 out. 1932.

15

Presença francesa no campo literário do Espírito Santo. Um primeiro olhar sobre o tema

Grace Alves da Paixão¹

Relações França-Brasil: resumo

Os estudos das relações entre Brasil e França vêm contribuindo para que aspectos da formação da nossa identidade sejam melhor compreendidos, uma vez que os diálogos estabelecidos entre os dois países mobilizam diversos campos do saber e dizem respeito a uma longa trajetória de interações e trocas, seja no campo da economia, da política, da cultura, da educação, da filosofia ou da literatura.

A literatura é um dos terrenos em que tais trocas se deram com vigor, de modo que Antonio Cândido (1993, p. 211) afirma: “[...] estudar literatura brasileira é

1. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

estudar literatura comparada, porque a nossa produção foi sempre [...] vinculada aos exemplos externos [...]. Não é difícil observar que, dentre os interlocutores do Brasil, a França ocupa lugar privilegiado e, por isso, são vários os trabalhos de literatura comparada que enfatizam a riqueza das interações entre as duas culturas.

É preciso salientar que os diálogos entre França e Brasil são bastante complexos – como analisa Leyla Perrone-Moisés, em “Galofilia e galofobia na cultura brasileira” (2007) – e não constituem via de mão única, ou seja, historicamente não apenas o Brasil se espelha na França para traçar seus caminhos de desenvolvimento, mas também a França se inspira no Brasil para criar novas perspectivas de mundo. Vale dizer que as visões de um sobre o outro são igualmente atravessadas por utopias, idealizações, preconceitos e ideias pré-estabelecidas.

Na via que conduz o Brasil à França, Lestaignant (2013) destaca a importância dos textos dos viajantes franceses que levavam notícias desta terra à Europa do século XVI para que Montaigne escrevesse o capítulo sobre os canibais em seus *Essais*. Figueiredo e Glenadel (2009) salientam o quanto as comunidades indígenas brasileiras serviram de inspiração para que Rousseau elaborasse o mito do bom selvagem e também o quanto as nossas paisagens naturais alimentaram a literatura dos românticos franceses, Lago (2013) e Callil (2013) enfatizam a vinda de artistas franceses ligados às artes vanguardistas do século XX, para eles, fonte de elementos primitivos.

Também no século XX, citamos as pesquisas de Lévi-Strauss sobre os índios brasileiros - que lhe permitiram realizar o que é considerada uma revolução no campo da Antropologia² - e a presença de autores como Blaise Cendras e Georges Bernanos. Rivas (2005) e Wyler (1981) ressaltam o interesse crescente do público francês pela nossa literatura. E o interesse não é apenas por nossa literatura, e sim por toda nossa história e cultura, haja vista recentes publicações como *Rouge Brésil*, de Jean-Christophe Rufin (2001), e *Lá où les tigres sont chez eux*, de Jean-Marie Blas de Roblès (2008), romances premiados e aclamados pela crítica francesa, que trazem a imagem de um Brasil exótico e pitoresco.

2. É vasta a bibliografia do autor no campo da Antropologia Estruturalista e da Etnografia. Para efeitos de salientar a importância do Brasil na composição de seu pensamento, duas obras registram este reconhecimento: *Tristes Tropiques* (1955) e *Saudades do Brasil* (1994).

Na mão contrária, vale mencionar a constante presença francesa no texto, no contexto e no intertexto das produções literárias brasileiras, de modo predominante e até mesmo hegemônico, especialmente a partir do segundo decenio do século XIX até meados do século XX. Presença que se manifesta, por exemplo, no clamor de liberdade política e literária dos nossos românticos, na busca por um modelo de desenvolvimento vivido durante a *Belle Époque*, nas reflexões acerca das vanguardas artísticas vivenciadas pelos nossos autores modernistas.

Ao se debruçarem sobre as relações literárias França-Brasil, no século XIX, Perrone-Moysés (2013) e Horta (2005) lembram que a corte portuguesa, instalada no Rio de Janeiro, trouxe ao Brasil missões francesas de artistas que se voluntariaram a fomentar o desenvolvimento das artes no Rio de Janeiro. Figueiredo e Glenadel (2009) trazem à baila tanto o papel de um autor como Chateaubriand para o nosso indianismo, quanto a inspiração na Revolução Francesa para a nossa independência política.

Na primeira metade do século XX, os laços ainda são estreitos. Mário de Andrade (1940/1993, p. 170) comenta, com ironia, a consagração de Paris manifesta pelas elites brasileiras, o que, para ele, revelava o “complexo de inferioridade americano”. Miceli (2001), por sua vez, esclarece que, na República Velha, até mesmo o estilo da escrita dos nossos críticos e comentadores era importado da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e a crônica eram impostos ao escritor como modelos textuais. Além disso, obras brasileiras eram editadas na França ao mesmo tempo em que casas de edição francesas se instalavam em solo brasileiro, de modo que somente a partir da década de 1920 será formado um sistema editorial no país.

Bosi (1988/2003, p. 209) confirma o valor do contato com os europeus, dentre eles os franceses, para a construção de obras modernistas, quando infere que obras como a *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, ou as *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, não poderiam ter sido escritas sem a abertura dos autores ao que estava sendo feito na França. Está exposto na análise de Bosi o lugar da França como um centro irradiador da cultura sobre o solo brasileiro.

Para Schwartz (1978), Paris foi o centro que permitiu reunir os brasileiros aos franceses e aos latino-americanos no fervor das vanguardas da primeira metade do século XX. Nos anos 1920, o contato com as vanguardas europeias,

tendo em Paris seu ponto de encontro, levou-nos a nos aproximarmos da brasílidez no que ela contém de primitivo indígena e africano (FIGUEIREDO; GLENADEL, 2009).

Ao longo do século XX, embora o influxo norte-americano tenha ganhado maior espaço entre os brasileiros, a França continuou exercendo por um longo tempo um papel formador essencial, como aponta Cândido (2005).

Tal papel formador revela-se, por exemplo, na vinda de missões francesas com o propósito de instalar universidades no Brasil: a fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, e a Universidade do Distrito Federal, em 1936, testemunham esse fenômeno (FIGUEIREDO; GLENADEL, 2009). Os anos de 2009 e 2010, respectivamente declarados o *Ano da França no Brasil* e o *Ano do Brasil na França*, provam que as interações entre os países ainda são férteis, como destaca o livro organizado por Perrone-Moysés (2013): *Cinco séculos de presença Francesa no Brasil*.

Este breve resumo mostra o quanto são fecundas as relações, inclusive literárias, entre França-Brasil e, ao mesmo tempo, mostra que os trabalhos dedicados a tais relações têm como eixo de pesquisa os contextos e as literaturas de São Paulo e do Rio de Janeiro, consideradas - por razões políticas, históricas e mercadológicas - as grandes literaturas do Brasil, sobretudo a partir do século XIX. Entretanto, existem poucos trabalhos voltados às literaturas de menor expressão em nível nacional, as chamadas literaturas locais.

Desse modo, podemos traçar um perfil da chegada das ideias (e da literatura) francesas nos grandes centros culturais do país, entretanto, temos dificuldade em diagnosticar como essa presença foi irradiada no resto do país. No caso do contexto do Espírito Santo, ainda há muito que ser feito, uma vez que ainda não há trabalhos que analisem a repercussão da literatura francesa no campo literário capixaba.

Nesse sentido, o propósito deste artigo é o de divulgar uma pesquisa em andamento sobre as relações entre os dois países com foco no campo literário do Espírito Santo, cujos objetivos são, primeiramente, o de contribuir para estudos futuros acerca da literatura brasileira produzida no Espírito Santo e também somar conhecimentos sobre as relações literárias França-Brasil em um contexto ainda não analisado: o Espírito Santo.

Presença francesa no contexto capixaba: indícios de uma relação

Em artigo publicado n'A *Gazeta*, o escritor Anaximandro Amorim (2017), para sugerir a criação de uma câmara de comércio entre França e Brasil, afirma que há em território espírito-santense uma “indubitável francofonia capixaba”. O autor menciona a “influência” que a França exerceu sobre o Brasil entre meados do século XIX e início do século XX e conclui:

[...] O Espírito Santo não ficou de fora deste contexto: há registro de que, antes de haver um hino estadual, cantava-se a Marselhesa. Com a pujança do café, o casario colonial cede espaço ao eclético, com influência neoclássica. É contratado um arquiteto francês, Justin Norbert, para dar uma nova configuração ao Palácio Anchieta, com a criação de um arco do triunfo na fachada e a busca de alguma simetria. A configuração original do Parque Moscoso foi feita no mesmo estilo. A Reta da Penha buscou inspiração nos bulevares parisienses, terminando em um monumento, no caso, o Convento.

A criação da Aliança Francesa de Vitória, em 1959, reforça os laços entre França e Espírito Santo, depois do pós-guerra. Além disso, outras instituições também se dedicam ao ensino do idioma, como o Centro de Línguas, da Ufes. A própria universidade retomou a graduação em Letras-Francês, no início dos anos 2010. Ela é a maior responsável por enviar estudantes à França, por vários programas, como o Ciências sem Fronteiras. O Espírito Santo conta com uma Associação de Professores de Francês, muito ativa. O Estado tem mais de uma dezena de empresas francesas. Vitória é cidade-irmã de Dunquerque [...]

O foco do artigo está na presença da cultura francesa na arquitetura e no urbanismo, no ensino de idiomas e nas relações acadêmicas, considerando especialmente a cidade de Vitória. O teor e o tom sugerem o que se poderia chamar de *francofilia capixaba*, uma vez que aponta para a maneira como se tem olhado para a França no contexto político-econômico e cultural no Espírito Santo no século XX: com um olhar admirado de quem vê a “coisa amada” à distância e tenta fazê-la presente.

O texto de Anaximandro Amorim não trata de literatura, mas fornece um cenário de como se deram as relações literárias entre o Espírito Santo e a França, à medida em que indica a expressiva presença francesa na configuração da cidade e na circulação de ideias.

Vale acrescentar aos exemplos mencionados a organização espacial de um bairro como o Jardim da Penha (um dos chamados bairros nobres da capital, prioritariamente habitado pela classe média e média alta da cidade), planejado aos moldes de Paris, com bulevares e grandes rotatórias: uma caminhada pelas suas ruas revela uma maioria de edifícios batizados com nomes franceses.

Em outras palavras, trata-se da busca por uma identificação com a cultura francesa que não passa por laços de sangue herdados da imigração, como é o caso dos italianos, dos alemães e dos pomeranos no estado, uma vez que não é tão expressiva quanto essas últimas a imigração de falantes de língua francesa.

Os levantamentos realizados pelo Arquivo Público do Espírito Santo apontam que há poucos dados documentais da imigração francesa e que, dentre os países de origem dos imigrantes estrangeiros entre os séculos XIX e XX, a França ocupa a 13^a posição (LAZZARO, 2014). Para se ter uma ideia, no ano de 1877, fez-se um recenseamento das colônias do estado e, na colônia do Rio Novo, houve apenas 31 franceses declarados, número bem inferior aos 688 austríacos (DAEMON, 2010).

A história da ocupação do território capixaba mostra que a relação da população com a França segue os moldes do resto do país, como analisa Perrone-Moisés (2007): é controversa, carrega traços de admiração e repulsa.

Há relatos de que, nos primeiros anos de colonização europeia, os índios da capitania da Paraíba do Sul (hoje sul do Espírito Santo e o norte fluminense) eram usados pelos portugueses para afastar os invasores holandeses e franceses (MATTOS, 2017) e são abundantes os episódios de expulsão de franceses que tentavam retirar o pau-brasil da costa capixaba³. Ainda, no

3. Em 1557, a expedição francesa comandada por Bois le Compte percorre a costa do estado, troca produtos por víveres junto aos índios do norte, mas é afugentada pelos colonos na região de Vitória (DAEMON, 2010). Em 1561, franceses atacaram Vitória e foram vencidos pelos colonos portugueses que habitavam a ilha (SALETTTO, 2011; DAEMON, 2010). Em 1712, o capitão-mór da capitania envia bandos a “prevenir e aprestar o povo contra os franceses” que circulavam pela costa do Espírito Santo praticando roubos (DAEMON, 2010, p. 203).

combate aos franceses que haviam dominado o Rio de Janeiro sob a custódia de Villegaignon, no século XVI, colonos e indígenas do Espírito Santo foram fundamentais para que a corte portuguesa dominasse o território (SALETTTO, 2011; DAEMON, 2010).

Assim, é primeiramente o interesse econômico pelas riquezas naturais do país e a tentativa de domínio da terra que guiam o olhar dos franceses sobre o Espírito Santo e, ao mesmo tempo, é a resistência local que marca as primeiras interações entre os habitantes da terra e os franceses.

No século XIX, essa resistência, sobretudo da parte dos nativos, ainda é visível, por exemplo, nos constantes ataques dos índios botocudos à frustrada tentativa de colonização empreendida por Nicolau Rodrigues França Leite, quando, de 1857 a 1861, fundou a Fransilvânia⁴, colônia de alemães e franceses estabelecida às margens do Rio Doce, na região da atual cidade de Colatina (LAZZARO, 2014). Nessa altura, ao que parece, já não se trata de uma aversão aos franceses em específico, mas de uma tentativa de preservação de terras ainda dominadas por nativos contra qualquer invasão.

Da parte das elites locais, a presença francesa já não era mais algo a ser temido ou atacado com a fúria do século XVI. Daemon (2010), em sua história cronológica da província, narra fatos que, aparentemente prosaicos, revelam o novo estado da questão.

Primeiramente, chama atenção a notícia de que, em 1825, o filho do sargento-mór (governador) era enviado ao imperador brasileiro, no Rio de Janeiro, com vistas a ser recomendado à França para que lá concluisse seus estudos em alguma universidade francesa: fica evidente, com isso, que a França era agora reconhecida como um centro cultural: é lá que as elites do país buscarão formação das novas gerações.

Em segundo lugar, os diversos registros de franceses que chegaram à província com vistas a estudar a fauna, a flora, a topografia do lugar: (1) em 1824, a chegada do viajante Lourenço Achille Lenois à capital; (2) de 1848 a 1855, a permanência do naturalista francês João Teodoro Descourtilz, enviado pelo imperador para estudar as espécies da fauna; (3) a presença do engenheiro Charles Bernard, encarregado de planejar uma estrada que iria do norte do

4. Grafado “Transilvânia”, no livro de Daemon (2010, p. 396).

estado até à Bahia; (4) a vinda do oficial da Marinha Francesa, E. Mouchez, que estabeleceu mapas da costa espírito-santense.

Constata-se, dessa maneira, que no Espírito Santo do século XIX, por um lado, a presença de franceses é aceita e até desejada e, por outro lado, o interesse dos franceses pela terra não mais é econômico-extrativista como outrora, mas, sobretudo, científico e cultural.

Daemon (2010) fornece um outro dado que nos interessa: a criação, em 1843, de uma instituição pública de ensino primário e secundário, onde se lecionava o francês como disciplina obrigatória, de modo que um aluno poderia formar-se em Francês: aqui é estabelecido um vínculo oficial e institucional entre o povo capixaba e a cultura francesa. Simbolicamente, o ensino do francês retrata o reconhecimento da França como nação com a qual se desejava dialogar.

Em linhas gerais, observa-se a passagem de uma situação em que franceses eram afugentados da terra, no Brasil colônia portuguesa do século XVI, a uma situação oposta em que eram atraídos à terra, no Brasil recém-independente do século XIX.

Um olhar mais detido sobre a questão (tarefa para um outro momento) permitiria analisar as complexidades implicadas nessa relação: a história dos franceses que vieram na condição de colonos parece ser diferente da história dos que vieram na condição de estudiosos e pesquisadores.

Ela confunde-se com a trajetória dos holandeses, dos pomeranos, dos alemães e de outros imigrantes que se firmaram nesse território, isto é, ao mesmo tempo que evidencia a abertura a diversos povos, conta as desventuras que acabaram por afugentar muitos dos que chegaram⁵.

No século XX, não restam dúvidas, as elites capixabas demonstram a galofilia evidenciada no artigo de Anaximandro Amorim (2017): uma ligação

5. Trata-se de uma tentativa de colonização com projeto político definido: trazer ao Brasil, sendo a província do Espírito Santo um dos alvos desse projeto, pessoas brancas, de “raça” superior, nos termos da época. Para tanto, havia na Europa, em especial na França, na Bélgica, na Suíça e na Holanda, propaganda do governo imperial brasileiro, por meio da Associação Central de Colonização para o Brasil, com vistas a convidar imigrantes que desenvolveriam a colônia e tornariam a população mais branca (ROSS; ESHUIS, 2008). Em Paris, havia a agência de emigração Beaucourt, que trabalhava para angariar colonos, divulgando promessas de fartura que nunca foram cumpridas pelo governo brasileiro ou pela administração das colônias.

cultural no sentido de ter na França um modelo de civilização, desenvolvimento, refinamento de espírito. E, como não poderia deixar de ser, o campo literário é permeado, também, pelas interações entre as culturas, seja como *locus* de afirmação de discursos estabelecidos, seja como lugar de contestação e reelaboração de ideias correntes.

Por isso, neste trabalho, propõe-se uma breve reflexão sobre a presença francesa no campo literário capixaba, com foco na recepção de autores(as) franceses(as), por meio de obras de autores que evidentemente dialogam com a França e em entrevistas em que afirmam sua ligação com essa literatura.

As informações foram colhidas do *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*, de Reinaldo Santos Neves (2003), e no portal eletrônico *Estação Capixaba*.

Escritores do Espírito Santo e presença francesa: primeiras palavras

Até o momento, não há estudos específicos sobre a recepção da literatura francesa no Espírito Santo e, portanto, não é possível identificar com precisão as ideias, as obras, os autores(as) e as correntes que chegaram nesse território, nem os desdobramentos dessa recepção para a formação da literatura produzida no estado. Contudo, um primeiro olhar sobre o campo literário capixaba revela que há significativo contato com a literatura francesa.

Uma passagem pelo *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*, de Reinaldo Santos Neves (2003), fornece pistas sobre o tema: (1) a obra do parnasiano Ulisses Sarmento (1875-1923), especialmente a “Ode aos franceses”; (2) o diálogo de José Madeira de Freitas (1893-1944) com as estéticas vanguardistas europeias do século XX; (3) a paixão de Antônio Dias Tavares Bastos (1900-1960) pela França e sua produção inspirada em Banville, bem como o fato de que divulgou na França a poesia brasileira nos anos de 1940.

As informações fornecidas pelo portal eletrônico *Estação Capixaba* são valiosas no sentido de dar a conhecer autores(as) do estado, muitos deles confessos leitores de literatura francesa.

É notável, por exemplo, que conste, entre os autores capixabas⁶, o francês Gilbert Chaudanne, que revela em entrevistas as fontes de sua inspiração, ao mesmo tempo, brasileiras e francesas⁷. Também em entrevistas, outros falam da literatura da França como formadora de sua perspectiva literária: (1) João Bonino Moreira aconselha aos novos escritores a lerem Flaubert (MOREIRA, 2000); (2) Paulo Sodré declara-se leitor de Gide, Marguerite Yourcenar e Verlaine⁸; (3) na estante de infância de Reinaldo Santos Neves, está a *Viagem ao centro da terra*, de Jules Verne⁹; (4) Sérgio Blank conhecera Flaubert e Stendhal na escola; (5) Fernando Achiamé enfatiza os franceses Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, os surrealistas em suas leituras de juventude.

Nesse sentido, comprehende-se a literatura francesa como uma presença constante na formação de escritores brasileiros, formando um imaginário coletivo transcultural e tecendo um imenso panorama de experimentação de estilos literários que ultrapassa barreiras políticas e linguísticas. Ao procurar, na literatura do Espírito Santo, traços dessa relação entre países, encontra-se extenso material de pesquisa. Seguem alguns exemplos:

- (1) O título livro *Poesia de bolso. Pequenos poemas pedestres* (2017), de Gilson Soares, faz menção implícita aos *Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire. É preciso investigar quais as interlocuções com o poeta francês do século XIX. No prefácio, Wilson Coêlho o compara a Alfred Jarry, autor do fim do XIX: quais elementos em comum entre a obra do capixaba e a de Jarry?
- (2) A crônica *Cadê Paris?*, de Ivan Borgo, estabelece explícito diálogo com a capital francesa: seria profícuo analisar como se dá a relação

-
6. Sobre a subjetividade existente na determinação de pertencimento de um autor(a) ou obra à literatura capixaba, recomenda-se a leitura de Santos Neves (2003), o *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*. Para a confecção deste trabalho, foi consultado o rol de autores divulgado no sítio eletrônico *Estação Capixaba* (um dos principais portais de divulgação da cultura local).
 7. Cf. G. Chaudanne, “Depoimento de Gilbert Chaudanne ao Neples” (1996).
 8. Cf. os ensaios de autocritica publicados pelo autor em: “Um itinerário de três passos (Primeira aproximação autocritica de uma obra poética)”, na Revista Você (1997) e em “Um autor à luz da leitura insatisfeta: autopoética” (SODRÉ, 2011, p. 495-499).
 9. Disponível em: <https://photos.google.com/share/AF1QipNXlyyHG6tfiq_IwM5lpWiNMy-vBhtdKwff0wW-qDWbeeIfF6zsT9EfuzA9o0cbw?key=SmtOWEZTWR0aUdkNnRySzJhZ2E2a3Q3VWtaQ29R>. Acesso em: 3 abr. 2018.

do autor com esse país e se sua produção literária apresenta outros exemplares que explicitam seu contato com a França.

- (3) Os poemas de Lino Machado têm claramente inspiração em Mallarmé: quando e como se deram os primeiros contatos entre os autores? quais outros franceses são inspiração para o poeta?
- (4) Como teriam chegado até Itapemirim os simbolistas franceses lidos por Narciso Araújo?
- (5) O encontro da literatura de Oscar Gama Filho com Rimbaud teria rendido frutos híbridos?

São questões que surgem num primeiro encontro com o assunto. As primeiras palavras sobre o tema são, na verdade, primeiras indagações, cujas respostas, longe de limitar-se a estudos de fontes e influências, voltam-se para a recepção da obra literária numa relação complexa e dinâmica da formação do pensamento humano, como pontuam Jauss (1978) e Michel Espagne (2013).

Um aprofundamento dos estudos dessa natureza lançaria luz sobre o campo literário local, à medida que traria à tona encontros e embates mantidos com a literatura francesa, e enriqueceria as discussões sobre o valor da obra literária, que passa por critérios extra-literários, como a nacionalidade do escritor (COMPAGNON, 1998).

São complexas as relações entre França e Brasil ao longo de cinco séculos de história, à medida que envolvem o encontro de culturas, línguas e povos diferentes. E, embora haja vasto material sobre os diálogos entre os dois países no campo literário brasileiro, a circulação de obras, autores(as), ideias e correntes literárias de matriz francesa no Espírito Santo constitui-se um viés inexplorado.

Com este texto, tivemos o objetivo de lançar um olhar inicial sobre o assunto, no intuito de evidenciar que se trata de campo de pesquisa interessante, uma vez que permite observar aspectos da formação da cultura e da literatura brasileira (em sua vertente capixaba) naquilo que elas contêm de interação com outras culturas e literaturas.

Ao passo que novas incursões forem realizadas, será possível identificar os autores(as) franceses apreciados ou refutados, refletir sobre os motivos da aceitação ou não de determinados(as) autores(as), pensar nos critérios

de valorização de obras, no papel da literatura francesa na configuração da literatura do Espírito Santo e na circulação de ideias entre os continentes.

Mais que trazer respostas ou exaurir qualquer análise, a intenção aqui é a de registrar um convite ao trabalho. Mão à obra!

Referências

- AMORIM, A. Francofonia capixaba. **A Gazeta**, Vitória, Artigos Cultura, 23 mar. 2017. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/opiniao/artigos/2017/03/francofonia-capixaba-1014037147.html>. Acesso em: 29 nov. 2017.
- ANDRADE, M. de (1940) Paris. In: _____. **Vida literária**. São Paulo: Edusp; Hucitec, 1993. p. 170-174.
- BORGO, I. Cadê Paris? In: _____. **Novas crônicas de Roberto Mazzini**. Vitória: Gráfica do Espírito Santo, 2003.
- BOSI, A. (1988) Moderno e modernista na literatura brasileira. In: _____. **Céu, Inferno**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- CALIL, C. A. Fascínio e rejeição: Blaise Cendrars e Benjamin Péret no Brasil. In: PERRONE-MOYSÉS, L. **Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções**. São Paulo: Edusp, 2013.
- CANDIDO, A. Literatura Comparada. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211-215.
- _____. Prólogo. In: MARTINS, C. B. **Diálogos entre o Brasil e a França. Formação e cooperação acadêmica**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2005.
- CHAUDANNE, G. **Depoimento de Gilbert Chaudanne ao Neples**. 1996. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/2015/11/depoimento-de-gilbert-chaudanne-ao.html>. Acesso em : 3 abr. 2018.
- COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**. Paris: Seuil, 1998.
- DAEMON, B. C. **Província do Espírito Santo. Sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística**. Vitória: Arquivo Público do Espírito Santo, Secretaria do Estado da Cultura, 2010. (Col. Canaã, v. 12).
- ESPAGNE, Michel. La notion de transfer culturel. **Révue de Sciences/Lettres**, v. 1, 2013. Disponível em: <http://rsl.revues.org/219>. Acesso em: 3 abr. 2018.
- FIGUEIREDO, E.; GLENADEL, P. França-Brasil: elementos para uma Relação. **Revista Letras**, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 47-59, jul./dez. 2009.
- HORTA, V. A matriz de um desejo: influência francesa na arte brasileira. In: MARTINS, C. B. **Diálogos entre o Brasil e a França. Formação e cooperação acadêmica**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2005.

- JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.
- LAGO, M. C. do. Darius Milhad e o Brasil: o olhar do viajante, através de seus textos (1917-1949). In: PERRONE-MOYSÉS, L. **Cinco séculos de presença francesa no Brasil**: invasões, missões, irrupções. São Paulo: Edusp, 2013.
- LAZZARO, A. (org.). **Imigrantes Espírito Santo. Base de dados da imigração estrangeira no Espírito Santo. Séculos XIX e XX**. Vitória: Arquivo Público do Espírito Santo, 2014. (Col. Canaã, v. 19) Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Imigrantes_Livro_21_05_14.pdf. Acesso em: 12 abr. 2018.
- LESTRIGNANT, F. O Brasil de Montaigne. In: PERRONE-MOYSÉS, L. **Cinco séculos de presença francesa no Brasil**: invasões, missões, irrupções. São Paulo: Edusp, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil**. Paris: Plon, 1994.
- _____. **Tristes Tropiques**. Paris: Plon, 1955.
- MATTOS, S. M. de. Resistência e ação: os índios “mansos” da aldeia de Iriritiba, Anchieta, ES, Brasil. **Revista do Arquivo Público Estadual do Espírito Santo**, ano 1, n. 1, p. 25-42, jul. 2017. Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Revista_APEES_numero_1.pdf. Acesso em: 11 abr. 2018.
- MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOREIRA, J. B. **Depoimento de João Bonino Moreira ao Neples**, 2000. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/2015/11/depoimento-de-joao-bonino-moreira-ao.html>. Acesso em: 2 abr. 2018.
- PERRONE-MOYSÉS, L. **Cinco séculos de presença francesa no Brasil**: invasões, missões, irrupções. São Paulo: Edusp, 2013.
- _____. Galofilia e galofobia na cultura brasileira. In: _____. **Vira e mexe nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico. Métodos e técnicas de pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.
- RIVAS, P. **Diálogos interculturais**. São Paulo: Hucitec, 2005.
- ROBLÈS, Jean-Marie Blas de. **Là où les tristes sont chez eux**. Paris: Zulma, 2008.
- ROSS, T.; ESHUIS, M. **Os capixabas holandeses**. Vitória: Arquivo Público do Espírito Santo, 2008. (Col. Canaã, v. 9).
- RUFIN, Jean-Christophe. **Rouge Brésil**. Paris: Gallimard, 2001.
- SALETTO, NARA. **Donatários, colonos, índios e jesuítas. O início da colonização do Espírito Santo**. Vitória: Arquivo Público do Espírito Santo, 2011. (Col. Canaã, v. 13).
- SANTOS NEVES, R. **Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo**. 2003. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no.html>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- SCHWARTZ, J. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOARES, G. **Poesia de Bolso. Pequenos poemas pedestres.** Vitória: Cândida; Estação Capixaba, 2017.

SODRÉ, P. Um itinerário de três passos (Primeira aproximação autocritica de uma obra poética). **Revista Você**, Vitória, n. 45, maio 1997. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/2017/03/um-itinerario-de-tres-passos-primeira.html>. Acesso em: 2 abr. 2018.

_____. Um autor à luz da leitura insatisfeita: autopoética. In: LEITE, Leni Ribeiro et al. (org.). **Leitor, leitora: literatura, recepção, gênero.** Vitória: Edufes, 2011. p. 495-499. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B9YZkbO4qyDVWGV2U04taW1LN2c/view>. Acesso em: 2 abr. 2018.

WYLER, V. Abertura, o livro brasileiro amplia o seu espaço na programação das editoras francesas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jul. 1981.

16

“Tavariações” lexicais: a tessitura literária de Marcos Tavares

Jô Drumond¹

Na farta fortuna crítica a respeito de tal obra, estudiosos do fazer literário são unânimis em louvar o esmero da escritura de Marcos Tavares. Muito se fala, mas pouco se demonstra. Este estudo se propõe justamente a demonstrar, embora succinctamente, o meticoloso burilamento da forma, por meio de farta exemplificação do livro, na qual, o neobarroquismo exacerbado deságua num singular Maneirismo, que marca o estilo deste escritor.

Este estudo fundamenta-se em diversas reflexões teóricas de especialistas do Barroco/Neobarroco, tais como Calabrese, Eugenio D'Ors, Gillo Dorffles, Helmut Hatzfeld, Gustav Hocke, Afonso Ávila, entre outros.

1. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-São Paulo).

Ao homem.

*O ofício dos ossos: sustentar
o corpo*

Ao corpo.

*Os ossos do ofício: sustentar
o homem.*

Marcos Tavares

Recebi, há pouco tempo, das mãos do escritor Marcos Tavares, a segunda edição de um livro de contos que eu havia lido no início da década de noventa: *No escuro, armados* (2017). A dedicatória instigou-me a uma releitura crítica, por sinal muito prazerosa. Eu havia lido, também, no início dos anos 90, um capítulo do livro *A modernidade das Letras capixabas*, do Dr. Francisco Aurelio Ribeiro, no qual há um ensaio muito bem fundamentado, onde são analisados os contos de Marcos Tavares, sob a luz da Semiótica peircena. Em 2011, o acadêmico Anaximandro Amorim, recipiendário de Marcos Tavares no dia de sua posse na Academia Espírito-Santense de Letras, fez também uma análise acurada do mesmo livro. Como existe farta fortuna crítica a respeito de tal obra, dispus-me a ler o material existente. Outros estudiosos, como Erly Vieira, Fernando Tatagiba, Bernadete Lyra, Deny Gomes, Yan Patrick Siqueira, André Serrano, Beth Rodrigues, entre outros, foram unâimes em louvar o esmero da escritura de Marcos Tavares, no que concerne ao minucioso trabalho com o significante, às sutilezas do significado e às técnicas próprias da poesia utilizada por ele na prosa. Muito se fala sobre o burilamento de sua escritura, mas falta demonstração do que se diz. Propus-me então, a possibilitar ao leitor o acesso à tessitura lexical desse autor, por meio de farta exemplificação. Antes, porém, atenho-me a algumas ponderações pertinentes ao tema em questão.

Em um de seus livros, Guimarães Rosa lança mão de uma frase de autor desconhecido para definir a metafísica: é um cego, em um quarto escuro, à procura de um gato preto, que não está lá. Esta frase, que demonstra a inutilidade da busca e a impossibilidade de encontrar o que se procura, é também usada como definição de Filosofia, no que tange à falta de respostas aos questionamentos ontológicos. É usada igualmente para definir a Teologia, no que concerne à busca das divindades. Há quem acrescente, ironicamente, que o

teólogo é aquele que encontra o gato. Vale ressaltar que, essa mesma frase, com variante do sujeito, é atribuída a Darwin: “o matemático é um cego, em uma sala escura, procurando um gato preto que não está lá”.

No conto que dá título ao livro *No escuro, armados*, o autor expande simbolicamente a definição acima citada. Trata-se de um duelo, no escuro, de surdo-mudos-cegos armados de foices. O motivo é inusitado: uma desavença por algo que nunca viram. “Cientes de que iam morrer – pelo simples fato de existir – e de que tinham apenas um lugar à sombra de seus próprios corpos”, disputavam nada menos que um raio de sol.

Tudo é calculado matematicamente, na obra do ex-estudante de Matemática, Marcos Tavares. No momento da criação, ele prioriza a razão, em detrimento da emoção. O ludismo de seus jogos lexicais não é casual; é cerebral. Segundo ele, “A má temática não faz mau o poeta. A Matemática não faz mal ao poeta. Melhor um poema maldito que mal escrito”.

O jogo de palavras dentro do campo semântico da impossibilidade é profícuo. Os duelistas “acreditavam cegamente na cegidão da justiça a ser obrada por suas próprias mãos”. Na falta de testemunha ocular, devido à escuridão, “e havendo nula paisagem, fingiram vista grossa [...], lançavam, às cegas, olhares de incendiadas iras; depois agrediam-se mutuamente com surdos insultos [...] fez-se entre eles mudo silêncio – silêncio mortal [...] cabeças pelo chão (TAVARES, 2017, p.72-73).

O duplo sentido metafórico, os paradoxos e as ambiguidades enriquecem sua prosa poética. Dr. Francisco Aurelio Ribeiro faz interessante analogia do duelo do conto “No escuro, armados” com o ato da criação literária. Seria uma metáfora da luta (sem testemunha) do escritor com a palavra, no momento da criação. Nesse caso, suponho que o “escuro” corresponda ao “branco” da página ou ao do visor do computador, diante dos quais o criador dá luz à sua criação.

A sensação de estranhamento, na escritura de Marcos Tavares, em face do inapreensível, instiga o leitor a buscar as entrelinhas. Esta é a mesma linha de criação de Guimarães Rosa, que deixava evidente seu intento de provocar e chocar o leitor, para que este enfrentasse seu texto como a um animal bravo. O objetivo, a meu ver, seria estimular o leitor, deixando-o intrigado, incomodado, de modo que, acabada a leitura, algo tivesse sido acrescentado ou modificado no que concerne à maneira de ver o mundo, as coisas, as pessoas, enfim, a vida.

Tanto esse livro de contos (de 1987), quanto o de poesia, *Gemagem* (publicado tardivamente em 2005), ambos concebidos nas últimas décadas do século passado, deixam clara a integração do escritor ao “espírito do tempo” (*lair du temps*) da corrente pós-moderna daquela época. Dentro dessa estética há grande recorrência de traços barrocos, designada Neobarroco. Notam-se nessa obra alguns traços dessa retomada estética: a ambiguidade, a angústia existencial e temporal, o artifício, a bizarrice, o caos, a engenhosidade, o enigma, o erotismo, a evasão, o exagero, a extravagância, o fantástico, o fingimento, o fragmento, a fratura, a fruição, a fugacidade, a imprecisão, a ironia, o jogo do ser e do parecer, o maniqueísmo, a máscara, o medo, a perversão, o prazer, a pulsão de morte, a teatralidade, a tensão, a tortuosidade, a transgressão, entre outras.

Marcos brinca com a combinação de palavras, surpreendendo o leitor a cada instante com inusitados, sugestivos e pitorescos termos, expressões e estruturas. A reação dos leitores, diante das dificuldades da leitura, oscila entre o abandono do texto e o enfrentamento do desafio. O aspecto lúdico se manifesta sobremaneira por meio do ritmo. Por vezes a preocupação do autor com a sonoridade supera questões gramaticais ou semânticas. Repetição de sílabas, de palavras e até mesmo redundâncias fazem parte desse jogo.

Nesse sucinto recorte, não vamos nos enveredar pelas figuras de harmonia, que ressaltam as combinações sônicas dos vocábulos, tais como a aliteração, a assonância, o eco, a onomatopeia, o paralelismo, o parequema, a paronomásia, o *ritornello*, a simetria, o homoteleuto, a sinestesia, entre outras.

Não vamos tampouco nos ater às figuras de construção, dentre as quais autor lança mão de diversos tipos de repetição, omissão, transposição e discordância.

Entre as figuras de pensamento, podem-se ressaltar, nessa obra, a antítese, a apóstrofe, a descrição, o retrato, o dialogismo, a dubitação, a hipérbole, o paradoxo, o circunlóquio...

Entre os tropos, encontram-se alegorias, imagens, metáforas, símbolos, metonímias e sinédoques.

Seria por demais árido e enfadonho fazer o levantamento dessas técnicas poéticas na obra. Deixemos de lado o tecnicismo e mergulhemos, como diria Barthes, no “prazer do texto”. Para o deleite do leitor, foram escolhidos

exertos do conto mais denso, intitulado exatamente “Excertos”. Tal conto pecaria pelo excesso de neobarroquismo linguístico, caso não tivesse como narrador um suposto mentecapto: a linguagem prima pela superabundância, pela artificialidade e afetação; a narrativa é caótica, fragmentada, contendo toda sorte de preciosismos, rebuscamento verbal, jogos de palavras, aproveitamento da materialidade fônica e semântica de cada palavra.

Nesse conto (TAVARES, 2017, p. 34-39), há a maior concentração de neologismos e de jogos de palavras de todo o livro. Há nele dois narradores. O que conta a história, que quer ser remido de uma morte que poderia lhe ser atribuída. O outro narrador é um de seus personagens que se enforcou, sem seu consentimento, talvez pelo fato de temer que não lhe fosse outorgado o papel principal. Diz o primeiro narratário: “enforcou-se porque quis, pois eu não lhe dei a corda”. Para provar sua inocência, tenta demonstrar a insanidade do suicida por meio de diversos excertos que este havia deixado, com 10 linhas cada, todos eles datados. A linguagem fragmentada, meio desconexa, salpicada de neologismos e jogos de palavras tem como objetivo conscientizar, quem interessar possa, que o primeiro narrador tem lisura de caráter e é inocente, enquanto o segundo narrador-personagem-suicida tinha sérios problemas mentais.

No final, há uma interferência metalinguística, na qual, o narrador-autor faz um apelo ao leitor: “mesmo assim, eu, o contista criador desse universo, ainda não de todo satisfeito com um desfecho sem maior impacto, embora já bastem revelações que me eximem de qualquer culpa [...] E assim, senhoras e senhores, julgadores de mim, apiedem-se de minha alma, porque eu não tive culpa...” (TAVARES, 2017, p. 38).

Seguem, abaixo, alguns excertos extraídos do conto “Excertos”, assim como alguns neologismos tavarianos.

EXCERTOS SELECIONADOS:

“Andando dois subires, digo, subindo dois andares, cego noturno, chego em meu aportamento d'alma, quarto de casa mal arrumada em suburburinho” (TAVARES, 2017, p. 35).

“Nos dias fúteis ou nas horas de fulga” (p. 35).

“Menina-me. Nós nus. Tardíamos até bonoitólogo [...] eu falava, falava sem parar, louquase, falando por debaixo dos ambíguos, digo, umbigos, ventrilouco, a fala avara crescendo volumosa por ventre, digo, dentre as calças, a nudez falando, o falo crescendo crescido, maiúsculo, dando-se o fim fim o se à mudez de minha região pública, digo, púbica” (p. 35).

“Ágil o mal rápido possível, antes que me metam ou me matem em selvirgem mato” (p.35).

“Remembro-me do dedo duro” (p.36).

“Entrarei triunfálico arco adentro, palindrômico? Roma me tem amor? Jugo-a sob meu julgo, eu, romano romeu Caesar histeroico ...” (p.36).

“Ora inscreverei de meu próprio cunho, digo punho, alfarrabiscos em que anoito minhas diárias venturas de dez a vinte” (p. 37).

“Ouço o marulho rouco das ondas. Ouço o marouço delas. Ouço o estrondo. Ouço o mais som que brando. Elejo-o. Relego ao tímpano.

(os deixes nadam)

Esconde um som na concha. Só um. Nemais, nemenos, tampouco: menais” (p. 37).

“Olhos os pavios (digo, navios), apagando-se no horizonte, onde verticai a curva líquida. Ó peripléncias!” (p.37).

Observação: No excerto abaixo, devido ao estilo, o leitor fica tão sem fôlego quanto o personagem que está correndo, “maratônito”, do perigo. O longo parágrafo foi transscrito integralmente. Impossível amputá-lo de uma letra sequer. Segue, portanto, sem cortes:

“[...] Oh, de novo aqueles. Os relesgados, os miseravaros, oh. Tenho de correr. De novo, oh. Os metibundos, os sodomados. Tenho de, oh. Correr de novo. Lá vêm aqueles. Os filhos-de-uma-potra, os analfabestas. Ai, não me alcansam. Os pernósticos, os pedantes, os pederasteiros. Âe, mãe. Ai, pai. Lá vêm. Os pedequestres, os eunucos. Oh. Como correm. Uff. Aqueles eles. Os antílopes antigalope, os polígamos gazelos. Como corro. Como. Os equinorantes ao quadrado, os etcoidados anais. Uff. São rápidos os rapinos. Corro. Uff. Lá vêm mais eles. Os ideiotas, os bucéfalos. Não me alcançam, não. Eles aqueles veados, doidos de cornozelos. Uff. Como corro. Os jumentirosos, ai de mim, já vêm. Âe,

mãe. Vêm os estóridos, os mentecapturados. Corro mais. Aí atrás vem. Ai, pai. Os analfabetos, à esquerda, os direitortos. Eles. Uff. Até quando a pé? Não posso pensar nem. Aí vêm. Aqueles. Os giriados, os doidiscursivos. Ai, a turbamulta, de roldão, embalde o esforço. Uff. Corro, senão escalo morto ou vivo. Do filme o fim? Fui. Ui. Uff. Uff. Corro, já maratônito. Uffim! [...]” (p.38).

“Algo algoz zzz me há corda no pescoço, entre o sono e o sonho há um h, e há-me um só só na garganta e cinto um certo aperto na fala. Recordo que, ao me deleitar em estado de cama, havia feito certa força para dormir, então, talvez, alguém tenha extraído a cedilha dela. E agora, orangotango, estou penso, o pescoço acordado, o corpo calça em brim, os pés semissobre mera cadeira... (p.39).

Ainda que do teto eu hecatombe terremoto, em queda nesse quarto dos internos, digo, dos infernos, confesso agora e na hora amém o meu catecismo no ceticismo, digo vice-versa, e mor amor às ideias pecameninhas e a tudo quanto é neoterótico” (p.39).

NEOLOGISMOS SELECIONADOS

Do conto “A sete chaves”:

Caminhandava (TAVARES, 2017, p.27)
Calafriento (p.27)
Chuventava (p.27)
Tremoroso (p.28)
Torrenteza (p.29)
Suadorido (p.30)
Trancafechado (p.30)

Do conto “Excertos”:

Tumultidão (p.35)
Selvirgem (p.35)
Ó deusgraça! (p.35)
As cabeças purapoeris (p.35)
Eugoísmo (p.35)
Doidiscocurso (p.35)
Tardíamos até bonoitólogo (p.35)
louquase (p.35)
ventrilouco (p.35)
soube doispois (p.35)
metibundos (p.35)
giriando (p.35)
vagamundos (p.35)
apaguam o fogo (p.35)
cornozelos (p.35)
analfabestas (p.35)

etcoitados (p.35)
lacrimiei-me (p.36)
frontiospício (p.37)
...que geniei lâmpada, lampaladina (p.37)
Coopercorro a praia (p.37)
Aberto solriso (p.37)
Loucomoções (p.37)

A declaração do autor, em entrevista a um jornal, a seguir, sobre a estética do fragmento, ilustra perfeitamente o parágrafo da página 38: “Minha literatura é feita aos pedaços. É como se fosse uma colcha de retalhos” (TAVARES, p.159).

Concluindo, em certos contos, como “Excertos”, “Fabulosa”, “Revisão”, “Num domingo, dia de feira” e em tantos outros, o burilamento da forma e a poeticidade da prosa expandem a narrativa para muito além da fábula. Em alguns deles, a pluralização sínica escapa de qualquer possibilidade de delimitação e proporciona infinitas interpretações. A cada releitura, novos horizontes, novas descobertas. Esse livro é, como disse com muita propriedade Jackson Libardi, uma “metralhadora de signos e de figuras de estilo”.

Sua apresentação, feita por Oscar Gama filho, contida nas orelhas, retrata, com muita competência e maestria, o meticoloso trabalho formal do autor. Para concluir, cito o que ele diz a respeito da linguagem de Marcos Tavares: “... tem de ser lida não só nas entrelinhas, mas também nas entreletras, nas entrepalavras e nas entrefrases...”

O processo interpretativo de obras polissêmicas, como esse livro *No escuro, armados*, é filão inesgotável. Essa obra, desde a década de 80, vem suscitando e suscitará sempre novas pesquisas sobre si própria devido à indubitável qualidade literária aliada à polissemia que se desdobra infinitamente.

Referências

ÁVILA, Afonso. **Barroco:** teoria e análise. São Paulo: Perspectiva, 1997

CALABRESE, Omar. **A idade neo-barroca.** Trad. Carmem de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco y modernidad.** México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

- DELEUZE, Giles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 2000.
- DORFLES, Gillo. **Elogio da desarmonia**. Trad. Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.
- D'ORS, Eugenio. **O Barroco**. Lisboa: Vega, 1997.
- DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão**: palavra e imagem. São Paulo: Annablume, 2008.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HOCKE, Gustav R. **Maneirismo**: o mundo como labirinto. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Col. Debates, v. 92).
- SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfried. **Imagen**: cognição, semiótica mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. **Barroco**: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é o pós-modernismo**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Vega, [s.d.].
- _____. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 161-178.
- TAVARES, Marcos. **No escuro, armados**. 2. ed. [s.l.]: Arte da Cura, 2017.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Trad. João Azenha Júnior. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

17

Eu me apresento

Jorge Elias Neto¹

*Sou do tipo de poeta
que não tem cisma de beijar o diabo na boca.*

*Sou poeta,
aprendi cedo a mordiscar os lábios de deus.*

Há que se entender ou não o ornitorrinco do pau oco?

Eu, por exemplo, vivo em busca de algum autoentendimento. Só recentemente, relendo uma definição do Breviário da decomposição, de Emil Cioran, é que me descobri um pessimista entusiasmado.

1. Médico, pesquisador e poeta. Membro da Academia Espírito-Santense de Letras, onde ocupa a cadeira de número 2. Publicou: *Verdes versos* (2007), *Rascunhos do absurdo* (2010), *Os ossos da baleia* (2013), *Glacial* (2014), *Breve dicionário poético do boxe* (2015), *Cabotagem* (2016), *Breviário dos olhos* (2017) e *O ornitorrinco do pau oco* (2018).

Mas, antes de uma definição psicológica, quem ler esta coletânea de meus três primeiros livros já publicados, em que incluí poemas inéditos, terá primeiro uma impressão de estranhamento e de curiosidade: o porquê de meu nome.

Entendo.

Embora ainda prefira que o leitor procure ler o poema que leva meu nome – sempre considerei a obra mais relevante do que o autor –, sinto-me impelido a prosear um pouco, talvez deixar algum rastro sobre quem somos nós, os ornitorrincos do pau oco.

É chegado o tempo em que o silêncio e a contemplação passaram a fazer parte do comportamento de um transgressor. É o que conclama a balbúrdia multimidiática de nossos dias.

Na verdade, nada mais efêmero que o conceito numérico dos dias: um ou dois dígitos não preenchem o vazio do homem pós-moderno.

E os “vencedores” propõem: Falemos do caos binário, já que se tornou “feio” falar do Sol e da Lua.

O choque. O homem e o tempo, com seus instantes vendidos em módulos. Uma overdose de estímulos de duração efêmera. Eis a droga que carece ser discutida, esta que alimenta o corpo fluido e seus receptores cerebrais carentes de imagens.

E é aí que me insiro e busco me justificar.

Quem sou? Algo indecifrável, como meu coirmão, objeto de estranhamento? mamífero, ave? Ovíparo, vivíparo? Tudo! Menos útil e justificável, embora ele ainda desperte alguma curiosidade científica. O que não parece ser bem o meu caso...

O ornitorrinco do pau oco destoa, e pode, muito em breve, perder de vez muito do lastro dos tempos, desgarrar-se do verde, de sua essência “Terra”. Impregnar-se definitivamente do urbano, perder-se no cinza e embriagar-se com seu-eu-deus-pessoal-bonito no selfie (sou eu lindo na foto, i.e.).

Dito algo sobre o ornitorrinco, há de se falar do “pau oco”.

Essa expressão “roubei” das esculturas que me encantaram na infância, em minhas visitas aos museus de Ouro Preto e Mariana.

Todos sabemos das histórias de ouro e diamantes dentro de esculturas de santos entalhados em madeira em contrabando que ocorria nas Minas Gerais, nos

idos dos séculos XVI-XVIII. Nas costas da imagem (ou em seus pés), de forma camuflada, uma pequena abertura permitia a ocultação do metal nobre e das pedras preciosas que movimentavam o Velho Mundo.

É aí que eu me insiro.

Vivemos um momento neoantropofágico na poesia. Pelo menos vejo isso como uma das tendências em muitos dos poetas atuais. Na miríade de cores, na heterogeneidade da produção atual, vê-se um esfacelamento do corpo, do que resta do corpo, já que a alma já foi esmigalhada.

O final do século XIX trouxe a proposição da morte de Deus, trouxe o materialismo dialético. O homem oitocentista adentrou-se no novo século deslumbrado com a tecnologia e o conhecimento evolucionista. Tivemos o leninismo-stalinismo e vimos que o homem, vestido com a ideologia, transformou a proposta da utopia nas distopias descritas por Orwell e Huxley. Viveu a insanidade nazista e, com o distanciamento histórico, pôde entender que o homem errado no lugar certo pode gerar a insanidade coletiva. Tudo trouxe a descrença, a desilusão e abriu espaço para o deus mercado, o oportunista da vez.

E onde entra o ornitorrinco e o “pau oco” nisso tudo?

Na medida em que o poeta é a “antena da sociedade” – dito gasto, mas definitivo, de Ezra Pound –, o poeta-ornitorrinco carrega consigo todo o estranhamento do que o circunda e, impregnado do que “não tem serventia” por não optar pelo instante em detrimento do efêmero, corre o risco de se tornar uma curiosidade em risco de extinção.

