Arnon Tragino
Mestre em Letras pela Ufes.

Orlando Lopes
Doutor em Literatura Brasileira pela UFRJ, professor do Departamento de Línguas e Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Ufes. Coordenou o Neples de 2014 a 2017.

Paulo Muniz da Silva
Doutor em Letras pela Ufes.

Paulo Roberto Sodré
Doutor em Literatura Portuguesa pela USP, professor do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Ufes. Atual coordenador do Neples.

Pedro Antônio Freire
Doutor em Letras pela Ufes.

Sérgio da Fonseca Amaral
Professor Titular da Ufes, doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ, professor do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Ufes. Atual coordenador adjunto do Neples.

Wilberth Salgueiro
Professor Titular da Ufes, doutor em Literatura Brasileira pela UFRJ, professor do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Ufes. Pesquisador do CNPq.

O 7º volume do *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba* dá continuidade à bem-sucedida iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), por meio de seu Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Literatura do Espírito Santo (Neples), de promover discussões, em diversos vieses teóricos, a respeito da literatura brasileira realizada no Espírito Santo. Essa coleção, que remonta a 2004, é resultado do evento acadêmico bienal especificamente destinado ao debate dessa literatura, bem como da que produzem, fora dele, autores aqui nascidos.

NEPLES
Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do ES

PPGL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

9 788521 700333

Arnon Tragino - Orlando Lopes Albertino
Paulo Muniz da Silva - Paulo Roberto Sodré
Pedro Antônio Freire - Sérgio da Fonseca Amaral
Wilberth Salgueiro - (organizadores)

BRAVOS COMPANHEIROS E FANTASMAS 7:
estudos críticos sobre o autor capixaba

Pontes

BRAVOS COMPANHEIROS E FANTASMAS 7:

estudos críticos sobre o autor capixaba

Arnon Tragino
Orlando Lopes Albertino
Paulo Muniz da Silva
Paulo Roberto Sodré
Pedro Antônio Freire
Sérgio da Fonseca Amaral
Wilberth Salgueiro
(organizadores)

Pontes

O debate sobre a literatura brasileira produzida no Espírito Santo, registrado em trabalhos de pesquisadores com diversas abordagens teóricas e provenientes de várias instituições, é o objetivo e o resultado deste sétimo volume do Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba, publicação do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples) do Programa de Pós-graduação em Letras da Ufes.

Ilza Etienne Dessaune, Narciso Araújo, José Carlos de Oliveira, Milson Henriques, Reinaldo Santos Neves, Waldo Motta, Lino Machado, Josely Bittencourt, dentre outros, são a(o)s autora(e)s visada(o)s pelas leituras críticas que dimensionam sua qualidade literária, além de seu contexto de produção.

Acrescenta-se este aos seis volumes editados. Trata-se de um panorama das discussões desenvolvidas no seminário homônimo ocorrido em 2016. Vale destacar, tanto no evento como nas páginas deste livro, a promissora pesquisa de iniciantes, graduandos e pós-graduandos interessados na produção literária local, seja em cotejo com a nacional, seja com a estrangeira. Este é, sem dúvida, o propósito fundamental desta bem-sucedida sequência de eventos e publicações: tornar ainda mais visível a literatura aqui elaborada.

100
95
75
25
5
0

BRAVOS COMPANHEIROS E FANTASMAS 7:

estudos críticos
sobre o autor capixaba

Universidade Federal do Espírito Santo
Reitor: Reinaldo Centoducatte

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação
Pró-Reitor: Neyval Costa Reis Junior

Centro de Ciências Humanas e Naturais
Diretor: Renato Rodrigues Neto

Programa de Pós-graduação em Letras
Coordenadora: Arlene Batista da Silva

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo
Coordenador Interino até 2017: Orlando Lopes Albertino
Coordenador: Paulo Roberto Sodré
E-mail: neples.ppgl@gmail.com

Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tragino, Arnon. et al. (Orgs.)
Bravos companheiros e fantasmas 7: estudos críticos sobre o autor capixaba
Arnon Tragino et al. (Orgs.) - Campinas, SP : Pontes Editores, 2018

Bibliografia.
ISBN 978-85-2170-033-3

1. Literatura brasileira - Espírito Santo (Estado) 2. Literatura brasileira - história e crítica
3. Escritores brasileiros - Espírito Santo (Estado) I. Série II. Título

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira - Espírito Santo (Estado) - 800
2. Literatura brasileira - história e crítica - 801.95
3. Escritores brasileiros - Espírito Santo (Estado) - 809

BRAVOS COMPANHEIROS E FANTASMAS 7:

estudos críticos sobre o autor capixaba

Arnon Tragino
Orlando Lopes Albertino
Paulo Muniz da Silva
Paulo Roberto Sodré
Pedro Antônio Freire
Sérgio da Fonseca Amaral
Wilberth Salgueiro
(organizadores)

Pontes

Copyright © 2018 - Dos organizadores representante dos colaboradores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Editoração e capa: Eckel Wayne
Revisão: Os autores

Conselho Editorial:

Angela B. Kleiman
(Unicamp – Campinas)
Clarissa Menezes Jordão
(UFPR – Curitiba)
Edleise Mendes
(UFBA – Salvador)
Eliana Merlin Deganutti de Barros
(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)
Eni Puccinelli Orlandi
(Unicamp – Campinas)
Glaís Sales Cordeiro
(Université de Genève - Suisse)
José Carlos Paes de Almeida Filho
(UNB – Brasília)
Maria Luisa Ortiz Alvarez
(UNB – Brasília)
Rogério Tilio
(UFRJ – Rio de Janeiro)
Suzete Silva
(UEL – Londrina)
Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva
(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES
Rua Francisco Otaviano, 789 - Jd. Chapadão
Campinas - SP - 13070-056
Fone 19 3252.6011
ponteseditores@ponteseditores.com.br
www.ponteseditores.com.br

2018 - Impresso no Brasil

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 9

A CRISTALIZAÇÃO DE UMA VITÓRIA EM *A PAZ DOS VAGABUNDOS*, DE JOÃO ALBANI 11
Adriana Falqueto Lemos
Joana d'Arc Batista Herkenhoff

INTERFACES NA OBRA CORAL DE ALCEU CAMARGO E BEATRIZ ABAURRE 21
Andressa Zoi Nathanailidis
Evandro Santana

PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DA LITERATURA EM LÍNGUA DE SINAIS NO ESPÍRITO SANTO 31
Arlene Batista da Silva

O FIM DO VESTIBULAR DA UFES E A LITERATURA DO ESPÍRITO SANTO 49
Arnon Tragino

SEIS POEMAS DE ORLANDO LOPES E SEIS PROPOSTAS DE ÍTALO CALVINO: A LITERATURA DO TERCEIRO MILÊNIO.... 65
Benjamin Rodrigues Ferreira Filho
Shirlene Rohr de Souza

A PULGA QUE ENTROU PARA A HISTÓRIA: LITERATURA E HISTÓRIA EM PEDRO JOSÉ NUNES 91
Eduardo Baunilha
Washington Carneiro

MEMÓRIA E LITERATURA NA OBRA *MEMÓRIA PEREGRINA*, DE JOSINA NUNES DRUMOND 101
Eduardo Baunilha

O NARRADOR EM *O MENINO E OS CIGANOS* 111
Fabiani Rodrigues Taylor Costa

CARLINHOS OLIVEIRA NO CENÁRIO DA CRÔNICA NACIONAL 125
Francisco Aurelio Ribeiro

ACERVO LITERÁRIO DO POETA SIMBOLISTA NARCISO ARAÚJO 177
Inês Aguiar dos Santos Neves

RÁDIO ESCOLAR E A EDUCAÇÃO LITERÁRIA NO CONTEXTO DE UMA ESCOLA PÚBLICA DO MUNICÍPIO DE VITÓRIA (ES) 187
Jamille Gomes Ghil
Mariana Passos Ramalhete

CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA EM LIVROS DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL DE AUTORES CAPIXABAS 201
Joana d'Arc Batista Herkenhoff