Como pude, busquei me desconstruir, entender minha irrelevância relativa nesta vida. Enfim, vi-me um ornitorrinco.

E o que tem de especial o ornitorrinco? O olhar. E a necessidade... A necessidade de abrir o peito, com força, como tão bem ilustrou o poeta e grande artista Felipe Stefani, na ilustração que acompanha este livro.

Abrir o peito e oferecer o que mais precioso ele traz guardado em seu arcabouço de ossos e carne.

Já que o poeta é um estorvo, ele abre seu peito e joga na cara de quem quer que seja, como seu último ato de vida, rasgando sua última pele – a palavra —, mesmo que inutilmente, a “linguagem-ouro de enganar trouxa” que o alimentou enquanto vivo.

Eis aí o ornitorrinco do pau oco, queiram ou não.

*Eis a porção do falso
que constitui a verdade...*

*Se disser tudo,
restará apenas a última mentira.*

∞

*Rente ao chão,
toda mentira resvala na inutilidade.*

∞

*Por mais que insista,
os dias são mais irônicos
que as palavras.*

∞

*O disfarce da órbita
é desviar-se do óbvio*

∞

*O olhar
perdido na ausência
é insubornável.
(Do livro Breviário dos olhos [2017]).*

A obra

*Do artista
– a obra,
o todo
– da obra.*

*Mesmo que um segundo
apenas, seja o tempo
para a derrocada do homem,*

*cabe o feito
definitivo,
traduzindo o gesto, o
desfecho do combate.*

*Não se apegue
ao herói erguido aos céus
na glória do instante,
reafirmo:
– veja a obra.*

*A arte,
as mãos,
também se expressam
fechadas, sufocando
o ar no exíguo espaço
da tensão dos dedos.*

*O artista do palco,
do ringue,
persiste na imagem
que desaba
e se rasga.*

*Atenha-se ao diálogo
– com a obra.*

Clinch

*Não se arme,
passei para te dar
um abraço.*

*Não me afastes,
tenho cansaço.
(Do livro Breve dicionário (poético) do box [2015]).*

Varal

*Roupa lavada desconhece a história.
Dela tiraram as palavras, os odores,
tiraram o enigma das cores.*

*Já neste varal mágico,
o que se vestiu,
o que existiu,
o que é e não simplesmente foi,
o que está exposto
é a materialização de minhas vivências.*

*Penduro cheiros neste varal:
o cheiro de talco de minha avó;
meu pai-cheiro.
Nele estão também, os cabelos longos de meu irmão
que verteram poesia e sofrimento.
(Quem sabe também o seu último olhar para a morte?)*

*O canário belga, que mesmo cego cantava
a paralítica realidade dos cativos,
gorjeia todas as manhãs,*

[neste varal.

*Meu primeiro caderno de poesia
cheio de versos “roubados”
dos poemas preferidos da infância,
como todo menino travesso,
brinca
de equilibrista nas cordas do varal
e zomba de mim
com os seus sonetos românticos.*

*Há também um genipapo guardado
daquela manhã em que, sentado no alto*

*do genipapeiro, aprendi de meu irmão
princípios filosóficos budistas.*

*O olhar mareado de meu pai me dizendo de seu amor
mantém aquela garoinha paulistana
que paira como uma saudosa névoa
dos antigos invernos
de São Paulo de Piratininga.*

Meus guardados, meus presentes.

*A realidade de cada um
Desconheço a ordenação dos anjos,
mas sei das cores nas fachadas das casas.*

*Na foto antiga, as casas já receberam
O insofismável tom trazido pela areia do tempo.
Naqueles olhos ausentes,
que cruzaram desapercebidos
a falsa eternização do momento,
surpreendo o olhar humano.*

*Desconheço a verdade dos santos,
mas tenho aprendido sobre a mutilação do desejo.
(Do livro Verdes versos [2007])*

*Régua quebrada
Não me importo
com numerar as penas do cisne.*

*Versejo com apetite.
Cato palavras de aluvião.
Sou sapo de língua comprida catando mosca.*

*Insisto na ingenuidade da metamorfose.
(só sei transformar sapato em borboleta.)*

Balada da carne

Já que o dia é par, falemos de amor.

*Já que à frente sempre restará o horizonte,
não me enterrarei além dos olhos.*

*Já que é no vazio insalubre da cura
que se percebe a alma evanescendo,
tragam-me uma taça.*

*Já que eu disse sim,
limitem os convidados
presentes à minha embriaguez.*

*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.*

(Do livro Rascunhos do absurdo [2010]).

*Minha terra
é uma ilusão da linguagem.*

*Tenho de meu
esse rastilho de palavras
que pressinto
atadas
aos calcanhares.*

*Se o desfaço, perde-se
o encantamento das vivências cerzidas.*

*Sei que as mãos ensaiam
obscenidades
entre dois espelhos.
Quero mesmo criar algumas
reentrâncias
na estrutura dos olhares.
Mas olhos extraviados não ardem
no lugar-comum em que me perco...*

*Dou conta de minhas cicatrizes;
e são bem humanas:
com cheiro
de menstruação e defunto.*

*Para os crentes,
desejo o reino dos Céus.
Para mim, a realidade.
Sou um desencontrado;
não me cabem subterfúgios.
(Do livro Os ossos da baleia [2013])*

*Um resto de sol no desalento
Ocupo-me de uma febre
sem propósito.
Modos existem
de forjar os dias,
principiar universos,
rir do descomunal
segredo da vida ...
Mas não nessa noite gelada
em que persisto centelha.*

*Eis a última pele – a palavra –
que se desgarra inapta
a prosseguir
afirmando
o esplendor da verdade.*

A simetria do caos

*Há simetrias
nas reentrâncias do caos.*

*Desandada
tristeza
dizer: – sim –
me desespero.*

*Descobrir o que
– enfim –
conta:*

*a boca larga
da sombra
onde*

*cada um é igual
à quinta
parte
do que lhe resta
como consolo.
(Do livro Glacial [2014]).*

(Não me calo.)

*Mordaça
se rasga com os dentes,
e, se me cortam a língua,
reinvento
a linguagem-uivo
– corda vocal é elástico
de boleadeira –
que atira longe o eco
do desatino.*

Anacrônico

*Meu é este desperdício,
olhar que não se enquadra,
silêncio que espia na luz apagada,
o medo de não estar vazio
quando se acercar a luz do nada.*

*Meu é este dizer do tempo,
discurso interrompido,
lampejo, lamento,
saber inútil
o saco e a porra.*

*Meu não é o início,
mas o gargalo,
o rente, o arrebol sorvido,
este escuro – noite que se ressentir de frio,
a fresta que observa,
o liberto, o estio,
ornamento dos dentes,
pavor, pavio.*

*Meu é o fim
justificando a queda,*

*o dedo – semente das unhas,
o arvoredo brotando no interminável.*

*Meu é o absurdo,
o privilégio das horas,
o beijo contado,
o assobio, o assombro,
o firmamento inútil.*

*Meu é o desafio,
o preto e o branco
e este zelo
pelas coisas perdidas.*

(Do livro O ornitorrinco do pau oco [2018]).

18

Achilles Vivacqua (1900-1942): o capixaba na cena belo-horizontina dos anos 1920

Juliana Cristina de Carvalho¹

“Capixaba de nascimento e mineiro por aclimatação” (VIVACQUA, 1997, p. 55). Era assim que, como relata Eunice Vivacqua, em sua obra de memórias *Salão Vivacqua - lembrar para lembrar*, o seu irmão Achilles Vivacqua gostava de se identificar. Um nome praticamente desconhecido no universo das letras, mas que, devido ao seu projeto e fôlego literário, merece ser retirado do olvido, do esquecimento.

A descoberta do escritor e de sua vida literária ocorreu no período que atuei como bolsista de iniciação científica na Faculdade de Letras da UFMG, na época da graduação, sob orientação da Profª. Drª. Constância Lima Duarte; e posteriormente, estendeu-se na fase do mestrado, como bolsista de Apoio Técnico, sob orientação da Profª. Drª. Eneida Maria de Souza. Nos anos iniciais das pesquisas,

1. Doutoranda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).

recebi como missão inventariar três caixas contendo documentos e materiais biobibliográficos que haviam sido doadas ao Acervo dos Escritores Mineiros pelos sobrinhos, a pedido da falecida mãe, Eunice Vivacqua, de um escritor chamado Achilles Vivacqua (1900-1942), em dezembro de 2006.

Assim, longos meses foram dedicados à abertura das caixas, separação criteriosa dos itens em pastas separadas por títulos que os caracterizavam, em séries de identificação, listagem, descrição, inventariação, e, por fim, alocação nos armários de arquivo destinados ao escritor. Esse foi um contato direto e muito íntimo com o universo particular, familiar, de um nome até então desconhecido. Esse contato fez crescer uma afinidade com todo aquele material, aquelas fotos, aqueles escritos. Desse período marcante nasceu um interesse investigativo, uma grande vontade de estudar e divulgar todo aquele material e aquele escritor. A sensação era de que se tratava de um jovem, que se foi muito cedo, e que não teve tempo de se fazer conhecido, como merecia e como desejava. Os documentos indicavam que, presentindo a sua partida, Achilles expressou, como relata a sua irmã, Eunice, a sua enorme vontade de ganhar o mundo, de ter sua escrita literária e crítica publicadas, registradas na memória do país.

Dessa aproximação com os objetos de Achilles Vivacqua e do interesse investigativo que dela surgiu, realizou-se a dissertação de mestrado, concluído em 2013, a tese em andamento e algumas comunicações apresentadas em seminários e congressos, das quais resultaram algumas publicações.

O poeta, contista, cronista, ensaísta Achilles Vivacqua nasceu no Espírito Santo, e inscreveu, em seu coração, o estado de Minas Gerais, em especial, a cidade de Belo Horizonte. Nas palavras de sua irmã Eunice Vivacqua, em sua obra de memórias *Salão Vivacqua- lembrar para lembrar*², o escritor reconhecia-se “Capixaba de nascimento e mineiro por aclimatação” (VIVACQUA, 1997, p. 55).

Nasceu no dia 02 de janeiro de 1900, em Rio Pardo, no Espírito Santo, conhecida atualmente como Muniz Freire. Era descendente de italianos e um dos membros de um expressivo clã familiar, os Vivacqua (compunha a primeira geração de um grupo de 15 filhos, dos quais nove eram mulheres e seis homens). Faleceu, de tuberculose, em Belo Horizonte, em 1942.

2. Trata-se de uma obra caracteristicamente memorialística, na qual Eunice Vivacqua narra, através de seu olhar infantil, os seus tempos de infância no casarão de sua numerosa família, localizado em Belo Horizonte, na rua Gonçalves Dias, 1218, batizado na época como Salão Vivacqua.

Dentre os integrantes dessa numerosa família, havia Dora Vivacqua (1917-1967), uma das irmãs de Achilles, que, passado uns anos, em meados de 1942, trilhando uma carreira artística, foi batizada de *Luz del Fuego*, marca de um batom argentino da época. Dentre as suas performances, a que recebeu maior destaque envolvia cobras e liberdade. A artista realizava números de dança, nua, tendo o seu corpo envolto por um casal de cobras, causando desconforto aos defensores da “moral e dos bons costumes” do período. A sua família também, de uma maneira geral, não via com bons olhos a sua inquietude, condizente ao perfil de uma mulher à frente de seu tempo, como podemos identificá-la. Além de dançarina, foi também naturista, atriz, escritora e feminista brasileira³.

Achilles Vivacqua, desde muito jovem, já conciliava a vida de trabalho com a dos livros, evidenciando desde cedo o gosto pelas letras. Em 1937 forma-se em Direito pela Academia de Direito, de São Paulo. Todavia, não chegou a advogar, dedicando-se exclusivamente à literatura.

O seu grande afeto por Belo Horizonte, estampado em seus versos, foi decorrente do acolhimento que recebeu na cidade. Aos vinte anos de idade, foi diagnosticado com tuberculose, o temido “mal do peito”. Assim, por estritas recomendações do seu médico, Dr. Ribeiro Couto, mudou-se, em companhia de uma de suas irmãs, para Belo Horizonte, cidade recomendada para o tratamento das vítimas do bacilo de Koch, devido ao ar puro das montanhas, que acalentava os pulmões rendados de suas vítimas.

Mesmo debilitado, entre idas e vindas em hotéis e sanatórios, ele não abandonou a sua paixão pelo universo das letras. Sentimento esse que já havia despertado e expressado quando ainda habitava as terras capixabas, como ressalta a pesquisadora Andressa Nathanailidis, em sua obra *Última oferenda - Achilles Vivacqua: vida e obra*. De acordo com ela, o autor é considerado o primeiro poeta modernista capixaba, ao lado de nomes como Newton Braga e Haydée Nicolussi (NATHANAILIDIS, 2008, p. 7). O seu nome pode ser encontrado, por exemplo, em páginas da importante revista *Vida Capixaba, Chanaan* e em jornais como *O Momento* e *Correio do Sul*, todos capixabas.

Conforme já foi dito, Achilles Vivacqua mudou-se para Belo Horizonte com sua irmã. Sua família mudou-se posteriormente. Habitaram um casarão próximo à Praça da Liberdade, na rua Gonçalves Dias, 1218. Batizada por

3. As informações biográficas foram pesquisadas na página do Wikipédia.

Drummond, como relata Vivacqua (1997) em suas memórias, como Salão Vivacqua, a residência representou na época um importante espaço cultural na cena belo-horizontina dos anos 20, na qual ocorriam trocas de saberes e eventos, como, por exemplo, sarais. Um emblemático local no qual nasceram as primeiras ideias de renovações propostas pelo movimento modernista de Minas Gerais. Figuras importantes como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, dentre outros, eram frequentadores assíduos do Salão, como bem apresenta Drummond em versos no seu poema intitulado “Jornal Falado Salão Vivacqua”, presente em *Esquecer para lembrar: Boitempo III*, de 1979. Nele, logo no início, o poeta evoca as “garotas de Cachoeiro”, ou seja, as irmãs de Achilles Vivacqua, que também participavam desses encontros e eram descritas pelos frequentadores como sendo gentis e belas.

Citemos um trecho do poema:

*Garotas de Cachoeiro civilizam
nossa mineiro burgo relaxado.
No salão todo luz chega o perfume
das roseiras da Praça. Burburinho.
Aqui, a se sorrirem, vejo os máximos
escritores da nova geração.*

[...]

*João Dornas traça a viva reportagem
Urbana. Que parada,
achar acontecimentos onde nada
acontece, depois de Rui Barbosa!
Ele inventa, ele cria? Fatos raros
baixam do lustre, pulam no tapete
e Nava, prodigioso desenhista,
risca os perfis, os gestos, os lugares.
Delorizano, grave, fala de ciência
e Romeu de Avelar conta do Norte.
Aquiles é o cronista social: noivados e potios e flertes surpreendidos
na segunda sessão do Odeon... Caluda!
Alguém pode não gostar.
[...](ANDRADE, 1979, p. 144-146).*

Ainda tratando desse espaço e das Vivacqua, Drummond, em reportagem concedida a Homero Senna⁴, relembra a presença delas em Belo Horizonte:

Verdade seja que, na fumaça do meu tempo de rapaz, diviso um, digamos salãozinho literário perdido nas montanhas mineiras, por iniciativa de um grupo gentil de moças capixabas, as irmãs Vivacqua. Reinou absoluto em Belo Horizonte na década de 20, mas por breve tempo (BUSATTO, 1992, p. 61).

Marcando afirmação feita acerca do movimento modernista na cidade mineira e do seu nascimento, Vivacqua (1997, p. 19) diz:

O movimento modernista emergiu nos clubes, nos cafés, nas pensões e cabarés, nas repartições públicas, e se perenizou nos jornais e revistas da época. Em Belo Horizonte, brotou também na Praça da Liberdade, nas ruas e, de forma muito peculiar, nos ‘assustados’ do Salão Vivacqua. Lá, a vida acontecia, tinha seu próprio rumo e ritmo. Lá, o futuro se forjava e tinha o sabor de ‘suspiros azedinhos’ e de ‘não-metoques’, perpetuados como as inesquecíveis *madelaines* proustianas. Na cadência das mazurcas, valsas e tangos, a poesia corria solta, os versos dançavam livres (VIVACQUA, 1997, p. 19).

Situando a cena da Belo Horizonte dos anos 20, o crítico e historiador Fernando Correia Dias⁵, em “Tempos do Salão”, posfácio que escreveu para a obra de Eunice Vivacqua, afirma que, no período retratado, os Vivacqua foram muito bem acolhidos em Minas e, por meio do Salão e de toda convivência no contexto social da cidade, foram bem presentes na vida social mineira. Refletindo sobre o clima desse tempo, assegura:

-
4. A reportagem citada por Luiz Busatto na quarta nota de rodapé de sua obra encontra-se presente na obra *História de uma companhia literária, o Sabodoyle* (SENNA, 1985, p. 113).
 5. Na ocasião do Mestrado, em 2013, foi realizada uma entrevista com Fernando Correia Dias. Para consulta, ver o apêndice da dissertação, “Pausa para um bate-papo” (CARVALHO, 2013, p. 214-217).

É um tempo, como se sabe, de renovação intelectual de Belo Horizonte, cidade que já contava com vários estabelecimentos de ensino, especialmente de nível superior, e com diversas instituições culturais. A imprensa era significativa, embora somente na segunda metade da década comecem a aparecer jornais mais estáveis. Os intelectuais jovens, inclusive os renovadores, passam a ser conhecidos por meio da publicação dos respectivos escritos. [...]

Aí começam a funcionar, no casarão dos Vivacquas, os concorridos saraus. Música e poesia. As executantes e declamadoras eram as belas moças da família. Depois vieram os jornais falados, com a participação dos moços. A autora lembra, em rápidos mas incisivos traços, os frequentadores do Salão: Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Abgar Renault, Baptista Santiago, João Dornas Filho, Delorizano Moraes, Romeu Avelar, Milton Campos, João Alphonsus, Evágrio Rodrigues... (VIVACQUA, 1997, p. 140).

Resgatando colocação já feita, apesar de sua luta contra a tuberculose, Achilles Vivacqua mostrou fôlego e esteve bem presente na cena literária de seu período. Como bem apontou o Prof. Dr. Francisco Aurelio Ribeiro, na ocasião do exame de qualificação, o seu nome pode ser visto em vários periódicos da época. Talvez, segundo ele, nenhum outro escritor de sua geração, residente em Belo Horizonte, tenha tido uma participação tão ativa como a dele, em órgãos modernistas do Brasil todo⁶.

No contexto literário brasileiro, o escritor contribuiu com publicações esparsas nas principais revistas e jornais de seu tempo. Em Minas Gerais, publicou na revista *Verde* (1927), *leite criôlo* (1928), da qual foi fundador, ao lado de João Dornas Filho e Guilhermino César, *Cidade Vergel*, *Semana Ilustrada*, dentre outras. No Rio de Janeiro, publicou na *Fon-Fon* (1924 a 1935), *Careta*, *O Malho*, *Vida Doméstica*, *Ideia Ilustrada*, dentre outras. Em São

6. Creditamos as informações feitas durante o exame de qualificação realizado no dia 9 de março de 2018, em Belo Horizonte, na PUC-Minas, unidade Coração Eucarístico, ao citado Prof. Dr. Francisco Aurelio Ribeiro.

Paulo, na *Revista de Antropofagia, Vanitas* (9 de julho de 1935). No Espírito Santo em *Vida Capixaba, Chanaan*. Os jornais com os quais colaborou são: em Minas Gerais: *Diário de Minas, Folha de Minas, Correio Mineiro e Estado de Minas*. No Espírito Santo: *O Momento, Correio do Sul* (17 de agosto de 1929 e 14 de julho de 1939). E em outros títulos, como *Diário da Manhã, Diário de São Paulo, Folha do Povo* (Mato Grosso do Sul), *A Tarde* (Bahia). E, no exterior, colaborou com os sul-americanos: *Renovación, El Heraldo* (de Góes, Montevidéu, 27 de abril de 1929).

A *Revista de Antropofagia*, conforme se sabe, foi uma publicação que nasceu como consequência do “Manifesto Antropófago” escrito por Oswald de Andrade. Ela teve duas fases, ou “dentições”, como falavam os seus integrantes. Evocando a Antropofagia, o movimento antropófago, é importante lembrar, como bem fez o já citado pesquisador Francisco Aurelio Ribeiro⁷, também na ocasião do exame de qualificação, ao citar fala de Luiz Busatto, em *O Modernismo Antropofágico no Espírito Santo*. Atílio Vivacqua, um dos irmãos de Achilles, Secretário de instrução do governo Aristeu Borges de Aguiar, ao assumir o cargo citado, com fins de aprimorar o seu nível de instrução, viajou para São Paulo, que era, nas palavras do autor, “[...] um modelo num tipo de escola que o secretário planejava implantar no Espírito Santo” (BUSATTO, 1992, p. 26). Em sua viagem, ele foi buscar subsídios para levar e aplicar a ideia da Escola Ativa⁸ no Espírito Santo. Devido ao seu lado intelectual, como diz o pesquisador referenciado, o secretário, durante a sua estadia em São Paulo, criou laços, e manteve, com o grupo de Oswald de Andrade. Assim, na visão de Busatto, por tais razões expostas, deve-se a Atílio e ao jornalista Garcia Rezende, seu assessor e diretor do *Diário da Manhã*, órgão oficial do governo, a chegada do movimento antropofágico em Vitória, no Espírito Santo, em 1928. Essa presença e participação do grupo capixaba no citado movimento pode ser encontrada na já citada *Revista de Antropofagia*, que foi reeditada em São Paulo em 1975; nesse periódico, há uma introdução de Augusto de Campos.

7. Mais uma vez, creditamos essas colocações ao Prof. Dr. Francisco Aurelio Ribeiro.

8. A denominação em questão, como se lê em Busatto, citando fala de Lourenço Filho, foi lançada em 1917, em um texto de Pierre Bovet, educador suíço, como tradução do nome do alemão “Arbeitsschule”, que, na tradução literal, quer dizer “escola do trabalho”, cunhado em 1911 por um educador alemão chamado Jortge Kerschensteiner (BUSATTO, 1992, p. 26). Contudo, o nome final eleito foi o de Escola Ativa.

Nessa época retratada, mesmo já residindo em Belo Horizonte, Achilles, motivado também pelo clima antropofágico, contribui com suas publicações na mencionada revista, *Revista de Antropofagia*, publicando o poema “Indiferença”, no número 3, e “Dança de Caboclo”, no número 10, em fevereiro de 1929. No número 7, datado de primeiro de maio de 1929, já na segunda fase, chamada de dentição, da revista, publica o seu ensaio “a propósito do homem antropofogo” (o título foi grafado dessa maneira, em letras minúsculas e sem acento).

Como forma de localizar a presença do escritor em publicações capixabas, será apresentado “Longe”, dedicado a Elpídio Pimentel⁹, publicado na revista *Vida Capixaba*, ano V, n. 92, de 23 de maio de 1927.

As rosas, no jardim deserto, pétala a pétala se esfolham...

Nem mais um ruído na alameda, senão um vago rumor de alguém que vai pisando, ao de leve, as folhas amarelas, que do alto vão caindo...

Eu sei que estás longe, bem longe de mim. No entanto, tu ainda vives para meu desejo, para meu sonho... esse eterno sonho que me acompanha pelas horas de melancolia e se enovela nas visões dolorosas!

As flores, o caixão, os círios a arder, grinalda atando-te os cabelos, e o pranto em torno... Tudo me diz que estás longe de mim, além deste jardim tranquilo e silencioso, por onde agora vou mudo e sozinho e onde vive a saudade -- a triste saudade de nossa alegria.

Enfim te vejo...

Sob o opalescer do luar, que se eleva sobre o estendal das tranças verdes, com a mansidão das asas brancas e silentes dos pombos -- surges a me guiar os passos...

9. Segundo Fernanda Ferreyro Monticelli, em seu artigo “Elpídio Pimentel e o anúncio de uma educação especial no ano de 1923 no Espírito Santo”, Elpídio Pimentel nasceu em 1894, no município de Serra, no Estado do Espírito Santo. Formou-se em advocacia, todavia, destacou-se como jornalista e professor. Na posição de jornalista, foi o editor do órgão oficial do Estado, pelo jornal *O Diário da Manhã*, no qual escrevia uma coluna intitulada “O que os pais devem ler”. Foi também diretor da revista *Vida Capixaba*.

Insensivelmente, ante o livor de tua aparição -- caminho de joelhos, misticamente...

Abriram rosas, e o jardim refloriu-- refloriu miraculosamente...

E quando as tuas mãos finas, em sutil afago, me alisam os cabelos — sinto a fina sensação do eterno frio, que te amortalha...

E eu, ao pé de ti, em doce e grave adoração, vou ouvindo a voz de meu destino e não comprehendo, não posso comprehender, que é finda esta batalha (VIVACQUA, 1927, p. 88).

O “eu” do texto dirige-se a um tu que não está mais ao seu lado. Há um palpável clima de morte sendo tratado. A ideia do silêncio pode ser vista na imagem do “jardim deserto”, da ausência de ruído na alameda, “nem mais um ruído na alameda”. O que há é, apenas, como nos diz a voz presente, “um vago rumor de alguém que vai pisando, ao de leve, as folhas amarelas que do alto vão caindo”. Visualiza-se uma ausência de movimento, de cor, de som no texto. Todas essas evidências remetem a um clima mórbido, frio, ou seja, de perda, de morte, melancólico, “horas de melancolia”, “visões dolorosas”. Há uma forte dor, decorrente de perda, sendo retratada aqui. As flores, o caixão, grinalda, o luar, a “fina sensação do eterno frio”, a “finda batalha” possibilitam essas interpretações feitas.

Outro fato que é preciso ressaltar acerca do escritor é a marca da sua escrita: a experimentação. Ao que parece, por meio do seu projeto literário, Achilles intencionava se aventurar por diversos estilos de escrita, o que poria em prática sua versatilidade criativa¹⁰. Escreveu poemas, contos, crônicas de moda, textos críticos, que tratam sobre o cenário brasileiro, sua língua, sua cultura, que discutiam a nacionalidade, resenhas críticas sobre livros de escritores da época, diálogos literários, dentre outros. Tal razão, torna inviável vê-lo apenas como poeta, ou como contista, ou como cronista, por exemplo.

10. O texto “Longe” do escritor colocado ao lado do ensaio “a proposito do homem antropófago” ilustram um pouco a afirmação acerca da escrita experimentalista do escritor Achilles Vivacqua e de sua versatilidade criativa. O primeiro, aproxima-se mais à estética anterior ao modernismo, ao simbolismo, enquanto a segunda dialoga com o modernismo. É perceptível a diferença do tom entre os dois textos citados.

Essa questão se revela até mesmo na maneira de se apresentar ao final de seus textos, na assinatura de autor. O escritor utilizava-se de pseudônimos: Roberto Theodoro, Maria Thereza, Achilles Vivacqua (ele mesmo, conforme se percebe, se coloca como um pseudônimo, ao, às vezes, assinar, por exemplo, Roberto Theodoro e colocar o seu nome, Achilles Vivacqua, em parênteses, como uma outra marca de autoria). Em outras ocorrências, identifica-se como Achilles Vivacqua e registra Roberto Theodoro entre parênteses. Enfim, é como se ele estivesse propondo um jogo, ora esconde, ora revela, com a questão da marca autoral, da assinatura. O pseudônimo que revela uma rigidez de uso, uma lógica definida, é o de Maria Thereza que, conforme se constatou nos estudos, foi utilizado apenas nas crônicas de moda da revista *Semana Ilustrada*, mineira, já apresentada anteriormente.

Além dessas dificuldades de nomeação autoral é também tarefa difícil associá-lo a uma determinada estética literária. Isso, pois, em seu convívio, existiam, também, representantes da estética anterior à do Modernismo, como o Simbolismo, por exemplo, do qual também se aproximou. Ele transitava muito bem entre essas duas linhas. Não se filiava, unicamente a nenhum dos dois lados.

Achilles publicou apenas uma obra, de edição própria, intitulada *Serenidade*¹¹. Esse livro não alcançou uma circulação efetiva, talvez por ter sido uma edição do autor, o que o tornou praticamente desconhecido no universo das letras. Trata-se de uma plaquette publicada em 1928, dedicada à memória de dona Margarida, sua avó paterna, composto por seis breves poemas: “Arrabálde”, “Noturno de Belo Horizonte”, “Frade de Sabugo”, “Serenidade”, “Sentimental” e “Peregrino do Sonho”. A recepção crítica de sua obra na época teve saldo, de maneira geral, positivo, sendo recebida com algumas resenhas favoráveis em diferentes jornais e revistas.

Como exemplificação, segue-se o poema, de mesmo título da obra, “Serenidade”:

11. Em razão do número de páginas exigidos no presente trabalho, essa obra não será analisada na íntegra. A sua investigação iniciou-se na dissertação de mestrado, ver Carvalho (2013, p. 183- 203), e agora, no doutorado, será aprofundada, pensando no tema da melancolia, sentimento esse que propomos estudar, na tese em desenvolvimento, dentro da obra literária do escritor Achilles Vivacqua.

*Os bancos debaixo das árvores são macios.
Há um sabor de frutos maduros
nos lábios molhados das visitas.
O pomar é como uma bandeja de terra roxa
onde brilha o amarelo polido dos maracujás
entre a folhagem lustrosa;
e as jaboticabeiras são como taças verdes
espumejando de zumbido de loiras azas de abelhas...
Entre a palestra serena das visitas,
no pomar tranquilo,
à sombra amiga das mangueiras adstringentes
sob a poalha luminosa do sol,
-- todas as horas mineiras são boas e simples...
(VIVACQUA, 1928, p. 25-27).*

Analizando brevemente o poema, nele, ao contrário do que ocorre em “Longe”, não se nota um clima de luto, de penumbra, de morte. Há uma retratação de cenário que soa como memorialística, nostálgica. Um tom de contemplação, admiração da paisagem mineira observada atentamente pelo eu-lírico presente. Também, na contramão do anterior, nesse há vida, vibração, cores, sons, movimentos.

À guisa de conclusão, temos aqui um escritor que nasceu em terras capixabas e que lá deixou as suas marcas e que, também, “nasceu” em terras mineiras e deixou, também, as suas inscrições. Um escritor versátil, dinâmico, que tendo falecido aos 42 anos de idade pela tuberculose, não teve tempo de, de se fazer conhecido e se mostrar ao mundo, além das fronteiras do contexto no qual viveu, mas que merece ser lembrado, celebrado e apresentado principalmente pela versatilidade de suas experiências criativas, pela qualidade de seus versos e por sua importante contribuição cultural nos diversos jornais e revistas nos quais escreveu.

Referências:

- ACERVO de escritores mineiros. Disponível em: <http://phpext01.fale.ufmg.br/aem/>. Acesso em: abr. 2018.
- BUSATTO, Luiz. O movimento antropofágico no Espírito Santo. In: _____. **O Modernismo Antropofágico no Espírito Santo**. Vitória: Ufes, 1992. p. 21-30.
- LUZ del Fuego. Biografia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Luz_del_Fuego. Acesso em: abr. 2018.
- MONTICELLI, Fernanda Ferreyro. Elpídio Pimentel e o anúncio de uma educação especial no ano de 1923 no Espírito Santo. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais**, Vitoria, v. 3, n. 2, p. 81-93. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/cadecs/article/view/13657>. Acesso em: abr. 2018.
- NATHANAILIDIS, Andressa. **Última oferenda. Achilles Vivacqua**: vida e obra. Vitoria: Academia Espírito-santense de Letras, 2008. p. 7- 23.
- SENNA, Homero. **História de uma companhia literária**: o Sabodoyle. Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 1985.
- VIDA Capichaba (1925-1940). Acervo eletrônico da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>. Acesso em: abr. 2018.
- VIVACQUA, Achilles. **Serenidade**: poesias. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1928.
- VIVACQUA, Eunice. **Salão Vivacqua**: lembrar para lembrar. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

19

Cantáridas e outros poemas fesceninos: a sátira capixaba da década de 1930

Karla Vilela de Souza¹

O livro *Cantáridas e outros poemas fesceninos* foi escrito em conjunto por Paulo Vellozo, Guilherme Santos Neves e Jayme Santos Neves, em 1933. Foi publicado em 1985, com uma tiragem de 2.000 exemplares, pela Fundação Cecílio Abel de Almeida, do Espírito Santo, e pela Editora Max Limonad, de São Paulo, em parceria. Pela Fundação Cecílio Abel de Almeida foi o volume nº 20 da Coleção Letras Capixabas, e pela Editora Max Limonad foi o volume nº 2 da Coleção Bazar. A obra conta com comentários, notas e edição de texto de Reinaldo Santos Neves (filho de Guilherme e sobrinho de Jayme) e com apresentação de Oscar Gama Filho. Cantáridas tem 124 poemas (sendo que dois têm a mesma numeração) e mais 20, que são os “outros poemas fesceninos”. Três dos poemas foram suprimidos, todos fazendo referência ao sogro de Jayme.

1. Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Felipe Fiуza, em sua dissertação *Cantáridas: uma trindade de sátiros na década de trinta*, chegou à conclusão de que “seria muito custoso, quiçá impossível, para ele [Jayme] explicar para a própria esposa que as brincadeiras dirigidas ao sogro, figura fundamental nos três textos, não passavam de brincadeiras”.

Fiуza finaliza a questão explicando que “seria humilhante, socialmente falando, um patriarca, Cajuza, explorar o gênero, que normalmente recebia o dote do pai da noiva quando casava antigamente”. E, já que a intenção de *Cantáridas* não era humilhar alguém, e sim apenas brincar, debochar, Jayme autorizou a publicação, contanto que esses poemas fossem suprimidos e que alguns nomes de amigos e parentes fossem trocados, para não ofender seus descendentes.

Como se percebe, todo o livro é deboche: a começar pela capa, passando pela dedicatória e pela homenagem. Por deboche entende-se zombaria, chacota, depravação de costumes, libertinagem; no caso de *Cantáridas*, a zombaria e a chacota são conseguidas por meio da ficcionalização da “depravação de costumes” dos três amigos. Na capa, de Célia Seybold, temos um grande espantalho, por assim dizer, que continua na contracapa, com suas pernas e seu grande pênis, maior e bem mais grosso que as pernas, a partir do qual é possível perceber o tom libertino característico do livro. A dedicatória foi escrita por Guilherme Santos Neves:

“Livro sem dedicatória”
- dirás tu, leitor amigo -
“onde é que nunca se viu?”
E nós, em coro, falamos:
“De pleno acordo contigo,
este livro dedicamos
à puta que te pariu...”

Já a homenagem, por Jayme Santos Neves:

Leitor amigo, batuta!
nossa homenagem viril,
a ti, meu filho da puta,
e à puta que te pariu!

Nitidamente uma sátira aos da época, que se aproveitavam de qualquer coisa que escreviam para bajular alguém.

No artigo intitulado “Kodack: as origens de Cantáridas”, de Inês Aguiar dos Santos Neves, neta de Guilherme, e no “Exórdio” do livro, escrito por Jayme Santos Neves, é apresentada a origem de *Cantáridas: Kodack*. “Esta era a revista de humor e crítica de menor tiragem de todas as épocas”, montadas por Guilherme e Paulo e enviadas a Jayme, que estudava Medicina no Rio de Janeiro. *Kodack* durou pouco, pois Jayme retornou a Vitória em 1933, um ano depois. E foi aí que surgiu *Cantáridas*, “em uma sequência natural e lógica”.

Muito interessante é observar o gosto dos autores pela paródia. *Kodack* era uma paródia da revista local *Vida Capichaba*, cujas capas originais eles usaram para criar sobre elas as suas, como um palimpsesto. Já em *Cantáridas*, eles exploraram paródicamente vários textos e títulos de autores conhecidos, como Olavo Bilac, Raimundo Correia, Edgar Allan Poe, Gonçalves Dias, Molière, Shakespeare, entre outros. Destaca-se a paródia à forma poética consagrada escolhida para a maioria dos poemas fesceninos, o soneto.

Oscar Gama Filho, na “Introdução” ao livro, explica a origem dos poemas fesceninos. Segundo o autor, esse termo “passou a denominar qualquer poema que [...] alie a sátira a uma abordagem lúbrica, em linguagem licenciosa e sem pudores, de temas ligados à sexualidade, tidos como obscenos”. Esclarece, ainda, o significado da palavra *cantárida*:

A cantárida, segundo Chernoviz [autor do Diccionario de medicina popular e das sciencias acessórias], é um poderoso afrodisíaco [...]. Sua ingestão produz [...] ereções prolongadas. Tais efeitos devem-se a seu princípio ativo, a Cantaridina, que irrita as vias urinárias e, por reflexo, estimula os órgãos sexuais masculinos ou femininos. É, porém, extremamente perigoso, podendo levar à morte.

A metáfora é clara: ambos (livro e medicamento) “são afrodisíacos (trazem para a flor da pele o sexo encoberto), irritantes (o livro irrita os moralistas) e podem levar à morte (no caso dos poemas, eles matam a hipocrisia sexual)”. A outra hipótese, de Oscar Gama Filho, seria a inserção de “ri” em “cantada”: a união do humor e da sexualidade lasciva das cantadas.

O título foi escolhido pela necessidade, após Paulo Vellozo tomar uma iniciativa: ele “resolveu reunir toda a produção satírica dos três amigos e datilografá-la em forma de livro”. Cada um dos três autores apresentou três

opções, e a de Paulo foi a escolhida por Arnaldo Magalhães e Jones dos Santos Neves.

Um tema abordado constantemente no livro é referente à orientação sexual dos satirizados. E a orientação escolhida é a homossexualidade ou, nos termos fesceninos dos poemas, a “veadagem”. Jayme esclarece o fato no “Exórdio”:

A propósito de nada ou a propósito de tudo, xingar era chamar o outro de veado ou de filho da puta. E xingar alguém de veado constituía, àquela época, a maior ofensa possível. E era isso que fazíamos, nos poemas. Assim, quem escrevia o soneto era sempre o machão e o outro, a quem era endereçado, era sempre a vítima. O único objetivo, no final, era escutelhar o parceiro, ferindo-o no ponto mais sensível de sua honorabilidade.

Esse jogo satírico expresso em *Cantáridas* tem sido estudado pelos críticos em outras tradições e obras literárias, como a trovadoresca e a barroca, em que o aspecto retórico e lúdico das acusações e denúncias tem relativizado o teor documental dessa literatura.

Os poemas em sequência

Cantáridas é um livro escrito com a intenção de satirizar o sério, e não humilhar o outro, como expõe Jayme Santos Neves. Por mais que o nome ou o apelido seja citado, o intuito é apenas a diversão, tanto para quem escreve quanto para quem lê: tanto que nenhum dos satirizados se importava realmente, como se os escritos fossem uma ofensa ou algo do tipo. Todos sabiam a verdadeira intenção, e todos escreviam um contra o outro. Inclusive, alguns poemas de *Cantáridas* parecem ter sido escritos como respostas uns aos outros e, ao serem editados em forma de livro, percebe-se pela ordem em que foram colocados que, intuitivamente ou não, *Cantáridas* foi escrito como se fosse um livro. Porém, publicado 50 anos depois.

Considerando aqui como “poemas em sequência” aquela série de textos que coincidem no tema, na alusão aos nomes e nas circunstâncias, diversos poemas de *Cantáridas* podem ser observados como seriados. Uma sequência

ótima para perceber essa característica muito presente na obra é a dos poemas XCVI, CII e CIII, respectivamente, “Descabaçado!”, “Mentira!!” e “Fodi!”:

XCVI
Descabaçado!

*Num dia em que abusei do amendoim,
Saí à rua, cheio de tesão,
Disposto a ajeitar o Crinquinim,
Apesar de sabê-lo garanhão.*

*“Enrabá-lo? Impossível!” – eu pensava:
Mas resolvi fazer essa falseta.
Por fim, eu vi que já me contentava,
Se conseguisse dele uma punheta...*

*Encontrei-o na porta do Empório;
Coà destra, o cu cingi-lhe, num abraço,
E assim fomos até o escritório.*

*Mas ele ali, ao ver-me sem coragem,
Tirou as calças, me cuspiu no casso,
E usou-o como bico de lavagem... (P)*

Nesse poema, Paulo ataca Guilherme, conhecido como Crinquinim. Após ter comido muito amendoim, fruto ou vagem conhecido por seu poder estimulante, Paulo fica cheio de “tesão” e sai à rua, disposto a “enrabar” Guilherme.

Encontra-o na porta do Empório Capixaba, comércio tradicional de Vitória, hoje desativado, e num abraço mostra que está cheio de desejos. Juntos, vão até o escritório de Guilherme. Este percebe que o amigo está sem coragem e então tira as calças, cospe no membro do outro e usa-o. Defendendo-se da “calúnia”, denuncia Guilherme a mentira de Paulo Vellozo:

CII

Mentira!!

*O Veloso mentiu! O meu rabicho
Tão puro continua, quando estava!
Por lheu não dar entrada ao vil capricho,
A língua, por despeito, não lhe trava...*

*É mentiroso o seu soneto-lixo;
Não o cu, mas o pau me cobiçava,
Com tesão a fremir no escuro nicho
Que jaz, do puto, na da bunda, cava...*

*Mas como eu não quisesse dar-lhe o pau,
Recriminando-lhe a tesão espúria,
No escritório se tranca e, só de mau,*

*Enfia os dedos pela vil regueira,
E, a ganir de gozo e de luxúria,
Masturba a roxa piça do Pereira!...(G)*

Já em “Mentira!!”, Guilherme nega o que Paulo contou. Diz que, por não ter dado “entrada” a Paulo, este não segura a língua por despeito. Conta que o amigo se trancou no escritório e, “só de mau, / Enfia os dedos pela vil regueira”. No final do soneto, aparece uma referência à “caceta do Pereira”, que aparece em vários sonetos do livro.

CIII

Fodi!

*Mentira, não! Comi-te o cu-donzel!
Meu pau é testemunha. Ele não mente,
Pois traz o teu cabaço, como anel,
A apertar-lhe a cabeça docemente.*

*Que culpa temos, eu e o meu caralho,
De teres te engasgado co'a linguiça?
Não foste tu que arreganhaste o talho
E, por prazer, chegaste o cu pra piça?...*

*Confesso que, ao chegar perto de ti,
Pensei pedir-te o rabo, ou perguntar-te
Se querias matar-me um bem-te-vi...*

*Mas tal foi a tesão que te assaltou
Que, manejando o cu com garbo e arte,
Canhão ovovomeaste-me o “te dou”...(P)*

“Fodi!” é a tréplica de Paulo. Diz que não mentiu. Confessa que, ao chegar perto de Guilherme, pensou em “pedir-te o rabo”, ou perguntar se queria masturbá-lo. Mas o amigo, com o “tesão” que o assaltou, com um golpe de nádegas contra nádegas, concorda com o “te dou”.

Esses poemas seriados interessam tanto como uma das marcas estruturais do livro – há outras sequências interessantes – quanto como exemplo de glosa de um tema reincidente: a “veadagem”.

A veadagem

O Espírito Santo, na década de 1930, ainda era muito conservador e moralista, e a maior ofensa possível na época era chamar o outro de “veado” – ou “filho da puta” –, como afirma Jayme Santos Neves. Exatamente por isso, esse é o tema mais utilizado na obra.

E em *Cantáridas* não só a sodomia é um tema ofensivo. Ser submisso, ser passivo, ficar o tempo todo “cagando” ou “peidando” também são, como se percebe nos poemas “Descanso inútil”; “To be or not to be...” e “Orós de merda...”.

LVI

Descanso inútil

*Bojudo cu, de fornigar já farto,
Já farto de engolir boas bichocas,
Mais gasto que quirica após o parto,
Cheio de quistos, calos e ocas;*

*Resolve abandonar a má fodança
E descansar, pra refazer as pregas.
Um mês já se passara na bonança,
E o cu se refazia das refregas...*

*Mas eis, senão, que surge, um belo dia,
Para estragar-lhe todo o vão trabalho,
Nojenta e sórdida disenteria...*

*E Paulo exclama, numa voz dolente:
- Puta merda! Bem mais do que um caralho
Uma ameba escangalha o cu da gente... (J)*

To be or not to be...

*Cagar ou não cagar, eis a questão
Que ora enfrenta Renato, pensativo,
Enquanto tem no rabo o vil tampão
E aguarda o seu primeiro curativo.*

*Cagar ou não cagar... eis o motivo
Por que sua e tressua o Renatão,
Já sentindo - mais morto do que vivo -
No castanho terrível comichão...*

- *Será que eu dando um peido, devagar,
Não seria melhor e mais prudente
Pra meu olho do cu se acostumar?*

*Mas tem receio o pobre do doente,
E, já agora: Peidar ou não peidar,
Eis a questão que lhe fatiga a mente... (G)*

Orós de merda...

*Reina ansiedade lá na Santa Casa,
As Irmãs, os doentes, os doutores,
Os enfermeiros – todos em suspense:
É que, após cinco dias de fechado,
Vai-se, afinal, tirar o esparadrapo
Que sela o rabo do Dr. Renato.
Tudo postos no quarto do operado,
Enfermeiras de branco alvinitente,
Hervan Dedão, de gorro e avental,
Dois cabras fortes que seguram o doente.*

- “Dali que sairá?” – perguntam todos,
*Olhos postos na bunda do juiz
Que, de bruços, suado, gême baixo,
Pedindo: anestesia! anestesia!*

*Hervan, porém, nem liga pro coitado;
O que ele quer é ver sua obra
(A obra dele, leitor, a operação,
O toque de Asuero que fizera,
Não no nariz, no ânus do rapaz.)*

- “Obra-prima” – diz ele e, pinça em punho,
*Encarando o tampão que arrolha o rego,
-Um! dois! três! e dum golpe, um golpe só,
Arranca preste o tampo do buraco.
Pra quê! Um ronco surdo, um peido ovante
Atira ao teto o sujo esparadrapo,
Enquanto do reduto anal aberto*

*Jorra (é bem o termo), jorra em lavas
Caudal de merda que empesteia tudo,
E num minuto só o quarto enche!
Tão grande é o volume da cagada
Que todos lá se vão nela afogados.
Impelida por força incoercível
Desce em enxurrada pela rampa abaixo
Rumo à Vila Rubim;obre o Mercado,
Lá se vai a Coréia no atoleiro.
Mas não parou aí: Caratoíra
Alagada sevê na merda viva
Que sobe o morro dos Alagoanos,
Qual novo Jânio, a escória lá se vai
(Ninguém há que a segure!) pela Estrada,
A conhecida Estrada do Contorno.
Na sua marcha, a lava desemboca
Cobrindo toda a ilha das Caieiras;
E prossegue a avalanche malcheirosa,
Sobe e desce ladeiras sem detença,
E chega a Maruípe e chega à Bomba,
E à Praia do Canto e à Comprida.
Lá se vai Santa Helena envolta em merda,
Já ela está no Helal, onde desliza
Na pista de cimento da avenida,
Espraiando em chorrilho incontrolável;
Em três tempos Suá é soterrada,
Está em Bento Ferreira, está no Horto,
Cobre, de pronto, o morro dos Velhinhos,
Chega a Jucutuquara e ali se engrossa
Com outro rio de merda que, correndo,
Lá vem por Maruípe e por Fradinhos.
A pororoca estira-se ao comprido,
Veloz, em direitura da Cidade.
Cobre o Forte, desaba no Saldanha,
Já está na Capixaba, está na Praça*

- *A luminosa Praça do Prefeito -*
Escorre, em três enormes catadupas,
Pela Getúlio Vargas, pela Bley,
E pela frente do Teatro Glória
Rumando à decantada Praça Oito
Onde abafa os acordes sonorosos
Do hino que o Relógio está batendo!
Enquanto um braço de merda vai avante
Em busca da pequena Praça Roosevelt,
Outro, também fedendo, sobe às pressas
A escadaria de Maria Ortiz.
Dentro em breve, atolado está na merda
(E já não era sem tempo!) o Tribunal;
Em seguida, afogados são, também,
Na mesma onda esterquilínea e grossa,
O Hospital dos pobres funcionários,
A Assembléia (é merda contra merda...),
O rosado Palácio do Governo,
Bem como a Faculdade de Direito,
A Gazeta e o Templo dos Batistas
(Ambos na escusa zona meretrícia);
O Moinho Buaiz é uma cagada
E os armazéns do Porto e o Frigorífico;
De excremento está cheio e o belo Parque
Que Jerônimo e Jones deram ao povo;
Vai-se o caudal de encontro (é pororoca,
Pororoca outra vez!) de encontro à merda
Que, descendo da velha Santa Casa,
Lá da Vila Rubim vem fervilhando.
Completo está o ciclo fedentino:
Vitória é tal e qual um mar de merda,
Que fede, que borbulha e pororoca
(Pororocar, leitor, é verbo feito
Que se pode encontrar nos dicionários)
Que pororoca em várias direções.

*Lá se foi o Penedo e a Fonte Grande,
O Morro do Moscoso, a Caixa d'Água,
Os morros todos da cidade em volta,
Tudo, tudo, sepulto em borrada,
Na caganeira homérica e telúrica,
A qual – ó grã segredo da Natura! –
Saiu (e ainda sai!) dum só castanho,
Do rabo destampado de um só homem!
Vitória – aqui repito – está assolada,
Foi riscada do mapa do Brasil,
Nada nela respira, tudo é morto.
Tudo não! Uma coisa na cidade
Ainda dá sinal de vida farta,
Ainda tem em si vitalidade,
Inda reservas mais que a de Itabira:
O rabo do Renato, inesgotável,
Cunucópia sem fim, Orós gigante,
Vesúvio excremental d'alta potência,
De onde esguincha com força e propulsão,
Mais forte que a pressão das grandes dragas,
Merda, merda, mais merda, merda à beça,
Merda que – se o esguincho não parar –
Há de atolar em merda o mundo inteiro! (G)*

Referências

- ACHIAMÉ, Fernando. *Cantáridas: Registros de amizade, indícios para a história.* In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos. (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 2:** estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Ufes, 2007. p. 107-129
- ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário de termos eróticos e afins.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- BECHARA, Evanildo. **Dicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 478.
- BUENO, Alexei (Org.). **Antologia pornográfica:** de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

FIUZA, Felipe de Oliveira. Bravatas, companheiros e fantasmas: a tradição fescenina em *Cantáridas*. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth. (org.). **Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: PPGL/Edufes, 2011. p. 71-83.

_____. **Cantáridas**: uma trindade de sátiro na década de trinta. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

GAMA FILHO, Oscar. Histórias fesceninas e poemas cantáridos. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 11-41.

NEVES, Inês de Aguiar dos Santos. *Kodack*: as origens de *Cantáridas*. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos. (org.). **Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: Ufes, 2007. p. 145-152

NEVES, Jayme Santos. Exórdio. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 43-44.

NEVES, Reinaldo Santos. Notas sobre o texto. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 45-46

SALGUEIRO, Wilberth. E o Juca pirou: do indianismo sublime de Gonçalves Dias à poesia bem obscena de Bernardo Guimarães e de *Cantáridas*. In: **Lira à brasileira: erótica, poética, política**. Vitória: Edufes, 2007. p. 145-157.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Camões (e injúria lúdica) em Vitória, 1933**: a propósito de sonetos de g. em *Cantáridas*. 2011. Disponível em: http://www.editora.ufrrj.br/revistas/humanasesociais/rch/rch33_n2/163-164.pdf. Acesso em: 3 fev. 2014.

VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida; São Paulo: Max Limonad, 1985.

20

A chacota dos homens: a mulher e o riso na revista *Vida Capichaba*

Késia Gomes da Silva¹

A chegada da imprensa ao Brasil, no século XIX, viabilizou a circulação de textos que antes eram propagados clandestinamente e por isso não tinham visibilidade para a sociedade até então; mesmo com o início dessa imprensa, a possibilidade de difusão de textos literários não atingiu a todos os Estados brasileiros; no Espírito Santo, por exemplo, ocorreu ao final do século XIX (ALVES; OLIOZI; RADAELLI, 2013). A partir disso, no que diz respeito ao contexto capixaba, algumas revistas começaram a surgir no cotidiano da elite [população], pois com o seu advento [de sua vinda ao Estado], ganharam recursos ilustrativos que gradativamente foram chamando atenção do público (ALVES; OLIOZI; RADAELLI, 2013).

1. Graduanda do Curso de Letras-Português da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Desenvolve Iniciação Científica, Edital PIIC 2017-2018, com o subprojeto “A chacota dos homens: a mulher e o riso na revista *Vida Capichaba*”, vinculado ao projeto “A sátira na literatura brasileira produzida no Espírito Santo nos anos de 1930 a 1950”, de Paulo Roberto Sodré.

Em meio a essa novidade, a revista *Vida Capichaba*, fundada por Manoel Lopes Pimenta e Elpídio Pimentel, foi a que mais se destacou: publicada entre abril de 1923 e fevereiro de 1957, tinha como público-alvo principal membros da alta sociedade, que repercutiram conceitos e atitudes propostos ou endossados pela revista (PACHECO, 1998). O periódico, marcado pela variedade de assuntos, procurava divulgar as informações sociais e culturais que circundavam o cotidiano do Estado, tornando-se assim, o periódico de maior interesse dos capixabas.

Tal dimensão permitia que os editores e colunistas interviessem direta ou indiretamente, em particular por meio de crônicas ou textos afins, na formação da vida social das pessoas, sobretudo, na das mulheres daquela época, instigando-as a seguirem o modelo patriarcal da “perfeita dona do lar”, ainda que existisse espaço para elas expressarem ideias avançadas na revista. Muitas eram as colunas que tinham o cotidiano feminino como foco, uma vez que eram espaços reservados exclusivamente para o interesse delas (ALMEIDA; GOMES; SILVA, 2013, p. 228). Os escritores utilizavam-se da representatividade que a revista tinha, naquele cenário ainda pouco modernista, para aqualatar e “administrar” a vida pública e privada do leitorado e, em especial, a da mulher, o que era comum para uma sociedade ainda provinciana baseada num patriarcalismo bem instaurado e mantido pela sociedade civil e cristã, predominantemente católica.

Por estar vinculada ao jornal, um dos gêneros utilizados para expor opiniões a respeito do comportamento social e feminino foi a crônica, uma vez que sua linguagem leve, breve, transita entre o discurso comunicativo e o literário, sem pretensões à reportagem nem à imortalidade desejada pelos escritores (SILVA, 2017). Desse modo, a função da crônica não era somente a de informar ou comentar os fatos do dia-a-dia; assumiu, sobretudo, a de criticar e satirizar os acontecimentos cotidianos, reais ou imaginários, ao captar aquilo que estava em desacordo com os valores da sociedade da década de 1920.

É por intermédio desse gênero conciso, efêmero e monodialógico – isto é, quando o cronista assume um diálogo virtual com o interlocutor, em que o monólogo é a autorreflexão, e o diálogo, a sua projeção (MOISÉS, 2012, p. 636) –, que a crônica passa a ser um grande meio para influenciar a vida da sociedade daquela época, utilizando-se, em grande medida, de recursos propriamente literários, tais como o humor (p. 626), entendido aqui como qualquer mensagem expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas

cuja intenção, diferentemente, portanto, da sátira, em geral séria e crítica, é a de provocar o riso ou um sorriso (BREMMER; RODENBURG, 2000, p. 13). Esse riso resultaria, por exemplo, de uma ruptura ou de uma ambiguidade do discurso do cronista humorista, pois ao escrever suas “reportagens” subjetivas, ele parte do princípio de que não pretende garantir a confiabilidade do que escreve. Como pensa Luiz Carlos Travaglia, no texto humorístico “há um rompimento do compromisso da comunicação com a seriedade, de ser algo válido em que se pode confiar” (2015, p. 51). Rompe-se assim com “o princípio segundo o qual se alguém me diz algo, aquilo deve ser levado em conta com seriedade” (p. 51). Contribui ainda para o humor na crônica, a ambiguidade, pois embora não se deva levar a sério o que diz, por exemplo, o cronista, seus textos revelam opiniões e juízos que, pela graça, podem pretender ao fim corrigir o que se entende em cada época por “vício”, como na tradicional máxima latina: *ridendo castigat mores*.

No caso das 13 crônicas do pseudônimo Olho de Vidro, publicadas na *Vida Capichaba* dos anos de 1920, as concepções e críticas são veiculados por meio de gracejos e apontam a ideologia de homens conservadores, machistas e/ou masculinistas (em que pese o fato de estes termos não terem feito provavelmente parte da mentalidade da época em Vitória) a respeito das *madames* e senhoritas a quem dedicavam suas observações. Segundo Gabriela Bard Wigdor e Mariana Loreta Magallanes (2018), o masculinismo é definido como um movimento político que teve seu primeiro antecedente no século XIX a partir de um grupo de homens que buscaram se opor ao sufrágio feminino (p. 28); assim, é uma ação antifeminista baseada na afirmação da superioridade masculina, promovendo a dominação do sistema heteropatriarcal². Seu discurso baseia-se no retorno aos papéis tradicionais de gênero, resultado de uma sociedade machista em que os homens exercem diferentes formas de opressão sobre as mulheres, apropriando-se de sua força produtiva e reprodutiva por meio de mecanismos de persuasão e coerção direta (p. 38). É no sentido de observar e analisar o que denominamos de “riso masculinista”, nestas crônicas, que trataremos do objeto de nossa pesquisa de Iniciação Científica em andamento.

2. O poder da dominação é mantido pelo homem branco, heterossexual e burguês sobre todos os homens. A masculinidade perpassa as discussões sobre disforia de gênero, uma vez que são as chamadas matrizes dominantes que ditam a heterossexualidade (WIGDOR; MAGALLANES, 2018, p. 38).

Como vimos, nota-se um interesse pelo espaço da revista destinado exclusivamente ao comentário sobre as mulheres. Os positivos aparecem em colunas como “Feminea”, assinada pelo pseudônimo Flor de Sombra; revezando os negativos e os positivos, há “Alfinetadas”, assinada pelo pseudônimo Alfinete. Na coluna que pretendemos estudar, “Pavilhão de Bonecas”, a tendência de indicar os negativos se acentua.

Já no título da coluna percebe-se que o primeiro termo da locução implica a mesma natureza do gênero crônica, a efemeridade: “Pavilhão” é uma construção leve, estruturada rapidamente com materiais simples para abrigar algo ou alguém temporariamente (HOUAISS, 2009, p. 1452). Por sua vez, a mulher é referida pelo termo “Boneca”, o que sugere que elas precisam ser “cuidadas” e “controladas”, reforçando, então, o termo “Pavilhão” como um espaço provisório destinado especialmente ao sexo feminino. Justamente por isso, as crônicas de Olho de Vidro parecem adotar uma perspectiva satírica e, consequentemente, misógina, ao comentar fatos reprováveis do cotidiano feminino em sua coluna. Além disso, percebe-se, como naquelas outras colunas, o uso da pseudonímia do autor (comum naquela época), a fim de preservar a face “séria” e “respeitável” do escritor.

Trata-se, assim, de um conjunto de textos curtos que ora se referem à mulher de forma mais elogiosa, quando exemplares e submissas ao padrão patriarcalista esperado, ora apresentam-na de modo risível, quando de alguma forma distanciam-se desse modelo, na concepção dos homens daquela época.

É essa série de crônicas, datada de 1925, que analisaremos neste trabalho, à luz dos estudos sobre os recursos linguísticos e literários próprios do texto humorístico, de Vladimir Propp (1992) e Luiz Carlos Travaglia (2015); sobre o periódico, de Jadir Peçanha Rostoldo (2000), além de informações histórico-sociais sobre a mulher, de Maria Ângela D’Incao (2017), a fim de compreender a ridicularização da figura feminina em plena *Belle Époque*. As crônicas serão transcritas em edição diplomática, respeitando-se assim sua grafia original.

Imagens da mulher nas crônicas de Olho de Vidro

No decorrer do século XIX, o ideal da família burguesa é marcadamente presenciado no país. Em “Mulher e família burguesa”, Maria Ângela D’Incao traz informações sobre esse modo de vida que tem seu auge no Realismo:

“a família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, habitava a casa-grande e dominava a senzala (D’INCAO, 2017, p. 223). Constatava-se que, durante esse período, a mulher não tinha sua independência, submetendo-se antes ao pai e, depois do casamento, ao marido.

Na sociedade capixaba do século XIX e início do XX, em especial em Vitória, encontrava-se o mesmo cenário, onde a mulher deveria estar dentro dos padrões: filha obediente ao pai e esposa dedicada ao marido, à educação das crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo (D’INCAO, 2017, p. 223).

Nesse quadro, e a exemplo de mulheres de diversas épocas, rebeldes ao modelo de filha abnegada e de esposa fiel, muitas “donas de casa” começaram, no entanto, a violar secretamente essas regras impostas, corrompendo a moral da família burguesa, como ocorreu com a flaubertiana Madame Bovary ou a Luíza queirosiana, de *O primo Basílio*. A infidelidade feminina sempre foi motivo de grande receio dos homens e tema para as críticas masculinas. E este é um dos temas frequentes no “Pavilhão das Bonecas”, como observamos na crônica publicada no n. 51, de 1925:

- *Aquella senhora é interessante! Não perde oportunidade de elogiar o proprio marido. Chega a ser inconveniente com a sua admiração conjugal.*

Há dias, estavamos numa roda, quando ella passou. Contei aos presentes o defeito de madame. Um velho desembargador, que fazia parte do grupo, sorriu malicioso e disse:

- “*Quando uma mulher fala constantemente aos outros do grande amôr, que tem ao marido, é quasi certo que ella o está enganando...*”

Um jovem comerciante, que tomava parte na palestra, enrubeceu e disse apressado:

- *Vou tomar aquelle bonde... (VIDRO, 1925, n. 51).*

A infidelidade que se percebe nessa crônica, uma espécie de reportagem irônica do dia-a-dia, mas francamente ficcionalizada pelas estratégias narrativas adotadas (a cena da roda de amigos, o comentário casual que serve de mote ao episódio, o discurso direto, a transformação de um “defeito” bom em

vício, segundo a ponderação de um personagem velho e sábio, que representa a argúcia que desvenda os segredos da hipocrisia moral), é um dos elementos motivadores do riso para Olho de Vidro; nota-se que o ato de trair coloca a mulher como alvo de crítica e de riso, na medida em que o adultério aqui é camuflado pela atitude de “elogiar o próprio marido” a fim de esconder o lado capcioso e infiel da esposa, segundo a frase proverbial, posta não à toa na boca de um suposto sábio: o “velho desembargador” (“Quando uma mulher fala constantemente aos outros do grande amôr, que tem ao marido, é quasi certo que ella o está enganando...”). Percebe-se na pequena narrativa o triângulo amoroso: marido-mulher-jovem amante, em que o amante é supostamente “um jovem commerciante”, presente na roda de amigos, que enrubesceu com a ironia do “velho desembargador”, cujo sorriso malicioso pode ser efeito tanto do episódio da mulher “amorosa” como da presença do amante que se sentia protegido até então pela suposta discrição de sua aventura.

É possível observar que, de acordo com Massaud Moisés (2012, p. 625-626), uma das categorias da crônica é a de comentar [informar] acontecimentos do dia a dia, mas sem o compromisso com a objetividade da notícia ou reportagem. Na crônica da *madame*, Olho de Vidro recorta e reporta um episódio malicioso no cotidiano capixaba. Depreende-se no texto o uso da linguagem coloquial, porque supostamente estavam todos, inclusive o cronista, numa roda de amigos. Ademais, comprehende-se a insatisfação do desembargador, detentor da ordem e dos bons costumes – seja porque é da área do Direito, seja porque é velho – com o fato de *madame* traír o seu marido e ocultar tal traição; isso fica evidente pelo seu posicionamento ao querer “contar aos presentes” sobre a infidelidade, a partir da abertura, aparentemente inocente do narrador, em comentar um defeito “bom” da senhora – elogiar constantemente o marido –, mas que é transformado pelo desembargador em imperfeição. A *madame* é tratada como figura esperta, que encobre sua infidelidade enfatizando seu amor pelo cônjuge. O riso assim deriva tanto do desnudamento das qualidades negativas da esposa (PRO-PP, 1992, p. 139), como do “jovem commerciante”, amante flagrado em seu rubor e saída “de mansinho”. Verifica-se, ainda, que o cronista começa o texto, comentando um comportamento de *madame* (marcado pelos verbos no presente: “Não perde oportunidade de elogiar o proprio marido”) e, em seguida, narra um episódio em 1^a pessoa do plural, que nos permite constatar que ele se inclui na conversa (“estavamos numa roda, quando ella passou. Contei aos presentes”). Na narração insere duas falas que desmascaram a *madame*: a do desembargador e a do amante, o jovem comerciante da roda de amigos.

Um aspecto importante para o humor do texto, além da esposa infiel, do velho malicioso e do amante rubicundo, identifica-se com a marcação constante das reticências (“é quasi certo que ella o está enganando... / - Vou tomar aquelle bonde...”) para sugerir o interdito malicioso ao leitor. É notória na crônica a crítica à violação social pela esperteza feminina, o que conduz ao riso, dado o inesperado da situação inicialmente exemplar: a dedicação da esposa.

Na próxima crônica, o humor assume função parecida à da anterior, mas distingue-se por alguns aspectos:

- Ha dias estavamos no bar Londres, tomando um sorvete. Entrou madame, acompanhada do marido e de uma das suas amigas predilectas. O marido fez-nos um cumprimento rasgado, copioso. Todos correspondemos, e, em seguida, a meia voz, commentamos o acontecimento. Um dos companheiros explicou: - Quando um marido cumprimenta com muita amabilidade outro homem, pode-se logo ficar sabendo que a mulher delle fala mal em casa do cumprimentado...

Fez uma pequena pausa e, abaixando mais a voz concluiu: - Aposto que elle acaba de tomar aquelle sorvete, paga a despesa e sahe sem cumprimentar aquelle jovem medico, que está de flirt com madame...ha mezes... (VIDRO, 1925, n. 51).

A marcação do triângulo amoroso novamente aparece na crônica de Olho de Vidro, acompanhada da relação de cumplicidade (“[...] uma das suas amigas predilectas”) como recurso para se criar o humor, pois infere-se que a esposa conta tudo para ela, inclusive sobre a traição. A astúcia da mulher que trai volta a surgir, mas desta vez seguida do estereótipo da mulher “maledicente” (“[...] a mulher delle fala mal em casa do cumprimentado...”). É interessante o “cumprimento” corporativista – e masculinista – do marido a tentar desdizer publicamente a maledicência da mulher, pois se esperava que ele não cumprimentasse com “amabilidade” aquele de quem a esposa “fala mal”.

Constata-se a presença de um narrador-personagem nessa crônica (“estavamos”, “fez-nos”, “correspondemos”, “commentamos”) marcado pelos verbos no passado. Chama a atenção novamente o uso da frase proverbial (“Quando um

marido cumprimenta com muita amabilidade outro homem, pode-se logo ficar sabendo que a mulher delle fala mal em casa do cumprimentado...") e das reticências ao final do texto, para assinalar a malícia discursiva dos companheiros do Bar Londres, bastante conhecido pela frequência da elite capixaba, da suposta deslealdade da *madame* com o marido, esta conjugada presumivelmente com o jovem amante ([...] aquelle jovem medico, que está de *flirt* com *madame*...ha mezes...), o que torna a temática da traição, nestes textos de Olho de Vidro, ainda mais interessante, pois o amante é igualmente um jovem, o que acentua a sátira à maledicência e a astúcia da potencial adúltera *madame* (nessa crônica, ocorre apenas o *flirt*, que parece ser aceito pela esposa do marido que, por sua vez, "intui" a paquera do médico, o que o leva a ignorá-lo [“e sahe sem cumprimentar aquelle jovem medico, que está de *flirt* com *madame*...ha mezes...”]).

A respeito das críticas à violação moral e ética naquela época, destacam Marina Maluf e Maria L. Mott (1998, p. 368-369):

As mudanças no comportamento feminino ocorridas ao longo das três primeiras décadas deste século incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os mais progressistas. Afinal, era muito recente a presença das moças das camadas médias e altas, as chamadas “de boa família”, que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa ou para tudo o que se fizesse necessário. [...] a ousadia, no entanto, cobrava seu preço: que a senhora soubesse conservar um “ar modesto e uma atitude séria, que a todos imponha o devido respeito”. E mais: que a mulher sensata, principalmente se fosse casada, evitasse “sair à rua com um homem que não seja o seu pai, o seu irmão ou o seu marido”. Caso contrário, iria expor-se à maledicência, comprometendo não só a sua honra como a do marido.

Em vista disso, e embora Olho de Vidro não observe, nos textos comentados, mulheres que andam sozinhas pelas ruas de Vitória³, observa-se na

3. Pelo menos é o que observamos nas crônicas de 1925. Falta, todavia, transcrever dos micro-filmes e analisar ainda as dos anos de 1924 e 1927, já que em 1926 a coluna parece ter sido suspensa.

crônica uma preocupação com situação mais grave para aquela sociedade: a relação extraconjugal feminina, o que não infringia somente o casamento e a garantia de herdeiros legítimos ao patriarca, como também dessacralizava a subordinação da mulher ao marido, anteparo da ordem social e moral. Para que isso não acontecesse, além de textos como os do “Pavilhão das Bonecas”, a imagem da mãe-esposa-dona de casa era sustentada na *Vida Capichaba*, seja por meio de colunas sociais que valorizaram senhoritas e senhoras de família, de reclames ou de colunas que demarcavam essa posição social conservadora para a mulher como a dona do mundo interno, privado, doméstico, enquanto que os homens se destinariam ao mundo externo, público (MALUF; MOTT, 1998, p. 374).

Mas a educação feminina não era restrita somente ao lar. O processo de feminização do magistério, por exemplo, tornou-se uma espécie de extensão da maternidade (LOURO, 2017, p. 450), garantindo assim que o trabalho feminino não ultrapassasse o que era próprio ao trabalho no lar. Além disso, a formação cristã católica era essencial para as moças, pois apontava para elas a dicotomia entre Eva e Maria, esperando-se que as meninas e jovens construissem suas vidas pela imagem de pureza da Virgem (LOURO, 2017, p. 447). Neste sentido, muitas eram as preocupações com o universo feminino capixaba; nota-se que isso não acontecia apenas nas relações conjugais, mas também na conduta geral das mulheres, como se observa na crônica seguinte:

Na roda selecta, no Café Globo, foi o clou das palestras a virtude das mulheres feias. Uns diziam que a mulher feia tem a virtude de ser feia, outros diziam que a mulher feia tem a virtude de não valer nada, outros ainda opinavam que a virtude da mulher feia é ser ‘cacete’.

Certo poeta sarcastico, que até então não dizia cousa alguma, abriu o ultimo numero da Vida Capichaba e leu, em voz alta, o artigo de Luiz Guimarães, filho - A mulher feia.

Lá pelas tantas, quasi no fim, até os copos estavam corados...

Mas ninguem disse que não concordava... (VIDRO, 1925, n. 56).

O que é possível considerar nesse texto, num primeiro momento, é a discussão constrangedora – capaz de enrubescer até os copos sobre a mesa (“até os copos estavam corados...”) – sobre as “virtudes da mulher feia”, claramente demarcada pela inserção de algumas vozes no texto (“Uns diziam”, “outros diziam”, “outros ainda”); observa-se que o narrador mais uma vez se insere na crônica, comprovado pelo fato de saber exatamente tudo o que acontecia ali com os participantes da “roda selecta” (“Lá pelas tantas, quasi no fim, até os copos estavam corados.../Mas ninguem disse que não concordava...”). A mulher é referida como ridícula, a partir do tema da conversa (“foi o *clou*⁴ das palestras a virtude das mulheres feias”) e, sobretudo, das indicações que o narrador faz (“a mulher feia tem a virtude de ser feia, a mulher feia tem a virtude de não valer nada, a virtude da mulher feia é ser “cacete”), o que leva o leitor ao efeito cômico, já que diante da famosa caricatura feminina da feiura, que, dada a falta de beleza – fundamental na figura feminina, como pensam alguns homens – não vale nada e, ademais, “cacete”, isto é, chata e desinteressante.

Chamam a atenção nesse texto dois aspectos: o primeiro diz respeito à dimensão de “reportagem” da crônica a referir lugar (“Café Globo”), pessoa (“Luiz Guimaraes, filho”) e periódico e artigo (“Vida Capichaba” e *A mulher feia*⁵) historicamente verificáveis, e, segundo, ao fato de ninguém dos “seletores” (inclusive um “poeta sarcástico”) discordar, apesar de se sentirem constrangidos com tamanha indelicadeza do assunto, do articulista, referência e situação que, pelo inesperado da citação, se tornam risíveis.

A brevidade da crônica, aqui quase uma reportagem a referir dados pontuais como o escritor e a revista, como vimos, e sua linguagem simples contribuem para o humorístico do texto, na medida em que para a esculhambação das mulheres feias não cabem rebuscamientos linguísticos.

4. Ponto mais sensacional ou interessante (de um espetáculo) (RÓNAI, 1989, p. 43)

5. O artigo “Mulheres feias”, de Luiz Guimarães Junior, apresenta uma comparação entre as atitudes de uma mulher “bonita” e as de uma “feia”, comentando sua influência na vida conjugal e social, conforme aponta o estudo de Cecília Nunes da Silva (2014). Nota-se, nesse texto, a estratégia de persuasão do cronista, evidenciado pela sua posição social: poeta, cronista e diplomata, o que indica que as críticas e sátiras às mulheres, naquela época, eram comuns não só a desembargadores, diplomatas e redatores, mas também a grandes literatos como Luiz Guimarães Filho. Este pertenceu à Academia Brasileira de Letras entre os anos de 1917 a 1940, tendo colaborado em importantes jornais da época, tais como *Gazeta de Notícias* e *Correio da Manhã*.

Nas três crônicas apresentadas, Olho de Vidro comenta fatos do cotidiano e critica o acontecido de modo indireto, ridicularizando tanto as “bonecas”, mulheres astuciosas especialmente, como os homens, seja como o amante que enrubesce e foge, seja como o marido que cumprimenta os amigos e ignora publicamente por ciúmes um jovem que flerta com sua mulher. De todo modo, as mulheres são o destaque das anotações maliciosas.

No texto seguinte, ao humor de uma alfinetada (a culpa das mulheres por seu próprio abandono, causado por “fazerem-se de rogadas”) junta-se uma observação melancólica que redimensiona a crônica, tornando-a ambígua:

- As mulheres podiam ser muito menos vezes abandonadas. Cabe lhes a culpa, porque geralmente elas fazem os homens esperar tanto, que elles têm tempo de as imaginar superiores ao que são na realidade... A maioria dellas pensa que se fazer querida é não ceder logo á primeira investida do homem, é tardar, quando é justamente o contrario - faz-se alvo da imaginação do homem e ninguém consegue realizar as cousas sonhadas...

Em vista destas palavras, a encantadora senhorita, que as ouviu, em voz baixa, no cinema, quando levaram o [filme] Yolanda, amolleceu o corpo para o lado do sympathico e jovem architecto, que as pronunciou...

São terríveis esses constructores - destróem tudo...
(VIDRO, 1925, n. 51).

Uma das dificuldades dessa crônica está em identificar as vozes e o sentido de suas expressões: quem faz a reflexão inicial parece ser o arquiteto (“jovem architecto, que as pronunciou”), mas não fica claro quem disse as últimas (“São terríveis esses constructores - destróem tudo...”), embora seja provável tratar-se de ponderação do narrador a respeito dos arquitetos (“constructores” que, paradoxalmente, “destróem”) que com sua simpatia e falácia seduzem as moças nas salas de cinema. Neste sentido, podemos considerar que na crônica se ri da credulidade das senhoritas que cedem facilmente aos argumentos dos jovens e simpáticos sedutores que, em vez de construírem, arruínam a dignidade das senhoritas. O fato de ela se sentir convencida pelo argumento de que as mulheres são “culpadas pelo próprio abandono” e, por isso, ceder (“amolecer o corpo”) parece ser o alvo desse texto.

Na concepção masculina, daquela época – e as crônicas analisadas trazem o senso-comum patriarcalista –, as mulheres deveriam se fazer de rogadas, deixando os pretendentes longamente à espera de seu aceite, ainda que esse tempo lhes propiciasse imaginá-las para além de suas possibilidades e realidade, sonhando e inventando-as, conforme o argumento do arquiteto (“ellos têm tempo de as imaginar superiores ao que são na realidade...”).

Olho de Vidro parece, então, criticar, além das mulheres crédulas, os jovens e seu jogo de sedução em que se revelam o paradoxo e o impasse: se a mulher diz sim, de imediato, ao pedido dos pretendentes, eles podem achá-la *fácil*, preferindo tentar uma mais *difícil* – diante dessa possibilidade, elas preferem “tardar” (“A maioria dellas pensa que se fazer querida é não ceder logo á primeira investida do homem, é tardar”); se elas dificultam o pedido e “tardam” a atendê-lo, eles passam a adorá-la imaginariamente, diluindo ou apagando sua identidade real, transformando-as em objeto de sonho, logo, inalcançável. A “encantadora senhorita”, ao ouvir essa explicação, cai na armadilha e atende ao que deseja o arquiteto, correspondendo a sua paquera ou, nos termos vintistas, *flirt* (“amolleceu o corpo para o lado do sympathico e jovem architecto, que as pronunciou...”). A reflexão final alerta, assim, que toda a argumentação é uma falácia para seduzir e “amollecer” as moças que, tornando-se “fáceis”, sucumbem à maledicência dos jovens destruidores de reputação.

Como se sabe, o perfil de “difícil” foi incentivado pela própria moral da época, como vimos na citação de Marina Maluf e Maria L. Mott (1998, p. 368-369), pois a mulher deveria agir modestamente e se dar “ao respeito”, para evitar maledicências que ferissem sua honra e, no caso das casadas, a do marido. Por isso, a revista *Vida Capichaba* estava sempre influenciando o ideal de beleza e de conduta adequada tanto para as mulheres quanto para os homens através dos anúncios, textos literários e crônicas de algumas colunas, sempre a postos para criticarem os inconvenientes e perigos nos passeios, nas praças, nos clubes e, no caso da última crônica, nas salas de cinema.

Não se pode deixar de notar que o perfil feminino criticado na crônica de Olho de Vidro pode coincidir com o da cinematográfica mulher “fatal”, uma vez que, ao serem imaginadas como “superiores” e distantes pelos pretendentes, tornam-se mais intensamente alvo de desejo ideal dos homens e difícil, portanto, de ser atingido (“faz-se alvo da imaginação do homem e ninguém consegue realizar as cousas sonhadas...”).

Inferem-se no texto a marcação da voz do narrador, que agora parece não fazer parte da trama (diferente dos outros textos), sendo, portanto, um observador daqueles fatos, evidenciado por “Em vista destas palavras”; e do personagem em 1^a pessoa, a do arquiteto (“amolleceu o corpo para o lado do sympathico e jovem architecto, que as pronunciou...”).

Destaca-se o comportamento da senhorita (que dessa vez não é referenciada por *madame*, o que podemos deduzir tratar-se de uma jovem, solteira e bela [já que as “feias” parecem não ter vez no jogo da sedução, como vimos]), em “amolecer” o corpo para o jovem rapaz, isto é, ceder à investida do arquiteto (vale notar que os homens que aparecem nas crônicas de Olho de Vidro, na maioria das vezes, são jovens engenheiros e médicos, “bons partidos” para as moças da sociedade ou intrépidos amantes para as entediadas donas de casa), deixando de ser prudente por não rejeitá-lo ao contrariar o que se espera: “se fazer de difícil”, recurso que ocasiona o humor (TRAVAGLIA, 2015, p. 55). É importante salientar uma vez mais o frequente uso das reticências para insinuar os interditos maliciosos do texto.

Observadas algumas das motivações (imprudência, esperteza, astúcia, mesquinhez) que ocasionam o humor nas crônicas de Olho de Vidro, é compreensível o posicionamento masculinista na *Belle Époque*, em especial, na provinciana cidade de Vitória, onde as marcas do patriarcalismo se desenvolveram fortemente (e ainda não teve seu fim). Apesar da presença de espaço para a manifestação das mulheres (como a coluna “Feminea”, assinada pelo pseudônimo de Flor de Sombra, Flor de Lis e Lia, na *Vida Capichaba*), elas eram controladas. Assim, os atos inadmissíveis à época (lascívia, adultério e maledicência) ou os estereótipos (mulher difícil, astuta, hipócrita, maliciosa) que não agradavam pais, pretendentes nem maridos foram alvos das críticas e ironias de Olho de Vidro.

A percepção do tipo de linguagem informal, em que predomina o gênero narrativo (TRAVAGLIA, 2015, p. 61), a estrutura com frases e parágrafos curtos própria da crônica, os personagens (as mulheres que traem, falam mal; o marido traído; o jovem que flerta com as moças casadas, entre outros) e os mecanismos para criar o humor (ambiguidade, estereotipia, contradição, ironia, provérbio) são essenciais para se compreenderem as crônicas assinadas pelo pseudônimo Olho de Vidro, que, curiosamente, raras vezes têm título (a exceção dos n.^o 51 [“Conhecem?” e “As duas irmãs”] e 52 [“Cinema] do mesmo ano) e nunca cita nome dos personagens alvos de crítica,

aproveitando-lhes apenas as vozes, para além da do próprio cronista, que o ajudam a “olhar” ironicamente para as mazelas morais da época, em especial a das “Bonecas”.

Referências

- ALMEIDA, Felipe Quintão; GOMES, Ivan Marcelo; SILVA, Cecília Nunes. Imagens da mulher na revista *Vida Capichaba* (1940-1949). **Movimento**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 227-249, abr./jun. 2013.
- ALVES, Gabriela S.; OLIOZI, Ana Carolina C.; RADAELLI, Esther R. Nas páginas da revista *Vida Capichaba*: mídia e história no Espírito Santo. In: ANAIS do 9º Encontro Nacional de História da Mídia. Ouro Preto: [s. ed.], 2013.
- BREMNER, Jan; ROODENBURG, Herman. Introdução. In: _____. **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 223-240.
- GUIMARÃES FILHO, Luiz. A mulher feia. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 55, p. 38-39, 1925.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 443-481.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENCKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-421.
- MOISÉS, Massaud. A crônica. In: _____. **A criação literária**: poesia e prosa. Ed. revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 623-639.
- PACHECO, Renato. As publicações literárias (ou quase). In: HISTÓRIA da Literatura do Espírito Santo. Vitória: Cultural-ES, [1992]. 3 v. p. 349-369. Datiloscrito inédito constante do acervo da Coleções Especiais da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. Tombo n. 869.0 (81) H673.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84).
- RÓNAI, Paulo. **Dicionário essencial francês-português e português-francês**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ROSTOLDO, Jadir Peçanha. Vida capichaba: o retrato de uma sociedade - 1930. **Dimensões**, Vitória, v. 11. p. 269-281, jul./dez. 2000.

SILVA, Arlene Batista. Entre o caos e o sublime: a poesia nas crônicas de Rubem Braga. In: ALBERTINO, Orlando Lopes; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Bravos Companheiros e fantasmas VI**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2017. p. 43-56.

SILVA, Cecília Nunes. **Entre o matrimônio, a beleza, a moda e esportes**: imagens da mulher na revista *Vida Capichaba* (1925-1939). Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós Graduação em Educação Física, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/> handle/10/1315. Acesso em: 6 abr. 2017.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. In: CARMELINO, Ana Cristina (Org.). **Humor**: eis a questão. São Paulo: Cortez, 2015. p. 49-90.

VIDA Capichaba. Acervo eletrônico da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: <http://bdigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>. Acesso em: 24 fev. 2018.

VIDRO, Olho de. Pavilhão das Bonecas. **Vida Capichaba**, Vitória, n. 51, 52, 53, 55, 56, 1925.

WIGDOR, Gabriela Bard; MAGALLANES, Mariana Loreta. O masculinismo hetero-hegemônico argentino e sua estratégia do ciberativismo. **Dialnet**, Espanha, v. 7, n. 1, p. 25-51, fev. 2018.

21

"O menino e os ciganos": um encontro entre a rua e a literatura

Letícia Queiroz de Carvalho¹

O objetivo deste texto é contribuir para as reflexões acerca da formação do leitor infantil, a partir da análise dos ecos advindos do espaço público, presentes na narrativa *O menino e os ciganos*, do autor capixaba Francisco Aurelio Ribeiro, de modo a ressaltar as articulações entre a leitura do mundo que também se faz presente nas brincadeiras, lendas, sons e ruídos que constituem o imaginário infantil.

Publicado em 2012 e ilustrado por Valter Natal, o conto escolhido como *corpus* desta análise compõe - juntamente com outros três: “Quem matou o Mar Morto?”, “O menino turista e o cachorro vira-lata”, “Seu Ovídio e a Mula Meu Amor” – o livro *O menino e os ciganos e outros contos*, no qual um narrador em primeira pessoa nos conduz pelas ruas da pequena vila de Santa Bárbara do Caparaó em meio a suas experiências infantis alicerçadas nas brincadeiras, nos movimentos, cores e nas formas frequentes das ruas.

1. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora do Instituto Federal de Educação (Ifes).

Desse modo, propomos um estudo do conto em tela, a partir da concepção freiriana da leitura do mundo (FREIRE, 1989), a nosso ver, o fio condutor da narrativa, na qual as vozes da praça, das ruas e dos espaços vivos de interlocução se entrecruzam nos discursos vivos do cotidiano e povoam o imaginário infantil.

O texto será organizado, portanto, em três seções, quais sejam: a primeira, intitulada “Da leitura do mundo ao mundo da leitura: diálogos entre a rua e a literatura”, apresentaremos - a partir da narrativa escolhida – os elementos do mundo da vida presentes no percurso textual e as suas relações com o texto literário, destacando a visão freiriana da leitura.

Em seguida, na segunda seção, “A formação do leitor infantil sob a ótica das ruas”, discutiremos alguns aspectos do processo formativo do leitor em diálogo com a rua, articulada ao contexto social mais amplo e aos elementos presentes na vida cotidiana, os quais são preteridos em muitos espaços potencialmente educativos – escola, família, instituições religiosas e culturais.

Por fim, na seção “Apontamentos para discussão”, faremos uma síntese das ideias apresentadas a fim de que caminhos alternativos para pensarmos a leitura e a formação dos leitores infantojuvenis possam estimular novos movimentos de reflexão acerca do contato com os livros e da necessária conexão entre eles e a vida.

Da leitura do mundo ao mundo da leitura: diálogos entre a rua e a literatura

A narrativa “Os meninos e os ciganos” nos remete ao cenário das ruas interioranas do Espírito Santo, espaço pelo qual uma voz nos guia em suas reminiscências infantis. Neste conto infantojuvenil, uma criança que vive as aventuras próprias do seu universo e se encanta com as vozes, sons, cores e personagens que habitam o espaço público nos apresenta uma aventura vivida em meio a um grupo de ciganos recém-chegados a sua cidade, povo que sempre o encantou e povoou o seu imaginário, de modo a nos conduzir em uma trapaça narrativa com a qual nos provoca: teria mesmo vivido a experiência de ser levado pelos ciganos e ter se desvencilhado deles ou tal história não seria apenas um devaneio infantil?

Pouco importa, uma vez que a literatura é mesmo uma “trapaça salutar da língua”, no sentido barthesiano (BARTHES, 1980) e nos descentramentos e sobrevoos ao cotidiano que ela nos possibilita, cabe a nós, leitores, participarmos

responsivamente da história e também criarmos as nossas hipóteses de leitura e os nossos caminhos. Na edificação narrativa de “Os meninos e os ciganos”, onde percorremos o espaço em que são delineadas as experiências dos personagens, os diálogos entre o universo ficcional e o espaço das ruas se fazem presentes de forma recorrente:

A rua era o meu mundo e os transeuntes que por ali passavam constituíram meu primeiro conceito global de mundo. Os sons, ruídos, cores e formas que guardo da infância fazem parte, indelevelmente, do meu imaginário. Lembro-me, com uma sensação de intenso prazer, dos ruídos e dos movimentos que anunciam a chegada de uma tropa de burros com os seus tropeiros (RIBEIRO, 2012, p. 7-8).

O mundo das ruas, pois, integra as lembranças do narrador e se apresenta indissociável do ato de ler que se dá pela experiência, primeiro da leitura do mundo, deste pequeno mundo que cerca o narrador (FREIRE, 1989), para depois a leitura da palavra em situações formais.

São muitas as passagens em que - sob o foco narrativo em primeira pessoa – a realidade circundante oferece experiências sensíveis de leitura para além da palavra materializada em texto: “Outro grande prazer era a chegada das charretes, que passavam na rua, trazendo pessoas para as compras. [...] Admirava-me a beleza dos cavalos, baios ou negros, alazões ou malhados, sua elegância e fúria vigorosa, além das cores das charretes (RIBEIRO, 2012, p. 8).

O sentido freiriano da leitura do mundo que antecede a leitura da palavra (FREIRE, 1989) alinha-se a essa capacidade que tem o narrador de “O menino e os ciganos” de trazer à baila as emoções e experiências que o fazem representar a vida, os lugares e as pessoas quando observa atenta e argutamente o cenário das ruas em sua contradição: a elegância fina e a fúria vigorosa dos cavalos, os figurinos dos transeuntes, os ruídos vivos das vozes que o encantavam.

O encantamento maior, contudo, era a chegada dos ciganos com o colorido das suas roupas e as credices com as quais eram criadas e propagadas muitas das suas histórias. É a narrativa que nos traz a magia do universo cigano descrita pelo olhar infantil:

Mas o que me encantava naquela vila pacata e sonolenta era a chegada dos ciganos. Eles vinham a cavalo, com suas mulheres e vestidos coloridos, cheios de babados e fitas, cabelos enfeitados e dedos com muitos anéis. Paravam em frente a minha casa, saltavam e iam pedir mantimentos ou propor barganhas. Todos os evitavam e temiam (RIBEIRO, 2012, p. 10).

Esse mistério que envolvia a chegada dos ciganos no espaço narrativo é o mote para as ações desenvolvidas no conto, as quais se amplificam quando o narrador personagem é levado por um deles, dentro de um balaio, sentindo-se ameaçado com os possíveis desdobramentos dessa aventura.

O conto nos mostra, também, o quanto ainda é preconceituosa a visão dos adultos sobre o universo cigano e as concepções que ele carrega historicamente consigo, quais sejam o rótulo de serem um povo pouco afeito ao trabalho, ladrões de crianças, sem valores éticos e morais, pouco cuidadosos com seus corpos, enfim, valores axiológicos que atravessam gerações e instauram pensamentos generalizantes e excludentes.

Mas o viés da nossa análise, por ora, é o de potencializar o mundo da rua na formação leitora, considerando-se a concepção ampla da leitura, para além do universo pedagógico, ou seja, a leitura do mundo como elemento humanizador e organizador das emoções e valores, os quais agregam sentidos ao contato com o mundo ficcional.

Desse modo, os diálogos entre a rua e a literatura no conto remetem à importância de se aprender a ler o mundo e de constituir como ser humano a partir das experiências que ele nos proporciona, seja no refinamento dos nossos sentimentos, seja no despertamento para a vida em suas contradições mais concretas – as distorções, desigualdades, distinções entre pessoas, vestimentas, falares e valores que a constituem.

O narrador de “O menino e os ciganos” também retoma suas experiências infantis para compreender a sua leitura do mundo, tal qual Freire (1989, p. 9) que busca em suas reminiscências infantis a compreensão do seu ato de ler o mundo em seus múltiplos espaços e vivências pelos quais transitava:

A retomada da infância distante, buscando a compreensão do meu ato de “ler” o mundo particular

em que me movia - e até onde não sou traído pela memória -, me é absolutamente significativa. Neste esforço a que me vou entregando, re-crio, e revivo, no texto que escrevo, a experiência vivida no momento em que ainda não lia a palavra. Me vejo então na casa mediana em que nasci, no Recife, rodeada de árvores, algumas delas como se fossem gente, tal a intimidade entre nós - à sua sombra brincava e em seus galhos mais dóceis à minha altura eu me experimentava em riscos menores que me preparavam para riscos e aventuras maiores.

A experiência da leitura, pois, antecede o contato com a palavra escrita, povoa a memória infantil a partir dos significados advindos do modo como são vividas as experiências sonoras, sensoriais, narrativas e sociais humanizadas pela interlocução, pelas brincadeiras e pela interação com o mundo concreto. Freire (1989, p. 10) também reitera que em suas buscas para compreender-se como leitor do mundo, acima de tudo, era importante considerar que

Os “textos”, as “palavras”, as “letras” do contexto ficcional se encarnavam também no assobio do vento, nas núvens do céu, nas suas cores, nos seus movimentos; na cor das folhagens, na forma das folhas, no cheiro das flores - das rosas, dos jasmins -, no corpo das árvores, na casca dos frutos.

O diálogo entre a literatura e a vida em suas variadas dimensões é um pressuposto para a constituição de experiências leitoras mais integradas com as questões sociais que emergem no universo vivo das ruas, da praça, das feiras e do movimento no espaço público traduzido em sons, em cores e na pluralidade de linguagens que nos atravessam ampliando a nossa memória intertextual e potencializando o encontro do leitor com o contexto ficcional.

Sob tal ótica, uma questão nos apresenta como fio condutor da próxima seção do nosso texto: de que modo o universo das ruas amplia o contexto de formação do leitor infantil? A ela nos dedicaremos a seguir.

A formação do leitor infantil sob a ótica das ruas

Trazemos conosco relações de afeto com os variados espaços que frequentamos em nossas experiências sociais. A lembrança de muitos desses ambientes que nos constituem desperta em nós sentimentos carregados de antagonismos e contradições que confirmam a nossa humanidade: cores e escuridão, amor e ódio, medos e coragens, riso e tristeza, saudades e presenças, enfim,

A leitura, considerada como prática humana e social, não pode ser desvinculada dessas emoções que nos refinam e nos possibilitam viver experiências sensíveis a partir das possibilidades que o texto ficcional nos apresenta, seja por sua materialidade que se constitui por uma linguagem que nos desafia por sua conotação e polissemia, seja pela tradução das angústias e desejos humanos na edificação do literário.

Candido (2000) ressalta a interlocução entre literatura e sociedade, em obra homônima, a partir do pressuposto da literatura como conhecimento produzido historicamente, tecido nas contradições das situações concretas da vida. A compreensão do texto literário como produto histórico e social presupõe um diálogo entre o autor, o leitor e a sociedade, de modo a provocar, nas práticas de leitura, a compreensão ativa do sujeito-leitor (PINHEIRO, 2006).

Nessa perspectiva, de que modo a leitura do mundo possibilitaria um trabalho com o texto literário materializado em um momento significativo? Alianhada a tal questão, uma outra indagação também deveria se fazer presente no trabalho com o texto literário: por que a escola desconsidera, em suas práticas, a leitura do mundo trazida pelos alunos?

Esses questionamentos são frequentes e abundam o cenário de pesquisa concernente à formação do leitor literário. Rocco (1994) já anunciava, há algumas décadas, parte do problema ao apresenta o desinteresse dos jovens pela leitura no contexto educacional, em razão da ausência de prazer na atividade literária. Assim, no dizer da autora (1994, p. 39) a criança e o jovem que estuda

Lêem mais por exigência de uma avaliação, muitas vezes, draconiana; lêm para poderem responder às questões pouco interessantes e unidirecionais dos livros didáticos e cujas respostas são exigidas e avaliadas pelo professor. Quase nunca a leitura vem ligada à satisfação. Quase nunca a leitura corre em um espaço socializado e aberto.

Ao tratar a Literatura apenas como um componente curricular na escola, sujeito a prescrições e práticas enrijecidas e sem qualquer ligação com a satisfação e a expressão de humanidade que subjaz ao universo dos leitores, a escola aniquila a possibilidade da experiência de leitura e a dialogia possível no encontro dessas experiências compartilhadas entre esses sujeitos que lêem.

A provocação de Rocco (1994) evoca questões inevitáveis sobre a prática pedagógica ainda tão enraizada no contexto escolar que habitualmente se fecha ao diálogo com as diversas instâncias sociais e, em alguns casos específicos, distancia-se da própria comunidade e realidade cultural em que se insere.

Afinal, onde estão os sujeitos leitores? Em que lugares sociais as práticas leitoras podem se efetivar? A leitura literária na escola parece não considerar o alargamento da discussão acerca do mundo literário e dos textos que transitam em espaços diversificados – bibliotecas, museus, hospitais, salas de leitura, cursos de formação, escolas, praças, centros comunitários – nos quais os discursos renovam as formas do trabalho com a Literatura. Nesse sentido, as lembranças que emergem no conto “O menino e os ciganos” nos remetem a este debate: a rua e os seus personagens também integram a nossa memória de leitores e destacam a riqueza de um cotidiano muitas vezes ignorado nas práticas de leitura que acontecem no ambiente escolar.

Assim, a vida ordinária e todas as manifestações delas advindas são preteridas por discursos autoritários que invadem o universo da escola e desvalorizam cada vez mais a experiência humana em sua plenitude, de modo a silenciar as manifestações que buscam ressaltar esse viés do homem comum, da rua, da praça e das vivências cotidianas que podem nos ajudar a ler, compreender e modificar o nosso mundo e a nossa realidade. A leitura e a escrita das palavras, portanto, passa pela leitura do mundo. Ler o mundo é um ato anterior à leitura da palavra. O ensino da leitura e da escrita da palavra a que falte o exercício crítico da leitura e da releitura do mundo é, científica, política e pedagogicamente, capenga (FREIRE, 1992, p. 41).

Apontamentos para discussão

Percorrer o universo da narrativa infantojuvenil do autor Francisco Aurelio Ribeiro nos permitiu pensar em como as vozes que nos atravessam em nossas interações sociais e em como o mundo que nos rodeia nos oferece

elementos fundamentais para que compreendamos ainda mais a complexidade que nos constitui como seres humanos.

Infelizmente, pouco dessa leitura que o cenário social nos possibilita é considerado em nossas práticas de leitura, ainda bastante alinhadas a questões curriculares e pedagógicas distanciadas da vida pulsante do cotidiano e da vida ordinária, em suas cores, ruídos, espaços, dimensões, afetos, contradições, humor e personagens em cuja assimetria poderemos encontrar os ecos para compreendermos também a nossa humanidade.

Na puerilidade da voz narrativa de “O menino e os ciganos” encontramos traços para o resgate da leitura na escola, a partir das pistas trazidas pelos leitores em seus conhecimentos prévios construídos na vida cotidiana, os quais precisam ser valorizados no diálogo com o texto literário.

Para tal prática, a postura dialógica torna-se essencial, na medida em que essa possibilidade de ler o mundo em sua singularidade só se concretizará nos espaços de leitura em que o encontro com o texto literário seja mediado pelo cruzamento das experiências leitoras compartilhadas.

Tal qual o narrador infantil do conto, os leitores em formação precisam ser desafiados em suas reminiscências de modo a estreitar as relações entre os personagens de papel e as experiências que vivem em suas ações narrativas e as questões homens que subsidiam a concretude da vida real.

Referências

- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1982. (Polêmicas do nosso tempo, 4)
- _____. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **Literatura em sala de aula**: a dinâmica da construção do conhecimento. Disponível em: http://www.portadasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/literatura_em_sala. Acesso em: 20 abr. 2018.
- RIBEIRO, Francisco Aurelio. **O menino e os ciganos e outros contos**. Serra: Formar, 2012.
- ROCCO, Maria Thereza Fraga. **A Importância da leitura na sociedade contemporânea e o papel da escola nesse contexto**. São Paulo: FDE, 1994. (Série Idéias, n. 13), p. 37-42.

Resistências e tramoias linguageiras em *Cidadilha: a cidade-ilha invertida* de Luiz Guilherme Santos Neves

Linda Kogure¹

Milton Esteves Junior²

Sérgio da Fonseca Amaral³

Boa viagem faz quem em sua casa fica em paz.

Narrador sem-nome de Cidadilha

Em *Cidadilha: crônica inverossímil de uma cidade inexistente* (2008), ilha imaginária análoga (via cartografia) à Vitória do início do século XX, do escritor e historiador Luiz Guilherme Santos Neves, os moradores se rebelam contra o governo, o Cabido dos Notáveis Macróbios, e lançam uma resistência cotidiana contra as campanhas turísticas oficiais e, por consequência, contra os visitantes. Não se trata, porém, de um motim armado. Pelo contrário: as *armas* dos cidadilhos são mais linguageiras do que militares. Linguageiras porque os moradores assumem o lugar de sujeitos da linguagem num jogo de tramoias-espetáculos,

1. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

2. Doutor em História da Arquitetura e História da Cidade pela Universitat Politecnica de Catalunya (UPC).

3. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

encenadas(os) gratuitamente em espaços públicos. As traquinagens são tão criativas e satíricas que, ao invés de expulsar os indesejáveis, os atraem ainda mais. Ou seja, os espetáculos passam a ser o chamariz, mercadorias vendáveis, num jogo de inversão criado pelo autor, como detalharemos adiante.