ESPIÃO DE DEUS OU INIMIGO DAS ESTRELAS? 221
José Irmo Gonring

MANEIRAS DE VESTIR: "MASCARADAS", POR ILZA ETIENNE DESSAUNE 245
Karina de Rezende-Fohringer

ENTRE O RITMO E A FORMA: A PALAVRA POÉTICA COMO GESTO PERFORMÁTICO EM ***COM FISSÕES***, DE JOSELY BITTENCOURT 261
Keila Mara de Souza Araújo Maciel

LEITE NEGRO DA MADRUGADA: A LÍRICA E A BARBÁRIE – CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE LINO MACHADO E GABRIEL MENOTTI 277
Leandra Postay

A CRÔNICA DE JOSÉ CARLOS DE OLIVEIRA: DIÁLOGOS COM A FORMAÇÃO DO LEITOR NA EDUCAÇÃO BÁSICA 293
Letícia Queiroz de Carvalho
Suéllen Pereira Miotto Lourenço

O COTIDIANO E SUAS MIUDEZAS EM ***DOIS GRAUS A LESTE, TRÊS GRAUS A OESTE***, DE REINALDO SANTOS NEVES 311
Linda Kogure

MANHÃS MORNAS, TARDES QUENTES, NOITES CALOROSAS: A INTERFACE ENTRE JOSÉ CARLOS OLIVEIRA E CLARICE LISPECTOR NA SINGULARIDADE DE DOIS CRONISTAS NO ÂMAGO DE 1968 319
Lucimar Simon

CéU: O ENCONTRO DE ARTE, CIÊNCIA E RELIGIÃO NA POESIA QUÂNTICA DE WALDO MOTTA 339
Marcel Martinuzzo

SOBRE HUMOR E OUTROS FANTASMAS: *A TÍMIDA LUZ DE VELA DAS ÚLTIMAS ESPERANÇAS*, DE MILSON HENRIQUES 359
Marcela Oliveira de Paula

DEZ ESCRITORAS CONTEMPORÂNEAS NO ESPÍRITO SANTO: INDAGAÇÕES A PARTIR DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS 379
Maria Amélia Dalvi

LITERATURA, LEITURA E ENSINO COMO AÇÕES CULTURAIS, ESTÉTICAS E ÉTICAS 403
Michele Freire Schiffler

CHAMAS AO PORTAL DEL SEÑOR 429
Paulo Muniz da Silva

CANTÁRIDAS E "ALFINETADAS" NA *VIDA CAPICHABA*: ESTUDO SOBRE LITERATURA SATÍRICA PRODUZIDA NO ESPÍRITO SANTO (DÉCADA DE 1920 A 1930)..... 441
Paulo Roberto Sodré

LINO MACHADO EM CLAVE POLÍTICA..... 457
Pedro Antônio Freire
Paulo Muniz da Silva

DO EROTISMO AO MÍSTICO, DO PROFANO AO RELIGIOSO: UM OLHAR SOBRE AS TRANSGRESSÕES NA POÉTICA MALDITA DE WALDO MOTTA..... 465
Roney Jesus Ribeiro

CRÔNICAS CÃS DE UM MUNDO CÃO: JOSÉ CARLOS OLIVEIRA..... 483
Sérgio da Fonseca Amaral

A DURA CALIGRAFIA DA CIVILIZAÇÃO: TEMPO DE BRUTALIDADE E AFETO NA POESIA DE JORGE ELIAS NETO..... 497
Shirlene Rohr de Souza

APRESENTAÇÃO

Como se tem observado nas apresentações dos seis volumes do *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*, uma das felizes iniciativas do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), por meio de seu Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), foi a adoção, a partir de 2004, como evento acadêmico bienal, de um seminário especificamente destinado ao debate da literatura produzida no Estado do Espírito Santo, bem como da que produzem, fora dele, autores aqui nascidos.

Tal espaço de debate tem atraído para o estudo do autor local, em diversas abordagens teóricas, um bom número de mestrandos e de doutorandos do PPGL, além de outros pesquisadores, de que tem resultado uma consistente discussão da produção literária capixaba.

A esse espaço ainda têm sido especialmente bem-vindos os graduandos de Letras seja da Ufes, seja de outras instituições de ensino superior, o que vem servindo desse modo, para muitos deles, como campo eficaz de iniciação científica e de investigação crítica.

Complementando essa oportunidade de pesquisa e de debate, os organizadores têm procurado trazer críticos de outros estados interessados na produção literária do Espírito Santo, bem como abrir o espaço do evento para que autores convidados deem depoimento sobre suas obras.

Seis volumes, portanto, foram publicados como produto das discussões nos seis seminários desenvolvidos acerca de autores ho-

menageados e de diversos outros de diferentes épocas da história literária espírito-santense, demonstrando de modo claro o acerto do PPGL em investir na pesquisa da literatura que aqui se produz.

O evento *Bravos Companheiros e Fantasmas. VII Seminário sobre o Autor Capixaba*, ocorrido em 2016, e este sétimo volume – com boa parte dos trabalhos apresentados no evento – encerram a dinâmica coordenação de Orlando Lopes Albertino frente ao Neples.

Arnon Tragino
Orlando Lopes Albertino
Paulo Muniz da Silva
Paulo Roberto Sodré
Pedro Antônio Freire
Sérgio da Fonseca Amaral
Wilberth Salgueiro

A CRISTALIZAÇÃO DE UMA VITÓRIA EM *A PAZ DOS VAGABUNDOS*, DE JOÃO ALBANI

Adriana Falqueto Lemos[1]
Joana d'Arc Batista Herkenhoff[2]

> Ele seria o redentor de Vitória, trazendo para seus mais familiares habitantes a serenidade de morrer deitado na própria cama. Será o Narrador da cidade, o arauto da morte feliz, o caronte tropical, o vanguardista mensageiro da paz dos vagabundos.
> João Albani

O fragmento em epígrafe sintetiza bem o espírito do primeiro romance do escritor capixaba João Albani: uma narrativa que se constrói e constrói aos olhos do leitor uma Vitória invisível para os que andam pela sombra, protegidos pela previsibilidade morna da rotina, o que os vagabundos recusam ou lhes é recusado.

A paz dos vagabundos (2014), que ganhou o prêmio Edufes de Literatura de 2013, traz à cena esses personagens marginais que, à falta de melhor denominação, chamamos de moradores de rua, com

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora do Instituto Federal do Espírito Santo, *Campus* Santa Teresa.
2 Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Professora de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação, Serra (ES).

suas vidas cujos traçados escapam muitas vezes à nossa compreensão e mesmo ao nosso interesse. Morto um, é só um mendigo morto, esse é o raciocínio do policial que despacha o primeiro corpo da trama sem, ao menos, cumprir o protocolo: "menos um para arrumar confusão. [...] mendigo morreu, acabou" (p. 27). Entretanto, a essa morte se ligam outras por sua semelhança: enforcamento por cinto em vários pontos da cidade, compondo uma cartografia do submundo da cidade de Vitória.

O livro inscreve-se na tradição de escritores que tematizam o cenário urbano, privilegiando a realidade marginal, a violência e a indiferença entranhadas nas relações sociais. No contexto da literatura capixaba, sua narrativa pode ser aproximada da obra de Lacy Ribeiro que, segundo Francisco Aurélio Ribeiro, "focaliza o submundo de Vitória, as suas madrugadas e personagens: mendigos, pivetes, prostitutas e travestis. Seus temas recorrentes são: a miséria, a solidão, a violência, o desamor nos grandes centros urbanos". Outras aproximações também podem ser feitas com a literatura de Rubem Fonseca, com os filmes *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, e *Psicopata Americano* (2000), de Mary Harron, pela apresentação da mente perturbada e psicopática do protagonista, Ian Quintela.

Ian Quintela é um pacato funcionário do Banestes que mora num apartamento em um bairro de classe média de Vitória, herdado dos pais. Quintela planeja e executa escrever as letras de seu nome com os corpos dos vagabundos que enforca ao longo da trama, ao mesmo tempo em que escreve em um caderno (que deixa com a namorada antes de se enforcar) de pretensos contos e fábulas sobre a vida de suas vítimas.