Por ora, apresentamos pistas sobre o tipo de poder exercido pelo Cabido na *pólis*-ilha: “aplica-se a lei de Talião⁴: dente por dente, olho por olho” (SANTOS NEVES, 2008, p. 31). Os suspeitos são julgados e condenados publicamente, no Largo da Misericórdia, em frente à Igreja homônima (atual Praça João Clímaco): “O processo é sumário, na audiência dos acusados e na aplicação das sentenças” (p. 31). As penas mais comuns são amputações de dedos, mãos, orelhas e pés, cortados com o “tesourão” do carrasco. Apesar da violência, os cidadilhos comparecem em massa, por ser “um espetáculo inigualável” (p. 31), principalmente porque as execuções, como tudo em *Cidadilha*, seguem um “ritual curioso”:

Os condenados são primeiramente escondidos para que o carrasco os procure enquanto a multidão vai gritando *está frio*, se o carrasco está longe do esconderijo, ou *está quente*, se chega perto, ou *queimou* quando descobre a vítima, logo arrastada para aplicação da pena (SANTOS NEVES, 2008, p. 32).

Ao remeter o ritual ao jogo infantil de esconde-esconde, o narrador satiriza e ameniza a brutalidade. A imagem do carrasco também atenua a violência: ele “usa um capuz que lhe desce até o gogó, deixando expostos apenas seus olhos carraçais” (SANTOS NEVES, 2008, p. 31). E não é um sujeito estranho: trata-se de um conhecido morador que atua nas ruas com o mesmo equipamento de apoio às execuções: “uma roda de madeira que se liga a uma mó por uma correia, ativada por um pedal comprido (p. 32). A mó serve para afiar os instrumentos das mutilações. Mas o pior vem depois: as partes decepadas são trituradas em chouriço, proteína servida “aos mendigos e miseráveis que formam a maioria da população da cidade” (p. 33), como genuíno “manjar dos deuses” (p. 34).

Nota-se que os cidadilhos não protestam contra as execuções sumárias nem contra o “manjar dos deuses”, que retroalimenta a teia do poder, possibilitando futuras capturas/execuções. Pelo contrário, os ilhéus comparecem em massa, talvez

4. Do latim *Lex Talioni*. A primeira expressão significa lei. A segunda, tipo.

por admirarem o ato como espetáculo e seu brincar de esconder-achar. Toda-via, por trás do ritual e da diversão/omissão, a violência é consentida contra a vida nua ou a vida sacra: “a vida matável e insacrificável” capturada pelo poder soberano, isto é, “aquela [vida] que qualquer um pode tirar sem cometer homicídio ou aquela que qualquer um pode levar à morte, em que pese seja insacrificável: o *homo sacer*” (AGAMBEN, 2000, p. 91).

O que vem a ser o *homo sacer* ou homem sacro? O filósofo apropria-se de Festo⁵ para introduzir uma definição dessa complexa figura do direito arcaico romano:

Homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribunícia se adverte que ‘se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será considerado homicida’. Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro (FESTO, apud AGAMBEN, 2002, p. 79).

A legitimidade está, portanto, na raiz do dogma da sacralidade, por ser “a forma originária da implicação da vida nua na ordem jurídico-política e o sintagma *homo sacer* nomeia algo como a relação ‘política’ originária, ou seja, a vida que, na exclusão inclusiva, serve como referente à decisão soberana” (AGAMBEN, 2002, p. 92). Essa exclusão inclusiva é paradoxal: ao banir o sujeito da sociedade, o inclui na regra instituída pelo poder soberano.

Por esse viés, a violência do Largo da Misericórdia associa-se à origem da sacralidade. Assim, ao mutilar ou matar, o Cabido liberta-se do crime, enquanto os cidadilhos se divertem na omissão do seu consentimento. Talvez isso justifique as ações de resistência dos cidadilhos contra o Cabido e os visitantes, com trapaças linguageiras.

5. Procurador romano da Judeia, sucessor de Félix no ano 58 dC (GARDNER, 2005). A definição de Festo está no seu tratado sobre o *Significado das palavras*.

Língua traiçoeira

Um dos exemplos mais crueis e satíricos das traquinagens dos cidadilhos é a chegada à cidade-ilha, ponto inicial do citado jogo de inversão do autor. Os visitantes desembarcam do navio ancorado nas águas da baía e atravessam uma ponte móvel que se estende feito “língua de deboche”, com o seguinte aviso: “Passe, passante, em passos que não sejam compassados para que em passos compassados não se dê seu passamento para a morte” (SANTOS NEVES, 2008, p. 13). Os mais lerdos de leitura e de passos caem e morrem afogados, porque a ponte-língua traiçoeira se recolhe rapidamente ao ponto de origem: o Cais das Colunetas. E é ali que os moradores lotam o local e recepcionam os sobreviventes, com festa e cantoria⁶. Contudo, o prazer/desejo é outro:

[É] o de ver os visitantes desaparecer nas águas pegajosas que lambuzavam as beiradas da cidade-ilha. E, para cúmulo dos cúmulos, quando as mortes ocorriam não faltava quem corresse para brandir o sino da matriz (e não brandia a finados, mas festivamente) em homenagem à crescente estatística dos que se viam tragicamente tragados em circunstâncias tão nefastas (SANTOS NEVES, 2008, p. 14).

Comprova-se, assim, que os cidadilhos criam maquinações linguageiras que, segundo Charaudeau, requer sempre “uma *intencionalidade*” (exterminar/expulsar os estrangeiros). Três outros fatores são indispensáveis: a) a identidade dos parceiros (cidadilhos e visitantes); b) objetiva uma influência (assustar/matar os turistas); e c) lança uma proposição sobre o mundo (o anúncio da ponte traiçoeira). Os atos são realizados num tempo-espacó determinado, como ocorrem em cada logradouro cartografado em *Cidadilha*, que retomamos a seguir.

Outro exemplo é o Placar das Estatísticas, situado no morro bem em frente ao Cais das Colunetas, onde hoje está construído o Palácio Anchietá. Avista-se “um placar com um número em algarismos arábicos antes da

6. “Lá vem a sinhá marreca,/ Com seu samburá na mão./ Ela diz que vem trazendo/ Empadinhas de camarão”(SANTOS NEVES, 2008, p. 14).

palavra VISITANTES” (SANTOS NEVES, 2008, p. 15). Qual a intenção? Enganar os turistas porque os números, já na casa do milhar, induzem que o anúncio refere-se aos sobreviventes. Mas é o oposto: indica a soma dos mortos, o que ilumina outras pegadas de como o autor joga-brinca com a inversão do sentido.

Cartografias em relatos

Recapturemos, então, o fio solto da cartografia. Luiz Guilherme reapresenta a ilha de Vitória colonial vivificada como uma viagem no tempo-espacô: a chegada do viajante pelo mar; o desembarque; a travessia da língua traiçoeira ao cais; a subida à Escadaria das Pobres Figuras (hoje Bárbara Lindenberg) que, por sua vez, conduz à parte alta da ilha. Dali se descobre a síntese do núcleo urbano originário da capital capixaba, em parte ainda existente, baseado no livro *Logradouros antigos de Vitória* (ELTON, 1986). Síntese porque o autor cartografa apenas 30 referenciais urbanos relacionados no Apêndice aos atuais nomes, o que facilita a travessia do leitor-viajante entre o início do século XX, de feição colonial, e a contemporânea.

Diferente do mapa que representa “um todo estático”, a cartografia “é um desenho que acompanha e se faz [com os] movimentos de transformação da paisagem”⁷ (ROLNIK, 2016, p. 16), incluindo as psicossociais: “A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos [...]” (p. 23). O cartógrafo que dá “língua para afetos que pedem passagem [...] é, antes de tudo, um antropófago”⁸ (p. 23) que

-
7. Paisagem que vai além da mera visibilidade ou aspectos formais de um fragmento territorial. O conceito amplia-se aos domínios psicossociais, inter-relacionando os sistemas sensitivo, perceptivo e cognitivo; a produção de subjetividades individuais e coletivas intrínsecas às relações entre os humanos e entre os homens e o ambiente. Para Santos (1997), a paisagem desvela a história das dinâmicas sociais, é o palimpsesto que forma as sucessivas lógicas da produção no espaço-tempo; a paisagem precede a história que será escrita sobre ela ou se modifica para acolher a inovação de uma atualidade.
 8. É uma forma de subjetivação, caracterizada “pela ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridização, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias” (ROLNIK, 2016, p. 19).

captura, devora e dá sentido aos movimentos de intensidades/sensações dos desejos, aos modos de vivências e afetos que surgem e deslizam em seu plano afetivo e em seu entorno, ingerindo diferentes linguagens.

É o que faz Luiz Guilherme no seu abre-alas aos desejos (e intenções) dos cidadilhos ao cartografar desde a chegada ao Cais das Colunetas até o último trajeto sempre a pé por *Cidadilha*. Tanto é que todos os percursos transformam-se em relatos: descrevem a topografia e o vai e vem pela cidade alta e baixa, pelas ruas, praças e das sete igrejas, além das sensações que se têm a cada passo, as descobertas e detalhes de cada lugar, com seus cheiros, cores e características genuínas, fragmentos que formarão o mosaico da cidade. Certeau lembra que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos” (1994, p. 177). Portanto, ler *Cidadilha* é também praticar o “jogo dos passos [que] moldam espaços⁹. Tecem lugares” (p. 176).

Sigamos, então, alguns passos em *Cidadilha*. Do citado Cais das Colunetas sobe-se os degraus da Escadaria das Pobres Figuras. “É obra com largos patamares sobre os quais se projetam sacadas em que se aglomera a população de Cidadilha para ver os visitantes se afogarem na águas da baía” (SANTOS NEVES, 2008, p. 21). Nos corrimões e parapeitos perpetuam-se “estátuas de tipos populares [...] – andrajosos e decadentes – além de sujérrimos, pois literalmente cobertos pela pátina do tempo e pelo estrume dos pombos que fazem das estátuas poleiros para as suas imundícies” (p. 22).

À noite, levas de sem-teto apropriam-se do espaço, transformando-o em lugar de abrigo: “se misturam os miseráveis vivos aos miseráveis personificados em estátuas que, vistos de longe, não se saberia dizer quem é humano ou não na Escadaria das Pobres Figuras” (SANTOS NEVES, 2008, p. 22). No entanto, os miseráveis vivos destacam-se no ato de cantar, forma de “atenuar a miséria em que vegetam: *Tingolê, tingolá, Toca a viola pra nós dançar...*” (p. 22).

No ir e vir pelas tortuosas ruas, subidas e descidas íngremes da ilha, desobre-se o quanto a cidade é estratificada por classes sociais. Os miseráveis

9. Para Certeau, enquanto “o espaço é um cruzamento de móveis [...] animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram” (1994, p. 202), o lugar é “a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência [...] uma configuração instantânea de posições [que] implica uma indicação de estabilidade” (p. 201).

com-teto, “sujos, esmolambados, piolhentos” (SANTOS NEVES, 2008, p. 65) vivem discriminados e isolados na Rua do Piolho (hoje 13 de Maio), de casas baixas e pobres; no Beco da Miséria (próximo à Praça Costa Pereira), “hoje desaparecido” [...], estão “os miseráveis de todas as misérias”, mendigando e cantando: “*Eu sou pobre, pobre, pobre/ de mavé, mavé-de-ci...*” (p. 96). Enquanto os visitantes dão esmolas, os moradores debocham: “*Eu sou rico, rico, ricol/ de mavé, mavé-de-ci...*” (p. 97). Nota-se que a arma dos miseráveis parece ser o canto, devolvido com sentido invertido pelos ricos.

Os pobres, pescadores, concentram-se na Rua do Reguinho (atual Graciano Neves), cortada pelo reguinho que a divide em dois setores: a “de terra batida” e a “de terra solada. Na primeira, ficam as casas dos pescadores pobres, que só têm redes, anzóis e puçás para pescar; na segunda, as casas dos pescadores menos pobres, donos de canoas de pesca” (SANTOS NEVES, 2008, p. 60). Os ferreiros estão na Ladeira da Várzea, e os acendedores de lampiões, na Rua do Fogo ou Ladeira do Quebra Bunda, dentre outros. Já a elite, representada pelo bispo, tem uma ladeira só para si e um nobre palacete cercado por figueiras no alto da colina, que o isola da cidade.

Observa-se que as classes sociais têm seus lugares específicos e cada qual (exceto o bispo) cria um espetáculo para os visitantes. Por exemplo: os filhos dos pescadores fazem barquinhas de papel para navegar no reguinho. E os adultos passaram a construir barcos de madeira, com bandeiras coloridas. “O costume virou tradição, e a tradição associou-se a São Pedro, padroeiro dos pescadores” (SANTOS NEVES, 2008, p. 61). E “no dia de São Pedro, as águas do reguinho se tornam palco de uma procissão de barcos em miniatura, com bandeiras e gravuras do santo que, sob o pipocar de fogos, rendem homenagem ao protetor dos pescadores, navegando em fila para o mar” (p. 61). E mais: os “filhos dos pescadores passaram a vender mensagens de amor escritas em papeluchos levados pelos barquinhas até os seus destinatários”. São quadriñas do tipo “*Você de lá e eu de cá,/ No meio passa um riacho,/ Você de lá manda um beijo, /Eu de cá mando um abraço* (p. 61).

Constata-se mais uma vez que os espetáculos são languageiros e tornam-se mercadorias, mas sem os dispositivos tecnológicos da indústria cultural. Afinal, em *Cidadilha* não há rádio, televisão, jornal, cinema, sequer rádio poste. Seria então um antiespetáculo se comparado ao atual mundo do espetáculo? Uma pista vem dos primórdios da inserção da mercadoria no setor econômico:

[...] a dominação da mercadoria sobre a economia exerceu-se primeiro de um modo oculto, pois a própria economia, como base material da vida social, era despercebida e incompreendida, a exemplo do parente com quem convivemos e que não conhecemos. Numa sociedade em que a mercadoria concreta é rara ou minoritária, o domínio aparente do dinheiro se apresenta como o de um emissário munido de plenos poderes que fala em nome de uma potência desconhecida (DEBORD, 1997, p. 30).

Essa “forma oculta” que representa “uma potência desconhecida”, o capital ou, no nosso caso, o Cabido dos Notáveis Macróbios e sua elite, é a base da crescente teia/produção capitalística que vende o espetáculo como mercadoria. Não só como mercadoria palpável, como os versos do Reguinho. Vai além: simultaneamente “apresenta-se como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação” (DEBORD, 1997, p. 14). Em *Cidadilha* inscreve-se na relação social entre os ilhéus como unificação, e entre os moradores e a alteridade, o Outro ou os estrangeiros, em forma de conflito.

Entretanto, não se deve perder de vista que essa relação social é construída, em *Cidadilha*, como resistência contra o poder soberano, cuja meta é transformar a ilha em polo turístico, conforme dito. Portanto, os moradores subvertem a ordem da regra em exceção, sem nenhuma repressão do despótico Cabido. A exceção que vira regra é consentida, por um lado, por inflar os cofres públicos, já que mais visitantes desembarcam na ilha, contrariando a meta dos revoltosos. Por outro, talvez o estado de exceção seja uma face oculta do poder soberano, que produz e mutila a vida nua em espetáculo a céu aberto:

O estado de exceção é o dispositivo que deve, em última instância, articular e manter juntos os dois aspectos da máquina jurídico-política, instituindo um limiar de indecidibilidade entre anomia e *nomos* entre vida e direito [...]. Ele se baseia na ficção essencial pela qual a anomia – sob a forma da *auctoritas*¹⁰ e *potestas*¹¹, da lei viva ou da força da lei – ainda está em

10. *Potestas*: “elemento normativo e jurídico em sentido estrito” (AGAMBEN, 2004, p. 131).

11. “Elemento anômico e metajurídico” (AGAMBEN, 2004, p. 131).

relação com a ordem jurídica e o poder de suspender a norma está em contato direto com a vida. Enquanto os dois elementos permanecem ligados, mas conceitualmente, temporalmente e subjetivamente distintos [...] sua dialética – embora fundada sobre uma ficção – pode entretanto funcionar de algum modo (AGAMBEN, 2004, p. 130).

Em *Cidadilha*, talvez funcione numa aparente inversão: a exceção regida pelos moradores pode embrutar uma face oculta ordenada pelo poder soberano, assim como acontece com a “forma oculta” da inserção dos espetáculos-mercadorias na economia. O Cabido permanece calado e invisível, como se nada acontecesse. É o que ocorre também com o contrabando trazido pelo Zepelim no Camelódromo da ilha: o dirigível que “pairava no ar com a elegância de uma baleia” no antigo Beco da Miséria:

[...] movimentava uma multidão de pessoas para ver o contrabando descer por meio de cordas e cordéis até os braços abertos dos camelôs. A própria polícia comparecia ao local com todo o seu aparato bélico para garantir o desembarque, evitando-se tumultos e atropelos, sob a vista grossa das autoridades (SANTOS NEVES, 2008, p. 98).

Certifica-se que a contravenção é respaldada pela polícia e seus dispositivos bélicos, com a anuência/omissão do Cabido. O narrador descreve a ação que resulta em flashes imagéticos, a exemplo de todos os outros atos lingüageiros.

Finais

Nessa teia construída até aqui, três fios continuam soltos:

- 1) por que o número de visitantes aumenta? O narrador tenta desvelar o mistério com duas hipóteses populares: a) “porque visitantes visitam desde as muralhas da China até o cós do mundo” (SANTOS NEVES, 2008, p. 17); b) “para tirar a prova de que o lugar nada tinha a lhes oferecer de visitável. Neste caso, agiam como São Tomés que precisavam ver para crer o que seus olhos não viam” (p. 17). No entanto, o

narrador tece sua opinião: “Mas se nada houvesse em Cidadilha para encher os olhos dos que a ela chegavam, já se sabe que ali existiam a célebre língua-ponte do Cais das Colunetas e as estatísticas do placar que um arlequim misterioso manipulava na função de mordomo da cidade” (p. 17-18).

- 2) Por que os cidadilhos não querem estrangeiros na ilha? Ao longo da narrativa o que transparece é que os ilhéus não querem perder seus costumes, tradições, seu folclore, seu jeito de ser e estar em *Cidadilha*. Não querem perder seu *genius loci*, a essência do lugar, ou o “espírito do lugar”, antigo conceito romano: “Na Roma antiga, acreditava-se que todo ser ‘independente’ possuía um *genius*, um espírito guardião. Esse espírito dá vida às pessoas e aos lugares, acompanha-os do nascimento à morte, e determina seu caráter e essência” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 454). Sendo assim, os cidadilhos subvertem a ordem-lei do Cabido em atos de exceção que se tornam permanentes. Neste caso, a exemplo do poder soberano que mutila e mata sem cometer homicídio, os ilhéus não cometem crime quando os visitantes sucumbem na ponte-língua traiçoeira.
- 3) Qual o jogo de inversão na cidade-ilha imaginária? Inicia-se na imagem da capa que escamoteamos até agora: a cidade colonial de Vitória tem seus polos geográficos invertidos. Isto é, a Igreja do Rosário ocupa o lugar do atual Palácio Anchieta que, por sinal, não existe na narrativa verbal: foi substituído pelo Placar das Estatísticas, só para rememorar. Um dos artifícios de Luiz Guilherme é jogar o tempo todo também com o logro. Assim, *Cidadilha* só é verossímil a Vitória cartograficamente. Tanto é que a *pólis*-ilha ficcional tem um governo baseado na Lei de Talião, que certamente reprimiria qualquer resistência. Em contrapartida, o autor reinscreve o folclore e as tradições locais (transforma a ficção em uma polifonia), que emergem dos costumes populares. É como se não quisessem calar, reunindo um sentimento coletivo de pertencimento. Expulsar os visitantes/invasores pode ser o indício de não permitir que ninguém destrua suas raízes.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. ***Homo Sacer***: o poder soberano e a vida nua 1. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- _____. **Estado de exceção: homo sacer II**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARAUADEAU, Patrick. **Uma análise semiolinguística do texto e do discurso**. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-analise-semiolinguistica-do.html>. Acesso em: 30 abr. 2018.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GARDNER, Paul. **Quem é quem na Bíblia Sagrada**. São Paulo: Vida, 2005.
- ELTON, Elmo. **Logradouros antigos de Vitória**. Vitória: Instituto Jones Santos Neves, 1986.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 444-461.
- ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2016.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SANTOS NEVES, Luiz Guilherme. **Cidadilha**: crônica inverossímil de uma cidade inexistente. Vitória: Cultural; Tertúlia, 2008.

23

O efeito do humor sobre o erotismo e o amor de “Cinzas... Cinzas...” e “Déa”, de Manuel Teixeira Leite

Luiza Wanderley Miranda de Oliveira¹

Um dos poetas mais ativos na cena literária capixaba nos anos de 1920 e 30, Manoel Teixeira Leite produziu poemas que foram publicados na revista *Vida Capichaba* e em livros atualmente inacessíveis, dada a falta de reedições. Sua poesia acadêmica segue as linhas gerais de um neoparnasianismo, combatido pelos modernistas de 1922. Entretanto, além da poesia “séria”, assinada por Teixeira Leite, ele produziu também poemas humorísticos, embora protegidos pela pseudonímia de João Bohemio.

1. Graduanda do Curso de Letras-Português da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Desenvolve Iniciação Científica, Edital PIIC 2017-2018, com o subprojeto “O amor pelo viés humorístico na poesia de João Bohemio”, vinculado ao projeto “A sátira na literatura brasileira produzida no Espírito Santo nos anos de 1930 a 1950”, de Paulo Roberto Sodré.

A motivação dessa pseudonímia² – aliás, muito recorrente em toda a revista e em publicações nacionais – é explicada por Elias Tomé Saliba (2016, p. 29) como um modo de os autores se protegerem por vergonha ou receio da recepção da poesia satírica e burlesca que produziam especialmente numa cidade provinciana como Vitória, no Espírito Santo, do início do século XX, onde e quando “moços respeitáveis” não se davam a esse tipo de literatura.

Dante desse quadro, nosso propósito é analisar o tratamento humorístico dado ao tema amoroso nos poemas, já que é peculiar a confluência desse tema com esse ponto de vista. Leva-se em consideração que o que está em jogo nos poemas de João Bohemio não é apenas o amor de maneira geral, mas lugares-comuns *do amor* como a relação conjugal entediante ou a vida privada cotidiana; a fidelidade ou não etc. que, em geral, são usados pelo autor para gerar o riso.

Para discutirmos o assunto, o *corpus* será constituído pelos poemas “Déa”, de Manoel Teixeira Leite, que ilustra o ponto de vista neoclássico do amor idealizado, e “Cinzas... Cinzas...”, de seu pseudônimo João Bohemio, em que esse amor contrasta com o relacionamento conjugal. A época de produção dos poemas é 1925 e 1927, respectivamente. Ambos os textos foram publicados na *Vida Capichaba*, “uma revista de variedades” produzida e direcionada para a elite conservadora e provinciana da época (FRANÇA *et al.*, 2005, p. 290).

Sendo assim, a metodologia deste estudo se pauta na observação crítica desses poemas, apoiada nas considerações teóricas e historiográficas que tangem o humor e a sátira, o amor e o erotismo. Autores como Vladímir Propp e suas considerações sobre os instrumentos linguísticos do cômico (1992), Georges Minois e sua história do riso (2003), Octavio Paz e suas reflexões sobre amor e erotismo (1994), Mary del Priore e a história social do amor no Brasil (2006) e Paulo Roberto Sodré e o estudo sobre a poesia humorística de Teixeira Leite (2016) acompanharão nossas leituras.

2. Um adendo à questão da pseudonímia é que ela não poderia ser confundida com heteronímia, já que esta é definida por Fernando Guimarães como “uma passagem da expressão pessoal, isto é, de uma personalidade que seria a do autor, para uma personificação estética que é já a do texto ou da escrita” (2010, p. 328). Além disso, há uma entrevista de Teixeira Leite, publicada na *Vida Capichaba*, na qual ele deixa claro seu posicionamento favorável, principalmente, à manutenção do patriarcalismo e da misoginia, ou seja, a todo o local de poder de onde falava (LEITE, 1925, n. 62). Portanto, o caráter satírico de seu pseudônimo não é algo estético proveniente do texto, mas uma passagem de expressão pessoal.

O humor é definido e caracterizado por Jan Bremmer e Herman Roodenburg como “qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou música – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (2000, p. 13), o que amplia a ideia de um texto tomado em geral como veículo da sátira e da crítica. Georges Minois, em *História do riso e do escárnio*, estuda o riso como o ponto de escape para os problemas existenciais, apesar de que “o riso pode ser alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando a forma da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco [...]” (2003, p. 15-16). Nesse sentido, o humor que se pratica pode tomar várias formas e ser expresso em vários gêneros, como pensa Luiz Carlos Travaglia (2015), como a piada, o esquete, a charge (p. 62-85), a que acrescentaríamos os gêneros propriamente literários como a sátira, a cantiga de escárnio e maldizer, o poema-piada etc. De todo modo, quem tinha o direito ao humor no início do século XX, segundo Minois (2003), eram justamente os que detinham poder.

Embora antigas, são ainda úteis para o escopo deste trabalho as ponderações de Nicola Abbagnano, que perpassa a história do amor na perspectiva da Filosofia, e divide, ao final, as teorias em dois grupos: o do amor *findável*, no qual são possíveis casamentos imperfeitos, infidelidades; e o “que se fixa todo na tentativa de demonstrar a unidade (isto é, a total identidade e intrínscida-de) do finito e do Infinito” (1962, p. 41).

Octavio Paz, em seu ensaio sobre amor e erotismo, parece concordar com aquelas duas tendências fundamentais na percepção do amor ocidental, ao diferenciar o amor pela busca pela alma de uma única pessoa em meio ao corpo, numa busca pelo infinito. Já o erotismo seria só a relação dos corpos, uma expressão amorosa *finita*. Mas é claro, segundo ele, não existe amor sem sexo. Em suas palavras:

O amor é a atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é uma escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira (PAZ, 1994, p. 34).

No entanto, o amor (isto é, a “imagem” do amor, não o sentimento, já que o primeiro acontece de forma Universal, e a segunda, de acordo com Octavio Paz,

é modificado de acordo com as sociedades [1994, p. 36]), no início do século XX, tem suas próprias características que, como fenômeno social, acompanha as tendências políticas, sociológicas e antropológicas.

Para a historiadora Mary del Priore, “o amor [no período que estudamos] não é mais uma ideia romântica, mas o cimento de uma relação” (2006, p. 231). De acordo com a autora, as capitais brasileiras passaram por reformas urbanísticas nas primeiras décadas do século em questão e tornaram propícias as ruas para encontros de homens e mulheres, por acaso ou não (PRIORE, 2006, p. 233). É importante ressaltar que o casamento ainda era considerado indissolúvel, mas já na década de 1930, as feministas começaram a defender o sexo antes do casamento e o amor livre (p. 256-259).

Consideradas muito brevemente as noções de humor e amor no início do século XX, que nos interessam neste trabalho, analisaremos a partir dessas reflexões iniciais os versos de “Déa”.

“Déa” e a concepção de um amor universal

Este poema de Teixeira Leite, publicado no número 53 da *Vida Capichaba*, é uma homenagem à unificação da Itália, o que explica muito de suas referências.

Déa

*A brancura sensual de tua carne estuante
Lembra-me, ó flor de Italia! a mistica belleza
Do luar, prateando a tona, indolente e espelhante,
Dos lendarios canaes da languida Veneza.*

*Vejo, no fundo azul de teus olhos, a accesa
Chamma daquelle olhar de Beatriz Palpitante,
Ao sentir-te, madona, entre meus braços presa,
Em teus labios absorvo as estrophes de Dante...*

*E, quando o penilunio a asa branca desata,
Bellini escuto e o olhar frio derramo, absorto,
Pelo espaço a fulgir como um lago de prata...*

*Vejo-te, ao vento esparso o teu cabello loiro,
Em demanda do meu abandonado porto,
Boiando, pelo céu, numa gondola de ouro* (LEITE, 1925, n. 53, p. 34).

A métrica neste soneto é de alexandrinos, com 12 sílabas poéticas com ritmo marcado na 6^a e 12^a. As rimas são de um habitual soneto – isto é, intercaladas nos quartetos (ABAB) e nos tercetos (CDC). A forma remete ao classicismo italiano petrarquista e danteano com imagens de mulher claríssima e pura de olhos brilhantes: “a brancura sensual de sua carne”; “ó, flor de Italia”; “o fundo azul” (dos olhos). Além disso, o poeta se refere intertextualmente a Beatriz, de Dante da *Divina comédia*, em “[...] a acesa/ *chamma* do seu olhar de Beatriz Palpitante”, e as “*estrophes* de Dante”. O eu lírico escuta ainda Vincenzo Bellini, músico clássico italiano do século XIX. No último terceto, mais referência à beleza petrarquista, já que os cabelos dela são loiros e assemelham-se a uma gôndola de ouro.

O tema do poema é o amor. E o amor ocidental tem forte permanência do “amor cortês” medieval. A admiração típica neoparnasiana/neoclassicista não escapa disso: erótica, passa pela descrição dos lábios, dos cabelos e da brancura da pele. Além das sensações suscitadas no eu lírico, quando observa a amada: lembra-se da mística beleza do luar; lembra-se de Beatriz de Dante.

A procura do eu lírico pela alma no corpo da mulher de quem fala, a todo momento evidenciado pelas memórias, sentimentos e comparações que faz com seus lábios, cabelo e pele, nos leva a concluir que, até onde o poema evoluiu, que o eu lírico não apenas erotiza a mulher, mas ama-a e idolatra-a, fazendo jus ao título do soneto, *deusa*.

Nesse poema, especificamente, o neoparnasianismo se faz presente e o poeta se vale daquela intertextualidade, provavelmente por ser uma produção voltada para um número comemorativo da Unificação Italiana. Consequentemente, fez-se uma homenagem à imigração italiana no Brasil por meio da beleza feminina cantada pelos dois grandes poetas do Lácio.

O comentário conciso sobre “Déa” tem como função ilustrar o estilo grave, idealista e erudito de Teixeira Leite na produção de seus poemas acadêmicos, muito comum à época. Isso nos ajuda a compreender os poemas humorísticos

do poeta, em que a noção idealista do amor e do erotismo contrasta com a percepção de seu pseudônimo João Bohemio a respeito desses mesmos afetos no cotidiano.

“Cinzas... Cinzas...” E o amor que faz rir

Na contramão da poesia academista observada em “Déa”, “Cinzas... cinzas...”, de João Bohemio (1927, n. 89, p. 28), se passa, como pode-se deduzir, em uma quarta-feira de Cinzas e foi escrito com o propósito de ser humorístico.

*Passou o Carnaval e fica a gente
Trinta dias depois numa ressaca,
Escandalosamente,
Sem tinir na algibeira uma pataca...
Com que preguiça
Vae um pobre mortal
Da vida retornar á ingloria liça,
Na roxa cavação do vil metal...*

*Quando a tua fanfarra além rebôa,
Carnaval! quem te não abençoará?
Passas deixando uma lembrança bôa
E uma lembrança má...
Que nos resta depois das tuas farras?
Papaes, patroas ou patrões ranzinhas,
Cadaveres afiando aduncas garras,
E cinzas... cinzas... cinzas...*

*Cantavam os foliões. Fervia em torno
O batalhar sem treguas de um instante...
Da tarde, sob o céu escampo e morno,
A turba delirante,
Louca, fremia,
E se premia, e se acotovellava,
E pulava, e rugia,*

*E corria, e gritava
Que a gente vendo pelo olhar do senso
Aquelle lubrico e infernal bulicio
Pensava que Victoria era um immenso,
Um delicioso hospicio...*

*Passam lindas, bizarras fantasias,
Diabinhos, borboletas,
Fofas, esguias,
Rosas, vermelhas, amarelas, pretas...
Passam... e o nosso olhar
Fica, ás vezes, buscando,
Entre as muitas, que vão a saltitar,
A mais perfeita do risonho bando,
De formas harmoniosas,
Leve, risonha, ideal,
Que a gente viu em horas mais radiosas
De um feliz Carnaval...*

*Passam... e quantos
Ficam sempre a esperar a deusa eleita...
Ah! quanto Carnaval desfeito em pranto,
Quanta ilusão desfeita!
Porque o amor, na verdade, é como um raro
Lança perfume: aberto, se evapora...
E apesar de custar-nos sempre caro,
Depois de usado é sempre posto fóra...*

*Ella vinha cantando,
Num dominó azul celeste, plena
Das pubescentes graças enflorando,
Leve, pequena,
Como um ser do outro mundo,*

*Taes os encantos raros
Do seu olhar jucundo.
E dos seus seios quasi nus, tão claros,
Cujos relevos conicos erguiam
A seda transparente...
Como seus labios de zarcão sorriam
Carnavalescamente!
Que primor nos requebros! Que feitiço!
Que graça no agitar as mãos tão brancas!
E trepidava o corpo seu roliço
No bamboleio das ancas...*

*Veio... sorriu... venceu...
Pois em mim, certamente,
O gosto pelo bello não morreu...
Não passo indiferente
Aos primores da artística natura,
Inda mais quando a “zinha” só nos quer
E é tentação em forma de escultura
Num risonho pedaço de mulher...*

*Ah! como me sorria
Em suas danças lindas, voluptuosas
Deixando vêr, si os braços, louca, erguia.
As axilas barbeadas e cheiroosas...
E em contorções
De terrível serpente tentadora,
Rompia as multidões
Toda confetti a cabecinha loura...*

*Sorriu... e me chamou...
Accenando com arte o seu dedinho...
– “Colombina! Serei o teu Pierrot!
Façamos nosso ninho
Longe do mundo real,*

*Para eu sentir,
No nosso eterno e doce Carnaval,
O nosso amor florir!...”
E ella nos níveos braços que prendia
E me arrastava pela rua afóra...
A turba em torno, estupida, rugia,
Rondando a alcova azul, onde ella mora...*

– “*Meu amor, meu amor! Ella falava:
Sou tua! Vem, me aperta
Nos teus músculos!*” *E ella me apertava...
Pasmo, de boca aberta,
As pernas bambas, frio, atrapalhado,
Tinha a cabeça em chamas e confusa!
(Macaco que não viu tanto melado,
Quando vê, se lambusa...)*

*Cheguei... vi... e avancei,
Tinha nos braços o seu corpo em flôr!
Vassalo que era, me tornara rei
Do imperio roseo-azul do nosso amor...*

.....

*Meu Deus, quanto alvoroço!
Quasi fui reduzido em mil pedaços!
Eram mil beliscões pelo pescoço,
Nas costas, pelas pernas, pelos braços...
A mulher, a patrôa me acordava
Assim, num formidavel destempero,
Porque na cama eu, creiam, me “espalhava”
Abraçado com “baita” travesseiro...
– “São dez horas, dizia: olha o mercado,
O pão, o leite para os filhos, anda!”
Oh! mundo de pecado!
Oh! vida atrapalhada e miseranda!...*

*Quando a tua fanfarrá além rebôa,
Carnaval! quem te não abençoará?
Passas deixando uma lembrança bôa
E uma lembrança má...
Que nos resta depois das tuas farras?
Papaes, patrões e patrões ranzinhas,
Cadaveres afiando aduncas garras,
E cinzas... cinzas... cinzas...*

Composto em forma de uma silva – isto é, composição de origem ibérica dotada de grande liberdade de estrofe, metro e rima (CAMPOS, 1978, p. 151) –, o título do poema se refere ao feriado religioso católico que sucede o Carnaval, desfechando as festas sensuais da “carne”, ocasião que dá o tom a esses versos de fim de algo feliz; conclusão também dedutível, por meio das reticências repetidas, associando o fato a um ritmo de lamento.

O poema é dividido em três partes: a primeira, uma espécie de reclamação do estado no qual o Carnaval deixa as pessoas de uma maneira geral: “Trinta dias depois numa ressaca, / Escandalosamente, / Sem tinir na algibeira uma pataca...”; a segunda, a narração de uma cena erótica, em pleno Carnaval, entre as clássicas figuras de Colombina e Pierrot; e a terceira, uma cena na qual o eu lírico revela que o erotismo narrado era apenas um sonho e volta à realidade dura com sua esposa.

Já na primeira leitura, fica claro em que altura do poema se dá o ápice do humor: no final, quando numa quebra de expectativa o eu lírico acorda de um sonho erótico e prazeroso, misturando as sensações de prazer com as de dor pelo fato de a esposa o estar acordando com violência.

*Meu Deus, quanto alvoroço!
Quasi fui reduzido em mil pedaços!
Eram mil beliscões pelo pescoço,
Nas costas, pelas pernas, pelos braços...
A mulher, a patrôa me acordava
Assim, num formidavel destempero,
Porque na cama eu, creiam, me “espalhava”
Abraçado com “baita” travesseiro...
– “São dez horas, dizia: olha o mercado,*

*O pão, o leite para os filhos, anda!"
Oh! mundo de pecado!
Oh! vida atrapalhada e miseranda!...*

A favor do humor do poema estão as posições diametralmente opostas, nas quais o autor coloca a esposa exageradamente violenta ou tirana e a Colombina carinhosa. Vladímir Propp, ao tratar dos caracteres cômicos, aponta a esposa que maltrata o marido (1992, p. 135). A propósito desse tipo de personagem concebido sempre sob o traço da hipérbole, afirma o autor:

O exagero, porém, não é a única condição para a comicidade de um caráter. Aristóteles não disse apenas que na comédia as propriedades negativas são exageradas, mas também que este exagero requer limites certos e uma medida também certa. As qualidades negativas não podem chegar à objeção; elas não podem suscitar sofrimento no espectador — diz ele — e, acrescentaríamos nós, elas não devem provocar repugnância ou desgosto. Só os pequenos defeitos são cômicos. Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos etc. etc.

E é claro que o cotidiano do eu lírico, um marido capacho ou submisso e ainda “pirata” (termo da época a indicar a “safadeza” do esposo, usado por Leite em outros poemas), não o satisfaz. A esposa tem qualidades e modo de ser que, relativamente a Colombina, não lhe agradam: “ranzinza” e brusca, como foi a atitude da esposa ao acordá-lo com “beliscões” e impeli-lo a fazer as atrasadas compras no mercado, o que, naturalmente, gera um contraste com o bem-estar carnavalesco e fantasioso do sonho.

A linguagem de que se serve o poeta é também contrastante: popular e chula, quando se volta para o cotidiano ordinário e conjugal (“Sem tinir na algibeira uma pataca...”; “Papaes, patroas ou patrões ranzinhas”; “Eram mil beliscões pelo pescoço”; “Abraçado com “baita” travesseiro...”), onírica e culta, quando

dedicada a expor o sonho com a bela amante (“Das pubescentes graças en-florando”; “E ella nos níveos braços que prendia”; “Do imperio roseo-azul do nosso amor...”), dando um aval para a comicidade que pretende conseguir. E é interessante o efeito causado pela quebra de expectativa, já que para isso, João Bohemio utilizou-se da propriedade violenta do erotismo, misturando dor e prazer. Somente nos versos “A mulher, a patrôa me acordava / com formidável destempero” é que modificamos o campo de interpretação de um ambiente erótico para um de abuso.

Sobre a confusão entre sensação de dor e prazer na relação amorosa, vale lembrar que Georges Bataille ([s.d.]) teoriza que o erotismo do coração tem a propriedade de ser análogo e se confundir com a dor e o sofrimento. Segundo ele, quando um ser se sente apaixonado por outro a vontade de se tornarem contínuas, ou de se transformarem num só ser (ou seja, deixarem de existir como seres descontínuos, ou ainda, segundo ele, morrerem), causa uma felicidade tão ampla que se torna um sentimento similar à dor (BATAILLE, [s.d.], p. 45-46). Por isso, a relação de passagem pela dor entre a cena carnavalesca e o acordar do sonho na quarta-feira de cinzas parece normal à cena de erotismo, ainda que no plano do humor. E só se quebra quando o narrador diz explicitamente que “a patroa” era quem o acordava.

Outro aspecto contrastante de que se vale Teixeira Leite para garantir o humor é a oposição entre amor sensual e compromisso conjugal. Essa antítese é ilustrada por meio da festa da carne, quando se dá, para os cristãos, a suspensão da noção de pecado e a abertura para vivenciar o proibido, o excepcional ou o inadmissível nos dias anteriores e posteriores ao Carnaval. Em linhas gerais, Leite compõe o poema no momento final da folia, Cinzas, e recupera o momento culminante quando se dá o sonho do encontro amoroso cheio de prazer. As Cinzas começam com os beliscões da esposa preocupada com o mercado e o sustento da casa, responsabilidade a que o marido deverá voltar, retornando ao dia-a-dia sem prazer, sem aventura, sem alegria (“Oh! vida atrapalhada e miseranda!...”).

Essas características do cotidiano matrimonial e familiar burguês, que opõem nesse poema a concepção de “amor cortês” (sensual e fora do casamento) e romântico (livre e sentimental) à moral de utilidade burguesa, já que a “ideia de amor é adotada por uma sociedade e uma época” (PAZ, 1994, p. 35; PRIORE, 2006, p. 13). O início do século XX, afinal, ainda era vítima de um período de repressão, rigor e hipocrisia da moral burguesa oitocentista, apesar

de já ter algumas evoluções no pensamento feminista em prol do “amor livre” (PRIORE, 2006, p. 260).

Portanto, o poema delineia humoristicamente uma “ideia de amor” numa relação conjugal patriarcalista, cristã e misógina, que faz com que alguns homens sejam infelizes, se submissos à moral e aos costumes da época (a necessidade de ser pai de família, comprometido e fiel, de maneira a ser respeitado pela sociedade). Esse casamento desgastado (o que é enfatizado com o cenário de uma quarta-feira de cinzas) é o alvo de críticas irônicas e satíricas em contraposição ao desejado ambiente de júbilo e erotismo carnavalescos.

*Porque o amor, na verdade, é como um raro
Lança perfume: aberto, se evapora...
E apesar de custar-nos sempre caro,
Depois de usado é sempre posto fóra...* (BOHEMIO, 1927, n. 89, p. 28).

Esse amor sublime, mas passível de dissolução, isto é, não *universal*, é estudado por muitos filósofos. Segundo Abbagnano, “[...] é patente da filosofia contemporânea a tendência anti-romântica de privar o Amor de seu caráter de infinitude, isto é, de sua natureza cósmica e divina” (1962, p. 46). Russel, aliás, mostrou a fragilidade do discurso de que esse sentimento é eterno; ao contrário, caminha para a falência (*apud* ABBAGNANO, 1962, p. 46).

Então, a pergunta sobre o que o trato cômico fez suscitar no amor é respondida a seguir: o amor pôde ser referenciado de outra forma que não a Romântica. Nesse contexto de produção, na cidade ainda tão provinciana, os temas acadêmistas de uma forma ou de outra, foram transcendidas (mesmo que sob a proteção de pseudônimos). O amor está suscetível, a partir do humor, à falência e à exaustão. Coisa que, pelo casamento ser cristão e jurado a deus, deveria ser indissolúvel. Em outras palavras, nessa sociedade, não seria possível expressar derrisão sob um juramento que é feito com testemunha de Deus (o casamento). No entanto, sob efeito de camuflagem oferecido pelo pseudônimo “João Bohemio”, o autor consegue fugir ao padrão da escrita acadêmista e de seus *lugares-comuns* como o do amor uno e levado à eternidade.

Os poemas “Déa” e “Cinzas... Cinzas” nos permitem ter uma ideia do estilo sério e acadêmico (com soneto neoclássico alexandrino) de Teixeira Leite em oposição a seu estilo humorístico (com silva heterométrica) que, de algum modo, brinca com aquele.

No que diz respeito ao tratamento do tema amor, em “Cinzas... Cinzas” o poeta doura o amor num plano onírico e acentua muito mais os aspectos negativos cotidianos do amor matrimonial, não sentimental. Já o amor do outro poema é basicamente cortês e ideal, romântico, sentimental, amor de almas com corpo.

É claro, não se poderia deixar de ressaltar e reafirmar, por fim, que a condição de produção desses dois poemas é distinta: “Déa” é muito provavelmente um texto destinado estritamente à comemoração da Unificação Italiana e à exaltação dos aspectos mais belos da cultura italiana, inclusive o “amor cortês”. Enquanto “Cinzas... Cinzas” foi escrito com proteção de um pseudônimo e com isenção de responsabilidade da redação, o que avalizou o autor para publicar as “imoralidades” que bem entendesse e, no caso, o humorístico entorno da “atrapalhada e miseranda” vida conjugal, com a esposa controladora e o marido capacho (e sobretudo “pirata”).

Referências

- ABBAGNANO, Nicolas. Amor. In: _____. **Dicionário de Filosofia**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962. p. 36-47.
- BOHEMIO, João. Cinzas... Cinzas. **Vida Capichaba**, Vitória, n. 89, [s. p.], 1927. Acervo eletrônico da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>. Acesso em: 10 jan. 2018
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. Introdução. In: _____. **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.
- DAMASCENO, Darci. Sincretismo e transição: o Neoparnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 4, p. 593-609.
- GUIMARÃES, Fernando. Heterónímia – Poética. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 327-333.
- LEITE, Manoel Teixeira. Déa. **Vida Capichaba**, Vitória, n. 53, [s.d.]. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Código de localização n. 2, 194, 03, 03. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- MINOIS, Georges. Introdução. O século XX: morrer de rir. In: _____. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003. p. 15-20; p. 553-592

- PACHECO, Renato. As publicações literárias (ou quase). In: HISTÓRIA da Literatura do Espírito Santo. Vitória: Cultural-ES, [1992]. 3 v. p. 349-369. Datiloscrito inédito constante do acervo da Coleções Especiais da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. Tombo n. 869,0 (81) (091) H 673.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PRIORE, Mary del. Introdução. Da modinha à revolução sexual. In: _____. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 11-17; p. 231-315.
- PROPP, Vladímir. Os instrumentos linguísticos do cômico. Os caracteres cômicos. In: _____. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. p. 119-143.
- SALIBA, Elias Thomé. Prólogo. In: _____. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 15-36.
- SODRÉ, Paulo Roberto. Poemas humorísticos de João Bohemio (Manoel Teixeira Leite) na revista **Vida Capichaba** (década de 1923 a 1932). [Inédito]
- SODRÉ, Paulo Roberto. **Relatório de atividades de Licença para Capacitação – Cantáridas e “Alfinetadas” na Vida Capichaba**: estudo sobre literatura satírica produzida no Espírito Santo (década de 1920). Vitória: Ufes, 2016. [Inédito]
- TELAROLLI, Sylvia. Entre a fúria e a esperança, o fel e o riso: presença da sátira na literatura brasileira In: SEGATTO, José Antonio; BALDAN, Ude. **Sociedade e Literatura no Brasil**. São Paulo: Unesp, 1999. p. 65-78.
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. In: CARMELINO, Ana Cristina (Org.). **Humor**: eis a questão. São Paulo: Cortez, 2015. p. 49-90.

Estratégias metaficcionais em “Mina Rakastan Sinua”, de Reinaldo Santos Neves

Marcela Oliveira de Paula¹

Mina Rakastan Sinua é um dos últimos livros de contos publicados pelo autor capixaba Reinaldo Santos Neves, que possui um conjunto de obra vasto e diversificado, passando por gêneros como o romance, a novela, a poesia lírica e até mesmo textos infanto-juvenis. É de grande importância observar a dedicação e atuação desse escritor para se manter viva, junto a outros autores, a literatura desenvolvida em terras capixabas. *Mina*, publicado em 2016, juntamente com outro livro do autor – chamado *Heródoto, IV, 196*, publicado três anos antes –, compõe um ciclo de contos que têm como temática a vida literária. Já na introdução de *Heródoto*, Reinaldo nos envolve com essa questão e revela que o que se lerá no livro partiu de um sonho que deu origem ao primeiro conto (“Mistério na montanha”); assim, ao longo de cinco anos, nasceram os demais. A temática tanto do primeiro conjunto quanto do

1. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

segundo livro passa por personagens que são escritores, críticos de literatura, leitores, professores e até mesmo musas. Outras questões sobre o fazer literário estão inseridas nas obras, de maneira que se sistematiza o quanto essa escrita se constitui e desdobra dentro do conceito de metaficação – e até mesmo da autoficção, recurso muito utilizado pelo autor em toda sua obra. Assim, para esta análise, proponho um recorte que tente identificar os diversos diálogos com o discurso metaficcional presentes no conto que dá título ao livro *Mina Rakastan Sinua*, amparando-me nas características desse recurso literário. Partirei, então, das formulações oriundas do artigo “A metaficação revisitada: uma introdução”, de Zênia de Faria (2012), do ensaio “Da metaficação como agonia da identidade”, de Gustavo Bernardo (2009), e da dissertação de mestrado *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*, de Nelson Martinelli Filho (2012).

No artigo “A metaficação revisitada: uma introdução”, a estudosa Zênia de Faria considera os muitos estudos realizados ao longo dos últimos quarenta anos sobre a noção de metaficação e formas adjacentes, trazendo reflexões sobre críticos e teóricos que trabalharam com uma multiplicidade de termos para representar esse tipo de narrativa, que é riquíssima em seus diversos desdobramentos literários. Faria traça um breve histórico da literatura que, desde o século XVI, vê surgir um tipo de texto ficcional, que se volta para si mesmo e conduz questionamentos sobre o seu regimento narrativo, linguístico, seus processos de produção e recepção, rompendo com a ilusão de realidade que é trazida em algumas obras e acabando por reunir crítica, teoria e ficção no mesmo espaço textual. A autora comenta que, desde *Dom Quixote de la Mancha*, que reflete e ironiza de certo modo as narrativas de cavalaria, nos séculos seguintes se perceberão narrativas que se autoquestionam. Entretanto, a teoria e a crítica da época não acompanharam a produção desse tipo de literatura, salvo raras exceções, e só tomou conhecimento mais sistemático do assunto com estudos a partir dos anos 1970, quando se podem incluir as pesquisas de Roland Barthes. Posteriormente, outros estudos apareceram nesse cenário, muito em virtude da grande quantidade de romances metaficcionalis que apareciam no século XX. A partir de então, o que entendemos por metaficação nos dias de hoje muito se deve aos estudiosos que começaram suas pesquisas e a outros que deram continuidade à análise dos aspectos desse tipo de narrativa. A autora parte de uma grande lista de termos utilizados ao longo dos anos para ilustrar considerações sobre o assunto, observando o uso de diversos itens dessa lista e das noções que o justificam.

Assim, de início, é importante compreender a autoconsciência desses textos e como eles sustentam a sua condição de ficção, pois transformam o processo de

escrita no assunto da escrita. Ao pensar os contos de *Mina Rakastan Sinua*, de Reinaldo Santos Neves, encontramos muitas referências ao intenso espelhamento do fazer literário. Os contos apresentam, com relativa frequência, uma preocupação com os textos escritos, lidos, referenciados, e de como eles participam da construção do novo texto que se faz na obra. Além disso, mesmo os enredos dos contos de *Mina*, conservando as aparências de um texto literário, apresentam personagens fictícias que nos contam histórias e nos envolvem sobre a sua escritura, revelando a reflexão sobre si próprias, sobre a edificação da narrativa. A isso se liga, evidentemente, a já conhecida relação entre ficção e realidade presente na escrita desenvolvida por Reinaldo: de fato, quando observamos os contos presentes em *Mina* e todas as perguntas que se desenrolam entre ficção e realidade (como, por exemplo, a crítica e a ironia sobre os próprios meios da construção literária), não só examinamos as estruturas substanciais da narrativa ficcional, mas também uma possível ficcionalidade no mundo fora do universo da ficção.

Em “Da metaficação como agonia da identidade”, Gustavo Bernardo nos apresenta um percurso de definições que o termo “metaficação” ganhou e às quais se adequou a partir de sua origem tirada da noção de metalinguagem. O autor explica, então, que esse recurso se refere a uma ficção que deixa claro seu contrato de ficção, quebrando, assim, o laço de ilusão entre autor e leitor. E esse contrato que ela estabelece é o de sempre mostrar ao leitor que é ficção, fazendo com que ele leia os relatos sabendo que se trata de um texto não “verdadeiro”, elaborando sempre para o leitor um estado de dúvida ou incerteza do que é narrado; isto é, revela-se como a ficção não firma o contrato de estabelecer “uma verdade”, mas de mostrar a existência de outras verdades, provocando assim questionamentos. Entre os vários esquemas em que o texto metaficcional se insere, temos aspectos que se encaixam no primeiro conto do livro *Mina Rakastan Sinua*, que são: trata-se de um conto que se debruça sobre um personagem escritor; apresenta um enredo não absolutamente linear, que se aproveita com frequência do flashback para revisitar eventos ocorridos anteriormente; e faz referências frequentes a outros textos escritos pelo personagem, como *O centauro na forca*, *O leão branco*, *Hora decubitus* e *Confessio amantis*.

Além disso, o estudo nos mostra que a metaficação não só se dedica a desequilibrar a verdade única como também se utiliza para isso de outra característica, que é a ironia – recurso muito caro à ficção reinaldiana. Assim, de fato, encontraremos em “Mina” muitos momentos em que o “grande escritor

municipal”² realiza a autorreflexão irônica acerca dos fatos. Com isso, a consciência de si o leva a refletir sobre sua condição de escritor logo na abertura do conto, chamada de “Capítulo 1 (Prólogo): O grande escritor municipal”. Neste capítulo, conta sobre ter certo reconhecimento como “grande escritor municipal”, pois é um escritor de nome no perímetro de seu município. É “respeitado”, “conhecido” e até mesmo muito elogiado pelos seus conterrâneos, mas acredita que não seja lido por muitas pessoas, nem por seus amigos. Zomba da sua própria condição no meio literário, relata sobre seus admiradores ardentes e até mesmo sobre o desejo de ser lido, da recepção de seus escritos. Comenta ainda sobre o anseio em relação à compra de seus livros, que para um escritor é de grande mérito:

Observe, leitor causal que por acaso me leia, que usei acima os adjetivos conhecido e respeitado para caracterizar os atributos do grande escritor municipal no âmbito de seu município. Observe que não usei – e de caso pensado – o adjetivo lido. O grande escritor municipal vê sempre somado às cláusulas de seu predicamento como homem de letras o fato de pouco ou nada ser lido até mesmo em seu município. Seus conterrâneos sabem, têm mesmo certeza, que ele é um bom escritor, talvez um excelente escritor – do contrário não teria direito ao adjetivo grande –, talvez até um escritor original, ousado e – por que não dizer? – autor de uma ou outra, ainda que pálida, obra-prima, mas é até aí, até essa certeza que, quando necessário, se converte em certidão passada no cartório das conversas de bar [...]. Esperar que lhe leiam os livros ou, mais ainda, que lhe comprem os livros para ler, é mais do que merece um grande escritor municipal (NEVES, 2016, p. 15-16).

Outro aspecto interessante é o convite, já no início do conto, ao que chama de seu “leitor casual”. Por acreditar que não é lido com frequência por muitos leitores, o narrador nos convida e envolve nos fatos, fazendo com que

2. A forma como a personagem se refere a si mesma, além de autoirônica, é declarada referência a “Política literária”, de Drummond: “O poeta municipal / discute com o poeta estadual / qual deles é capaz de bater o poeta federal. // Enquanto isso o poeta federal / tira ouro do nariz” (ANDRADE, 2013, p. 30).

acompanhemos, junto à feitura do texto, o que pensa sobre si mesmo e sobre sua literatura – e isso observamos em vários momentos do conto.

É ainda no primeiro capítulo da narrativa que é revelado o assunto central a partir do qual se desenrolam os outros fatos: o escritor descobre que é lido por uma mulher, que considera uma leitora dedicada, pois por pura curiosidade busca o seu nome registrado em outros livros seus na mesma biblioteca e verifica que ela havia tomado de empréstimo toda sua obra, fazendo-o se sentir vaidoso e até mesmo “fraco”. “Fraco”, pois descobre que tem uma leitora afeiçoadá por sua obra que, além de tudo, não é uma leitora leiga, e sim Mina Rakastan Sinua, uma professora universitária, jovem e bonita. A ideia de apresentação de Mina segue sendo construída em todo o segundo capítulo, que é intitulado com seu nome. Curiosamente, Reinaldo, ao final da introdução do livro, nos instiga a pesquisa sobre o significado deste nome, que em Finlandês significada “Eu amo você”³, acrescentando mais um aspecto metaficcional e contribuindo para o aspecto de *mise en abyme*: a repetição de um elemento no interior de outro que, por sua vez, é semelhante ao primeiro, num abismo ficcional.

O jogo com o significado do nome da musa também aparece no “Capítulo 3 (Epílogo): *Lost in Translation*”, pois seu amigo Arthur Selquerque religiosamente todo sábado ia na livraria Aedo e repetia as mesmas palavras: “Mina Rakastan Sinua *ama* você!” (NEVES, 2016, p. 22), referindo-se à admiração da professora ao comentar a obra do escritor municipal. Nesse capítulo também é construído todo um jogo relativo ao significado do nome do conto. Após sair do cinema com seu amigo e se sentar em um dos bares do complexo universitário, o personagem escritor se depara com um encontro inesperado com Mina, que é amiga de Maria Collins, mulher jovem por quem se interessava e com quem se relacionava seu amigo. Nesse encontro, Mina revela sua admiração pela obra do escritor, até mesmo citando seu livro favorito, *O centauro na força*, e dizendo a frase que gera certo humor: “Eu amo o senhor” (idem, p. 32). A frase é corrigida por Arthur para “Eu amo você” e, por fim, pelo escritor municipal, para “Eu amo *seus livros*”, mudando assim seu complemento. É nesta conversa também que o escritor municipal descreve para os leitores a recepção de seus livros, sobre o prazer de saber que é lido e querido por pelo menos uma leitora, a leitora que chama ideal.

3. Nas palavras de RSN (*persona* de Reinaldo), na introdução à obra: “O significado do título pode ser elucidado por meio de uma simples consulta à internet” (NEVES, 2016, p. 11).

Por fim, o escritor diz que precisa ir embora para desenvolver seu ofício: escrever. A atitude espanta a todos da mesa. Quando, porém, segue para o ponto de ônibus, é surpreendido pela presença de Mina, que o acompanha e se oferece para ler o que ele iria escrever, sugerindo que, talvez, o escritor viesse a redigir a história que acabamos de ler, de modo a criar uma dobra na narrativa:

Ficaria tão feliz, disse, com um sorriso, se recebesse por e-mail a história que vai escrever. Um sorriso perspicaz. Teria ela adivinhado, antes mesmo de mim, qual história eu ia escrever? Ou simplesmente queria ler qualquer nova história que seu escritor ideal escrevesse? Aquilo foi a gota d'água (NEVES, 2016, p. 34).

A teia que abraça a ideia desenvolvida pela metaficação pode ser observada em muitos momentos do conto “Mina Rakastan Sinua”, mas não é a intenção, neste breve estudo, esgotá-las. A esse propósito, mencione-se, contudo, que Nelson Martinelli Filho (2012), em sua dissertação de mestrado (*Ficção e autoficção em Reinaldo Santos Neves*), desenvolve uma questão muito interessante para o caso dos contos sobre a “vida literária” ao observar que os dados biográficos de Reinaldo muitas vezes oferecem matéria para sua literatura. Ao fazer uma revisão das teorias autoficcionais, o pesquisador constata, então, que se arquitetam muitas relações entre biografia e ficção em toda a obra do autor. Observado isso, não se pode deixar de comentar a respeito dos já citados nomes das obras que aparecem no conto, como “O centauro na força”, possível menção ao livro *As mãos no fogo: romance graciano* (1983), que trabalha a imagem do centauro desde a capa; “Hora decubitus”, que é também título de música de Charles Mingus, um dos nomes que povoam as crônicas de *Dois graus a leste, três graus a oeste* (2013); e “Confessio amantis”, que faria referência trocadilhesca a Sueli: *romance confesso* (1989). Na linha do estudo de Martinelli Filho, é importante perceber, ainda, que interpretar o universo ficcional através daquilo que se conhece tanto da vida de Reinaldo Santos Neves como também de sua literatura é uma maneira de compreender também a *performance* (tema tão frequente entre os estudos de autoria contemporaneamente) desenvolvida pelo autor como escritor de literatura; afinal, em debate público sobre a obra, em auditório do Tribunal Regional Eleitoral do Espírito Santo, o autor chegou a afirmar que, até certo ponto, a história de “Mina Rakastan Sinua” seria “real”.

Há muito a percorrer no ciclo de contos de Reinaldo sobre a “vida literária”; essa breve análise, no entanto, já nos dá mostras dos movimentos metafíctionais encontrados pelo menos no conto “Mina Rakastan Sinua” que me propus expor a partir do recorte. Vê-se que a narrativa construída por esse autor não só se atrela aos estudos da metafíção como também às narrativas contemporâneas que envolvem ficção e realidade em seu bojo. Os aspectos de autoconsciência textual, *flashback*, *mise en abyme*, e também a performance, criados pelo fisionista, reforçam e abalam todo um conceito do realismo literário que não cabe no mundo atual. Reinaldo, assim, apresenta não só uma literatura arejada como também se afina aos elementos coletivos da nossa sociedade, revelando-se um escritor que conhece e busca intrigar seus leitores, por meio do recurso da ficção, com o drama universal que é estar no mundo.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BERNARDO, Gustavo. Da metafíção como agonia da identidade. **Revista Confraria – arte e literatura**, Rio de Janeiro, n. 17, nov./dez. 2007. Disponível em: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>. Acesso em: abr. 2018.
- FARIA, Zênia de. A metafíção revisitada: uma introdução. **Signótica**, v. 24, n. 1, p. 237-251, 2012.
- MARTINELLI FILHO, Nelson. **Ficção e autoficção em Reinaldo Santos Neves**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.
- NEVES, Reinaldo Santos. **As mãos no fogo**: o romance graciano. Rio de Janeiro: Achiamé; Vitória: FCAA, 1983.
- _____. **Dois graus a leste, três graus a oeste**. Vitória: Secult, 2013.
- _____. **Heródoto, IV, 196**. Vitória: Cousa, 2013.
- _____. **Mina Rakastan Sinua**. Vila Velha: Estação Capixaba; Cândida, 2016.
- _____. **Sueli**: romance confesso. Vitória: Cultural/FCAA, 1989.

25

Sobre as fadas na contemporaneidade

Maria Mirtis Caser¹
Silvana Athayde Pinheiro²

Era uma vez o passado na contemporaneidade

Desde as últimas décadas do milênio passado, observam-se transformações essenciais nas maneiras como o ser humano pensa, age e se relaciona com o outro e consigo mesmo. A esse conjunto de transformações por que passa a humanidade, muitos teóricos denominaram *pós-modernidade*, termo não pouco cercado de controvérsias.

Zygmunt Bauman, tratando desse tempo carregado de indagações, assinala: “Certamente, o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse

1. Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

2. Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada [...]” (BAUMAN, 1998, p. 121). Dessa forma apresentada por Bauman (diferentemente da modernidade, que caminhava sempre em direção ao novo, ao progresso), a pós-modernidade rompe com todo o sentido de superação pura e simples do que é passado, mas apresenta movimentos pulverizados, que poderiam inclusive transitar também pelo passado, incorporando-o de formas diversas.

Sobre esses aspectos, Luciano Zajdsznajder esclarece que a pós-modernidade se apresenta

[...] não como uma positividade que se afirma na forma de novas práticas e novas instituições, mas como a negação de práticas e instituições, a destruição de expectativas e esperanças, o afastamento do que se encontrava unido e a união do que se achava afastado. Parece-nos que esta instauração é sem fim, no duplo sentido: sem conclusão e sem finalidade (ZAJDSZNAJDER, 1992, p. 6).

Ainda segundo esse autor, este tempo se constitui a partir da negação de três eixos sustentadores dos tempos modernos: a fundamentalidade, a centralidade e a universalidade, eixos que se interpenetram. O modo de vida pós-moderno, assim, se caracteriza pela perda da expectativa de um fundamento filosófico indubitável, que sustente coerentemente o conhecimento; pela negação de uma centralidade para onde convergem todos os projetos humanos, a partir da suposição da existência de múltiplos centros, que podem assumir provisoriamente uma centralidade; e pelo afastamento do conceito de universalidade, que se pretendia voz uníssona, num mundo tão dissonante, dando lugar agora às particularidades instáveis, processuais e experimentais.

Tais transformações, em diferentes esferas do viver humano, se confirmam também nas artes em geral, seja no cinema, na dança, na música, nas artes plásticas, na arquitetura, na literatura e em outras formas de expressão. Ao conjunto das manifestações artísticas marcadas pela dissonância pós-moderna, se denominou “pós-modernismo”, movimento estético que carrega a ênfase no conceito de processo, em detrimento da realização de um produto desejavelmente acabado e fechado. Outros adjetivam as diferentes manifestações deste tempo apenas como contemporâneas.

Bauman assim definiu a arte pós-moderna:

A obra do artista pós-moderno é um esforço heróico de dar voz ao inefável, e uma conformação tangível ao invisível, mas é também (obliquamente, através da recusa a reafirmar os cânones socialmente legitimizados dos significados e suas expressões) uma demonstração de que é possível mais do que uma voz ou forma e, desse modo, um constante convite a se unir no incessante processo de interpretação, que também é o processo de criação de significado (BAUMAN, 1998, p. 133-134).

Os processos de criação a que Bauman se refere manifestam-se também na reavaliação do passado, não num sentido nostálgico, mas por meio de uma revisitação crítica de suas formas e de um encontro irônico com a arte ao longo da história, sem, no entanto, tentar estabelecer-se como um novo paradigma, recusando-se a propor qualquer estrutura ou fundamento distintivo em relação às produções artísticas passadas.

O espaço de reelaboração crítica da arte se dá numa relação intertextual com a tradição artística pela via da paródia, que, embora seja um efeito antigo, é forma que se torna contemporânea por excelência, pela sua capacidade de, a um só tempo, incorporar e contestar as formas de arte a que parodia.

Tendo a obra de arte contemporânea em muitos momentos esse caráter auto-reflexivo, apresenta-se permanentemente como processo ou atividade em andamento, em constante mutação, “[...] para estabelecer a contradição metalingüística de estar dentro e fora, de ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisórias” (HUTCHEON, 1992, p. 41).

Outra marca da arte deste tempo é a tendência de se desfazer dos mitos e das ilusões construídas ao longo da modernidade. Por isso, questões do discurso de autoridade, de poder e de suas relações com as chamadas minorias marginalizadas, seja pelos contornos da etnia, do gênero, da idade, entre outros, estão no âmago dos empreendimentos contemporâneos. Principalmente as manifestações artísticas feministas têm utilizado os procedimentos paródicos para desafiar ironicamente a tradição patriarcal. Podemos citar, em relação às releituras feministas dos contos de fadas, por exemplo, no Brasil, os contos de Marina Colasanti, e, fora do país, a produção de Angela Carter e Luisa Valenzuela.

Era uma vez e é ainda

Tomando como base a releitura parodística, pretendemos deter o olhar sobre dois contos de autoras contemporâneas, que empregam elementos comuns aos contos de fadas tradicionais, ora personagens, ora motivos, ora a própria estrutura dos contos de fadas, dando-lhes uma linguagem inovadora, com o uso de recursos como a paródia, o humor e a ironia. Os contos são: “Branca de Neve e um anão”, de Bernadete Lyra, e “Conto de fada”, de Regina Herkenhoff Coelho.

Além de manter como ponto de convergência a inversão parodística dos contos de fadas, os dois contos buscam tratar das contradições dos comportamentos humanos e criticar modelos estereotipados de relacionamentos. O humor e a ironia, aliados a procedimentos metalingüísticos, perpassam os contos, dando-lhes uma dimensão crítica dos valores de nossa época e cultura.

Os contos de fadas, embora tenham origem secular, ensejam, ainda hoje, leituras sobre o universo e os conflitos humanos, principalmente os femininos, mesmo que travestidos em paródias e pastiches. Como anota Dolores Horner Botaya, neste “[...] mundo em que abundam as versões únicas e portanto ‘verdadeiras’, estudar as reescrituras do conto de fadas é dar voz a discursos que historicamente têm sido silenciados, e desestabilizar o conceito de origem [...]” (BOTAYA, 2014, p. 10).

Era uma vez, não outra vez

O conto que analisaremos inicialmente, “Branca de Neve e um anão”, pertence ao primeiro livro publicado por Bernadete Lyra, *As contas do canto* (1981). Deneval Siqueira de Azevedo Filho, analisando de um modo geral a obra da autora em questão, explicita:

É igualmente importante salientar que o papel da escritora Bernadette Lyra, no jogo proposto por sua literatura, desafia leitores e críticos remexendo a História, as funções da memória, mito, tradição, chaves que se constituem no possível destino do homem e da ficção que tanto parecem atormentar a escritora. Assim, a obra de Bernadette Lyra, em abismo, caleidoscópica,

altamente lírica, ora barroca, ora absurda, mas essencialmente uma narrativa narcisística, polifônica e, por vezes, androgina, é intensa na sua relação com as sensibilidades pós-modernas, com a (des)memória cultural e essencialmente com a caosmose (AZEVEDO FILHO, 2004, p. 1).

“Branca de Neve e um anão” é uma narrativa que traduz bem o que esse autor identifica na obra de Lyra. O conto discorre sobre todos os passos necessários para se chegar à encenação de um número circense, realizado por um anão. A personagem é protagonista da encenação e também narra a história, fazendo uma projeção das etapas do número, possivelmente já encenado antes, e descreve os seus sentimentos frente à essa encenação. O lugar onde acontecerá a cena cômica é o picadeiro, para onde se dirigem os olhares do público presente (LYRA, 1981, p. 14). Todos esses índices (a presença de artistas, o público, o picadeiro, a encenação) são elementos muito importantes para se discorrer sobre algumas análises possíveis do conto.

A ligação com os contos de fadas aparece na existência de um único elemento delineado no título e nas últimas palavras do texto: a figura da Branca de Neve. A referência a essa personagem clássica dá a entender que o anão, no palco, se relacionará de alguma forma com a personagem do tradicional conto de Grimm, embora esteja fazendo parte de uma cena cômica. O anão se travestirá de Branca de Neve por deixar cair sobre si, de forma premeditada e ensaiada, um balde de cal, que provocará o humor da plateia e também esconderá sua ira por desempenhar esse papel.

De acordo com a análise realizada por Azevedo Filho, há nessa cena uma “ideia de deposição da identidade do anão”, figura estereotipada nos jogos cênicos do circo e outros. Segundo o autor,

Mais do que com uma história, depara-se com o conceito de desidentificação. Mais do que a banalização imposta por certas paródias, há uma (re)velação de si mesmo, do anão, uma abnegação de um ser a uma profissão que o (des)identifica, mas não o diversifica, já que, como anão de circo, ele tem que diariamente cumprir o seu papel (AZEVEDO FILHO, 2004, p. 8).

O fato de o texto narrar uma encenação já é indicativo de que o conto joga com as relações ficção/vida, uma das questões centrais da arte contemporânea. Para a decifração das formulações modernas, não era necessário um grande esforço, pois se supunha que sob a existência de artifícios sociais existia uma realidade fundamental a ser descoberta, decorrente da pressuposição de uma verdade, preexistente à linguagem. Na contemporaneidade, essa expectativa se desfaz. Para a modernidade, existe a ilusão de que

[...] os significantes acham-se emparelhados com os significados, em que as referências acham-se sempre bem amarradas, em que as surpresas de fato não surpreendem. Ou se surpreendem, é um tipo de surpresa que, embora difícil de ser desencavada, ali estava para ser encontrada (ZAJDSZNAJDER, 1992, p. 33).

O conto de Lyra busca explicitar essa relação contemporânea com a vida, que não se entende mais dissociada da existência de máscaras e disfarces. O fato de ser narrado em primeira pessoa enfatiza isso, na medida em que o narrador analisa sua própria atuação e a comprehende como um papel a ser desempenhado, embora um papel que o desidentifica. Na perspectiva de Zajdsznajder,

O disfarce pode ser entendido agora como um modo de vida. O teatro, sempre uma arte importante e dando respeito centralmente à vida, passa a ocupar um lugar inimaginável. Quando outras artes tomam-lhe o posto, torna-se a forma por exceléncia. Nada a fazer que não seja teatral: nenhuma palavra, nenhum gesto, nenhuma expressão facial. Movimentos que se sabem disfarces, sem saber do que são disfarces [...] (ZAJDSZNAJDER, 1992, p. 34).

Tratando-se de uma encenação, a personagem narradora deixa transparecer no texto a existência de um acordo tácito previsível entre artistas e espectadores: ambos reconhecem o que acontece no palco como teatro, máscara, disfarce, sem nenhuma tentativa de desfazer o número cômico, mesmo que, por parte do protagonista, exista o sentimento de raiva pela sua condição.

Outro ponto digno de destaque se dá em relação aos olhares presentes na narrativa: alguém encena aos olhares de outros, que também são olhados. Os olhares são primeiramente de uma plateia, alvo também dos olhares da personagem protagonista, a personagem mais consciente de sua condição teatral: “Aí, me volto... E eles riem, riem, riem. Sincronizadamente” (LYRA, 1981, p. 14).

A narrativa detalha minuciosamente todas as performances necessárias à boa encenação do quadro: “Na perfeitíssima execução desse número, dependem muito mais da rapidez de minhas pernas curtas que da comicidade de meu companheiro” (LYRA, 1981, p. 14). O sucesso da cena cômica está nas mãos do anão. Ele está em foco e determina a boa realização da cena: precisa de “uma exata proporção de água e cal” para fazer a máscara, necessita “correr vinte metros”, “parar súbito sobre a terceira ponta de estrela desenhada no chão contra a frisa direita”, “nem um segundo a mais nem um a menos”, “a fim de receber toda a cal no exato momento em que é atirada” (p. 14).

Tendo como pano de fundo esses elementos, destaca-se a condição do anão, figura estereotipada, menorizada a um papel de humor que lhe cabe de antemão, antes mesmo da encenação, e que dialoga com um papel também estereotipado feminino, da personagem do conto de fada, sublimizada de forma grotesca na cena final. Há uma dupla subversão irônica, pela exposição de um papel tradicional feminino e pela explicitação dos sentimentos do anão frente a sua condição real, mas estigmatizada.

Ao finalizar com um estereótipo feminino, artistas e plateia estão conscientes da encenação, em meio à qual se pode vestir a máscara da virtuosidade feminina, tão bem simbolizada pelas princesas dos contos tradicionais e seus gestos pré-determinados, mas que não deixam de ser disfarces, papéis teatrais. Não há mais a ilusão de uma identidade feminina original, que se perdeu, despojada de véus e artifícios do palco. O papel feminino, então, se desenvolve dentro de um conjunto de disfarces sociais móveis, com base num acordo social, que ignora qualquer sentimento de hipocrisia ou de culpa pelo ocultamento de uma suposta verdade escondida.

Contradictoriamente, há uma verdade disfarçada, que não pode vir ao jogo de cena, a do anão. Sob a máscara de cal e os risos da plateia, sua raiva fica ofuscada, sua identidade também. Reforça-se a ideia de que tudo é palco. A constatação desse quadro, muitas vezes pode significar um momento de dor, de ira ou de horror, mas também de passagem para a superação de

relações sociais constituídas pela opressão e marginalização, seja a da mulher, seja a do anão.

O que importa destacar é que, longe dos estereótipos, o que se tem é a percepção da existência de identidades flutuantes, socialmente constituídas. Bernadete Lyra demarca isso bem, principalmente pela via da ironia, não uma ironia fácil, mas uma crítica dissimulada das relações sociais em foco. Sobre isso, vale lembrar o que Hutcheon afirma sobre a ironia. Segundo ela, a ironia estabelece um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito, levando tanto o ironista quanto o interpretador a inferir significados, atitudes e julgamentos (HUTCHEON, 2000, p. 66), o que acontece com a personagem do conto, o que acontece quando nós leitores nos deparamos com a escrita de Bernadete Lyra.

A ironia parece ser também o principal recurso usado em um dos contos de Regina Herkenhoff Coelho (1993, p. 8), de seu primeiro livro, *Olhos de Espanto*, embora de forma menos dissimulada que no conto de Bernadette. O conto de Coelho assemelha-se, ainda, ao primeiro conto aqui citado, pela brevidade e concisão da narrativa e pela evidência da condição feminina. Entretanto, “Conto de Fada”, título da narrativa, focaliza mais detidamente a relação homem/mulher, segundo convenções sociais burguesas.

Embora não apresente complexidade de recursos formais, seja narrado tradicionalmente em terceira pessoa e se organize de maneira simples e linear, o conto de Herkenhoff traz como marca de destaque o tom de ironia e de deboche em relação ao cotidiano da mulher, por meio de uma linguagem sugestiva e sintética, característica da obra da autora.

A narrativa relata cenas do cotidiano de uma casal de classe média, em cuja relação a mulher desempenha o papel da esposa virtuosa e dedicada ao marido e às tarefas domésticas, sempre organizando o espaço da casa para acolher o seu “príncipe”: “Pra ele a casa sempre um brinco”. Não só o espaço da casa, mas o espaço de seu corpo: “os cabelos sempre penteados, o sorriso sempre plantado nos lábios. Pra ele dançava, perfumava-se, despia-se”. Há uma menção e ênfase especiais, ainda, ao espaço da cama, elemento simbólico da intimidade do casal: “Pra ele a cama sempre quente e macia” (COELHO, 1993, p. 32).

O título “Conto de Fada” já carrega a ironia do texto. Diante dos fatos a serem narrados fica evidente a existência de uma irrealdade que perpassa as ações da protagonista, portanto conto de fada remete, neste caso, à fantasia,

à ficção por excelência, a uma não realidade presente no comportamento da personagem feminina, que incorpora artificialmente os gestos de uma heroína dos contos infantis. Novamente, uma máscara.

Embora não faça referência explícita a nenhuma personagem dos contos de fadas tradicionais, a relação com esses personagens se dá (além, obviamente, do próprio título, “Conto de Fada”), pela alusão à figura clássica do príncipe, associada ao marido: “Chamava-o de ‘meu príncipe’” (COELHO, 1993, p. 32). Novamente, o que parece estar em jogo é a ocorrência da representação incorporada pela personagem feminina, constatada ao final do conto pela descoberta que o marido faz de que todo o calor e aconchego da mulher era fruto da existência de um amante, “de onde vinha o calor guardado, pra ele, nos lençóis” (COELHO, 1993, p. 32).

No conto de Bernadette, a teatralidade das ações humanas é deduzida a partir da metáfora do picadeiro. No conto de Herkenhoff, a qualidade teatral das relações sociais se coloca ao leitor de forma direta, a partir de espaços do próprio cotidiano. No entanto, diretamente ou não, coloca-se em evidência o desempenho de papéis. Nas duas narrativas, o que se percebe, é a complexidade das relações humanas. Longe do clássico “viveram felizes para sempre”, transparece nos contos a lucidez no tocante às contradições das relações com o outro.

Nos espaços dos contos tradicionais, a mulher satisfaz o desejo patriarcal da beleza associada à ingenuidade e à desinformação. Nas palavras de Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão, nessas narrativas,

[...] nasce a heroína literária, romântica, sempre pronta a ser o desejo do desejo de seu herói. E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem de mulher: aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no palco do vivido e tornando-se modelo a seguir (BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 17).

As personagens femininas contemporâneas rompem com esse modelo. No conto de Herkenhoff, o rompimento é enfatizado pela metáfora final do

“pobre príncipe, desencantado” (HERKENHOFF, 1993, p. 32). Alterando-se os papéis femininos, os lugares fixos do comportamento masculino acabam por se alterar também.

E viveram superfícies para sempre

O que se pode perceber nessa curta trajetória analítica dos dois contos em foco, é que, além de tomarem como referência os contos de fadas tradicionais e de tratarem criticamente dos lugares sociais ocupados por homens e mulheres em suas relações com o mundo, as narrativas nos defrontam com a impossibilidade de se viver sem o filtro das representações, com uma suposta autenticidade decorrente de uma essencialidade.

Enclausurada nessa via de representações, homens e mulheres se confrontam com suas máscaras, seus disfarces. Nas narrativas analisadas, pode-se perceber que ora esses disfarces aparecem evidenciados no próprio cotidiano das personagens, ora simbolizados por outros disfarces, como a máscara de cal, da Branca de Neve.

A busca de uma verdade sobre si mesma parece ser uma constante na história da humanidade, a constatação da existência de representações também. Mas as reflexões sobre a natureza dessas representações têm variado com o passar do tempo. Para a pós-modernidade, desfaz-se a condição de decifração das representações a que estamos sujeitos. A crença na revelação de uma essência, da qual basta arrancar as máscaras, já não subsiste no pensamento pós-moderno, e a oposição entre máscara (a superfície) e identidade (o “fundo”) cai por terra. As identidades possíveis são as próprias máscaras, as superfícies.

Mas a passagem de um pensamento ao outro não se dá de forma tão linear quanto possa parecer. O que transparece é que esse caminho é coberto de contradições, de idas e vindas, de conflitos. Em um dos contos citados, esse jogo de oposições no sujeito aparece mais claramente. Em “Branca de Neve e um anão”, a personagem protagonista reconhece e vive sua condição, mas não se adapta a ela.

A constatação de um mundo de máscaras não assinala que a grande questão da busca de uma verdade sobre si mesma está resolvida para as personagens, é apenas o início dessas mesmas questões, porque não se é possível

detectar o que precisa ser mascarado. Então, por que existem máscaras? As máscaras passam a ser modos de vida, pensamento não facilmente suportado.

O começo da aceitação dessa condição de uma vida de superfícies se dá com a pós-modernidade. Uns vão se adaptando mais facilmente a essa condição, outros menos. Aos inadaptados ao aprisionamento à realidade da representação resta o conflito de desejar uma verdade sobre si, desconfiando dela e sem saber poder atingi-la. A literatura contemporânea evidencia os conflitos inerentes a essa condição e a complexidade das relações humanas subjacentes a ela.

Referências

- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Os tormentos ocasionais da ficção brasileira. **Signos em rotação: a literatura e outros sistemas de significação**. 2004. Disponível em: <http://esentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/view/1533>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martínez Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BOTAYA, Dolores Horner. **Canto y silencio: el cuerpo y lo femenino en la reescritura del cuento de hadas**. Diálogo entre *The Bloody Chamber*, de Angela Carter, y *Las infantas*, de Lina Meruane. Tesis (Mestrado en Letras) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. 2014. Disponível em: <http://132.248.9.195/ptd2014/diciembre/413047786/Index.html>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Passageiras da voz alheia**. In: _____. **Mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989. p. 17-20.
- COELHO, Regina Herkenhoff. **Olhos de espanto**. Vitória: Departamento Estadual de Cultura-ES, 1993.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- LYRA, Bernadette. **As contas do canto**. Vitória: Ufes, 1981.
- ZAJDSZNAJDER, Luciano. **Travessia do pós-moderno nos tempos do vale-tudo**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992. p. 3-44.

26

Literatura oral e oratura: o poder e o saber da tradição quilombola capixaba

Michele Freire Schiffler¹

Literatura, oralidade e oratura

A poesia oral está muito associada ao canto é à liberdade de criação e difusão que essa forma de expressão artística alcança. A música, a dança e o canto são indispensáveis aos estudos da literatura oral, tendo traços marcantes em diversas produções, como a repetição da estrutura musical ao longo da performance.

A tradição oral possui uma cadência própria das palavras e do ato performático. Nesse sentido, uma das formas de trazer ritmo ao texto é respeitar as pausas

1. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

dos narradores orais transcrevendo-os sob a forma de versos. Essa necessidade rítmica é inerente à relação obrigatória entre a língua e o corpo em performance.

Além disso, o ritmo auxilia na memorização, uma vez que os repertórios são continuamente recriados, ao longo de gerações, ainda que ocorram diversos improvisos e preenchimentos nas lacunas da memória, há convergências que conferem ao estilo oral uma continuidade acerca do passado revivido. Esse movimento assegura uma constituição temporal complexa, que revisita o passado, atualiza-o no presente e projeta o futuro, pois cada performance é, ao mesmo tempo, recriação e retransmissão.

Os performers englobam a memorização e o improviso em igual medida, variando conforme o intérprete e a relação contextual. Como arte da oralidade e representação dramática, o improviso, a construção da cena e o sentimento do personagem (traduzido em gestos e falas) acabam por ocorrer apenas no momento da enunciação, abrindo espaço a infinitas possibilidades discursivas.

A concepção estética, somada à subjetividade, ao caráter performático e à coletividade compõem um cenário orgânico da literatura que se estrutura ou veicula a partir da vocalização. Tal produção cultural estética não é produto apenas do improviso, que prejudicaria um trabalho de composição mais apurado. A dimensão do improviso atrela-se ao potencial criativo do narrador que, após gerações, recria e retransmite a tradição atualizada pelo tempo circular da performance.

A funcionalidade da literatura oral está vinculada a diferentes perspectivas ancoradas na forte relação social de seu conteúdo e de seus narradores. Dentre suas funções, é possível referenciar: a instrutiva, que se pauta no desenvolvimento da memória, individual e coletiva; a pedagógica, que sistematiza e exemplifica regras de comportamento e conduta social; a cultural, que difunde o conhecimento do sistema de valores, as respectivas visões de mundo e os modelos culturais de um povo; além da recreativa, que promove o entretenimento da comunidade em questão.

Portanto, em uma perspectiva geral:

A literatura oral é funcional na medida em que responde a uma necessidade e a uma utilidade social. Por um lado constitui um meio de preservar e transmitir de forma expressa ou não os elementos essenciais da memória coletiva; por outro lado, as memórias são susceptíveis de serem adequadas às necessidades cruciais num dado momento histórico (FONSECA, 1996, p. 25).

São, ainda, possíveis de se reconhecer outras funções. No que tange à função estética, a estetização da palavra não é pensada numa dimensão isolada e fria, mas na qual, sem prejuízo da forma, são acrescentados o caráter popular, a tradicionalidade e a identidade do grupo que, na voz do narrador oral se vê representado e esteticamente recriado.

A literatura oral, além da diversidade de gêneros e funções, traz, no plano linguístico, o cuidado formal com a palavra, que fica evidente pelo uso de figuras de linguagem (como metáforas, metonímias, eufemismos, antíteses, paradoxos, ironias, sinestesias, apenas para referenciar algumas das que aparecem com frequência nos textos da literatura oral); e pelos recursos da linguagem poética, como métrica, rima, assonâncias e aliterações, que exploram a melodia própria das palavras, escandindo memórias, sonhos e filosofias.

A dimensão estética é uma função importante da literatura, que não se omite na vertente oral, pelo contrário, assume cor e vivacidade impressionantes durante a realização da performance. Como no gênero dramático, é a vivência literária pulsante e plena.

Tendo em vista o plano da oralidade e a difusão das narrativas ou poesias orais, elas sempre se estruturam e se apresentam à plateia como performance. De modo que a construção dos sentidos não recorre apenas às palavras, mas abre espaço para elementos visuais e auditivos que em geral ficam alheios à produção escrita.

A transcrição jamais captará a vivacidade do texto e parte importante da caracterização das obras deixará de existir.

Ortega (2008) reafirma a visão de que a exegese da literatura oral não pode ser apreendida pela escrita. Tal fato deve-se a sua realização por meio da performance, de modo que a plateia e as relações construídas entre o narrador oral e o público se substanciam no momento de realização da performance, construindo os sentidos imanentes ao texto em cada momento único de enunciação.

A memória é a responsável pela sobrevivência da performance e, no entanto, é aquela que, através de suas “falhas”, de suas lacunas, permite que surja a atualização e o tom único de cada apresentação performática.

Essa perspectiva inédita soma às lacunas, à percepção crítica do presente, ao tempo em constante espiral, à utopia do futuro e ao espaço de trocas e de

liberdade do espaço “callejero”. Segundo o autor, “uno de los rasgos más singulares del fenómeno de la recepción de la poesía oral es el papel activo del auditorio (esto es, todos los asistentes), en muchos casos tan responsables del texto como el mismo intérprete” (ORTEGA, 2008, p. 10).

Mais uma vez é assinalada a impossibilidade de se traduzir em palavras os atos não verbais apresentados, que só podem ser revelados superficialmente pela escrita. Essa impossibilidade decorre, por sua vez, não só dos elementos não verbais, mas também do caráter extremamente dinâmico do ato performático. Essa “movença”, conforme nomeia Zumthor (1993), é o que, ao mesmo tempo, singulariza e se perpetua na performance, uma vez que a tradição vincula a performance presente ao passado, mas também permite a realização única pela ação do improviso e pela participação do público no momento enunciativo.

Os traços que se perpetuam nas performances são aqueles que permitem, justamente, traçar parentescos interculturais, observar seu aspecto universal e analisá-los à luz do tecido que envolve quem produz e quem recebe o ato performático.

Salvato Trigo (*apud* QUEIROZ, 2007) associa as literaturas orais de expressão africana ao termo “oratura”. O vocábulo é definido por Queirós como “escorregadio”, em função das diversas discussões e dos vários contornos traçados pelos diferentes autores a respeito da oratura.

O gesto, a mímica, aliados a uma entoação rigorosa, são linguagens fundamentais na circulação dos textos da oratura assim como uma irresistível tendência do homem africano para o circunlóquio, para o prolongamento da fala, para, enfim, a criação de contextos precisos para a eficácia da palavra. [...] A arte de contar histórias ou, mais rigorosamente, o griotismo, exige [...] que a fala seja hieroglífica, isto é, total. Não pode ser apenas voz, tem que ser também gesto, mímica, movimento, ritmo (TRIGO, 1981, *apud* QUEIROZ, 2007, p. 110).

Na perspectiva comparatista, alguns autores, como Leda Maria Martins, Mineke Schipper e Ángel Ortega referenciam o termo oratura, em situação de oposição ou complementaridade à literatura. Tal conceito é problematizado e, muitas vezes, desconstruído pelos críticos. Oratura e Literatura não se

excluem, a oralidade, em sua dimensão performática, por envolver ficcionalidade, plurissignificação e preocupação estética, não nega o que, na literatura, tem-se por fundamental, que é a dimensão estética e subjetiva da palavra.

Daí a especificidade do termo “oratura”, que, para Fonseca (1996), seria empregado na tentativa de resolver pontos da produção literária do sistema oral que são de nível extralingüístico, como a dança, o canto e o drama, que extrapolam, em seu conjunto e simultaneidade, o conceito “jacobsoniano de literatura”.

Independente da forma de expressão, tanto em Oratura quanto em Literatura, a palavra é o centro da questão, pois é ela que edifica e constrói, senão documentos, repertórios capazes de transcender o real, a banalidade do cotidiano e os limites da verdade, com potencial lírico e transformador.

A performance não exclui o literário, mas evolve-o numa realização viva da palavra, numa celebração estética e ritualística de antepassados, narrativas e poesia oral. De fato, em performance, ou seja, com um interlocutor público, o oral e o literário não se excluem.

A valorização da tradição oral é de grande relevância em locais cuja produção cultural e, inclusive, a história não estão sistematizadas, integral ou parcialmente, em arquivos impressos ou imagéticos. Nessas culturas, o repertório assume posição de relevo e deve ser valorizado como fonte de saber e arte, independente do julgamento de culturas ocidentalizadas pautadas unicamente em arquivos materiais.

Segundo Francesc-Xavier Marín i Torné:

Todo hace pensar, pues, que gran parte de la negativa a aceptar hablar de ‘literatura oral’ procede de la creencia de las sociedades occidentales de que lo escrito y los libros son el vehículo privilegiado de la cultura, y de creer que las sociedades sin escritura no tienen consistencia. Pero no se puede asimilar ‘civilización de la oralidad’ con ‘ausencia de escritura’ ni, aún menos, ‘oralidad’ y ausencia de ‘interés cultural’ (*apud* ORTEGA, 2013, p. 5).

Na divisão entre oralidade e escrita subjazem elementos complexos da estrutura social e do pensamento sobre a sociedade, uma vez que ao não letramento são associados juízos de valor como primitivo e não civilizado. A

literatura oral traduz elementos culturais que, por sua vez, causam impacto e influenciam a visão de mundo, a perspectiva futura, bem como a percepção do universo social, natural e humano ao redor daqueles que interagem com a literatura oral. A partir dessa prerrogativa e incorporando questões de ordem política, é importante questionar por que motivo obras da tradição oral e com profunda reflexão acerca do mundo, da existência e do homem não podem ser consideradas sem o julgo de “primitivas” e o gueto da subalternidade.

Interculturalidade crítica e a colonialidade do saber

O conhecimento é uma das chaves para o entendimento do pensamento abissal e do acesso a oportunidades e reprodução de desigualdades. Ao problematizar tal questão, Boaventura de Sousa Santos afirma que o conhecimento científico não se encontra distribuído socialmente de forma equitativa (SANTOS; MENESES, 2010).

Essa é, segundo o autor, uma das formas pelas quais se sustenta a dicotomia entre o pensamento ocidental e o não ocidental e as diferentes formas de racismo e preconceito que se articulam na sociedade contemporânea. As linhas abissais consistem em processos de invisibilização daquilo que está do outro lado da linha, desde uma perspectiva eurocêntrica. Ao outro lado destina-se o paradigma de apropriação e violência, considerando o “outro” como irrelevante, irreconhecível e até mesmo descartável.

Devemos pensar na perspectiva de construção sociocultural do conhecimento, em que o exercício da escuta do outro, da reflexividade e da transdisciplinaridade devem ser constantes, no árduo exercício de se fazer professor e intelectual transformador. O espaço para pensar essas práticas de ruptura epistemológica encontra lugar nas universidades, a partir de paradigmas emergentes de produção do conhecimento que legitimem saberes subalternizados e questionem a relação naturalizada entre saber e poder. A pesquisa, o ensino e a extensão universitária, com atenção especial à formação docente (seja ela continuada ou na graduação), a políticas afirmativas de reconhecimento e à descolonização dos currículos são frentes de ação importantes na geopolítica do conhecimento.

Para se reinventar as formas de produção do conhecimento, a partir das histórias locais, há de se pensar a epistemologia como algo em movimento, em

constante construção. Trata-se de uma práxis problematizadora e autorreflexiva, que fale ao mundo contemporâneo sobre suas contradições e injustiças em um exercício de esperança.

Se tratamos do processo de escolarização de populações em situação de vulnerabilidade social, como comunidades indígenas, quilombolas e de migrantes, o exercício de esperança constitui-se como ensaio para um futuro com justiça e equidade. Segundo Catherine Walsh (2012), a interculturalidade crítica é um dos caminhos possíveis para criar outras condições de saber, articulando seres, saberes, modos e lógicas de viver em um projeto múltiplo e multiplicador de sociedade. A grande lógica a ser interrompida é a da racialização como instrumento de classificação e controle social, que reproduz violências e diferenças coloniais, especialmente em âmbito Latino-americano.

Nesse sentido, o descentramento dos saberes e a coexistência de formas interculturais de produção do conhecimento (a partir de histórias locais, da oralidade e cultura popular) comprometem-se com o enfrentamento da matriz colonial de poder, em busca de uma universidade decolonial. Principalmente a partir da ruptura da lógica que vincula o poder ao saber, através da colonialidade do ser. A grande falácia da matriz colonial, mas que por séculos sustenta a subalternização de povos inteiros, é a relação de que o conhecimento autorizado encontra-se apenas nos enunciadores ao “norte da linha”, reproduzindo um paradigma eurocêntrico de produção do conhecimento. Essa matriz é reproduzida até a contemporaneidade, sendo frequentemente encontrada em discursos midiáticos e acadêmicos, bem como em materiais didáticos.

Problematizar as grandes narrativas das comunidades imaginadas homogêneas a partir da cultura local é um exercício que deve formar parte de uma luta epistemológica e contra-hegemônica, de modo a trazer respostas e comprometer-se com a promoção da justiça social. No entanto, é uma tarefa complexa, uma vez que língua, literatura, cultura e nação relacionam-se também com a ordem geopolítica e com a construção discursiva das comunidades imaginadas. A construção do conhecimento a partir das vozes do Sul integra-se, assim, a um projeto político, social, epistêmico e ético de transformação e decolonialidade. Segundo Mignolo (2003), trata-se de unir forças com a luta pela descolonização e desmodernização do conhecimento, a partir do deslocamento da tradição clássica, do embaçamento das fronteiras nacionais e da demolição das fronteiras disciplinares.

A universidade constitui-se, portanto, como espaço de refundação das estruturas e ordenamentos da sociedade, que inferioriza, racializa e desumaniza parcelas consideráveis de sua população. Nesse espaço, uma arena discursiva, são travadas lutas ideológicas, epistemológicas e contra-hegemônicas, em que o processo investigativo e docente insere-se no movimento político da sociedade, em que compreender a diversidade e os saberes subalternizados torna-se problema fundamental.

O Ticumbi, o saber e o ser quilombola

Em vias de interculturalidade crítica, tendo a oralidade como signo de identidade, resistência e reexistência, a cultura popular se constitui como lugar privilegiado de renarração da vida social. A força de sua enunciação, a fé e a união do povo quilombola em suas lutas históricas e cotidianas independem dos saberes produzidos na universidades. No entanto, o saber viver dessas comunidades tem muito a dizer à toda a sociedade, inclusive à comunidade acadêmica.

Os saberes sobre a história dos países africanos, sobre formas diversas de organização social e o entendimento acerca de justiça, estima e reconhecimento transcendem o saber objetivo e abstrato do paradigma dominante do conhecimento. A micro-história da enunciação apresenta-se como narrativa marginal à cultura oficial e, por isso, reveladora de conflitos e propulsora de transformações sociais. Pensado a partir do discurso das comunidades tradicionais em questão, o Ticumbi assume a responsabilidade perante o presente e a responsividade dialógica inscrita na percepção de cada momento do passado. Tal responsabilidade incide também sobre o futuro, pensado como devir e como elo responsável na cadeia enunciativa.

Esse tempo performático e cílico articula saberes, temporalidades e modos de viver, com potencial para transgredir e romper com a reprodução da diferença colonial, seja a partir de sua inserção e legitimação nas academias, para reversão da colonialidade do saber, seja para a construção de um pensamento liminar em que as estruturas de poder globais dispam-se de sua arrogância intelectual, aprendam com os mestres da cultura popular e não subalternizem seus conhecimentos.

A partir dessa prerrogativa e com vistas a contemplar o potencial ético e estético da cultura popular, apresento a seguir um fragmento da performance

cultural do Ticumbi de Conceição da Barra, realizado em 1 de janeiro de 2016, gravado e transscrito por mim. Trata-se da fala do Secretário do Rei de Congo, em embaixada ao Rei de Bamba, no contexto de disputa pelo direito de realizar a festa em homenagem a São Benedito.

Reis de Bamba, o meu, o seu, poderoso Reis de Congo

Rei de Congo é assim chamado

Porque quando era doutor da província, país e todos os estados,

Por mim mandou dizer

Que a festa do glorioso São Benedito vocês não fazem

E nem tampouco hei de festejar,

Porque enquanto o peito dele resistir

E aquela linda e floriosa espada glorear,

Ele te dá um tamanho golpe quepedaço há de voar

E queira você ou não queira,

Se não respeitar as ordens dele

Vocês vão se rastejar pelo chão

Igual cobra de duas cabeças

Mas vai ajoelhar nos pés dele para ele te batizar

Reis de Bamba, eu já lhe dei o meu recado

Que meu rei mandou te dar

Eu to aqui para falar pouco, mas vou falar quase nada

Mas vou dizer a quem não sabe

Esse passado já se espalha,

Essa espada, lindo povo, era do meu tataravô

Morreu faz 310 anos

Deixou pro meu bisavô

Meu bisavô também se foi

E passou para o meu avô

O meu avô foi convocado para o Ticumbi do Senhor

Então ficou para o meu pai e meu pai muito lutou

Venceu batalha sangrenta

Até quando Deus chamou

*Então passou para o mestre e o mestre para mim passou
Para mim fazer igual a eles, seja aqui, seja acolá,
Seja onde que eu for
Para eu vencer todas as batalhas
por ordem do criador
E eu trabalho com ela
E não carrego oração*

A oração que eu carrego é falar pouco e ouvir muito

*Eu ando devagar e possuo pé ligeiro
Sou igual coelho novo,
Só durmo com olho aberto
Não conto por onde eu venho,
Que não confio em companheiro
Só confio em Jesus no céu
E na Virgem da Conceição,
Glorioso São Benedito que é nosso padroeiro*

*Por isso, Reis de Bamba,
Com essa espada na mão
e com a coragem que eu tenho
eu reviro o mundo inteiro*

*Eu vou te dar um recado
com muita indignação
de ver nosso povo sofrendo,
sem emprego e sem feijão
e o dinheiro aos montes
na linha do mensalão*

*É criança desnutrida,
sem ter alimentação,
o povo sendo humilhado,
na cidade e no sertão,
e o dinheiro em Brasília,
passando de mão em mão.*

*No Brasil tem por demais
É político mascarado
Que tira de quem não tem
Enquanto o rico é poupadão,
Vai o pobre e vota nele
Que é para depois ser roubado.*

*Existe muito corrupto
Aqui ou em qualquer lugar,
É na bolsa quilombola,
É na bolsa família
É no programa fome zero
E na merenda escolar*

*No Brasil tem muito ladrão
Onde que rola dinheiro,
Nesse lugar tem ladrão
É só vocês procurarem*

*E esses (corrupto...) político
Não é para se ter perdão
É tomar o que eles têm
E jogar na eleição*

*Comer uma vez por semana,
Beber água de três em três dias,
Tomar banho de dois em dois meses,
Vestir a mesma roupa e ainda dormir no chão [risos e aplausos]

E esses políticos corruptos
Que se diz ser inocente,
Deveria ser carimbado
e marcado com ferro quente [risos e aplausos]*

*deixar dois dentes moles na boca
um para roer osso
e outro para doer na frente*

está faltando competência
e remédio nos hospitais
vergonha já não se tem
respeito não se vê mais.