Ian sugere que a notória figura pública de escritor que encontra, na condição de funcionário concursado de autarquias governamentais, segurança financeira para desenvolver-se como artista, já que usa a estabilidade do Banestes, além do que lhes deixou os pais, para levar uma vida tranquila e também bancar alguns eventuais ímpetos. Assim sendo, o banco do estado, muitas vezes associado à obrigatoriedade

de seu uso por parte dos funcionários públicos do estado e a traço provinciano por certas restrições em centros urbanos maiores, ganha novos contornos no imaginário popular.

Ao longo do romance, o leitor (se capixaba) se deparará com uma série de topônimos familiares: rodoviária, Goiabeiras, Jardim da Penha, Maruípe, Centro, Ponte Airton Senna, Reta do aeroporto. Perguntamo-nos: qual o efeito produzirá no leitor essa transposição sem a máscara para o plano da ficção de locais a ele familiares?

Segundo Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, a literatura carrega em si a "importância da experiência quotidiana como fonte de inspiração, sobretudo, como referência às atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo" (CANDIDO, 2010, p. 40). Isso se dá a ver no trabalho desse autor, ao transportar para suas obras notas da vida que o cerca. Daí a importância da vivência nessa experiência diária: provoca a identificação do leitor com um mundo possível.

A verossimilhança com o mundo material compartilhado pelo autor e pelo leitor provoca uma identificação, em que o escritor assume uma "posição de intérprete" (CANDIDO, 2010, p. 40). Desse modo, e texto literário engendra percepções de mundo, na medida em que dá visibilidade a seres e objetos de uma dada cultura, no caso do romance de Albani, a cultura urbana. Para Candido, a identificação da experiência do autor com o mundo que o cerca cria o impacto emocional da obra. A escrita de uma obra capaz de provocar tais reações de identificação sinaliza um autor que é, também, uma espécie de agente social.

> Isto quer dizer que um escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou

> auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 2010, p. 83-84, grifos do autor).

Esse impacto é uma forma de comunicação da obra com o leitor que se dá no plano individual e social:

> Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confidência, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma 'expressão'. A literatura, porém, é coletiva no momento em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma 'comunicação' (CANDIDO, 2010, p. 147).

Ideia similar aparece em um estudo sobre as músicas da Bossa Nova e o cenário urbano do Rio de Janeiro da década de 1950, em que Simone Luci Pereira (2005) afirma que a experiência do público em diálogo com obras artísticas contemporâneas revela representações de mundo compartilhadas (p. 156), abordando a metrópole como "texto que temos para ser lido/ouvido" (p. 156):

> Um texto com formas empíricas que se articulam na percepção da cidade como linguagem e comunicação, algo a ser lido/ouvido tanto em si mesmo quanto a partir das leituras/escutas de seus habitantes (os ouvintes da Bossa Nova), estruturando uma representação desse meio urbano, atualizando-o como enunciados e traçados que caracterizam os usos da cidade, a escuta desse meio urbano (PEREIRA, 2005, p. 156).

Simone Luci Pereira lê a cidade como um tecido sensível e social que, articulado com a experiência das pessoas, tem seu sentido ampliado.

> Os lugares são elementos que atuam direta e indiretamente na subjetividade dos indivíduos. A ligação do sujeito ao seu meio – que por sua vez é uma inscrição marcante nos imaginários sociais – coloca o espaço como peça importante na gama variada de agentes que postulam as experiências cotidianas, deixando de ser apenas mero pano de fundo. Mais do que falar em espaços ou em lugares, fala-se sobre o urbano. Podem-se perceber, na cidade, elementos físicos ou pontos marcantes que se tornaram referenciais comuns aos seus habitantes, os "espaços-sínteses" (Carvalho, 1994) de memória coletiva, elementos físicos de significações compartilhadas, topografias intimamente ligadas à vida das pessoas, algo que une vários indivíduos com experiências e memórias comuns. Constrói-se, assim, a ideia de legibilidade/audibilidade das cidades, como algo possível de ser decodificado por seus habitantes ou por seus visitantes, um espaço que existe como objeto da percepção dos sujeitos, impregnado de memórias e significações (Lynch, 1994) (PEREIRA, 2005, p. 156).