*Educação nem se fala,
Em todas as capitais,*

*Do jeito que vocês estão fazendo,
Quem é certo acha errado,
Se o pai quer educar o filho,
Do jeito que foi educado.
Se um vizinho corrupto vê,
Corre e vai dar parte à autoridade,
Autoridade apanha para criar
Para fazer o que eles bem quer,*

*Sem fazer turututu,
Se seu filho não aprende,
Eles levam para o eucalipto,
Chegando deixa na vala
Ou no bico do urubu.*

*E a minha situação,
Não é diferente das outras
Aqui no nosso país,
Quem trabalha mora preso
E quem rouba vive solto.*

*Tudo isso que eu falei,
Não tenho medo do resultado.
Sou negro com todo orgulho,
Nasci e criei na roça,
Mas não sou mal informado.*

*Eu estou falando e te avisando
Para você abrir seu olho
Que para você enxergar*

*E tu dá a minha embaixada,
Que é para o meu rei eu levar.
Que ele está lá cansado de me esperar.
Se você não despachar logo,
Assim olhando para mim,
Com essa cara de leão,
Eu vou lhe meter a espada,
E fazer exumação,*

*Vou dar as tripas preparadas
Para os congos fritar forte e declarado
Comer todas com feijão
A carne bem temperada
Eu vou dar a essa linda população
Para fazer um churrasco
E tomar com cachaça
E conhaque de alcatrão*

*E para satisfazer meu rei,
De tu eu levo a orelha
E de você, o coração*

O potencial de análise e de produção de sentidos a partir deste pequeno recorte é imenso. A embaixada é uma das partes da performance, que conta com aproximadamente uma hora e meia de dramatização. Pensar em uma proposta de leitura e análise a partir do híbrido material da performance cultural requer uma atitude metodológica que remeta à ambivalência proposta por Bakhtin (2013), em seus estudos sobre a cultura popular.

A tarefa consiste em pensar elementos estéticos e estilísticos para além dos binarismos impostos pela modernidade. É necessário transcender as amarras epistêmicas da crítica literária, reconhecendo e problematizando o hibridismo como signo de riqueza e identidade.

De maneira semelhante, ganha destaque uma postura epistemológica meso-
tia e transdisciplinar, que não se fixa na lógica binarista de uma crítica sim-
plista. Ao observar a performance cultural do Ticumbi desde uma perspectiva
dialógica, viva e dinâmica, temos que se trata de uma performance produzida
desde tempos da escravatura, em que homens feitos cativos assumiam as iden-
tidades de reis africanos, acessando a memória ancestral e invertendo abrupta-
mente a hierarquia social imposta.

A lógica do mundo ao revés, construída por meio da carnavalização de
cortejos, reinados e embaixadas revela elementos de luta libertária, subversão
e resistência para com a ordem social estabelecida, abolindo provisoriamente
“todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 2013,
p. 8). Em uma celebração de renovação da vida, são celebradas identidades
ancestrais e atualizadas antigas lutas que ainda hoje ecoam em comunidades
remanescentes de quilombos, pelo peso histórico de séculos de subalterniza-
ção e marginalização social. Desse modo, a subversão é também a projeção de
um devir. Movimento, transformação e liberdade, entendidos como elemen-
tos constituintes da cultura popular e semantizados pelo riso ambivalente, são
contribuições importantes para pensar o local da cultura.

A ancestralidade é fonte de união e reconhecimento, marcando um lugar
discursivo de autoridade e representação social. Para além do contato com
matrizes culturais africanas e suas celebrações de entronização de reis de li-
nhagem, rituais de fertilidade e representação de antigos reinados, os versos
do Secretário do Rei de Congo trazem a importância da hereditariedade me-
tonimicamente representada pela espada, signo de pertença e autoridade.

Há diversas metáforas com animais, uma em especial chama a atenção pela
grave denúncia de que os quilombolas são entregues ao “bico do urubu” pelas
mãos das autoridades. O extermínio de comunidades negras no Brasil não é
algo novo e, infelizmente, não é apenas uma figura de linguagem. A cultura
popular celebra a renovação da vida e não seu aniquilamento.

A liberdade temporária das festas populares permite, como signo de re-
novação da vida em devir, a denúncia e a crítica social. Há várias deman-
das enunciadas, que abarcam não só a realidade imediata do cotidiano das
comunidades, mas também a corrupção que assola o Brasil. No pequeno
fragmento transcrito são denunciados o sofrimento do povo (desnutri-
do e humilhado), a falta de emprego e alimentação, a precariedade dos

serviços públicos, a violência policial, a corrupção, a falácia de políticos que não cumprem as promessas de campanha, as fraudes em programas sociais e na merenda escolar.

Enunciadas em praça pública, essas denúncias ganham corpo e representatividade, na perspectiva de articular um devir mais justo. Compromete-se, portanto, com um movimento de transformação muitas vezes negligenciado desde o ponto de vista da cultura oficial hegemônica.

Há momentos em que o riso festivo torna-se também universal, em comunhão com a audiência. Ambivalente, esse riso compartilhado é também libertário, como se observa em: “E esses (corrupto...) político / Não é para se ter perdão / É tomar o que eles têm / E jogar na eleição / Comer uma vez por semana, / Beber água de três em três dias, / Tomar banho de dois em dois meses, / Vestir a mesma roupa e ainda dormir no chão [risos e aplausos] / E esses políticos corruptos / Que se diz ser inocente, / Deveria ser carimbado / e marcado com ferro quente [risos e aplausos] / deixar dois dentes moles na boca / um para roer osso / e outro para doer na frente”.

Nesse momento de comunhão com a plateia, os efeitos de sentidos são polifônicos e contundentes. Chamo a atenção inicialmente para o ato falho, em que o Secretário de Rei de Congo, ao fazer referência ao político, toma por sinônimo “corrupto”, algo imediatamente compreendido pela plateia, o que leva ao riso universal. A responsividade e o posicionamento ético vêm em sequência, com a responsabilidade para com o processo eleitoral e o poder do voto.

Destaco como momento exemplar do riso ambivalente o fragmento “E esses políticos corruptos / Que se diz ser inocente, / Deveria ser carimbado / e marcado com ferro quente”. O riso produzido em decorrência desses versos liberta e amortalha, celebra e mortifica, ao trazer as marcas do sofrimento provocado pela escravidão ressemantizado como uma dívida histórica a ser cobrada.

Pensar esses versos a partir de reflexões provenientes dos estudos culturais, decoloniais, literários e em interface com a filosofia da linguagem bakhtiniana traz à tona as necessárias problematizações quanto às marcas feitas a ferro na pele e na alma de descendentes de africanos. São demandas invisibilizadas historicamente, mas que se vivificam na cultura popular, celebrando, mas também cobrando a renovação de relações sociais e éticas marcadas pela colonialidade do poder.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- FONSECA, António. **Contribuição ao estudo da literatura oral angolana.** Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ORTEGA, Ángel Antonio López. **La poesía oral de los países de la Guinea Ecuatorial:** géneros y funciones. Barcelona: Ceiba, 2008.
- _____. **Canciones para dormir a los niños.** Barcelona: Ceiba, [s.d.]. Disponível em: www.ceiba.net. Acesso em: maio 2018.
- QUEIROZ, Amaro de Oliveira. **As inscrituras do verbo:** dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Recife, 2007. 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.) **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.
- WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de)colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. **Visão Global**, Joaçaba, v. 15, n. 1-2, p. 61-74, jan./dez. 2012.
- ZUMTHOR, P. **A letra e a voz:** a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

27

Grotesco e coprologia humorísticos em *Cantáridas e outros poemas fesceninos*

Pâmella Possatti Negreli¹

Paulo Roberto Sodré²

Cantáridas e outros poemas fesceninos foi escrito a partir de 1933 e publicado somente em 1985 pela Fundação Cecílio Abel de Almeida, da Universidade Federal do Espírito Santo, e pela editora Max Limonad, de São Paulo. Com este livro, vem à tona o inconsciente reprimido de toda uma geração de artistas (GAMA FILHO, 1985, p. 11). Quebrando as regras de sua época, três jovens de Vitória se unem e, resolvendo tirar “sarro” da cara um do outro, acabam por produzir uma obra singular, sexuada e irreverente. Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves não escreveram, contudo, o livro para ser publicado, o que é bem curioso em sua história editorial.

1. Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

2. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

Tudo começou quando Jayme teve que se mudar para Rio de Janeiro, e Paulo e Guilherme criaram *Kodak*, “a revista de humor e crítica de menor tiragem de todas as épocas”, para divertir o amigo que estava longe, segundo Jayme, no “Exórdio” de *Cantáridas* (1985, p. 43). *Kodak* em seu início era um pastiche de *Vida Capichaba*, um periódico importante para a cidade nesse período³. Apesar de afins, há bastantes diferenças entre *Kodak* e *Cantáridas*. Como aponta Inês Aguiar dos Santos Neves, em “*Kodak: as origens de Cantáridas*”, a revista era escrita a quatro mãos, enquanto *Cantáridas* a seis, além de, na primeira, nada ser assinado (2007, p. 148). Sendo assim, inevitavelmente, quando Jayme retornou a Vitória, os três começaram a escrever os poemas que compõem o livro. Afirma ainda Inês Neves que “sem Kodak, não teríamos *Cantáridas*” (p. 152).

Pelo título do livro podemos obter dicas do que esperar de sua leitura. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “cantárida” é definido como “besouro da família dos meloídeos, de coloração verde brilhante, do Sul da Europa, de cujos élitos pulverizados extraí-se cantaridina em pequeníssimas quantidades; vaca-loira [O aproveitamento dessa substância de propriedades diuréticas e afrodisíacas ocorreu especialmente na Antiguidade]” (2001, p. 603). Seu princípio ativo, a cantaridina, “provoca irritação das vias urinárias, causando ereções prolongadas” (FIUZA, 2009, p. 14), além de diarreias.

Em relação ao fescenino, usando das palavras de Oscar Gama Filho, é o que o povo chama de “poema de sacanagem”. O nome fescenino vem da cidade de Fescênia, onde surgiu esse gênero literário, que eram, no início, cantos satíricos e obscenos. Com o tempo, fescenino passou a ser qualquer poema que une a sátira a temas obscenos (GAMA FILHO, 1985, p. 12).

3. Trata-se de uma revista de variedades, composta por diversas colunas e seções com o intuito de informar os leitores das notícias e opiniões a respeito do Espírito Santo, do país e do mundo. Segundo Ceciana França, Daniella Zanotti, Fernanda Pontes e Patrícia Galleto, “Entre contos, crônicas e poemas, coluna social e fotos da alta sociedade e de membros do governo, seção de esportes, artigos avulsos produzidos por colaboradores, a *Vida Capichaba* continha geralmente 36 páginas. Outra característica era o cuidado estético da publicação: suas capas e seu design geral eram nitidamente influenciados pelo estilo *art-nouveau*; além disso, ela era publicada em papel couchê e sempre trazia belas fotografias. É interessante notar que muitas fotos de paisagens do interior estampavam a revista. Isto pode ser explicado como uma tentativa de ultrapassar a ilha de Vitória, integrando o Estado e tornando a revista mais atraente para quem vivia fora da Capital. Produzida e direcionada para a elite, a revista refletia um caráter conservador e provinciano, típico da sociedade capixaba da época, o que espelhava o modelo oligárquico-agrário-exportador” (FRANÇA *et al.*, 2005, p. 286).

Fernando Achiamé, em seu estudo sobre o valor histórico de *Cantáridas*, informa que o registro de amizade em forma fescenina é raro e tem alto valor historiográfico, neste caso. As mentes que criaram os poemas eram pessoas cultas, tinham respaldo na sociedade; os termos e as paródias que utilizam são, portanto, sofisticados (ACHIAMÉ, 2007, p. 113). Neste sentido, poderíamos dizer que, além do testemunho de costumes e de cultura de um tempo, temos igualmente um registro histórico-linguístico por meio do que consideraríamos um “acervo” de termos fesceninos ou obscenos da época de *Cantáridas*, tamanha a riqueza vocabular que nele encontramos.

Como afirmado, a obra tem valor histórico: “*Cantáridas* não possui somente valor literário, mas também historiográfico” (ACHIAMÉ, 2007, p. 128). Os registros construídos por relações de amizades, que por meio de brincadeiras e achincalhes, revelam hábitos, comportamentos e logradouros, garantem a organicidade do livro fescenino. Em “Orós de merda...”, por exemplo – e como observaremos –, vemos muito dessa história na observação de pessoas e de lugares a que o autor G (Guilherme Santos Neves) nos leva por meio de referências e de descrições em seu poema.

Cantáridas e outros poemas fesceninos é, portanto, antes de tudo um livro de amizade, de alegria e de celebração da vida, já que o intuito assumido pelos autores é o da ludicidade. É, assim, um livro burlesco sobre situações sexuais em que os autores brincam uns com os outros a respeito de sua orientação sexual e de suas “putarias”. A função cômica observada nos poemas de *Cantáridas* não tem propriamente a intenção de denunciar, criticar e censurar alguém, mas de divertir (SODRÉ, 2011) por meio de zombarias próprias de uma época cuja mentalidade era altamente patriarcal. Os poemas de *Cantáridas* são brincadeiras, esculhambações, como afirma Jayme Santos Neves (1985, p. 44). Apesar disso, vale ressaltar que alguns nomes foram alterados para que outros amigos ou seus parentes, menos convencidos da dimensão lúdica dos versos, não ficassem ofendidos com o teor dos poemas, como observa Reinaldo Santos Neves (1985, p. 45-46).

Os textos individuais são assinados pelas iniciais G(uilherme Santos Neves), J(ayme Santos Neves) e P(aulo Vellozo), e quando há algum poema feito a mais de uma mão, a autoria é definida em cada verso com a inicial de quem o escreveu. Uma vez que *Cantáridas* apresenta temário que inclui experiências性uais, fisiológicas, sociais, isso redunda em expressões humorísticas de grotesco, de obscenidade e de coprologia.

Entenderemos por humor o que Jan Bremmer e Herman Roodenburg apresentam em termos histórico-culturais de largo alcance: “[...] qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (2000, p. 13). Neste sentido lato também Yves de La Taille o comprehende, já que um conceito pontual é intangível:

No início de minhas reflexões até pensei em empregar diferenciações [...], mas logo desisti e acabei concordando com Robert Escarpit (1960) – que intitula a introdução de seu livro “Por que não podemos definir o humor” – e com Eric Blondel (1988), quando nos faz notar que, se consultarmos os especialistas, os dicionários e os filósofos para saber o que significa a palavra *humor*, teremos muita sorte se conseguirmos alguma clareza a respeito do termo. Como não tive essa *sorte*, resolvi chamar de humor (e não sou o único a fazê-lo) qualquer criação humana que tem o objetivo de nos fazer rir. Logo, chistes, ironias, sátiras, piadas, nonsense, sarcasmo, entre outros mais, serão considerados como formas de humor no livro que acabo, agora, de introduzir (2014, p. 9-10).

Em “Orós de merda...”, de G ou Guilherme Santos Neves (1985, p. 209-213), notam-se vários dos aspectos desse humor, da coprologia e do grotesco. Neste trabalho, evidenciaremos o humorismo conseguido especialmente por meio da coprologia, a que se juntam lateralmente as noções de grotesco e de obsceno.

O sentido dicionarizado de *coprologia* é diverso, no *Dicionário Houaiss* é definido como: “1 estudo dos adubos orgânicos 2 m. q. ESCATOLOGIA3 inclusão de linguagem ou assuntos tidos como obscenos em obras literárias e afins [...]” (2001, p. 831). No *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, coprologia é definida como “elemento de composição culta, que traduz as ideias de fezes, excrementos, obscenidade; excremento dos animais, ou dos homens; porcaria, sujidade; estrume; lugar para onde se lança o estrume, estrumeira; estábulo” (1952, p. 672).

Como se percebe nos verbetes, a coprologia, além do estudo dos excrementos do ponto de vista científico, trata do uso literário (ou culto) de termos

ligados a esses excrementos. Embora não estejam necessariamente ligados à coprologia, o grotesco, o obsceno e o humor acabam muitas vezes por acompanhá-la. Por esta razão, comentaremos esses termos muito brevemente.

O grotesco é, em linhas gerais, o exagero, bem evidente no poema a ser analisado. Mikhail Bakhtin o define de várias formas: como resultado da mistura de traços humanos e animais nas descrições verbais ou pictóricas, com todas as excrescências e ramificações, o que torna o corpo grotesco um corpo em movimento, que nunca está acabado (1987, p. 277). Bakhtin afirma ainda que “o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado” (p. 278). A imagem grotesca não mostra apenas o externo, mas o interno do corpo e muitas vezes essas duas imagens, interna e externa, se fundem: “Enfim, as excreções de toda natureza, que têm um papel tão capital na imagem grotesca do corpo, tem uma importância de primeiro plano” (p. 311), exatamente por causa dessas duas imagens interna e externa.

No que diz respeito ao obsceno, em seu livro *Lo obsceno* (2005), Corinne Maier afirma que este não pode ser definido, senão relativamente, pois não existe o *obsceno*. Ele acontece quando alguém o vê como tal; ocorre na relação entre o objeto e a pessoa que o observa. O que é obsceno para alguém pode não ser para outra pessoa, o que torna difícil encontrar-lhe um conceito definitivo.

A despeito dessa dificuldade, alguns autores procuraram defini-lo. Ruy Galvão de Andrade Coelho, em “Obsceno e contexto”, ressalta que “o sexual se torna obsceno, quando fere as normas sociais para o momento” (1985, p. 49).

O obsceno também pode ser expresso de forma grotesca, levando em conta que o grotesco é, fundamentalmente, o exagero. Teixeira Coelho Neto, em “Obscenas”, considera que “o obsceno é a experiência da transgressão, a passagem para o outro lado da cena [...] é o indecoroso, o indecente e, mesmo, o desonesto” (1985, p. 176-177). Esse exagero da sexualidade, marca também do grotesco, produz o obsceno, pois ele é o “baixo”. Por essa razão, as obras artísticas do obsceno sempre foram vistas de lado; seus escritores em geral usam pseudônimos, e estão sempre ligados a polêmicas.

Vladímir Propp, em seu livro *Comicidade e riso* (1976), define dois tipos de humor: um seria o cômico-fino, onde é destacada a estética do belo, e o outro seria o cômico-grosseiro (ou baixo), em que o humor se faz em tudo o que está ligado às tendências naturais do corpo, como, por exemplo, as fezes:

“[...] em certos casos pode ser ridículo o corpo humano, da mesma forma são quase sempre ridículas as funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo” (PROPP, 1976, p. 51).

Recorrendo à escatologia, no ensaio *Scatology, the Last Taboo*, de Jeff Persels e Russell J. Ganim, ela é definida como “a representação do processo e do produto de eliminação de resíduos do organismo (fezes, urina, flato, catarro, vômito)⁴” (2004, p. 13). O ensaio também explica que “Escatologia, no entanto, sem dúvida uma função ainda mais universal do que a sexualidade, ainda tem o poder de nos fazer corar, provocar vergonha e embaraço”⁵ (p. 13).

Ainda acerca desse tema, Lucas dos Passos e Wilberth Salgueiro, em comentário sobre o poema “Cogito ergo cago”⁶, de Glauco Mattoso, outro escritor “de merda”, afirmam que “Muito há a se comentar aqui, mas fiquemos nas palavras que provocam, de imediato, o estranhamento e o efeito humorístico: merda, cagada e bosta” (2011, p. 138). Todos esses estudos evidenciam que a coprologia, ligada ao grotesco e ao humor, faz uma receita eficaz para suscitar o riso.

Edith Hall em seu trabalho “Classics, Class, and Cloaca: Harrison’s Humane Cropology” (2007), um estudo sobre a escrita de Tony Harrison (que também muito escreveu sobre temas coprológicos), nos dá uma luz para compreender melhor sobre o uso da “merda” pelos autores de cá. Comparando as obras de Harrison com as de Nietzsche, a autora considera que tanto um como o outro

[...] esclarece a ligação entre a consciência humana e o interior do corpo, repudiando a negação platônica e cristã de longa data da carne e a insistência sobre a

-
4. “[...] the representation of the process and product of elimination of the body’s waste products (feces, urine, flatus, phlegm, vomitus)” (Quando não indicarmos autoria da tradução, esta será nossa).
 5. “Scatology, however, arguably an even more universal function than sexuality, still retains the power to make us blush, to provoke shame and embarrassment”.
 6. “quem pensa não caga / o livre arbítrio / é prisão de ventre / sou um ser determinista / o que penso não é meu / como a merda que eu cago / faço tudo que quero / e lavo minhas mãos / porque no fundo no duro / quero não querer / mas deus é do contra / sou prisioneiro da privada / privado do meu pensamento” (MATTOSO, 2001, p. 11, *apud* PASSOS; SALGUEIRO, 2011).

prioridade de um mundo transcendental das ideias ou espírito desencarnado⁷ (2007, p. 119).

Apesar de não haver esse discurso “niilista” e anticristão posto por Nietzsche e Harrison no livro cantárido – e tendo em vista que seus escritores são, de fato, burgueses e cristãos apenas fazendo uma “brincadeira” –, de certo modo, e guardado o alcance ideológico de um e outro propósito, é isso o que parece acontecer com *Cantáridas*, uma negação ou suspensão galhofeira da regra de natureza platônica e cristã, trazendo o cru, o material, o sórdido, para desbançar a leitura confortável da época e, consequentemente, da nossa época.

Em “Orós de merda...”, G (Guilherme Santos Neves) continua o tema do soneto “To be or not to be” (1985, p. 208), também de G, em que ele trata da operação de hemorroide de seu amigo Renato Pacheco, na década de 1950, como esclarece Reinaldo Santos Neves nos comentários do livro (1985, p. 262). “To be or not to be” é uma paródia do verso “ser ou não ser, eis a questão”, de Shakespeare, rebaixado ao verso “cagar ou não cagar, eis a questão”, pois trata daquela operação, enquanto a sua continuação, “Orós de merda...” é um poema sobre a retirada do curativo colocado por causa da cirurgia mencionada no primeiro poema. O clímax da história culmina em um orós de merda, pois toda a cidade de Vitória sevê mergulhada em bosta:

Orós de merda...

*Reina ansiedade lá na Santa Casa,
As Irmãs, os doentes, os doutores,
Os enfermeiros – todos em suspense:
É que, após cinco dias de fechado,
Vai-se, afinal, tirar o esparadrapo
Que sela o rabo do Dr. Renato. [...] (1985, p. 209).*

O poema em versos geralmente brancos – a que se mesclam assistematicamente rimas consoantes e toantes – e tons parodicamente épicos descreve a cidade de Vitória, como vimos, sendo afogada em um dilúvio de merda após a

7. “[...] clarifies the connection between human consciousness and the interior of the body by repudiating the longstanding Platonic and Christian negation of the flesh and insistence on the priority of a transcendental world of ideas, or disincarnate spirit”.

retirada de um esparadrapo que estava selando “o rabo do Dr. Renato”. Todos estão ansiosos, ninguém sabe o que pode acontecer quando tirarem o esparadrapo que sela “o rabo” do doutor, que está em dor:

[...]

*Tudo a postos no quarto do operado,
Enfermeiras de branco alvinitente,
Hervan Dedão, de gorro e de avental,
Dois cabras fortes que seguram o doente.
- “Dalí que sairá?” – perguntam todos,
Olhos postos na bunda do juiz
Que, de bruços, suado, geme baixo,
Pedindo: anestesia! anestesia!
Hervan, porém nem liga pro coitado;
O que ele quer é ver sua obra
(A obra dele, leitor, a operação,
O toque de Asuero que fizera,
Não no nariz, no ânus do rapaz.)
- “Obra-prima – diz ele e, pinça em punho,
Encarando o tampão que arrolha o rego,
- Um! dois! três! e dum golpe, um golpe só,
Arranca preste o tampo do buraco. [...] (p. 209).*

Além de pessoas conhecidas – como o personagem Hervan, que foi o médico responsável pela cirurgia, e Asuero, um médico espanhol que fazia trabalhos no Brasil na década de 1920 (NEVES, R., 1985, p. 209) –, vários bairros e logradouros de Vitória são citados no poema de forma a criar mais realismo na descrição dos espaços por onde passa a merda escaldante, traços fundamentais da coprologia, expressa por meio do grotesco, uma vez que, para Mikhail Bakhtin, “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (1987, p. 265). No decorrer do poema, os lugares citados – como a Praça Oito, aludida por meio de seu famoso “Relógio”; a “zona meretrícia”, a região do Parque Moscoso, em que havia uma rua de bordéis, e onde ficavam também localizados a sede do jornal *A Gazeta* e o Templo dos Batistas; a “Fonte Grande”, um dos morros que cercam o centro antigo da cidade etc. – são cenários históricos por onde a merda passa. Outros locais ainda são referidos, como a Vila Rubim e seu famoso Mercado:

[...]

*Pra quê! Um ronco surdo, um peido ovante
Atira ao teto o sujo esparadrapo,
Enquanto do reduto anal aberto
Jorra (é bem o termo), jorra em lavas
Caudal de merda que empesteia tudo,
E num minuto só o quarto enche!
Tão grande é o volume da cagada
Que todos lá se vão nela afogados.
Impelida por força incoercível
Desce em enxurrada pela rampa abaixo
Rumo à Vila Rubim; cobre o Mercado,
Lá se vai a Coréia no atoleiro [...] (p. 209-210).*

O corpo grotesco pode ser colocado como “corpos que copulam, fazem as necessidades, devoram; os seus ditos giram em torno dos órgãos genitais, o ventre, a matéria fecal e a urina [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 279). Podemos localizar este corpo, além de vários termos coprológicos, ao longo do poema, como no trecho citado: “peido ovante”, “reduto anal aberto”, “Caudal de merda que empasteia tudo”, “cagada” etc.

A imagem grotesca se ocupa das saídas, das excrescências e orifícios, “as excreções de toda natureza, que têm um papel tão capital nesse tipo de imagem do corpo, tem uma importância de primeiro plano” (BAKHTIN, 1987, p. 311). O grotesco cômico nos faz sair de um mundo possível, pois o exagero se converte em *impossibilita* ou *adynaton*, como nos versos: “[...] jorra em lavas / Caudal de merda que empasteia tudo, / E num minuto só o quarto enche!”. A hipérbole e a impossibilidade continuam:

[...]

*Mas não parou aí: Caratoíra
Alagada sevê na merda viva
Que sobe ao morro dos Alagoanos,
Qual novo Jânio, a escória lá se vai
(Ninguém há que a segure!) pela Estrada,
A conhecida Estrada do Contorno.
Na sua marcha, a lava desemboca*

*Cobrindo toda a ilha das Caieiras;
E prossegue a avalanche malcheirosa,
Sobe e desce ladeiras sem detença,
E chega a Maruípe e chega à Bomba,
E à Praia do Canto e à Comprida.
Lá se vai Santa Helena envolta em merda,
Já ela está no Helal, onde desliza
Na pista de cimento da avenida,
Espraiando em chorrilho incontrolável; [...] (p. 210).*

No poema, as injúrias e rebaixamentos de todos os tipos também têm um papel fundamental no humor conseguido. A injúria, no entanto, é utilizada aqui como ato de ofender ludicamente alguém. Usamos a palavra “lúdica”, pois a ofensa não é real, faz parte de um jogo acordado entre os autores, como parece ter ocorrido de modo semelhante na sátira medieval. Como afirma Marta Madero, ao definir a injúria lúdica encontrada na sátira trovadoresca peninsular,

[...] a noção de jogo, finalmente, permitia consignar certos atos ao domínio de uma violência que não desonrava, sempre e quando a vítima estivesse de acordo com esta forma de ver as coisas. O jogo, enquanto relação compartilhada e unanimemente aceita pelos participantes, apagava o efeito injurioso (MADERO, 1992, p. 38, *apud* SODRÉ, 2011, p. 171).

Do mesmo modo, como afirma Jayme Santos Neves sobre a esculhambação mútua, os autores injuriavam em função do jogo que contornou a produção dos poemas cantáridos. Tal tipo de injúria pode ser exemplificada no trecho “Olhos postos na bunda do juiz / Que, de bruços, suado, gême baixo, / Pedindo: anestesia! anestesia!”. “Glutão”, “cagão” e covarde (pois pede anestesia, não suportando como um homem de brio a dor) seriam uma ofensa contra o juiz Renato, uma vez que só “caga” uma avalanche de “merda” quem comeu incontroladamente; e nisto está a injúria empregada contra o personagem. Pode-se entrever ainda no poema outra ideia: a de um homem que, como juiz respeitável, não deveria ser capaz de espalhar tanta “merda” pelos quatro cantos da cidade.

Já o rebaixamento, aqui como o ato de humilhar alguém, pode ser verificado na menção ao juiz que “geme baixo” por anestesia e no verso “Espraiando em chorrilho incontrolável”; o exagero usado no substantivo “chorrilho” e no adjetivo “incontrolável” para se referir à quantidade imensa de merda que sai do “cu” do Renato seria uma humilhação também lúdica para a imagem do magistrado. Para o teórico russo, “as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso” (BAKHTIN, 1987, p. 278).

[...] *Em três tempos Suá é soterrada,
Está em Bento Ferreira, está no Horto,
Cobre, de pronto, o morro dos Velhinhos,
Chega a Jucutuquara e ali se engrossa
Como outro rio de merda que, correndo,
Lá vem por Maruípe e por Fradinhos.
A pororoca estira-se ao comprido,
Veloz, em direitura da Cidade.
Cobre o Forte, desaba no Saldanha,
Já está na Capixaba, está na praça
- A luminosa Praça do Prefeito -
Escorre, em três enormes catadupas,
Pela Getúlio Vargas, pela Bley,
E pela frente do Teatro Glória
Rumando à decantada Praça Oito
Onde abafa os acordes sonorosos
Do hino que Relógio está batendo!
Enquanto um braço de merda vai avante
Em busca da pequena Praça Roosevelt,
Outro, também fedendo, sobe às pressas
A escadaria de Maria Ortiz.
Dentro em breve, atolado está na merda
(E já não era sem tempo!) o Tribunal;
Em seguida, afogados são, também,
Na mesma onda esterquilínea e grossa,
O Hospital dos pobres funcionários,
A Assembléia (é merda contra merda...) [...] (p. 210-211).*

Neste trecho em especial, verificamos, além de mais referências aos logradouros e à topografia da cidade de Vitória, duas críticas sociais. O autor parece se empolgar tanto com as injúrias contra Renato, que se aproveita das brincadeiras para criticar o Tribunal e a Assembleia: “Dentro em breve, atolado está na merda / (E já não era sem tempo!) o Tribunal;” e “A Assembleia (é merda contra merda...)”, sempre abusando de termos coprológicos, neste caso, “merda”. Nesse trecho percebemos que a merda de Renato “briga” com a “merda” que os políticos estão praticando na Assembleia. Neste sentido, o autor faz uma crítica político-social muito bem humorada e, neste caso, nada lúdica.

O exagero apresentado no poema é fundamental para a produção do riso, como no verso “em três tempos Suá é soterrada”. E as injúrias que G faz ao personagem Renato, como no verso “O rabo do Renato, inesgotável”, gera o efeito humorístico, pois, “de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 278).

O grotesco “residia também na base de todas as formas da gesticulação que serve para injuriar, rebaixar, espicaçar, etc.” (BAKHTIN, 1987, p. 298), como se percebe no trecho abaixo, em que os rebaixamentos não vão apenas para Renato; outros elementos começam a ser alvo das injúrias: “A Gazeta e o Templo dos Batistas / (Ambos na escusa zona meretrícia)”, fazendo talvez uma brincadeira com o fato de os bordéis estarem na mesma região do Templo dos Batistas.

[...] *O rosado Palácio do Governo,
Bem como a Faculdade de Direito,
A Gazeta e o Templo dos Batistas
(Ambos na escusa zona meretrícia);*
*O moinho Buaiz é uma cagada
E os armazéns do Porto e o Frigorífico;
De excremento está cheio o belo Parque
Que Jerônimo e Jones deram ao povo;
Vai-se o caudal de encontro (é pororoca,
Pororoca outra vez!) de encontro à merda
Que, descendo da velha Santa Casa,
Lá da Vila Rubim vem fervilhando.
Completo está o ciclo fedentino:
Vitória é tal e qual um mar de merda,*

*Que fede, que borbulha e pororoca
(Pororocar, leitor, é verbo feito
Que se pode encontrar nos dicionários)
Que pororoca em várias direções.
Lá se foi Penedo e a Fonte Grande,
O morro do Moscoso, a Caixa d'Água,
Os morros todos da cidade em volta,
Tudo, tudo sepulto na borrada, [...] (p. 211-212).*

Outro aspecto presente no poema são as caricaturas formadas na zombaria, como nos versos “saiu (e ainda saí!) dum só castanho, / Do rabo destampado de um só homem!”. Como se percebe, o tratamento dado ao personagem Renato “consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível para todos” (PROPP, 1976, p. 134), particularidade essa, no caso de Renato, que é comer – ação implícita no poema – e cagar tanto a ponto de inundar Vitória. O aspecto do riso mais ligado à comicidade, neste caso, é o de zombaria: “A comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos [...] daquele ou daquilo que suscita o riso” (PROPP, 1976, p. 171), sendo esse defeito, além da gula, o “cu frouxo”, o “rabo inesgotável”.

O exagero usado no poema é *gigantesco*, e usamos essa palavra para ilustrar mais ainda o que G produz no próprio poema, pois ele se utiliza de termos como “gigante”, “potência”, “dragas”, “esquincha”, “pororoca”, “Vesúvio”, “homérica” para dar mais ênfase ainda a essa monstruosidade, orós grandioso, esse dilúvio que acontece em Vitória. A este propósito, vale expor que o significado de *orós* presumivelmente derive de *oro*, elemento compositivo do grego *óros*, montanha (CUNHA, 1998, p. 565). É provável que o poema faça referência rebaixada a uma famosa barragem de Orós, no Ceará, reforçando a ideia de retenção (água/merda) e jorro.

[...]
*Na caganeira homérica e telúrica,
A qual – ó grã segredo da Natura! –
Saiu (e ainda saí!) dum só castanho,
Do rabo destampado de um só homem![...]
Tudo não! Uma coisa na cidade
Ainda dá sinal de vida farta,*

*Ainda tem em si vitalidade,
Inda reservas mais que a de Itabira:
O rabo do Renato, inesgotável,
Cunucópia sem fim, Orós gigante,
Vesúvio excremental d'alta potência,
De onde esguincha com força e propulsão,
Mais forte que a pressão das grandes dragas,
Merda, merda, mais merda, merda à beça,
Merda que – se o esguincho não parar –
Há de atolar em merda o mundo inteiro! (p. 212-213).*

O baixo corporal, descrito por Bakhtin como “orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz” (BAKHTIN, 1987, p. 23), é aceito de forma positiva com o riso. A matéria fecal, nesse poema, se transforma em elemento carnavalesco por conta de seu exagero: “Há de atolar em merda o mundo inteiro!”. O exagero se torna carnavalesco, pois ultrapassa o real, vai para o campo do imaginário, do riso, da libertação. As injúrias, ofensas ou rebaixamentos, quando reais, verdadeiros, resultam em um sentimento ruim para a vítima. Quando os mesmos são burlas, ficções, carnavalizações e exageros, passam a garantir o humor e o riso.

O autor ainda faz um jogo de palavras com “cunucópia” que é na verdade *cornucópia*, cujo significado é: “vaso em forma de chifre, com frutas e flores que dele extravasam profusamente, antigo símbolo da fertilidade, riqueza, abundância, e que, hoje, simboliza a agricultura e o comércio” (HOUAISS, 2001, p. 840). Ou seja, trata-se do corno da abundância que, no poema, é transformado em “cu da/de abundância”, mas abundância de detritos. Rebaixa-se igualmente o símbolo.

Diante do exposto, fica difícil não se perguntar: por que os três autores cultos usaram tanto, ao longo do livro cantárido, a coprologia? Pudemos presumir que talvez soubessem eles da sedução do obsceno na produção literária, tão velho como o riso, legado por Bocage e Bernardo Guimarães. Na contramão do que se publicava oficialmente em Vitória, em especial na *Vida Capichaba*, os três moços investiram na burla da literatura comportada nos sonetos e nos clichês academistas da primeira metade do século XX. O exagero, como elemento próprio da paródia e do grotesco, atrelado à coprologia,

gera o humor que perceberam na inversão de fórmulas e soluções poéticas caras aos poetas “sérios”. Diante desse propósito brincalhão e esculhambado, então, como os autores e seus restritos leitores da época, nós também rimos dos poemas, apesar do patriarcalismo que o envolve inevitavelmente, dados os limites ideológicos dos anos de 1930-1950.

O que o autor, ao longo do poema – ou os autores, ao longo do livro – escreveu(ram) de grotesco e coprológico ganha em relevo literário, pois nele predominam o humor e a sátira conseguidos com refinada elaboração de linguagem e intertextualidade. Sem dúvidas, essa mistura de coprologia, “putaria” e paródia deu e dá muito certo para a produção do humor literário. *Cantáridas* é um presente de uma época muito anterior à nossa, mas que ainda nos faz rir, em que pesem as ressalvas ideológicas, como se fosse escrito hoje.

Referências

- ACHIAMÉ, Fernando. *Cantáridas*: Registros de amizade, indícios para a história. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos. (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: Ufes, 2007. p. 107-129.
- ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário de termos eróticos e afins**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BREMNER, Jan; ROODENBURG, Herman. Introdução. In: _____ **Uma história cultural do humor**. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.
- BUENO, Alexei. **Antologia pornográfica**: de Gregório Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- COELHO, Ruy G. de Andrade. Obsceno e contexto. In: MILANESI, Luís; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **O obsceno**. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 49-52.
- COELHO NETO, Teixeira. Obscenas. In: MILANESI, Luís; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **O obsceno**. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 175-190.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- FIUZA, Felipe de Oliveira. **Cantáridas**: uma trindade de sátiros na década de trinta. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

- FRANÇA, Ceciana; ZANOTTI, Daniella; PONTES, Fernanda; GALLETO, Patrícia. Espírito Santo em revista. In: MARTINUZZO, J. A. (Org.). **Impressões capixabas**: 165 anos de jornalismo no Espírito Santo. Vitória - ES: Imprensa Oficial do ES, 2005. p. 282-315. Disponível em: <http://www.comunicacaocapixaba.com.br/impressoesc.htm>. Acesso em: 16 fev. 2016.
- GAMA FILHO, Oscar. Histórias fesceninas e poemas cantáridos. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 11-41.
- HALL, Edith. Classics, Class, and Cloaca: Harrison's Humane Coprology. **Arion: A Journal of Humanities and The Classics**, Boston, v. 15, n. 2, Fall 2007.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados**. 4. ed. Lisboa: Horizonte, 1987.
- MAIER, Corinne. **Lo obsceno. La muerte en acción**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- NEVES, Inês de Aguiar dos Santos. **Kodack: as origens de Cantáridas**. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos. (org.). **Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: Ufes, 2007. p. 145-152.
- NEVES, Jayme Santos. Exório. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 43-44.
- NEVES, Reinaldo Santos. Comentários. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 215-263.
- PASSOS, Lucas dos; SALGUEIRO, Wilberth. Política, amor e coprologia: aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski. **Revista Texto Poético**, [São Paulo], v. 11, 2011. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/72>. Acesso em: 16 dez. 2014.
- PERSELS, Jeff; GANIM, Russel J. **Scatology, the Last Taboo: Introduction to Fecal Matters in Early Modern Literature and Art**. Hampshire: Ashgate, 2004.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- SODRÉ, Paulo Roberto. Camões (e injúria lúdica) em vitória, 1933: a propósito de sonetos de g. em **Cantáridas**. **Ciências Humanas e Sociais em Revista**, Seropédica, v. 33, p. 163-174, jul.-dez. 2011.
- TAILLE, Yves de La. **Humor e tristeza: o direito a rir**. Campinas: Papirus, 2014.
- VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos e NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida; São Paulo: Max Limonad, 1985.

A ressignificação musical de *Ave, palavra*, de Guimarães Rosa, por Jaceguay Lins

Paula Maria Lima Galama¹

Introdução

Música e literatura, em todas as suas formas, têm coexistido e se fundido ao longo da história da música desde o começo. Esta ressignificação musical dada a textos literários, desde suas mais variadas fontes, como as obras litúrgicas de Bach, gera obras que se tornam referência para a compreensão musical. Os versos, já carregados de significado, são revestidos de nova carga semântica, quando musicados. Este estudo pretende trazer à discussão a relação entre duas obras homônimas, uma literária e outra musical, ambas geradas a partir do método

1. Doutora em Música pela University of Kentucky (UK).

da experimentação criativa, em um espaço de nove anos, ambas produzidas no período da ditadura brasileira.

Ave, palavra, publicado pela primeira vez em 1970, é uma obra póstuma de Guimarães Rosa (1908-1967) resultante da colaboração do escritor em revistas e jornais brasileiros durante vinte anos (1947 a 1967). Paulo Rónai, organizador da primeira edição, quando da publicação da primeira edição, acrescentou aos textos, outros, já deixados prontos pelo escritor, alguns totalmente inéditos. O próprio autor, João Guimarães Rosa, descrevia o livro como uma “miscelânea” que caracterizava sua variedade formal e temática. *Ave, palavra* reúne contos, poesias, notas de viagem, trechos de diários, reportagens poéticas e meditações. Também mostra a versatilidade de Guimarães Rosa quando acrescenta também poemas dramáticos e reflexões filosóficas.

Luiz Claudio Vieira de Oliveira analisa:

Essa saudação [*Ave, palavra*] nos remete ao latim, de onde provém, e à língua portuguesa, para onde migrou. Por outro lado, indica a cultura linguística de Guimarães Rosa, cujos domínios incluíam também o latim. Ela nos envia, além disso, à preocupação do autor com o fazer literário, com sua poética [...]; à sua atenção no trato com a palavra; ao seu trabalho minucioso e permanente com a escolha, colocação e combinação de um vocábulo com os demais (OLIVEIRA, 2008, p. 140).

Esta preocupação com cada elemento que compõe a obra e com a resultante do todo também pode ser observada no escopo da obra do compositor Jaceguay Lins (1947-2004). Sua obra camerística homônima, *Ave palavra*, é composta sobre três poemas extraídos do livro de Guimarães Rosa. É uma obra cuidadosamente pensada em cada parâmetro sonoro: timbre, intensidade, ritmo e organização intervalar são construídos arquitetonicamente. Composta em 1979, nove anos depois do lançamento do livro, sobre os poemas *Adamubies?*, *Saudade, sempre (versão aflita)* e *Aria*, esta obra teve um peso importante na carreira do compositor. Foi escolhida para representar o Brasil na Semana Brasileira em Colônia, em 1979, na Alemanha e apresentada na IV Bienal de Música Contemporânea, também em 1979, no Rio de Janeiro tendo grande aceitação.

Comum aos dois autores abordados nesta análise, é a preocupação e o envolvimento com as questões histórico-políticas de suas épocas. Segundo Bakhtin,

A prática mais corrente consiste em extraír um material biográfico de uma obra e, inversamente, em explicar uma obra pela biografia, contentando-se com uma coincidência entre fatos pertencentes respectivamente à vida do herói e à do autor. Opera-se com o auxílio de trechos que pretendem ter um sentido e, com isso, esquece-se completamente o todo do herói e o todo do autor, o que faz que se escamoteie o essencial: a forma da relação com o acontecimento, a forma como este é vivido no todo constituído pela vida e o mundo (BAKHTIN, 2003, p. 29).

Embora a afirmação acima seja voltada para a estética literária, podemos tomar emprestada esta observação de Bakhtin para a criação musical, uma vez que, quando analisamos o produto musical, assim como o literário, gerado em específicos recortes históricos percebemos que o universo que envolve a mente criativa é expresso, muitas vezes, de forma bastante clara nas obras. Gilberto Mendes no parágrafo abaixo, exprime a sua opinião sobre a relação entre compositor e obra:

O que me parece relevante numa obra de arte, numa música, neste caso, é a marca que ela traz, o selo da personalidade de quem a compôs. Seu caráter de testemunho, de fala, de um botar para fora, uma coisa que a pessoa oferece do fundo de si mesma, o melhor de si mesma, e isso interessa profundamente, venha de quem for, esse recado individual, o homem impresso na obra (MENDES, 1994, p. 221).

Embora as escolhas criativas de Jaceguay Lins tenham gerado obras livres de qualquer imposição escolástica – no que se refere às correntes tradicionais de composição – a ligação do compositor com a época de sua formação é extremamente marcante, sendo percebida na sua linguagem musical. Sua geração, de fins dos anos 60 e início dos anos 70, buscava romper as barreiras criadas pela ditadura instaurada no Brasil. Podemos verificar um igual engajamento político nos textos de Guimarães Rosa, mesmo que codificados em seu jogo de palavras. Seu envolvimento político e suas inquietações, por exemplo, estão traduzidos em *Grande sertão: veredas* (STARLING, 1998).

Embora existam muitos estudos sobre a vida e a obra de Guimarães Rosa, tal não acontece com o compositor Jaceguay Lins. Nas pesquisas musicológicas do século XX encontramos duas referências sobre ele: José Maria Neves, que o apresenta como “neodadaísta, mais próximo dos *happenings* de Cage” (NEVES, 1981) e Vasco Mariz, que no breve ensaio sobre a geração dos compositores contemporâneos de Jaceguay Lins, considera que o compositor hesita entre a “grafia de obras musicalmente avançadas, mesmo aleatórias, e o estudo das riquezas do folclore nacional.” (MARIZ, 1983). Desta forma, para as reflexões sobre esta pesquisa, foram usados seus próprios depoimentos como referências recolhidas pelo viés da história oral. Seguindo o pensamento de Paul Thompson, “a fronteira do mundo acadêmico já não são mais os volumes tão manuseados do velho catálogo bibliográfico. Os historiadores orais podem pensar agora como se eles próprios fossem editores: imaginar qual a evidência de que precisam, ir procurá-la e obtê-la” (THOMPSON, 1998, p. 25). Foram, desta forma, utilizadas para a compreensão desta análise, as entrevistas concedidas à autora deste artigo, transcritas na dissertação de Mestrado “*Jaceguay Lins: uma visão de sua obra e personalidade através de Lacrimabilis e Katemare*”, apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1999, além da partitura e gravações. Nestes depoimentos o compositor relata suas experiências pessoais, seus processos compostoriais, sua trajetória de vida e suas perspectivas sobre composição e sobre música em geral.

Biografia

J. Lins radicou-se em Vitória - ES no início da década de 80, natural de Canhotinho, Pernambuco, depois de ter passado por Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, buscando especializar-se em composição. Nasceu em 21 de abril de 1947 em uma região limítrofe entre o agreste e a zona da mata pernambucana. Talvez por isso tenha se identificado tanto com Guimarães Rosa.

São tantas as influências que recebeu que se torna difícil identificar quais seriam as de maior relevância. Além de percussionista e ter uma grande desenvoltura como clarinetista, Jaceguay Lins era compositor, maestro, arranjador e escritor. Falando especificamente desta última, deixou dois livros de poesias: *Orvalho verso* e *O segundo livro de Enoch*. Seu trabalho abrange desde obras solo, música de câmera, passando pelas veredas das trilhas sonoras para cinema e balé, até obras sinfônicas de grande formação. Controverso, como

muitos de sua geração, optou pelo experimentalismo, sem abrir mão da forma, considerando todos os resultados. Neste ponto, encontramos mais uma similaridade entre o trabalho de Guimarães Rosa e Jaceguay Lins.

Para esta pesquisa é importante o recorte histórico que abrange seus anos dentro do então Instituto Villa-Lobos, hoje UNIRIO. De 1968 a 1970 conviveu com uma geração formadora do panorama musical brasileiro. Estes anos passados no Instituto Villa-Lobos marcaram profundamente sua vida e carreira. Desse período são *Ciclo da cana-de-açúcar*, primeira peça para orquestra de cordas, *Fábrica do Absoluto* - 1968, para grande orquestra, fortemente influenciada por Edgar Varèse e o uso de blocos sonoros, e por Karel Kapec, referência à literatura de ficção científica da época. De 1970 é *Katemare* – obra de câmera para canto, viola e percussão de grande dificuldade técnica, e bastante premiada. É nesta obra que solidifica seus estudos sobre relação intervalar, uma ferramenta composicional que viria marcar seu trabalho a partir de então.

Dividindo com Guimarães Rosa a paixão pela língua portuguesa e pelo latim, nomeou uma de suas mais importantes obras *Lacrimabilis*, que pode ser entendida como “aquela que chora” ou “aquela que foi chorada”. Esta obra foi composta para grande orquestra entre 1972 e 1977 e é notadamente uma crítica a então ditadura militar que havia sido instaurada no Brasil. É uma obra visivelmente de um período mais consciente e amadurecido. A obra mereceu o 2º lugar no 1º Concurso Nacional de Composição do Ministério da Educação e Cultura – Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Música – por ocasião da II Bienal de Música Contemporânea Brasileira – 1977, na categoria “música sinfônica.

Em seguida a *Ave. palavra*, de 1979, radicou-se no Espírito Santo, onde começou suas pesquisas etnográficas que resultaram em obras como *Guana-nira*, de 1995, *Melodiário*, também de 1995, que é uma homenagem póstuma a Hermógenes Lima Fonseca. Fruto da experiência singular de conviver em uma aldeia indígena, *Tekoá-Porã*, de 1995, também insere em seu contexto o Congo do Espírito Santo e os elementos indígenas absorvidos durante esta convivência. Em *Congos de Beira-Mar*, também de 1995, os Congos mais uma vez estão presentes e serão abordados com maestria em sua única ópera: *Ópe-ra-recreio O Reino de Duas Cabeças*, de 2000, uma sátira ao meio político e cultural. Vale ressaltar que Jaceguay Lins compôs mais de cinquenta trilhas sonoras, dentre as quais destacamos *Mãos Vazias* – Luis Carlos Lacerda, 1970 e *Coronel Delmiro Gouveia* – Geraldo Sarno, 1978.

Análise

O livro *Ave, palavra* de Guimarães Rosa reúne um total de trinta e sete textos revisitados pelo autor e considerados textos finais. O primeiro poema ressignificado por Jaceguay Lins foi intitulado *Adamubies?*, por Guimarães Rosa, e no livro está organizado dentro do texto *À coisas de poesia*.

Adamubies?

*Corpo triste
alva memória
tenho fadiga
não tenho história.*
*Triste sono:
sonhar quero.
Pelo que espero
tudo abandono.*
*Corpo triste, triste sono,
faz frio à beira da cova.
Onde espero a lua nova
como um cão espera o dono.*

O enunciado feito após o título do texto sugere que foi escrito sob o pseudônimo Soares Guiamar. O título dado ao poema é, talvez, mais um dos (indecifráveis) anagramas de Guimarães Rosa ou uma justaposição das palavras da versão em Latim do Gênesis 3:9, *Adam ubi es?* (BIBLEGLOT). Cabe à imaginação a decisão se esta é uma pergunta do mito de Lilith, do próprio Adão ou se o poema é a resposta de Adão à pergunta divina. Inquestionável é o tom de angústia da voz enunciativa. O corpo, perde-se em cansaço face às suas inquietações existenciais. O texto, grafado em uma única estrofe, apresenta aliterações e rimas alternadas e cruzadas que cedem ritmo à leitura, oferecendo o retrato de um espaço-tempo.

À primeira estrofe reflete-se a preocupação existencial: “Corpo triste/ Alva Memória/Tenho fadiga/ Não tenho história”. O prosseguir da leitura revela que, apesar da (quase) completa adequação desta voz enunciativa à realidade que a envolve, apesar de todos os abandonos explícitos, essa mesma voz se encarrega de esperar. E com otimismo afirma... Apesar de: “Sonhar eu quero/

Pelo que espero/ Tudo abandono". À terceira estrofe permanece a constatação, seguida da insistência em caráter de otimismo: "Faz frio à beira da cova/onde espero a lua nova". O poema é encerrado quando o eu-lírico ao externar sua fi-delidade equipara-se a um cão à espera do dono. O caráter de Soares Guiamar se encontra também neste poema quando escreve, sob o título: "Ser poeta é já estar em experimentada sorte de velhice" (ROSA, 2010, p. 63).

O segundo poema, *Saudade sempre (versão aflita)*, é apresentado no início do texto como uma produção sob o pseudônimo Meuriss Aragão, em uma fase talvez já extinta.

Saudade, sempre
(*Versão aflita*)

*Alma é dor escondida.
O coração existe
animal a um canto
— o triste.
Posso pecar contra ti
ingenuamente:
há fogo, o fundo
o instante; não,
o esquecimento
é voluntária covardia.*

O primeiro verso reforça a ideia do primeiro poema, o sentimento de abandono. As angústias de uma dor que marca a traição. Há, aí, uma certa lógica de continuidade para a escolha desses poemas pelo compositor. Continuam os questionamentos de ordem existencial e mais ainda, a consciência da perda da ingenuidade ou a covardia que permite esquecer-se de si mesmo para não ser consumido pelo fogo, que por um instante o lança ao fundo de seu abismo interior. Novamente o texto é trazido em uma única estrofe.

O terceiro poema *Ária*, parece trazer consigo a leveza de uma ária musical. Diferente dos dois primeiros. O termo Ária, em música, é associado ao cantar solitário.

Ária

*Em meio ao som da cachoeira
hei-de ouvir-me, a vida inteira
dar ter nome.
Tudo o mais
levam as águas,
vagas para a foz.*

*Vida que o viver consome.
Um rio, e, do rio à beira,
tua imagem. Minha voz.
A cachoeira
diz teu nome.*

A água, origem de todas as coisas, sugere a lembrança de um sujeito amado, indeterminado. Este sujeito se constitui em uma presença única, diante de um eu-lírico que expressa a consciência de que tudo é passageiro, exceto o amor. O rio, presença marcante na obra rosiana, faz alusão ao mito de Narciso, mas ao invés de sua própria imagem, enxerga a imagem da figura amada.

Entretanto, parece ser a solidão, a linha que conduz a escolha dos poemas para a composição de *Ave palavra*, de Jaceguay Lins. A formação escolhida para esta peça é inusitada na música de câmara: quatro percussionistas e voz aguda. Analisando a construção e a forma como os versos foram organizados, percebe-se que a voz ganha um papel protagonista no grupo, entretanto solitária, que interage com um contexto rítmico complexo e com timbres organizados intencionalmente.

Um exemplo desta organização pode ser encontrado na primeira canção, onde à voz são dadas entradas *solo*, ou solitárias, não interrompidas pela percussão, mas completadas ao fim de cada verso. A única exceção a esta construção (e relação) acontece no compasso dez onde finalmente encontram-se todos em uma polirritmia intrincada de poucos elementos. Um jogo de timbres e ritmo que se assemelha um pouco a forma como Guimarães Rosa joga com as palavras.

A relação intervalar é mais uma vez usada pelo compositor. Os intervalos utilizados, em sua maioria, podem ser classificados como segunda menor e

segunda maior. Estes intervalos e o tritono (quarta aumentada) são característicos de suas composições e são comuns entre os três poemas musicados. Esta relação intervalar encontra nestes intervalos (segundas e quartas), propriedades de ressonância e afinidades que se transformam em eco do pensamento estético da música contemporânea embasadas pelas pesquisas de Arnold Schoenberg (1854-1971). Desta forma se tornam intervalos representativos do século XX. (GRIFFITHS, 1993).

No segundo poema, há uma ligeira mudança de andamento, o que indica a insistência da angústia nos versos. Como na canção anterior, o compasso dez é o escolhido para mostrar uma nova exploração: o resultado canto/voz falada.

O terceiro poema ganha mais andamento e, ao contrário da sensação rítmica encontrada no movimento gerado pela aliteração dos versos, musicalmente o compositor escolhe um ambiente mais conturbado para expressar sua leitura do poema. O andamento dobra e a insistência rítmica no bombo em semínimas, marcando cada tempo, pressagia que a angústia não acabou. Ao contrário, ganhou amplitude, e neste ponto é evidente a ressignificação dada aos versos. Parece nos dizer que, apesar de o amor ser a única coisa não passageira, ele é turbulento como as águas vagas que carregam tudo o mais para a foz.

Como se quisesse estabelecer uma estrutura, Jaceguay Lins usa o compasso dez, novamente, para mudar a ambientação timbrística, rítmica e agógica. O andamento cai para metade como se consumido pelo viver. No compasso quinze, entretanto, este repouso dá lugar ao tempo primo, voltando à turbulência das águas e à exploração das dinâmicas.

A solidão da voz parece reconectar o compositor com o texto rosiano explorando o verso final: “a cachoeira diz teu nome”. A última nota, um lá agudo, sustentado por dois compassos em andamento lento, parece recolocar timbre, ritmo e intervalos em harmonia com o ambiente criado por Guimarães Rosa. Jaceguay Lins, inusitadamente, contrariando todas as expectativas, encerra *Ave Palavra* com um acorde em Ré maior, com a quinta sustentada pelo soprano.

A fusão entre música e literatura tem gerado resultados magníficos ao longo da história da música. A ressignificação musical dada aos textos, poemas, estórias, sempre produziu obras impactantes no cenário musical. Desde as *Cantatas* de Bach, aos *Lieder* de Schumann e Schubert, passando pelo *Anel dos*

Nibelungos, de Wagner, a palavra cantata tem tido um efeito quase catalizador quando dá parâmetros sonoros aos versos já carregados de sua carga semântica. Esta relação tão bem-sucedida pode chegar a tal grau de intimidade, se assim podemos dizer, que o *Ciclo Kindertotenlieder*, de Mahler, pressagia sua própria estória de vida.

Neste trabalho procuramos trazer um pouco da abordagem contemporânea brasileira para a relação música/literatura através da releitura dos poemas de Guimarães Rosa por Jaceguay Lins. Desde a escolha dos poemas, até a escolha da formaçāo a ser utilizada para musicar a genialidade rosiana, o compositor mostrou que esta ressignificação é tão profícua na atualidade como no recorte do pensamento romântico do século XIX. Através de sua arquitetura sonora, Ave, palavra ganhou uma inusitada, mas exuberante roupagem musical, provando que música e literatura sempre caminharão juntas.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GALAMA, Paula M. L. **Jaceguay Lins**: uma visão de sua obra e personalidade através de *Lacrimabilis* e *Katemare*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- BIBLEGLOT. Disponível em: <http://bibleglot.com/pair/Vulgate/PorAR/Gen.3>. Acesso em: 12 maio 2018.
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- LINS, Jaceguay. A cultura é o maior suporte de uma Nação. **A Gazeta**, Vitória, 11 out. 1987. Entrevista concedida a Graciano Dantas.
- _____. O congo é o ritmo universal. **A Gazeta**, Vitória, 27 jul. 1997. Entrevista concedida a Alvarito Mendes Filho.
- _____. Os compositores. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 10-11. Entrevista concedida a Hilda Machado.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical**: dos mares do sul expressionista à elegância pop/art déco. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *Ave, palavra*. **Caligrama**: Revista de Estudos Românicos, Belo Horizonte, v.13, p. 139-153, dez. 2008.
- ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SADIE, Stanley (org.). **Dicionário Grove de Música.** Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. O sentido do moderno no Brasil de João Guimarães Rosa - veredas de política e ficção. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 138-146, out. 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10229>. Acesso em: 11 maio 2018.

THOMPSOM, Paul. **A voz do passado:** história oral. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

29

Classificados eróticos e cidades invisíveis: a dor de que se ri no poema “Classerótico”, de Pedro Antônio Freire

Paulo Muniz da Silva¹

A relação entre a poesia e as cidades contemporâneas (pós-1990) pode render múltiplos temas de pesquisa. Weintraub (2013) propôs-se a estudá-la, para ver se (e como) as transformações das cidades brasileiras – com a expansão dos índices de violência, o colapso dos sistemas de transporte, a elevação do déficit habitacional para os mais pobres, o aumento do número de moradores de rua etc. – afetavam a maneira como os poetas contemporâneos viram as urbes de seu tempo. Sua pesquisa diagnosticou a influência dos conteúdos sociais nos diferentes modos de os poetas contemporâneos representarem as cidades, já que os conflitos e as tensões urbanas produziam desequilíbrios temáticos expressivos nas soluções estéticas que ora abafavam, ora amplificavam as forças e as formas em luta na poesia.

1. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Este trabalho pretende refletir brevemente sobre a estratégia com que o poema “Classerótico”, do poeta capixaba Pedro Antônio Freire (2007), representa as contemporâneas cidades capixabas da Região Metropolitana da Grande Vitória (RMGV), à luz do tema das cidades invisíveis, que se vincula à linguagem no espaço urbano, por meio dos classificados eróticos: microtextos que inspiraram o poeta.

Uma breve leitura do poema já o situa no meio urbano, por seus vestígios sutilmente realistas, vinculando-se aos seus antecedentes contemporâneos mais próximos, tais como a herança modernista, o experimentalismo conceitual e certo contributo da poesia marginal. Com o sutil realismo urbano, entendemos aqui a matéria de que o poema se apossa para mimetizá-la e a transformá-la: a linguagem dos anúncios de classificados eróticos publicados nos jornais impressos diários do ES. Tais anúncios se configuram economicamente como parcos em signos linguísticos, mas não abdicam de sua objetividade quase telegráfica nem abrem mão da potência do anonimato fornecido pelos pseudônimos de seus anunciantes.

Entre os antecedentes do poeta Freire (2007), cuja temática se associa à busca anônima semelhante à grafia dos classificados eróticos, talvez se possa citar o “Anônimo”, de Ana Cristina Cesar, autora que tem passagem pela poesia marginal dos anos de 1970 (CESAR, [s.d.]):

ANÔNIMO

Sou linda; gostosa; quando no cinema, você roça o ombro em mim, aquece, escorre; já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles; que ternura inspira este gordo aqui, aquele outro ali; no cinema, é escuro e a tela não importa; só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontre: esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta.

Se, por um lado, a velocidade e a praticidade das recentes redes sociais para fins de relacionamentos íntimos e discretos esvaziaram a quantidade de anunciantes que recorriam aos classificados eróticos em jornais impressos na década de 2000, por outro lado, não os aniquilou, pois, estão aí, ao alcance de quem os lê, e inspirando a poesia urbana nos séculos XX e XXI. Além disso, o

próprio poema “Classerótico” foi publicado, em 2007, em Blog, que, por definição, é uma mídia digital, hoje esvaziada pelas redes sociais.

Outro poeta capixaba atuante na década dos anos 2000 e que segue publicando, também traz o espaço mediado pela linguagem dos classificados impressos como tática dialógica de sua poesia urbana. Salgueiro ([BITH]2004) serviu-se de formas mobilizadas pela poesia pretérita – o soneto decassílabo –, para trabalhar eficazmente as dores no tema da busca urbana de uma afetividade talhada no erotismo, no desejo e no humor, como elementos rizomáticos, que exporemos posteriormente.

Antes, citaremos o poema de número 22 e um excerto do poema de número 11, de sua autoria, entremeados por um anúncio erótico de um jornal capixaba.

ADEMIR DA GUIA (22)

*Sou bonito, sensível, paciente,
educado, poeta – autocrítico.*

*Tenho quase dois metros, olhos pretos,
quarenta anos, jogo tênis, pinto.*

*Procuro moça, como eu, modesta,
inteligente, alta, jovem, linda.*

*Não precisa ser loura. Saber rir
– e dançar bem boleros – é o que peço.*

Na cama, imagino mil loucuras.

Gosto de futebol, e de pseudônimos.

Se te agrada o perfil, estou aqui:

sete, dois, dois; setenta, sete, um.

Enfim, sou possessivo, fino dono.

Procure-me, nas rimas: Ademir (SALGUEIRO (BITH), 2004, p. 34).

Jordana: clara 1,70; boca ardente; corpo delicioso, sem frescura [...]. (CLASSIFÁCIL, 2018, p. 5).

SONINHA (11)

[...]

*Ela quer que você num leve toque,
 fingindo não saber, pegue e coloque*

*a mão (como se lesse um poema)
nos seios, coxa, bunda. Mas não tema
depois desse carinho, querer mais:
o corpo é um vulcão, jardim e cais.
[...] (SALGUEIRO (BITH), 2004, p. 23).*

Se nessas citações se intui certa sexualidade mais inclinada ao heteroafetivo, nos anúncios eróticos tal sexualidade, que passa que pela língua (escrita) em suas funções referenciais, circula nas invisíveis urbes capixabas, em linhas de territorialização e de desterritorialização, engendrando múltiplas e tácitas possibilidades. Territorializam-se nos textos, desterritorilizam-se nos desejos dos leitores e reterritorializam-se nos variados espaços de percursos e permanências mais ou menos prolongadas pelas vias das cidades. Para Deleuze e Guattari, (1997 p. 23), “[...] é sempre por rizoma que o desejo se move e se produz”. E a poesia da década de 1990 o denota como a dor de uma procura intransitiva:

*Coração encoberto.
Peito sujeito
a chuvas e trovoadas.
Caminhas pelo radar
das mãos
por parques corredores avenidas banheiros.
Perigas (SANTIAGO, 1985, p. 17).*

A linguagem cartográfica dos espaços referindo-se à arquitetura da cidade – e a língua, em sua função poética – seriam uma questão de *performance* para além da competência. O contato do falante (escritor, leitor) com sua língua, e do usuário com sua cidade poderia associar-se aos conceitos de desterritorialização e reterritorialização das linhas de um rizoma que Deleuze e Guattari (1996, v. 1) exemplificaram metaforicamente com a orquídea e a vespa.

A orquídea se desterritorializaria, formando uma imagem, um decalque, da vespa; mas a vespa se reterritorializaria sobre essa imagem. A seguir, a vespa se desterritorializaria, tornando-se um aparato ativo no processo de reprodução da orquídea, mas ela (a vespa) a reterritorializaria, ao transportar seus polens. Uma e outra fariam rizoma em sua heterogeneidade. Rizoma de desejo, semelhante os microtextos dos classificados eróticos e seus leitores, que veremos a seguir.

Leitura

Em geral, os microtextos dos anúncios eróticos utilizam-se – nas mídias em geral – da função referencial da linguagem. Eles se valem de descrições físico-fisionômico-fenotípicas imaginárias, a fim de apresentar seus supostos autores como produtos e serviços, à disposição das mais plásticas fantasias de seus potenciais leitores e clientes. Quando os textos poéticos se apropriam dessa linguagem, as descrições tendem a deslocar essa função referencial e propor uma *performance* lúdica à disposição do leitor.

As descrições, num sentido amplo, segundo Lino Machado (1999), permitem que se pense em duas produções de uma mesma grafia. A primeira mostra o autor circunstancial do texto que se dá a ler. A segunda apresenta-o como um autor fictício de algo não literário: um retrato, uma pintura ou uma escultura que as palavras constroem.

Esta segunda produção estimula expectativas próprias e alheias, colocando as possíveis gratificações dos leitores num horizonte *fake* do provável. Mas a poesia, quando se apropria dos classificados eróticos como material estético de trabalho, compartilha saberes e sabores, engendrando crônicas de frustração de que o “Poema em linha reta”, de Álvaro de Campos, em Pessoa (1997, p. 134), pode ser uma tese, e o poema “Classerótico”, de Pedro Antônio Freire (2007), que leremos a seguir, uma síntese.

Há quem diga que o leitor de um poema ainda com pouca fortuna crítica correria o risco de inventar outro autor. Uma teoria que se respalde em Derrida (*apud* MACHADO, 1999, p. 275) não abona tal invenção, mas, também, não a descarta. Ao leitor se dão o privilégio e a responsabilidade de observar certos critérios no ato de ler, porque:

[...] o escritor escreve numa língua e numa lógica de que, por definição, seu discurso não pode dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida próprios. Ele dela não se serve senão deixando-se, de certa maneira e até um certo ponto, governar pelo sistema. E a leitura deve, sempre, visar a uma certa relação, despercebida pelo escritor, entre o que ele comanda e o que não comanda dos esquemas da língua de que faz uso.

Se o escritor surfa uma língua de incontáveis possibilidades, então outras ondas viabilizam ao leitor o prolongamento duma exegese, que pode quebrar-se na praia do conceito da superinterpretação de que Freud fala, antes de Derrida (*apud* MACHADO, 1999, p. 276), referindo-se à pluralidade de causas, de elementos decisivos, atuando de modo superposto e estratificando-se numa eventual produção de signos no inconsciente. Nesse caso, até se admite a superinterpretação; não aquela, paranoica, de que fala Umberto Eco, mas essa à qual Freud se refere, para concordarmos com Lino Machado (1999).

Glosa

Feita a breve exposição de extração teórica, vamos à leitura do poema de Pedro Antônio Freire (2007):

CLASSE RÓTICO

*Moreno, não veloso
talento kamikaze
procura cama & musa,
cadeira ou pé-de-banco
para coleta relação.*

A semelhança desse poema com os classificados eróticos que se publicam diariamente em diversas mídias urbanas da RMGV (ES) é flagrante. As diferenças também o são. Os classificados se movem, com mais frequência (mesmo nas redes sociais), nos domínios da língua escrita – superfície que é, por definição, território da poesia.

Abram-se os jornais e ver-se-ão, na sessão de “Classificados” ou “Recados”, anúncios subscritos com números de telefones celulares (que omitimos aqui) e pseudônimos descriptivos. Aproxime-se o poema de 3 anúncios eróticos, portadores de descrição e de uma grafia bastante econômica, que se recortaram aleatoriamente de um jornal de Vitória, seja nos anos da década passada (de 2000), seja nos desta década (de 2010), e comparem-se os textos.

Adriano tora: 90kg. Homem sarado p/ seu prazer; bonito e malhado. At. Damas, casais e cavalheiros. B. dotado [...] (CLASSIFÁCIL, 2007, p. 24).

Luana: ninfetinha, 19a, mor. clara, estilo colegial. Adoro coroas [...].

Larissa: travesti. Voltei turbinada, superfeminina, safadinha, boca quente [...] (CLASSIFÁCIL, 2018, p. 4-5).

No poema e nos classificados eróticos, os horizontes das variantes sexuais se ampliam; as combinações eróticas possíveis tornam-se do tipo *n!* (*lê-se ene fatorial*)²; e as expectativas a serem satisfeitas tendem a corresponder àquilo que o leitor desejar, mas poderão até surpreendê-lo. Num e outros textos, há flagrantes de humor. Nos anúncios, de cara se vê um riso previsível, fácil e até caricato: Adriano (um brucutu?) promete membro dos grandes a seus leitores de todos gêneros; Luana quer apimentar as fantasias secretas da terceira idade; e Larissa está trincando de tesão por você. E aí, vai de quê? Hoje, de poesia!

O riso no poema “Classerótico” deflagra-se a partir do segundo verso. Os atributos letais que o personagem oferece aos leitores chocam-se, sem mediação, sem polímero, sem açúcar e sem afeto, com a descrição poética de sua aparência étnico-psíquica: “Moreno não veloso, / talento kamikaze”. Os significados para os quais apontam os vocábulos que qualificam “Moreno” e “talento” dispensam comentários, no entanto, o óbvio também se diz na arte e na ciência. *Kamikaze* refere-se aos pilotos japoneses que praticavam o suicídio em combate, dirigindo seus aviões contra alvos inimigos, na Segunda Guerra Mundial; e *não veloso* pode referir-se, no contexto do poema, ao

2. Na matemática, o factorial de um número natural *n* é o produto de todos os inteiros positivos menores ou iguais a *n*, por exemplo, $5! = 1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$.

grande músico e poeta, Caetano Veloso, que tem um filho a quem chamou de Moreno. A referência a Caetano o reverencia em sua dupla imagem pública de um artista consagrado e de um homem com sexualidade indefinida, embora casado e pai. Isso confere ao poema uma ampla ambiguidade, que se intensifica ainda mais nos versos que se sucedem.

Nos três últimos versos, “procura cama & musa,/ cadeira ou pé-de-banco,/ para coleta relação”, o poema conclui-se, ampliando – safadíssimo! – as alternativas erótico-especiais aptas a interagir com o “Moreno” e expressando sua finalidade: a “coleta relação”, ou seja, a possibilidade dum relacionamento de caráter extrativista e predatório, mas emocionante.

O discurso indireto, em terceira pessoa, somado ao parco uso de flexão verbal, (apenas um verbo, “procura”) também põe o poema na mira do riso, porque pressupõe uma preferência erótica direta, discreta, viril e espartana, no entanto isso se choca com o variado repertório erótico anunciado pela culta persona poética que se enuncia.

Talvez toda essa multiplicidade de erotismos se associe a formas intransitivas do verbo “amar”, como se lê no irônico *Amar...* – idílio, de Mário de Andrade (1991). Irônico, porque o amor, naquele livro, destituído de objetos românticos, assume a forma de um erotismo viril (porém, feminino); com certa ternura, é verdade, mas sem compromissos emocionais, apenas financeiros. Protagonizam-no, ali, naquela obra do autor paulistano, as personagens Elza (*Fräulein*) e o adolescente Carlos.

Já que um verbo destituído de transitividade prescinde, na gramática, de objetos direto e indireto, as trocas afetivas e simbólicas no mundo de referência do poema “Classerótico”, entre fictício anunciantes e clientes (leitores), talvez se situem numa dor da própria busca como processo. É possível que os atores dessa procura se encontrem apegados à dor que transita no mundo de referência de seus sentimentos: *presos a canções e entregues a paixões sem fim*. Por isso, oferecem ou procuram amores que coletam, pescam, caçam e deflagram o riso próprio e alheio. Aliás, as canções também são domínios recorrentes desse tipo de produção poética, como se ouvia na década de 1980, com a Banda Herva doce: “Moreno alto, bonito e sensual./ Talvez eu seja a solução/ do seu problema” (HERVA, 1985).

Cidades e classificados eróticos são linguagens em sua função referencial, o que pressupõe uma competência; a cidade, com suas vias, mobilidades,

percursos e permanências, constitui projeto e estrutura. Nessas acepções, umas e outra são decalques. Se, por um lado, a estrutura da cidade contemporânea continua reatualizando o tipo da Moderna fábrica (JACOBS, 2009), para que se exerça nela “[...] o princípio da localização imediata ou do *quadriculamento*” (FOUCAULT, 1993, p. 123), por outro, os dialetos que nela se falam associam-se a uma língua precariamente estabelecida nos arredores de uma paróquia, de uma universidade, de uma capital, fazendo bulbos, evoluindo-se por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de ruas, parques, avenidas, banheiros ou linhas de estradas de ferro e espalhando-se, enfim, “como manchas de óleo” (MALMBERG, *apud* DELEUZE; GUATTARI, 1996, v. 1, p. 16). A configuração de um mapa linguístico grafa as distribuições por grupos; aponta as implantações coletivas; e detecta as pluralidades confusas, maciças ou fugidias, com suas circulações difusas. Em tal mapa, leem-se as possibilidades de experiências e interações múltiplas, decorrentes do desejo e do ócio, como se vê em Calvino (2003, p. 53-54), sobre a cidade de Cloé:

Entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sob um pórtico, ou aglomeram-se sob uma tenda do bazar ou param para ouvir música na praça, consumam-se encontros, seduções, abraços, orgias, sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos.

Nesse contexto da urbe literária, o poema “Classerótico” faz rizoma; deserta-se de macroengajamentos sociais disseminados pela micrologia do cotidiano e legitima a vadiagem, mas expressa as mobilidades e as interações prazerosas menos prolongadas, a fim de que se conferiram amenidades e bucolismos ao urbano; assim, afirma as solidariedades ríspidas, mas reforça as cumplicidades múltiplas pelas quais as pessoas se reconhecem bichos da mesma espécie nas ruas, praças, avenidas, corredores, botecos e parques das cidades capixabas.

Conclusão (Enfim, foi bom para todos?)

A linguagem dos anúncios eróticos é famosa por alavancar o consumo que engendra nas redes urbanas os serviços de permanências em hotéis, motéis, bares etc. No comércio, há bebidas, lambidas, comidas, sorvetes, pasteis de

bacalhau, sanduíches, *hot dog*, frangos assados e múltiplas combinações que já viraram referência nos classificados eróticos. No cotidiano, os luxos, os lixos e as modernidades compartilham o mesmo espaço. E o fazem porque o desejo se move em percursos de evasão. Por mais que se criem guetos para determinadas variedades de realização erótica, estas se espalharão invisíveis pelas urbes, por meio da própria língua escrita em uso nos anúncios eróticos, recriando uma arquitetura invisível dentro da cidade visível.

Por um lado, a coisa, a arquitetura, é uma linguagem palpável, por outro, não há linguagem sem engano, porque os significados dos objetos, das coisas, são plásticos, móveis. Assim, “[...] não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve, [porque] a mentira não está no discurso, mas nas coisas” (CALVINO, 2006, p. 61-62). Resta a todos leitores, marcar um encontro com o poeta num lugar comum e colocar os pingos nos “Is” que aqui faltaram ou se excederam. Obrigado!

Referências (investimento – dívidas)

- ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo** – idílio. São Paulo: Martins, 1991.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. **Anônimo**. Disponível em: <http://amoraroxa.blogspot.com.br/2008/01/annimo-ana-cristina-cesar.html>. Acesso em: 9 maio 2018.
- CLASSIFÁCIL. **A Tribuna**, Vitória, p. 1-7, maio 2018.
- _____. **A Tribuna**, Vitória, p. 24, abr. 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 1.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 10. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FREIRE, Pedro Antônio. **Classerótico**. Postado por Gazul (um dos pseudônimos do autor) em 27 nov. 2007. Disponível em: <http://atirandeletra.blogspot.com>. Acesso em: 22 nov. 2007.
- HERVA doce. Amante profissional. In: _____. **Amante profissional**. São Paulo: RCA Victor, 1985. 1 disco sonoro. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/herva-doce/172221/>. Acesso em: 9 maio 2018.
- MACHADO, Lino. **As palavras e as cores: Guernica** (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira. Vitória: Edufes, 1999.

PESSOA, Fernando. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Click, 1997.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. (Bith). **Personecontos**. Vitória: Flor&Cultura, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Cheiro forte**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

WEINTRAUB, Fabio. **O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor**: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990. 203 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/>. Acesso em: 9 maio 2018.

30

Particularidades naturalistas em *Rato*, de Luís Capucho

Rodrigo Dantas¹

O Naturalismo no Brasil é uma tendência mais radical do Realismo: antirromântica, contra a subjetividade e descritiva, seguindo a linha de pensamento determinista – o homem é um produto de seu meio, da sua raça e sua classe social; e as personagens representam tipos da sociedade – características muito vigentes em *Rato* (2007). É preciso ressaltar que o Naturalismo é a primeira escola literária que trouxe personagens com sexualidades não hegemônicas. O contexto histórico desse movimento artístico compreende o Segundo Reinado, o fim da revolução industrial e a abolição da escravatura e distante do período em que Luís Capucho publicou *Rato*.

Rato é o segundo livro publicado pelo escritor Luís Capucho, que nasceu em Cachoeiro de Itapemirim e tem conquistado seu espaço como artista no Rio de

1. Especialista em Educação em Direitos Humanos pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Janeiro: escreve, toca, canta e pinta. Essa produção possui 227 páginas, saiu pela editora Rocco e se cristaliza na história de uma ‘bicha enrustida’ que se entrega às torpezas do sexo, no entanto, discretamente pois precisa sobreviver como sujeito gay diante de uma sociedade machista e cheia de preconceitos.

O narrador-protagonista se autointitula Rato: “Eu sou um rato. Saio da toca de sobressalto” (CAPUCHO, 2007), e as características desse animal são proeminentes durante a leitura: a personagem protagonista fica entocada no quarto ou pelos becos, adapta-se aos ambientes e tem hábitos noturnos. Todo o enredo comprehende as vivências dessa personagem e, exceto a personagem principal, todas as outras são nomeadas, possuem características únicas e defrontam diretamente com a personagem central, dessa forma:

Luís Capucho, em *Rato* (2007), interessa revelar ao leitor um olhar visto de baixo, por meio do narrador-personagem homônimo, que perscruta subúrbios, o centro decadente, espaços degradados, convive com prostitutas, 89mendigos e outros grupos marginalizados da sociedade, mostrando a cada passo da leitura os submundos da cidade. Rato é considerado abjeto e relegado por diversas questões, entretanto, duas perspectivas serão aqui destacadas (LOUSA, 2017, p. 11).

Nesse sentido, a narrativa em questão se desprende dos modelos tradicionais de escrita: além de possuir o discurso do indivíduo gay que luta por sobrevivência e tem relacionamentos homoafetivos às escondidas, traz em sua estrutura um vocabulário chulo e o narrador-personagem mostra sua intimidade apenas ao leitor: “Como vampiros de um outro mundo, os homens que passaram por nós no caminho chuparam um pouco de minha alma para si” (CAPUCHO, 2007, p. 119).

O nosso protagonista relacionou-se rápida e intensamente com Plínio, um dos inquilinos da Cabeça-de-porco. O narrador-personagem possui uma vida paralela, porque mesmo tendo relações homoafetivas, apresenta particularidades heteronormativas para se esconder dos outros moradores da sua residência coletiva.

A Cabeça-de-porco é um prédio velho, onde vários sujeitos de uma classe social mais baixa vivem agrupados, morando junto. O ambiente é retratado no texto como uma personagem autônoma e vários momentos do livro aparece. Capucho faz uso de prosopopeia em sua obra, porque toda vez o ambiente é grafado com letra maiúscula. Estilisticamente o ambiente é personificado.

Rato e sua mãe são do Espírito Santo. A primeira vez que ele e seu amante transaram foi numa construção, quando o mesmo precisou ir comprar passagens para sua mãe voltar às terras capixabas. É preciso fazer uma ressalva e um questionamento: a personagem principal é natural de Cachoeiro de Itapemirim, assim como Luís Capucho, seria essa obra de cunho autobiográfico?

Luís Capucho usa bastante a temática homossexual em sua obra por meio de sua personagem principal – ele observa rapazes tomando banho, em alguns episódios se masturba, tem casos e os relata, transa em terrenos baldios. Rato possui 27 anos, mas reprime sua sexualidade, seu desejo homoerótico, ele também gosta de ler e sonha em ser um escritor de sucesso, por esse motivo não trabalha e vive à custa de sua mãe.

Capucho em sua ficção mostra a subsistência de um rapaz que é espelho de muitos outros rapazes que por causa de uma sociedade preconceituosa e precisam esconder a sexualidade de suas famílias, porém fazem “pegação” de forma singela em lugares inadequados com risco de serem abordados pela polícia ou apanhar de um homofóbico.

O cânone literário se fez nos moldes patriarcais estruturantes de nossa sociedade que são vigentes até os dias hodiernos: heróis, vocabulário precioso, excesso de sofrimento, sátira... Capucho, antagônico a isso, traz uma personagem ciente do seu corpo polissêmico e possuidor de sexualidade não hegemônica. As reflexões aqui tratadas se embasam nessa personagem contemporânea e nas particularidades do Naturalismo Brasileiro tão evidentes em Rato; a fim de desmistificar essa obra e promover o trabalho desse escritor capixaba que se ratificou no Rio de Janeiro.

O Naturalismo em *Rato*

Como foi visto *Rato* é uma obra do ano de 2007, todavia, todo o enredo possui características que comprehendem o Naturalismo: descrição minuciosa (VERÍSSIMO, 1998), caráter animalesco das personagens, assim como seus vícios, taras e patologias. Não podemos ignorar a descrição detalhada de cenas de relações sexuais dos indivíduos que compõem o *corpus* da narrativa de Capucho:

Quando transo com Plínio deixo que ele bafeje minhas costas feito um animal louco como se o que estivesse

me amando fosse a masculinidade. É como se a virilidade me amasse, como se houvesse um pólo que significasse homem (CAPUCHO, 2007, p. 102).

O Naturalismo é um movimento literário do século XIX caracterizado pela descrição eficiente de ambientes e personagens próximas daquilo que era realidade, o que também compreende a produção de Capucho aqui analisada. Assim como, a linguagem objetiva e a compreensão de que os indivíduos que compõem o enredo são produtos do meio que vivem.

Em obras naturalistas como *O cortiço* (1890), de Aloísio de Azevedo, em *Rato*, as coletividades também são descritas. No texto de Azevedo, o ambiente em que se passa a história parece ter vida – o que não se difere do meio exposto por Capucho: a casa de Rato pode ser entendida como uma personagem autônoma dentro da história, porque parece passar por um ciclo temporal: “o que antes era uma casa que se comunicavam olho, boca, narina e orelha, hoje são cômodos compartimentados” (CAPUCHO, 207, p. 102). Não podemos ignorar o fato de o nome da morada ser grafado com letra maiúscula, Cabeça-de-porco, como se fosse o nome próprio de uma personagem atuante na narrativa.

Ainda comparando *Rato* de 2007 com *O cortiço* de 1890: os dois enredos se dão na cidade do Rio de Janeiro com personagens pobres que convivem agrupadas no mesmo espaço. No entanto, no livro *Rato* não temos João Romão buscando mudar de posição social usurpando seus locatários, temos Dona Creuza, proprietária da Cabeça-de-porco que é perseguida por seus inquilinos – despejados de sua residência são acomodados num porão de uma família de amigos.

Dando continuidade aos pontos em comum entre *O cortiço* e a Cabeça-de-porco de *Rato*, os dois ambientes ilustram moradias coletivas que nascem e falecem nos dois enredos.

Dona Creuza, mãe de Rato fica responsável por esse lugar, nomeado por Rato como Cabeça-de-porco, porque a antiga dona, por causa de um derrame, precisa se afastar do casarão, indo para Brasília para morar com suas filhas a fim de tratar desses problemas de saúde e suas sequelas.

No decorrer da leitura, Dona Creuza, acaba perdendo “as rédeas” do casarão velho, porque os outros inquilinos tão抗igos quanto ela começam a

se questionar porque ela responde pela Cabeça-de-porco e se a mesma tem algum documento comprobatório dessa sua propriedade:

– *Porque essa merda não é legalizada, você não tem papel, documento, nada que prove que temos um vínculo comercial. Pelo menos quando vim morar aqui não assinei nenhum papel. E, como eu sei, essa casa não tem dono, vamos morar aqui de graça, sem cuidar de malandros* (CAPUCHO, 2007, p. 70).

Atentam-se nesse fragmento outra particularidade naturalista, os mínimos valores que compreendem a moral.

Ainda expondo o viés naturalista, exposição de vícios vigentes naquele tempo, as personagens Rato e Plínio são usuários de maconha e nicotina: Rato sai da toca às vezes para se entregar aos seus desejos e dependências. Há momentos também que Rato se vê como um peixe de águas profundas – o homem equiparando-se às condições animalescas como mero produto das circunstâncias externas (AMARAL, 2000).

O personagem principal, apesar de desejar os homens que dividem sua morada, não vê elo de identificação com eles. Inclusive, por Silva e Fernandes (2007), os enredos gays, em sua maioria, têm características naturalistas, mas sem o viés determinista – no entanto, em *Rato*, Capuchinho foge à regra e com o mínimo valor de moral: personagens que se entregam às torpezas do sexo independente do ambiente (terrenos baldios, manilhas, varanda do lugar onde ocorre o alistamento militar), porque, ainda na perspectiva de Silva e Fernandes, o indivíduo gay, na sociedade ou na literatura, tendem a esconder o desejo gay, assim:

Os corpos das personagens são interditados, em virtude da abjeção imposta e tal fato é refletido nos espaços em que se realizam o prazer entre homens, que também acabam por se configurar como interditados. Cenários sujos, chuvosos e abandonados são utilizados recorrentemente pela personagem para realizar seus desejos, pela impossibilidade de fazê-lo em outros lugares, como é permitido aos heterossexuais: as moitas do Gragoatá, a praia, as construções vazias e a casa de alistamento militar (LOUSA, 2017, p. 11).

Por essa perspectiva vemos que, *Rato* é uma história atrevida como as de cunho naturalista, um pouco obscena, quase pornográfica – mas não comercial. Sem falar na perspectiva homoerótica, nuance que aparece de forma explícita no movimento naturalista no Brasil.

A descrição quase naturalista em *Rato*

Capucho usa um narrador-personagem como protagonista para descrever detalhadamente lugares, personagens, situações e desejos. Todavia, de forma objetiva e quase alencariana, por vezes é eloquente:

É uma casa azul-celeste com janelas contornadas por um alto-relevo que dá a impressão de que a janela retangular é oval, meio redonda. [...] No frontispício, entre as duas janelas frontais, mais acima delas, a casa possui uma cabeça encravada no reboco, quase como um terceiro olho. O rosto dela olha para a calçada embaixo, e não sabemos tratar-se de homem ou mulher. É um desses rostos perfeitos, clássicos, que apenas se denunciam jovens. Esta casa era chamada pela antiga dona e administradora de “O Casarão”, mas todos sabemos que moramos numa Cabeça-de-porco (CAPUCHO, 2007, p. 8).

Percebe-se em Capucho um autor contemporâneo que não escreve linearmente e alternando com as sensações do narrador que também é personagem principal do enredo, como podemos ver em:

Aprisionado que estou no tempo de agora, pouco imagino o que poderia ter sido essa casa quando foi construída, entretanto esse cômodo, por ser o primeiro da casa e por ter as janelas que dão para a rua, deve ter sido uma sala da casa original (CAPUCHO, 2007, p. 9).

Pelo fragmento, concerne-se uma literatura autônoma e que não se exerce de modo unívoco (CASANOVA, 2002). Capucho ainda expõe as configurações acerca da sexualidade homoeroticamente inclinada da personagem

enrustida, Rato. A perversão homossexual das personagens é gradativamente descrita, assim como a contexturas, as aparências, os aspectos climáticos, cheiros. O escritor em seu texto usa o recurso descriptivo para aproximar o leitor daquele contexto – dessa forma, o autor permite que territórios ora distintos do universo literário, se tornem acessíveis ao seu leitor, no caso de Rato a perspectiva homoerótica, o armário escuro vivido por muitos indivíduos homossexuais na sociedade ainda nos dias hodiernos.

Homoerotismo literário contemporâneo numa perspectiva naturalista

Percebe-se que a exposição da vida de um indivíduo “incubado” no livro aqui estudado é uma representação na literatura das experiências de homossexuais masculinos que vivem no ‘armário’. A descrição dos ambientes sujos, os lugares escondidos, as personagens viscerais com sentimentos de raiva, tesão e cobiça.

Como no Naturalismo o escritor ilustra sua realidade, percebe-se que as configurações sexuais presentes no livro de Luís Capucho expõem a realidade dos relacionamentos gay dos dias de hoje – efêmeros e que se reduzem aos momentos de “pegação” – a representação da sociedade numa práxis socialmente condicionada (CANDIDO, 2006, p. 64).

O desejo, num viés literário, é produzido em *Rato* seja pelas cenas de masturbação da personagem que não tem nome ou pelos episódios de sexo em espaços não comuns envolvidos pelo odor de fezes ou lugares proibidos ou sem segurança em terrenos baldios. É preciso ressaltar que descrever esses espaços numa obra indicado seus valores negativos, espelha a opinião da maior parte dos indivíduos da sociedade que denigre as relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo, como se essas interações precisassem ficar mantidas escondidas assim como a sexualidade dos mesmos (SILVA; FERNANDES, 2007). O homoerotismo nas narrativas contemporâneas tem dado amostras de enunciar os desejos de corpos dissidentes e excluídos, os corpos que pesam (BUTLER, 2000, p. 65) e as bases focalizam o subalterno (GARCÍA, 2013, p. 1).

Como já foi dito, Rato teve um relacionamento bastante efêmero com Plínio – até quis ter uma relação séria, no entanto, o fato de “viver no armário” impediria isso, outro empecilho é que a personagem principal não consegue

se apegar a ninguém e se sente ‘sugado’ pelos corpos masculinos: “Como vam-
piros de outro mundo, os homens que passaram por nós no caminho, chupa-
ram um pouco da minha alma” (CAPUCHO, 2007, p. 119).

Outra concepção muito importante no naturalismo, como foi dito ante-
riormente, são os vícios das personagens concebidos patologicamente: Plínio
e Rato são usuários de maconha que têm o hábito de se relacionarem sexual-
mente sob o efeito da mesma.

A perspectiva homoerótica presente no livro, como os sentimentos mais
viscerais das personagens, as “pegações” de Rato, mostram a realidade da atu-
al comunidade gay que devido às estruturas tradicionais de nossa sociedade
fazem encontros às cegas em ambientes escondidos a fim de se manter a hete-
ronormatividade social (SILVA; FERNANDES, 2007) – como uma obra natu-
ralista, Capucho expõe uma realidade, a nossa realidade vigente.

Ao ler *Rato*, percebemos que a obra em questão nos traz diversas particula-
ridades naturalistas, mesmo sendo uma publicação dos dias hodiernos, 2007:
o homoerotismo masculino, a desvalorização dos valores morais, ambientes
sujos onde para coito entre rapazes, caráter animalesco das personagens pre-
sentes na narrativa.

A obra do capixaba assemelha-se muito ainda com *O cortiço* (1980); ambas
se passam pelo Rio de Janeiro, personificam o ambiente que a história está
inserida e representam uma classe menos favorecida que vive amontoada.

Percebe-se a autonomia do escritor capixaba Luís Capucho ao utilizar um
narrador-personagem como figura principal de seu enredo, uma personagem
autobiográfica, inclusive, porque Capucho além de capixaba também é gay – e
o que ele representa em seu livro é a luta pela sobrevivência de um ser com
sexualidade sem preponderância em uma sociedade preconceituosa.

No livro aqui analisado percebemos um escritor possuidor de uma auto-
nomia literária capaz de trazer uma outra escola da literatura, o Naturalismo,
para representar os relacionamentos efêmeros dos sujeitos gay, assim como a
vida escondida que precisam ter para se autoafirmarem em sociedade.

Referências

- AMARAL, Emilia et. al. **Novas palavras:** literatura, gramática, redação e leitura. São Paulo: FTD, 2000.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 151-173.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CAPUCHO, Luís. **Rato.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- GARCÍA, Paulo César Souza. **Imagens do homoerotismo na ficção contemporânea.** Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_403_33ee1375340d37d310a224a6e71c55ad.pdf. Acesso em: abr. 2018.
- _____. **Leituras deslocadas, críticas e diferimentos:** trânsito, histórias e reinvenções do amor homoerótico. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0027-1.pdf>. Acesso em: abr. 2018.
- LOUSA, Pilar Lago e. Experiência urbana e homoerotismo masculino em *Rato*, de Luís Capucho. **Darandina**, Juiz de Fora, v. 9, n. 2, 2017.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Apontamentos sobre o espaço físico e o desejo gay em narrativas de temática homoerótica. **Graphos**, João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 149-164, 2008.

31

Confins, de Guamá de Belém: diálogos possíveis

Shirlene Rohr de Souza¹

Nos confins da terra e das lembranças: os diálogos e as conexões

Os lugares que escapam sob os pés são confins; também são confins as paisagens longínquas trazidas com as reminiscências e com a saudade; tudo o que os olhos alcançam e todas as paisagens que a memória guarda, isso tudo é o *Confins*. Com esse mote, notavelmente geográfico, Guamá de Belém reúne trinta e uma histórias, nas quais se entrelaçam, em espaços e tempos diversos, personagens e acontecimentos que evocam lembranças, fatos do passado histórico, circunstâncias familiares, dramas urbanos, tragédias no campo, encontros e reencontros, flertes, acidentes na estrada e outras situações que, de uma forma outra, evocam a

1. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso, *Campus* de Alto Araguaia (Unemat).

fragilidade humana, submetida sempre aos acasos, aos reveses, às paixões e às instabilidades do viver.

A diversidade de vozes de *Confins* ecoa de lugares diferentes, em tempos diferentes. Em parte, a movimentação nos lugares deve-se a uma personagem em especial, Guamá, às vezes Guará; ela é recorrente em dez narrativas – “Adiante”, “Carmem”, “Carta aberta ao exilado maldito”, “Coração de vidro”, “De Belém a Belém”, “Guará”, “Mulher morta”, “Que foi o caso”, “Tratado de paz” e “Zizinho” –, dando um sentido particular às referências espaciais, sempre em andanças, com destaque para alguns estados do Brasil: Pará, Mato Grosso, Goiás e Espírito Santo.

A galeria de personagens do livro circunscreve-se dentro de diferentes âmbitos da vida: família, amigos, comunidades, assentamentos e outros; alguns desses espaços de desenvolvimento das narrativas são alegres, outros tensos, outros trágicos, mas todos estão articulados em um conjunto dialógico, correspondendo ao que afirma Candido (1998, p. 55) sobre a personagem de ficção: “sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”. Daí o interesse em fazer uma aproximação maior com algumas dessas personagens, à luz de dois conceitos bakhtinianos, que parecem ser bastante apropriados para compreender a obra, em seu panorama geral.

Na contraposição que Bakhtin² (1993) desenvolve entre a epopeia e o romance, destacam-se duas questões, entre outras: o tempo e as vozes que emergem dos textos, fazendo surgir daí dois conceitos muito importantes: o **dialogismo** e a **polifonia**. Na epopeia, o tempo diz respeito a um passado acabado, sem possibilidade de penetração e, por essa razão, é constituído por uma voz que está acima de todas as outras, sem abertura para o diálogo, pois os fatos estão prontos, ou seja, seu discurso é monológico. No romance e nos gêneros cultivados fora da epopeia, ou seja, fora do passado absoluto, o tempo é histórico e contínuo, em contato com o homem, e por isso, dialógico. Como está em evolução, em contato com as questões ordinárias da vida cotidiana, sua linguagem é aberta, marcada pelo **dialogismo** – diálogo entre textos, entre gêneros, entre vozes. O diálogo pressupõe relações: uma

2. Particularmente em dois capítulos, Bakhtin discute o romance e o processo de “romancização” dos gêneros: “A estilística contemporânea e o romance” e “Epos e romance”, do livro *Questões de literatura e de estética*.

voz em relação a outra, um texto em relação a outro texto, um gênero em relação a outro gênero.

Em *Confins*, o **dialogismo** é, de certa forma, determinante no conjunto da obra: além da própria estrutura dialógica entre as personagens, o autor estabelece diálogos com a História, com as questões prementes do Cotidiano e com outros Gêneros Literários. Sem pretensões de desenvolver uma discussão mais profunda sobre o tema, a proposta é apontar panoramicamente, essas relações dialógicas. Para isso, alguns contos foram escolhidos para demonstrar o diálogo com a História: “Alfonsino”, “Blaise” e “Grão-Cão da Tartária”; outros contos foram escolhidos por dialogarem com questões que urgem no cotidiano: “Bucólica paragem” e “Relíquia”; também estão presentes dois contos, escolhidos por dialogarem com diferentes gêneros, fábula e mito: “Fábula do estômago” e “Princesa dos Confins”; finalmente, “Guaporé encarnado” e “Ur-diduras bucólicas”, por representarem histórias de intrincados relacionamentos marcados pela violência e pela intolerância, um diálogo intratextual. A proposta é apontar essas relações dialógicas, destacando discussões que orbitam em torno de uma questão muito latente no autor, apesar da máscara do chiste: a condição humana.

Diálogos com a História: ficção é realidade, realidade é ficção

No Prólogo de *Confins*, há uma provocação ao modo rabelaisiano: “não vamos confundir ficção com realidade. Ficção é realidade. Realidade é ficção”, adverte, chistoso, Guamá de Belém (2016, p. 9). Tal afirmação evoca antigas discussões sobre aproximações e distanciamentos entre ficção e realidade e entre literatura e ficcionalização da história. Verdade ou ficção? Todorov (1980, p. 14) não tem dúvida: “[...] o texto literário não se submete à prova da verdade, que ele não é verdadeiro nem falso, mas, precisamente, ficcional”. Em literatura de Língua Portuguesa, alguns escritores ganharam notoriedade ao ficcionalizar a História, como Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Rebello da Silva, em Portugal. No Brasil, Ana Miranda constitui uma referência muito atual, consagrada desde que ficcionalizou a vida de Gregório de Matos, em *Boca do Inferno*.

Trazer eventos históricos para o plano da ficção constitui um procedimento de leitura da história: personagens e situações, inspiradas nesses eventos,

passam a existir no universo da ficção. Sobre esse tema, Todorov (1980, p. 14) faz uma afirmação muito pontual: “Nada impede que uma história que relate um evento real seja vista como sendo literária; nada é preciso mudar em sua composição, mas apenas dizer que não estamos interessados em sua verdade e que a lemos “como” literatura”. Desde que tomado por uma leitura de perspectiva poético-literária, um evento histórico pode ser transposto para o campo da ficção, considerando o que afirma Todorov (1980, p. 14): “Pode-se impor uma leitura “literária” a qualquer texto: a questão da verdade não será colocada porque o texto é literário”. No livro *Confins*, três narrativas se destacam por estabelecerem diálogo com eventos históricos: “Alfonsino”, “Blaise” e “Grão-Cão da Tartária”. Para a escrita de cada um desses três contos, o autor adotou diferentes procedimentos: humor em “Alfonsino”, comoção em “Blaise”, e suspense em “Grão-Cão da Tartária”. O resultado dessas articulações é um diálogo direto com os eventos, por meio de personagens e situações inventadas, ou por meio de um acontecimento inserido em contexto biográfico.

“Alfonsino” e a disputa histórica entre D. Teresa e Dom Afonso Henriques

“Alfonsino” acompanha o trajeto de uma simplória personagem, responsável pela importante tarefa de levar, com máxima urgência, uma mensagem para seu Senhor. O primeiro parágrafo do conto é suficiente para uma situação mais precisa do tempo histórico, das personagens biográficas envolvidas e da identificação de Alfonsino como uma personagem fictícia, introduzida na disputa de poder travada por mãe e filho. O contexto histórico é conflituoso e confunde-se com a própria origem de Portugal, como reino autônomo.

O episódio histórico constitui apenas mais uma em meio a tantas outras intrigas, traições e disputas familiares que se desenvolveram na história e consolidação dos reinos europeus. Nessa história em particular, as intrigas familiares envolvem D. Teresa, sua meia-irmã, D. Urraca (sobre quem Mário Quintana, escreveu: “Eu não sei ao certo quem era ela, nem o que ela fez, mas tenho certeza que Dona Urraca foi uma das princesas mais infelizes do mundo...” [QUINTANA, 1996, p. 83]) e seu próprio filho, Afonso Henriques, que sai vitorioso na disputa empreendida pela autonomia da Lusitânia e se torna o primeiro Rei de Portugal. É nesse contexto que surge a personagem fictícia

Alfonsino, a qual, montado em Cabalino³, parte para Guimarães, em busca de seu senhor. Neste conto, o recurso utilizado pelo autor constitui na inserção de uma personagem fictícia, Alfonsino, e de um acontecimento fictício, o envio de uma mensagem, em um panorama efetivamente histórico. Alfonsino (e seu cavalo Cabalino) constitui um procedimento muito específico de diálogo entre Literatura e História: a personagem é fictícia, mas a narrativa de fundo constitui de fato um registro da história.

“Grão-Cão da Tartária”: o império dos Tártaros

Caso muito diferente ocorre em “Grão-Cão da Tartária”, cuja narrativa se desenvolve em clima essencialmente tenso, de grandes sustos e medos. E não se pode afirmar que a narrativa seja resultado, como em “Alfonsino”, de uma inserção de uma personagem fictícia, em um episódio histórico. O procedimento narrativo parte, sim, de um fato histórico – as excursões expansionistas do Império Mongol, dos Tártaros, por volta do Século VIII – mas, sem elementos mais precisos do evento, como ocorre em “Alfonsino”.

O autor do conto considera apenas uma informação histórica: a existência e a expansão do Império Tártaro. Partindo desse evento histórico – no qual se inscrevem lutas, combates, antagonismos e aversões –, o autor cria sua narrativa: um soldado perdido, sozinho, abandonado pelos companheiros (“Jogaram sobre mim as armas e me puseram em marcha, contra os cães devoradores, os cães da Tartária, os cãesnibais” [BELÉM, 2016, p. 82]), em região ameaçada pelo temido Grão-Cão da Tartária. Cristão, o soldado apela para Virgem Maria: “Sou um espanhol. Sou um ibero. Sou um homem. Sou vosso amante, minha Senhora inalcançável. Eu quero o verdadeiro Paraíso perdido, não este, falso” (p. 82). O clima de medo advém das terríveis histórias que se espalhavam sobre as invasões comandadas pelo Grão-Cão, como narra o próprio soldado: “Eles esfolam e matam, capturam e comem vivo, segundo já me disseram os meus próprios patrícios. Um passo em falso, um descuido e eu serei capturado, violentado, morto e devorado!” (p. 81). Daí o intenso clima de terror psicológico que se tem na narrativa. O soldado,

3. Cabalino, o cavalo de Alfonsino, certamente mereceria uma leitura à parte: por meio dele, o leitor tem deslocamentos de perspectivas, que concorrem com a perspectiva do narrador.

apesar de personagem fictícia, expressa, com a verdade da ficção, os medos vividos em tempos de guerras e de invasões; essa possibilidade faz pensar no que diz o soldado logo no início do conto: “Se esta história não fosse verdadeira, se fosse ficção!” (p. 81).

“Blaise”: Pascal e suas irmãs

Diferentemente dos outros contos, “Blaise” constitui-se de uma suave missiva, remetida por Gilberte a Pascal, sem sustos, sem medos, mas que provoca comoção, pelo tom de despedida inexorável. A narrativa foi construída a partir de um fato acontecido, que consta na biografia de Blaise Pascal (1623-1662), o qual tinha duas irmãs: Jacqueline Pascal e Gilberte Pascal. Uma de suas irmãs, Jacqueline Pascal, decide ingressar na vida monacal, tornando-se reclusa em um convento.

O conto aproxima-se, assim, de um pequeno drama familiar, em que se relata o destino, voluntário, de Jacqueline, contra o desejo de seu irmão Pascal que, de início, dá-se a entender, apoiava a ideia da irmã, contrariando o desejo do pai: “Bem sabes que ele, Etienne, nosso pai, opunha-se à entrada de Jacqueline em Port-Royal. Tu, no entanto, a apoiavas e a encorajavas”. Porém, alguma coisa fez Blaise mudar a opinião e ser contrário ao ingresso da irmã no convento, para clausura: “De nada adiantou, agora, a tua insistência contrária. Ela não está disposta a adiar sua clausura” (BELÉM, 2016, p. 44). A narrativa é comovente, pois explora o traço marcante de amor e amizade entre os irmãos Pascal. O destino de cada um é traçado por suas próprias escolhas, mas um grande afeto os une e interliga-os, ainda que a clausura impeça dois irmãos de ver a terceira.

Diálogos e conexões com o cotidiano: “Bucólica paragem” e “Relíquia”

O autor de *Confins* dialoga também com temas que tratam das ambições humanas, como ocorre em “Bucólica Paragem” e “Relíquia”: o primeiro foi escolhido porque manifesta uma luta que há séculos se estende no Brasil: a justa divisão da terra; o outro conto, “Relíquia”, foi escolhido por remeter a situações extremadas de ambição.

“Bucólica paragem”: a guerra pela terra

Nada há de bucólico nas paragens em que se encontram dois grupos com diferentes objetivos e intenções: assentados, de um lado, e o dono das terras ocupadas, cercado de seus capangas, de outro. O início do conto narra o “bucolicismo” do cenário em que se desenrolará o conflito: “No campo se espalham troncos de árvores, tratores, pessoas, restos de habitação, terra revirada, bichos, tudo em confusão” (BELÉM, 2016, p. 47). Duas personagens se destacam na narrativa: Coronel Totônio e Manelzinhozinho. Nome a nome, fica clara a intenção do autor de colocar em evidência a diferença de força entre as duas personagens. Todorov (1980, p. 291), a “literatura é o discurso construído por excelência, donde a sua afinidade congênita com o jogo de palavras”. Assim, o mero jogo de nomes, ambos com sílabas replicadas, ressoa a força de um, Totônio, e a fragilidade do outro, Manelzinhozinho. Todo o poder e toda a prepotência do Coronel Totônio, representante de uma elite agrária, são descritos em vários trechos, pelo narrador, “Coronel Totônio solta a voz das nuvens de Júpiter” (BELÉM, 2016, p. 47), ou pela voz do próprio Coronel Totônio: “Eu sou o dono destas terras que vocês invadiram, que vocês ocuparam, de que vocês se apossaram, contra a justiça, a lei e a ordem” (p. 49).

A terra e a propriedade estão, pois, no centro dessa narrativa; esses temas correspondem a feridas históricas no Brasil, cuja política da propriedade beneficiou poucos, em desfavor de uma grande maioria. Trabalhadores da terra no Brasil, não possuem terra: possuem esperança e por isso, como o grupo liderado por Manelzinhozinho, lançam-se em projetos de assentamentos que podem lhes custar a vida. A posse da terra pelos majoritários parece justificar a brutalidade e as mortes violentas, e o tratamento dado aos assentados é senso comum, naturalizado até mesmo entre outros trabalhadores: “Seu malandro baderneiro! Seu bandido social! Seu criminoso descarado! Então você ousa fazer revolução! Então você ousa desafiar a justiça, a lei e o direito? Você ousa desobedecer às ordens das autoridades?” (BELÉM, 2016, p. 50). O traço realista e verossímil do conto reforça a afirmação de Cândido (1993, p. 123):

A busca da verdade na literatura (verdade convencional da ficção) se norteia frequentemente pelo esforço de construir uma visão coerente e verossímil, que seja bastante geral para ir além da particularidade e bastante concreta para não se descarnar em abstração. Por isso, é decisiva a maneira pela qual

são tratados os elementos particulares, os pormenores que integram uma descrição ou uma narrativa, seja da vida interior, seja do quadro onde vivemos.

Assim, os detalhes pormenorizados do conto reforçam um aspecto fundamental das narrativas: a aproximação com uma realidade perceptível, apesar de camuflada com discursos construídos pela mídia para distorcer a realidade.

“Relíquia”: o talismã da morte

O tema da ambição explícita de “Bucólica paragem” se repete, por outros caminhos, no conto “Relíquia”, uma curiosa narrativa que traz elementos que se amalgamam: fé, loucura, messianismo e mitificação de objetos sem valor, elevados à categoria de poderosos talismãs. Diferentemente de “Bucólica paragem”, cuja narrativa se concentra em duas personagens, Manuelzinhozinho e Coronel Totônio, e em seus objetivos opostos, “Relíquia” constitui uma narrativa que se concentra em um misterioso objeto, uma *relíquia*, a qual, à medida que muda de mãos, desloca o foco do narrador para diferentes personagens. O elemento bíblico atravessa a narrativa, alinhavado pela trilha nomes cunhados no Velho Testamento⁴, do livro sagrado: Josias (um dos reis de Israel), Moisés (líder espiritual), Ainoã (uma das esposas do Rei Saul), Saul (um dos Reis de Israel), Golias (gigante abatido por Davi, ainda jovem), Davi (um dos reis de Israel). E mais outros: Jeremias, Zacarias, Neemias. Tudo começa quando, por discursos do engodo e da inclinação para a credulidade, um objeto sem valor passa a ser desejado em uma região, com fama de poderoso talismã, que atraía sorte e fortuna para quem o possuísse. O “achado”, descrito como um acontecimento milagroso, dá início à sequência de mortes no conto.

A partir do momento do encontro entre Moisés e Ainoã e da versão apresentada à velha, a relíquia se fez lenda: “Na bifurcação, na encruzilhada, dentro

4. **Josias:** mencionado 2 Crônicas, Capítulo 34, versículos 1-33 e outros; **Moisés:** mencionado em Êxodo capítulo 2 e outros; **Ainoã:** mencionada em I Samuel capítulo 14, versículo 50; **Saul:** mencionado em I Samuel, Capítulo 9; **Golias:** mencionado em I Samuel, Capítulo 17; **Davi:** mencionado em I Samuel, Capítulo 16; **Jeremias:** mencionado em Jeremias Capítulo 1; **Zacarias:** mencionado em Zacarias, Capítulo 1; **Neemias:** mencionado em Neemias 1.

da nuvem de pó da Terra, a velha comprou a relíquia de Santo Mé. Comprou e contou a história. Quem ouviu a espalhou. Quem a espalhou tornou a espalhá-la” (BELÉM, 2016, p. 135). Desse modo, a fama da relíquia – a qual não se tem ideia do que fosse esse objeto: “Mas era o quê, a relíquia? Um pano? Um osso? Uma arca? Um colosso?” (p. 140) –, espalha-se de modo extraordinário: “A história tragou a gleba e o mundo. Antes que a velha vencesse o seu caminho, outro comprou a relíquia, por preço dez vezes maior. Antes que o comprador chegasse a sua casa, outro comprador a comprou, por preço dez vezes maior” (p. 134). A relíquia, tomada como talismã de fortunas incalculáveis, torna-se um emblema de violência, não poupando a vida nem dos mais poderosos nem dos mais simples. Frente a tantas mortes, um alerta é dado: “E saiam todos da frente, que a colheitadeira não tem freio!” (p. 139).

Diálogos intratextuais: “Guaporé encarnado” e “Urdiduras bucólicas”

Nenhum indício textual, nenhuma prova, apenas uma suspeita relacionada à linha narrativa pode fazer o leitor construir um diálogo entre dois contos de *Confins*: “Guaporé Encarnado” e “Urdiduras Bucólicas”, contudo, algo há entre os dois contos que parecem uni-los, de alguma forma.

“Urdiduras bucólicas”: os tiranos caseiros

De acordo com a disposição dos contos no livro, tem-se, primeiro, o conto “Guaporé encarnado”, mas, para tratar especificamente da proposição que aqui se apresenta, convém trazer em primeiro plano alguns pontos do conto “Urdiduras Bucólicas”, mais uma narrativa costurada com fios de nomes – como ocorre em “Relíquia”, com nomes bíblicos – cunhados principalmente na cultura greco-latina, entre mitos e personagens históricos: Aquiles, Horácio, Árion, Brígida, Cassandra. A narrativa enfatiza a violência, a arrogância e a prepotência de Aquiles, o avô, e Aquiles, o filho, que regem a família sob um modelo arcaico de dominação e machismo: “Vamos mais: assim como Aquiles, pai, era autoritário, estúpido e egoísta, também Aquiles, filho, era igual (ou pior). Pai e filho eram patriarcas inquestionáveis, proprietários gananciosos, chefes arrogantes e mandatários enredados com ladinhas autoridades”

(BELÉM, 2016, p. 154). Dois filhos de Aquiles, o filho, e Cassandra, Horácio e Brígida (cujo nome é homenagem à avó) rompem a tradição de violência: são jovens desligados da ambição de poder, de propriedade, de grandes dominações: querem seguir diferentes caminhos, regidos por outros desejos, por outras razões, como o amor. Árion ama Brígida, mas a enorme ambição do pai da moça não permite a união dos jovens, não restando ao casal senão uma saída drástica: a fuga. “Basta dizer que – antes do pandemônio, fazendo explodir o ódio do pai, pois este já havia percebido o engodo que o tinha envolvido e já cogitava matar a filha, o filho e o malandro – Brígida tinha fugido, muito receosa, porém decidida, com Árion” (p. 154). O irmão da moça auxilia o casal; finalmente o drama se resolve: “Árion que, com a ajuda de Horácio, a havia raptado” (p. 154). Essa é a cena que se pinta na cena final de “Urdiduras bucólicas”: a paixão de um casal e a sua fuga, em busca suas experiências.

“Guaporé encarnado”: o fim da aventura

O outro texto, “Guaporé encarnado”, não faz referências a nomes: ninguém é nomeado, a não ser os lugares. O conto narra a interrupção de uma aventura amorosa de um casal, com o brutal assassinato da jovem mulher. O início do conto é sugestivo: “Um casal. Em fuga. Ela fugiu porque queria ser fêmea, plena, em relação com o macho que a raptou. Ele a sequestrou porque queria a todo custo essa e não outra mulher. As circunstâncias negavam a união” (BELÉM, 2016, p. 85). Um alegre interlúdio, um banho no rio Guaporé, entre-tinha o casal: “Ela, nua, nas águas do rio. Ele, fora, sorrindo, brando, vendo a mulher nua no fluxo do Guaporé, sob o céu, na pele da terra, contemplando aquilo que o retém” (p. 85-86). A cena bucólica (bucólica urdidura?), entretanto, é brutalmente interrompida: “De repente. O que veio primeiro, se o som, se o sangue, se o tiro...” (p. 86).

Os planos narrativos dos dois contos, “Urdiduras bucólicas” e “Guaporé encarnado”, parecem estar conectados, apesar da independência que cada um toma na configuração geral do livro, um não precisando do outro para ser lido. Mas alguns vestígios textuais indicam que “Guaporé encarnado” pode ser lido como culminância de “Urdiduras bucólicas”: os jovens amantes, Árion e Brígida, fugidos da grande violência de Aquiles, ganham o mundo, em fuga, como o jovem casal de “Guaporé encarnado”: “Escaparam para que pudessem se lançar na aventura dos corpos em combinação. Fugiram. Correram mundo.

Chegaram a este lugar preciso. Margem do rio Guaporé, um pouco praia, nas proximidades de Vila Bela da Santíssima Trindade” (BELÉM, 2016, p. 85). No conto “Urdiduras Bucólicas” tem-se que os domínios de Aquiles alcançavam aquela região: “Suas fazendas abarcavam os três ambientes do matogrossão: Amazônia, Cerrado e Pantanal – tão vastas eram as suas terras, conquistadas à bala e referendadas pelas autoridades constituídas” (p. 153). É certo que a ameaça crivada por Aquiles em “Urdiduras bucólicas” era direcionada à filha Brígida, ao filho Horácio e ao “malandro” Árion. Neste sentido, em se mantendo a ideia de que haja alguma relação entre os contos, alguma coisa mudou em relação à ideia de matar também o rapaz (de Horácio não qualquer sinal): “Atiram, para atordoá-lo, não pretendem matá-lo. Sabem que ela está morta. Querem, ordenados, que ele sobreviva a ela. Que ele carregue tal morte pelo resto de sua vida inútil. Planejam que ele viva atormentado pela responsabilidade de ter causado um descalabro. Podem prever os seus remorsos” (p. 87). Independentemente da existência de um elo entre os dois planos narrativos, os contos constituem, cada um por si, unidades emancipadas no livro *Confins*, marcando, os dois, a extrema violência contra a mulher, notavelmente submetida a um lugar de capricho na mentalidade social que justifica o machismo.

Diálogos com os gêneros literários: “Fábula do estômago” e “Princesa dos Confins”

A relação dialógica que se estabelece entre os gêneros literários é bastante conhecida e debatida, haja vista as fronteiras difusas que separam a crônica e o conto, por exemplo. Em outros contos de *Confins*, o autor abre diálogos entre os gêneros narrativos, como ocorre em “Blaise” e “Carta aberta ao exilado maldito”, em que os contos se desenvolvem sob o formato epistolar, ou em “Adiante” e “Bárbara”, contos em que se lê também traços de gêneros memoriais, como diários. Dois outros contos de *Confins* engendram conexões com outros gêneros narrativos: “Fábula do estômago”, que, como revela o título, dialoga com o universo das fábulas; “Princesa dos Confins” dialoga com o universo dos mitos e dos contos de fadas.

No conjunto de narrativas que fazem parte do acervo popular, as fábulas constituem um grupo bastante popular e recorrente na sociedade, em parte por suas características internas: são histórias de curta extensão que apresentam uma situação crítica, que se resolve rapidamente, mas não sem

antes colocar em oposição virtudes e vícios humanos, por meio do recurso antropomórfico, ou seja, os homens são alegoricamente substituídos por animais, os quais, de acordo com sua natureza, revelam vícios e virtudes das pessoas, bem como, ao final, como culminância conclusiva e moralizante, sugerem comportamentos socialmente adequados, de um lado, e, por outro lado, comportamentos que devem ser evitados entre as pessoas de bom senso. Por essa carga didática intrínseca, as fábulas são muito comuns nos acervos narrativos compartilhados com as crianças.

“Fábula do estômago”: a pedagogia disciplinar do texto

Nesse contexto de narrativas exemplares, desenvolve-se o conto “Fábula do estômago”, em que uma alegoria é utilizada para traduzir, de forma imagética e didática, uma situação real, que precisa ser aprendida, resolvida e decidida. No conto, sem maiores indícios, tem-se como pano de fundo um contexto histórico: o Império Romano. Uma legião se rebela contra o comando de Roma e conclama, sob um líder, a decisão de se desagregar da República Romana; a fim de acalmar os ânimos dos rebelados, um embaixador segue ao encontro da legião, a fim de convencê-la a reintegrar-se ao comando do Império. Ele é assim apresentado à tropa: “Está aí um ‘sábio’ romano que representa os patrícios. Acabou de chegar ao acampamento. É um cidadão venerável, orador consagrado. Veio como embaixador e pretende fazer uma exposição para todos nós. Vamos ouvi-lo” (BELÉM, 2016, p. 79). E eis que o “sábio” apresenta uma fábula, não com animais antropomorfizados, mas com partes do corpo que ganham natureza própria dos seres humanos. Sua alegoria apela para o corpo – humano? – que, apesar de orgânico e simbiótico, está com problemas: as partes estão rebeladas contra o estômago, considerado preguiçoso, e decidem não trabalhar para ele, levando a falta de comida à faléncia de todos os outros órgãos. Com essa fábula, o sábio conclama os rebelados à reflexão e à reintegração ao comando de Roma.

Apesar de a fábula constituir um importante ponto de reflexão no texto, pois reporta para a involuntária condição humana, organizada em sociedades segmentadas, com interdependência de necessidades e de colaborações, mas hierarquizadas, o ápice do conto está na reflexão posterior à fábula: “Ah, mas que lição mais singela! E ao mesmo tempo digna! Quanta eloquência! Nós vamos engolir essa pílula? Nós vamos internalizar essa moral? Nós

nos deixaremos seduzir (empalar) pela didática dessas palavras?” (BELÉM, 2016, p. 80).

Tem-se então a finalidade, já prevista, da fábula: convencer os homens a retornarem a seu lugar de submissão; sugere que desistam da insurgência e voltem, conformados, a seus postos, pois Roma precisa de seus serviços. A imagem produzida pela fábula é bastante convincente: colaborar, mesmo a contragosto, pois disso depende a vida de todos. A questãoposta subsequente à fábula requer reflexão: enfrentar o poder que oprime e esmaga os mais vulneráveis na hierarquia social. Todavia, o discurso do líder não é utópico: Mesmo que estabelecessemos em nossa comunidade a cópia canhestra da monstruosidade de Roma. Se ficássemos, acabaríamos, sem dúvida, por organizar uma corporação injusta e maléfica, pois nos dominaríamos e nos explorariíamos mutuamente. Meu tino, contudo, seria de permanecermos (BELÉM, 2016, p. 80). Ao final, o discurso do conto se sobrepõe ao da fábula: o conto propõe uma resistência, enquanto a fábula propõe a subserviência passiva; o conto propõe o risco, a fábula propõe manter-se em segurança.

“Princesa dos Confins”: os mitos, os filósofos e o rio

Em clima *nonsense*, personagens históricos do mundo antigo, como Creso (antigo Rei da Lídia), Péricles (estadista e general grego), e Diógenes e Menipo (filósofos cínicos) ressurgem no conto “Princesa dos Confins” como pessoas muito comuns: Creso é o agenciador encarregado de contratar um guia para a princesa, Péricles é dono de um rancho, Menipo é barqueiro, Diógenes é um “vagabundo” convocado para guiar a princesa dos confins na excursão pelo Rio Vermelho. O autor mantém, relativamente, preservadas as características dessas personagens, conforme registros históricos. No conto, elas estão envolvidas em um cotidiano sem surpresas e atividades ordinárias, até que surge a notícia, absolutamente inesperada, da visita de uma ‘princesa’.

Colocando todas as personagens em um mesmo plano narrativo, o conto responde ao que Bakhtin chama de “romancização dos gêneros”, ou seja, tudo o que é sublime e elevado nos mitos e no discurso dos filósofos é colocado no plano dos mortais, das questões cotidianas. Assim, tem-se um efeito estético definido: a interação de planos narrativos, de diferentes gêneros, tramados em uma configuração de narrativa com ares contemporâneos.

Dialogismo e vitalidade da obra

Como se disse no início do ensaio, *Confins* se desenvolve sobre um mote geográfico: pelas paisagens, pelas movimentações, pelas memórias, pelos lugares em se desenvolvem as narrativas, pelos espaços guardados nas remissões. Todavia, outro traço é fortemente expresso no livro de contos: o seu caráter dialógico, o qual dá uma vitalidade muito especial aos contos e às personagens.

Em primeiro lugar, o diálogo com História. Por meio de diferentes recursos, com maior ou menor liberdade, o diálogo construído com os eventos históricos é envolvente. Na diegese da narrativa, ou seja, na realidade do texto ficcional, não há dúvida da existência de Alfonsino ou do soldado espanhol. Estão inseridos em um contexto verossímil que percorre a narrativa, mantendo vivos, dentro do interesse do leitor, tanto o evento histórico quanto o próprio conto, um evento literário.

Em relação ao diálogo que Guamá de Belém estabelece com os eventos do cotidiano, pode-se dizer este é bem mais amplo. Como lembra Bakhtin (1993, p. 29), a literatura só faz sentido se estiver inserida dentro de uma unidade de cultura, assim, os contos colocados em destaque foram selecionados (a escolha é sempre um arbítrio) pelo peso do tempo presente: um tempo em que assentados, índios e quilombolas tombam em lutas desiguais. É um diálogo necessário, pois a literatura não é alienação, a literatura é e deve ser emancipação.

O diálogo com os gêneros também é impossível de limitar, pois o hibridismo é uma marca própria dos gêneros que se desenvolvem no presente inacabado. A fábula que ensina, disciplina e condiciona encontra-se com o conto que desautoriza sua moral; o mito, a lenda e o conto de fadas emprestam personagens para desorganizarem a lógica do conto, muito centrado em si mesmo, em só acontecimento.

Dessa maneira, o dialogismo constitui um traço muito intenso no livro *Confins*. Um diálogo que agora se estende para a crítica, substituindo o ponto-final por reticências que demonstram que o presente é, de fato, inconclusivo e inacabado, pois continua. Esse é o caráter dialógico da literatura, de toda a literatura. Nas palavras de Bakhtin (1993, p. 30), “a obra é viva e significante do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética:** a teoria do romance. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.
- BELÉM, Guamá de. **Confins.** Cuiabá: Carlini & Caniato, 2016.
- CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção.** 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- QUINTANA, Mario. **Prosa e verso.** São Paulo: Globo, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

32

Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas

Bith [Wilberth Salgueiro]¹

Há muitos modos de elaborar uma autobiografia poética. Manuel Bandeira fez a sua, em *Itinerário de Pasárgada*, com tamanha sensibilidade, delicadeza e inteligência, que, desde então, se tornou um modelo no gênero.

A ideia aqui é escolher uns poucos poemas de períodos distintos da minha vida e, a partir deles, muito mais do que revelar “segredos biográficos” do autor (diria Ana C.), mostrar como se transformou a concepção teórica de poesia de um sujeito desde sempre interessado em versos, tendo como parâmetro a feitura mesma (a “prática”) de poemas ao longo de décadas e décadas. Afinal já faz mais

1. Poeta, autor de *Anilina* (1987), *Digitais* (1990), *32 poemas* (1996), *Personecontos* (2004), *O que é que tinha no sótão* (2013). Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente titular do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes).

de meio século que estou remando por essa vida, essa – tipo uma canoinha – que nos leva a margens que jamais imaginamos.

1. Mãe (0-8)

Nasci em 1964, ano de golpe (algo similar ao que vivemos no Brasil de hoje, 2018), em Três Rios, cidade do interior do estado do Rio de Janeiro. Tendo um irmão dois anos mais velho, comecei a frequentar a escola aos quatro ou cinco anos, feito um acordo *ad hoc* entre mãe e professora. De família pobre, estar na escola durante um bom tempo do dia penso que resultou em leve alívio para a mãe poder cuidar dos demais filhos e da casa.

Dessa época, em torno dos sete anos, me lembro de um poema que fiz por encomenda (provavelmente da tia Marta da escola primária) para o dia das mães. Não o tenho mais, mas preservo na memória que eram três quadras com rimas em “ar” e “ão” e terminava, grandiloquente e edificante, com a palavra “coração”. Minha mãe adorou aquilo e o guardou pelos anos afora, exibindo-o a visitas, orgulhosa do filho poeta, embora não usasse tal palavra então. “Sou triste, quase um bicho triste”, canta Caetano em “Mãe”. Poesia de criança: sentimento, afeto, espontaneidade.

2. Enquanto dure (8-14)

Com oito anos, sem pai (teve infarto jovem, aos trinta e seis anos; eu, com menos de seis), minha família se mudou para Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo, onde ficamos até os meus 14 anos (dali migramos para o Rio de Janeiro). Período de muitas descobertas, sobretudo do corpo, e de muitas leituras, entre as quais livros e livros do clássico Monteiro Lobato. Com um pé no futebol e outro na biblioteca, ia crescendo, nos trevosos anos de 1970. A poesia, parece, oscilava entre hibernar e germinar.

No Polivalente de Aquidabam, na sexta ou sétima série ginasial, minha professora Leila Gomes Moreira nos passou “Soneto de fidelidade” de Vinicius, sem as palavras finais de cada verso. Cabia a nós, alunos, preenchermos as rimas. Não tenho os originais, mas lembro, com clareza, o sucesso, “a minha glória literária” (ver conto sublime de Rubem Braga), glória que angariei com minha versão.

Recordo que riam à beça (diferentemente da reação reflexiva que provoca a leitura do soneto de Vinicius). Devo ter aprendido, ali, que poesia e humor não são incompatíveis.

3. Pedras e pontes (15-23)

Dos quinze aos vinte e três, transitei de Copacabana a Vila Isabel, do trabalho burocrático ao curso de Letras na UERJ. Se hibernara, agora germinava, explodia uma vontade de escrever. E escrevia poemas em casa, nos bares, nos ônibus, nos cinemas, na rua (peripateticamente sozinho). No ensino médio, outrora segundo grau, experimentava formas, versos livres, espacializados. Um dístico em octossílabo – de cujo *insight* me orgulho ainda hoje – dizia: “esse morfema me azucrina / essa morfina me alfazema”. Do tal período preservo rascunhos, que me fazem sorrir, nostálgico, dos ímpetos revolucionários. Poesia de adolescente e recém-adulto era intensidade, pesquisa, desejo de espantar. Poesia-testosterona.

Mas foi na graduação, sem dúvida, que o espírito jovem rimbaudiano foi se metamorfoseando, aos poucos, numa vontade cabralina de calcular a pedra, digo, de contar sílabas, tônicas e quejandos, dando ao poema densidade e plasticidade e abandonando os traços etéreos, cosméticos e intransitivos com que me fantasiava nos poemas de nefelibata. Data daí minha entrada no mundo dos haicais, certamente sob um clima leminskiano (“nem toda hora / é obra / nem toda obra / é prima / algumas são mães / outras irmãs / algumas / clima”), mas buscando a famosa “voz própria”, naquele gesto parricida – que mais tarde estudaria em Harold Bloom – de “desler” o pai.

Aos 23 anos, em 1987, publiquei, em estilo anacronicamente marginal, a coletânea *Anilina*, em papel contínuo de impressora matricial, com haicais que (alguns apenas) recuperei no livro seguinte, *Digitais*, em 1990, com capa, orelha de Italo Moriconi e tudo o mais. Gosto bastante de minhas “pequenas cápsulas de poesia” (Octavio Paz), sempre com os tradicionais dezessete versos, de inspiração oriental porém de chão brasileiro. O haicai derradeiro fala desses lugares: “uma pedra a mais / bem no meio da lagoa / – minhas digitais”, pois tenta articular a “lagoa” (poça, tanque) do sapo de Bashô às pedras de Drummond e Cabral. A imagem das ondas produzidas quando se atira uma pedra “no meio” de uma lagoa procura correspondência nos

traços curvilíneos e circulares de nossas digitais, como que encenando o projeto do poeta de procurar uma singularidade para a obra que inicia.

No recente *Poema-piada* (*breve antologia da poesia engraçada*), de 2017, o organizador Gregório Duvivier deu-me a honra de participar da coletânea – ao lado de Alice Ruiz, Cacaso, Chacal, Eduardo Kac, Francisco Alvim, Glauco Mattoso, Leila Míccolis, entre outros – com um haicai de *Digitais*: “um homem... (foi ontem / no parapeito da ponte / – só ficou a ponte)”. O humor, como disse, em sua elasticidade, sempre me acompanhou nos escritos e, ademais, quero crer, no cotidiano. Se não cura traumas e misérias, o humor em versos pode aliviar males e rudezas da vida e aguçar o senso crítico. De ponte em ponte, poetas seguem a sina que inventam.

4. Sonetista, enfim (24-40)

Segui meu rumo, graduado, mestre e doutor em Letras, e entrei definitivamente na vida de professor de literatura. Em 1993, aos 29 anos, do Rio vim para Vitória, onde permaneço, lecionando na Universidade Federal do Espírito Santo. Aqui, lancei, em 2004, aos quarenta anos, *Personecontos*, 50 sonetos que contam histórias a partir de estranhos personagens, feito este aí:

O DOIDO E EU

*O doido, vindo não se sabe donde,
só falava em pescar. Levava facas,
o que nos fez, adolescentes com
também pouco juízo, ignorá-lo.*

*Sinval era o seu nome de profeta,
Walcir seu nome de verdade – disse.
De repente, danou-se: esquecido,
esfaqueou o cão, berrando “Quem?”*

*várias vezes no camping em que estávamos.
Daí, doido, subiu, sem culpa, na árvore.
“Vou pescar. Quem quer vir?”, lançou ao céu.*

*E de lá tombou, crente, para sempre.
Enterramos o tal doido e o cão.
“Quem? Quem?”. Virei poeta – desde então.*

Este soneto deve tributo ao maravilhoso conto “Darandina” (*Primeiras estórias*), de Guimarães Rosa, em que um sujeito pira, sobe numa palmeira e de lá diz frases aparentemente desconexas mas que, de modo ambivalente, insinuam verdades e revelações. Meu gosto, desde sonetista, sempre foi pelas rimas toantes: tenho prazer em rimar “donde / com”, “estávamos / árvore”, “profeta / Quem” e congêneres. Décio Pignatari em *O que é comunicação poética* foi incisivo ao afirmar que as melhores rimas são as imprevisíveis (acabando com esse papo de rima rica e rima pobre). A rima toante não é garantia, mas ajuda bastante a alcançar um bom grau de imprevisibilidade. O poema fala um pouco desse mistério que é tornarmo-nos poetas. Um episódio excêntrico, um relance de olhar, uma palavra fora do lugar podem ser fatais para essa decisão – exemplo disso pode ser lido no lindo “Menino de engenho” (*A escola das facas*), de João Cabral.

Ainda de *Personecontos*, nessa rememoração de tipos pitorescos da infância, elaborei o soneto “Oômen”, cujo título estranho (feito o personagem) especifica um sujeito, mas incorpora no plural inglês de “man” (*men*) uma miríade de tipos estranhos que fascinavam e amedrontavam os incautos garotos de cidades do interior, como fui até os quatorze anos, antes do estrondo existencial que resultou de minha ida para a carioquíssima Copacabana:

OÔMEN

*Ninguém jamais soube quem era ele.
Existiu, sim, mas nunca teve nome.
Não sendo mudo, não falava nada.
Pra nós bisbilhoteiros, era “Oômen”.*

*Tudo na casa vazava mistério.
Muro alto, silêncio – mas cachorros.
Vivia de quê?, todos se pensavam.
Os anos iam, e nós, e Oômen.*

*Uma vez, e foi, lembro, no Natal,
nós (eu, Tides, e o falecido Tonho)
o vimos: estava de capa e pasta.*

*Passou, parou, nos deu, crianças, balas.
Sem palavra, sem fala. Até hoje
guardo as minhas, fechadas tão, d’Oômen.*

Curiosamente, a figura exótica do “homem” misterioso, calado, morador solitário de uma casa com cachorros traz anagramaticamente no apelido dado pela comunidade, que grafei “Oômen”, a presença da ausência, já que o “nome” que não tem se esconde no termo “Oômen”. O poema conta também da clássica lição materna de não falar com desconhecidos e muito menos, em hipótese alguma, aceitar coisas (balas, por exemplo) desses seres – porque a morte era certa (ou, no melhor dos casos, sequestro ou vício). Por isso, o infante-poeta confessa que o presente ofertado – balas – pelo insólito homem continuam ainda guardadas, intocadas, como uma espécie de trauma, não desembrulhado.

Os sonetos de *Personencontos*, em síntese, serviram para amenizar um pouco minha vontade de ser prosador, contista, romancista. Procurei condensar nos 14 versos do soneto, com as devidas métricas e rimas, esse conjunto complexo que constitui uma estória: enredo, tempo, espaço, narrador e personagens. Diverti-me a valer.

5. Sonetista, ainda (41-53)

Desde 2004, não lancei mais livro de poemas. Agora, em 2018, vem a lume, pela editora Patuá, de São Paulo, o volume *O jogo, Micha & outros sonetos*. Os 163 poemas – todos sonetos – que compõem este livro se subdividem em nove blocos. [I] No primeiro, “O jogo”, carro-chefe com 51 sonetos, se conta uma partida de futebol entre modestos times do interior, enquanto se acompanha a história enigmática de dois torcedores (pai e filho). Os dramas no campo encontram paralelos fora das linhas. [II] Nos 14 poemas de “Insonemínimeus”, os 14 versos do soneto são desentranhados de apenas uma frase com 14 sílabas, como em “Gol”: “De / pé / em / pé /// a / té / a / re /// de / ad / ver /// sá / ri / a”. O neologismo “insonemínimeus” (com 14 letras) reúne três termos que

explicam a motivação desses pequeninos sonetos: a minha ausência de sono como pretexto para elaborar peças minimalistas. [III] Os poemas de “Lugares” falam de acontecimentos possíveis em determinados locais (todos, começando por “Enquanto”, sugerem que a ação se dá no momento da leitura). [IV] Os de “Amor” se querem líricos e se dirigem à musa-mor do poeta. [V] “Contingências” agrupa motes avulsos e extemporâneos. [VI] “Lembranças” reinventa episódios da vida do autor. [VII] “Micha – uma história triste de se rir” traz, em primeira pessoa, cenas tragicônicas de um poeta suicida em 16 sonetos. [VIII] E se republicam os 50 sonetos do livro *Personecontos* (2004), esgotadíssimo. [IX] Encerrando, “Oito sonetos antigos” reúnem, para o papel, memórias e outroras.

Este é, necessariamente, um livro mais maduro (espero), 14 anos depois de *Personecontos*. Fazer um soneto dá muito trabalho – e não cabem eufemismos aqui. Há uma forma/fôrma a ser cumprida, e a conta tem de fechar. Com frequência, você (refiro-me ao poeta) pensa um verso, percebe que ele é lindo, maravilhoso, perfeito, e vai ver ele tem 9 ou 11 sílabas – e sem chance de hiatizar ou ditongar alguma sílaba. Para um sonetista ortodoxo como eu, o jeito é refazer o verso (o que significa abandonar, sem dó, aquele verso lindo, maravilhoso, perfeito), e esta é a dor e a delícia de escrever.

Dessas dezenas de poemas, destacarei apenas dois, que adotam uma perspectiva mais crítica quanto a questões políticas, históricas e sociais relevantes, que têm sido objeto de meu interesse e pesquisa, como professor e cidadão, faz um bom tempo. De “O jogo”, selecionei o soneto n. 49 (de 51), já perto do fim da peleja:

EPÍLOGO

Fim de jogo. Sem pressa alguma, o silêncio se faz dono do campo, onde há pouco se viu o que se leu (eu, ao menos, vi): raros jogadores se

*reinventando, épicos, gigantes
em quixotescos modos de moinho.
Todos têm nomes – que se esquecerão
(feito os tupis e os negros, de Hiroshima,*

*Brasil, Auschwitz). Até que venha alguém
e, sobre a pátna da grama, dê
uma demão de tinta, que, bem verde,*

*fará de novo aquilo que já fora.
Tudo tem epílogo. Mesmo o cosmo
(micro, macro), você, eu. Mesmo o jogo.*

Agrada-me neste soneto a problematização de questões a partir de algo, tradicionalmente, tido como alienado e alienante: o futebol. A despeito das alusões (mais ou menos) veladas a Samuel Beckett, Gonçalves Dias e Miguel de Cervantes, importa sobretudo a percepção (a essa altura do poemão) que os jogadores são seres humanos que, como todos, lutam pela sobrevivência. O filósofo alemão Theodor Adorno sempre sustentou a ideia de que a arte deve ser uma espécie de “memória do sofrimento e da dor”, e daí funcionar como uma “historiografia inconsciente”. Busquei, na série e neste soneto, atender a um gesto solidário de responsabilidade ética diante das barbáries do mundo.

De modo semelhante, no poema abaixo, “Tortura”, procurei imaginar, de modo evidentemente apenas poético-ficcional, uma cena de tortura em que o próprio torturado “narra” os suplícios que lhe impingem, até que desmaia, ou mais provavelmente morre.

Na passagem do verso 11 para o 12, a expressão “em câmara lenta” cita diretamente o romance de Renato Tapajós, de 1977, em que a cena da tortura de uma militante impacta fortemente a todos que a leem. O poema quer homenagear os torturados e mortos pela ditadura militar brasileira ou por quaisquer outros regimes fascistas mundo afora. Tinha em mente o também impactante livro *É isto um homem?*, de Primo Levi, cujo título sintetiza o espanto de quem percebe como um homem pode ser transformado em uma coisa abjeta, um objeto desprovido de humanidade.

NA TORTURA

*Enquanto vou morrendo, eles se
divertem, transformando o que me resta
de gente em bicho, em coisa, em espécie
de pedra que só quer sobreviver*

(pedra com unhas, ânus, olhos, ouvidos). Eles – eu sei, eu sei o nome deles – me furam, queimam, rasgam, cospem: querem que eu me transforme num não-homem.

Preso a cordas, borrões, medos, fantasmas, vou-me desmilinguindo, nuvem, água, gota vermelha despencando em câmara

lenta. Sinto que não sinto nenhuma dor, sede, fome, raiva, tristeza humana. Nu – nada resta. Durmo e nunca...

6. Poeta e pesquisador de poesia

Ficaria extremamente lacunar esse depoimento se eu não explicitasse a decisiva importância do fato de, em paralelo à escrita de poemas, eu ter desde há décadas exercido a profissão de professor de literatura e, mais, nela eu ter me dedicado à pesquisa da poesia brasileira, em especial a contemporânea. Especificamente em torno de poesia, publiquei três livros com dezenas de ensaios, a saber: *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea* (2002); *Lira à brasileira: erótica, poética, política* (2007); e *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2018).

Escrever sobre poesia, e mais pontualmente ainda escrever sobre poemas (o que tenho feito regularmente no jornal mensal *Rascunho* desde 2015), me obriga a pensar a “razão do poema” (Merquior), e isso me mobiliza a refinar a razão de ser do meu próprio poema. De modo semelhante, ensinar literatura para futuros professores de literatura (e de língua portuguesa) se faz um exercício constante de busca de entendimento do *modus faciendi* da obra que esteja em pauta, afastando-me de achismos e impressionismos que grassam por aí (mesmo nos cursos de Letras).

Como exemplo dessa atitude, transcrevo um trecho do último livro em que, de forma objetiva, sintetizo o tipo de poesia que se faz hoje no Brasil: “Em linhas gerais, se trata nossa poesia contemporânea de [a] uma produção solipsista, centrada nos acontecimentos singulares da vida do sujeito que

escreve – **ensimesmada**; de [b] uma produção indiferente a questões de cunho político, social, coletivo – **desengajada**; de [c] uma produção em que rareia a presença crítica do humor (quando muito, dá-se a ver certa ambivalência irônica) – **desengraçada**; de [d] uma produção que, além de se encastelar em alusões a herméticos acontecimentos da vida do autor, excede em jogos e torneios metapoéticos – **autotélica**. Na contracorrente desses traços, aqui e ali aparecem poemas e poetas em que o interesse pelo outro se impõe como força e tema”. Tendo esse quadro em vista, procuro, como poeta, me “desenquadrar”, para tentar aquilo que todo artista deseja: o reconhecimento ao menos dos pares (e os pares, no caso, seriam aqueles que também buscam o “desenquadramento”).

7. Capítulo em andamento (54-)

Continuo sonetando. Tenho algumas séries em andamento, que, finalizadas, prometem enfeixar um volume – espero que, aos tais pares, instigante: “Poemas eróticos do Cadu”, “Poemas engajadíssimos”, “Objetos”, “Uns filmes transformados em sonetos” e “Uns livros transformados em sonetos”. No conjunto, por ora (em agosto de 2018), há uns 30 sonetos.

Destes, seleciono um “filme” (*Hair*) e um “livro” (*Grande sertão: veredas*) que me comoveram radicalmente, e por isso mesmo dediquei-lhes um soneto em que pinço algo do que deixaram cicatrizado em meu corpo:

HAIR (1979)

*Hair me diverte, me derrete, me
recorda que nasci para ser hippie,
pacifista, humanista, cabeludo,
feito a peça do Berger, despojado*

*- até para morrer. A Guerra do
Vietnã convoca Claude mas quem paga o
pato é Berger, ou seja, somos nós
na luta contra lutas neocolo-*

*niais, imperialistas, boçais, bélicas.
Paz, amor, transcendência, vida, sexo,
amizade, alegria são ideias
da moçada bacana da película.
Quando a Era de Aquário chegar, se,
que Berger venha e, sim, nos ressuscite.*

GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956)

*Grande sertão: veredas – mundo sem
fim, com neblinas claras, a nos a-
travessar, feito amantes (leitor tendo
o livro) em gozo – gozo que Dia-
dorim e Riobaldo se adiaram,
mas se fizeram (sim, sins) todo o tempo,
pois perigoso é ser no mano-oh-mano
neste sertão (que deus armado venha).*

*Joca Ramiro, Zé Bebelo, Rosa-
uarda, Mutema, Nhorinhá, Hermógenes,
Quelemém, Otacília, somos todos
personagens da trama em range-rede,
lendo “demo” no meio do rede-
moinho e mais: “verdade” nas veredas.*

No caso de *Hair*, o filme, comento apenas que o vi cerca de vinte vezes, e em todas as vezes a cena final me faz chorar; “*Hair*”, o poema, recupera a utopia do filme, de um mundo feliz e justo, sem guerras, utopia cada vez mais necessária diante da violência e da desigualdade abissais que imperam no planeta. No caso de *Grande sertão: veredas*, o romance, registro que, a despeito de suas centenas de páginas, o li oito vezes, e em todas inúmeras passagens me emocionam, bastando lembrar a fala de Riobaldo ao ver Diadorim nua, morta e descobri-la mulher: “Meu amor!”; no poema, divulgo algumas manhas da narrativa, como a palavra “demo” incrustada, desde a epígrafe do romance, “no meio do redemoinho”.

Em resumo, minha trajetória no mundo da poesia se entende a partir de uma passagem de uma poesia espontaneísta e ingênuas, que durou até a adolescência do ensino médio, para uma poesia curiosa, rebelde e experimental nos anos de graduação em Letras, até chegar na radicalidade da opção pela forma fixa do soneto, o que implica um gosto pela engenharia do verso e da estrofe, pelas minúcias de cada palavra, sílaba e letra, pela concepção de poema como algo que se planeja, que se estuda, que se lapida – como se ensaiava uma peça ao piano.

Há muitas concepções de poesia e poema. Em particular, no soneto, há mil variações possíveis na apenas aparente imobilidade da sua “forma fixa”. Cada soneto é uma casa, um projeto diferente, que vai abrigar moradores novos. Agora, perto dos sessenta anos e da aposentadoria, posso dizer que, longe de ser um sonetômano, meu prazer em poesia é sonetear. Quando paro para escrever ou digitar poema, o verso já me vem filtrado, aparado, pensado para soneto.

Olhando para trás, me recordo do haicai que se encontra exatamente no meio do livro *Digitais*: “sem idas nem vindas / qualquer haicai recomeça / no fim das três linhas”. Esse recomeço incessante é também o convite que cada soneto, ao fim de seus quatorze versos, faz ao leitor. Convite que Guimarães Rosa fez também em seu *Tutameia*, a partir de Schopenhauer: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”. Pode-se argumentar que tal convite (para releitura e melhor entendimento) é válido para toda e qualquer obra. Mas nem toda obra pede isso ao leitor. E nem todo leitor há de atender ao convite. Cada um nós sabe o itinerário que quer e pode realizar.

Falar do que penso de poesia e poema implica pensar a mim mesmo, desde a “tenra infância” aos “tempos de madureza”, e de como “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”, diria Riobaldo. Este verter-se ao passado (qual um verso sobre outro e sobre outro) tem sabor de *ubi sunt*, isto é, um movimento que a memória faz em direção ao que passou (qual um naufrago vendo a tábua se afastar). Os sonetos da série “Lembranças” (de *O jogo...*) e meus últimos sonetos já manifestam esse movimento – muito comum em escritores crepusculares. Drummond, sempre ele, em “A ingaia ciência” (de *Claro enigma*, 1951), acertou no alvo – cito os deslumbrantes tercetos: “A madureza sabe o preço exato / dos

amores, dos ócios, dos quebrantos, / e nada pode contra sua ciência /// e nem contra si mesma. O agudo olfato, / o agudo olhar, a mão, livre de encantos, / se destroem no sonho da existência”.

Ao final de seu discurso de posse na ABL, Guimarães Rosa diz: “esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos”. Assim me encerro, ao som de Rosa, sem delonga, sem mais delongas. Tem mais não.

Esta obra foi composta nas tipologias Minion Pro/Cabin e foi impressa em papel
Pólen-soft® 80 grs./m², no inverno de 2019.

Nas apresentações dos sete volumes do *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*, tem-se reiterado a menção à iniciativa sem dúvida auspíciosa do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), por meio de seu Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), de ter adotado, desde 2004, o evento acadêmico bienal em forma de seminário especificamente voltado para o debate da literatura produzida no Estado do Espírito Santo, bem como da que produzem, fora dele, autora(e)s aqui nascidos.

A esse espaço ainda têm sido especialmente bem-vindo(a)s o(a)s graduando(a)s e egresso(a)s de Letras seja da Ufes, seja de outras instituições de ensino superior, o que vem servindo, desse modo, para muito(a)s dele(a)s, como campo eficaz de investigação histórico-literária e crítica.

Paulo Roberto Sodré

Pedro Antônio Freire

Sérgio da Fonseca Amaral



www.editorabrasilmulticultural.com.br

www.facebook.com/ibramep

[contato@brasilmulticultural.com.br](mailto: contato@brasilmulticultural.com.br)