Na narrativa de João Albani, o desejo insano do protagonista é tornar a cidade texto: página para inscrever sua trama. Ele deixa ao lado dos corpos um texto em que se identifica como o "Narrador" que define o destino de seus "personagens" e deseja um "leitor" para reunir os signos espalhados e decifrar sua mensagem. Esse trabalho que terá o investigador, na diegese para investigar os crimes unidos por um provável *serial killer*, é o mesmo que terá o leitor da narrativa que não é linear e lógica como se esperaria de narrativas desse gênero: a trama será desvelada aos poucos, por conta da confusão das vozes

narrativas que mimetizam o traçado ora absurdo, ora estranhamente lógico, da vida dos personagens apresentados.

O leitor capixaba se encontrará, durante a leitura do livro, com personagens e recortes facilmente identificáveis da realidade contemporânea da grande Vitória. Importante ressaltar, ainda, que os personagens assassinados pelo Narrador são representações sensíveis do anonimato dos moradores de rua. São páginas e páginas dedicadas a descrever não apenas a situação atual no momento da narrativa, mas as circunstâncias e história de vida que levaram os personagens àquelas situações. Com a escrita do romance, rostos anônimos com os quais o leitor se depara cotidianamente, ganham nome, sobrenome e apelido: Filé, Zé Beto, Amadeu, Marco Antonio, Douglas e ainda se surpreende com um nome próprio, o do escritor Saulo Ribeiro (escritor mesmo na "vida real") que aparece na trama tal qual a imagem do diretor que aparece de repente na cena do filme.

Bairros como Maruípe e Goiabeiras são representados com um charme cosmopolita, transfigurados em cenários de *thriller*, dando uma nova roupagem a esses lugares que povoam o imaginário popular capixaba.

> Ali em Jucutuquara, por acaso, encontrou esses moleques verdes que estavam entrando pro tráfico. [...] Foi a uma peça no Carlos Gomes, para se distrair e depois ficou perambulando um pouco pelo Centro, ciente de que não precisava ter medo algo, porque o perigo era ele; babaca. Quando ouviu uma gaita tocar ali perto da Fames (ALBANI, 2013, p. 78-79).

Vitória é representada, na ótica dos vagabundos, como uma cidade fria que ignora os corpos mortos no lixo, as lutas corporais noturnas embaixo das marquises, que não se interessa pela geografia do submundo, da noite, do abandono, fazendo da esmola um exercício de autocomiseração e autoajuda:

> A esmola se torna a fonte de desejos do ceticismo urbano. Dão dinheiro desejando que consigam escapar da frieza coordenada de uma rotina de merda. Aos poucos os primeiros deixam de saber quem é o sujeito da segunda oração (ALBANI, 2014, p. 68).

Em todas as seis mortes, menos a do escritor, "acidental", o álcool surge como chamariz para as vítimas, a ponto da "Negrita" (marca de rum que era a bebida do Narrador) ser personificada. O texto representa, de forma realista e justa, a linguagem dos personagens, eivada de gírias e "palavrões", evocando como bem lembra Leandro Reis, no prefácio, a escrita maldita de Charles Bukowski. Uns escolhem (?) a rua, outros não têm outro caminho senão a linha reta e descendente que também contempla os becos e ruelas. Mas o álcool é uma constante, seja para aquecer, esquecer, unir ou desagregar. A linguagem do narrador (não o assassino), representa bem esse universo inflamado, diria encharcado de outra lógica, cristalizando, fixando na escrita outra Vitória: a que "deixa em paz" seus vagabundos.

> Em Vitória as pessoas não ligam para alguém fazendo berros ecoarem nos prédios do centro. As pessoas não querem parar esses homens na rua para tentar descobrir se existe lucidez debaixo das cracas. Faz falta não ter a possibilidade de ser alguém interessante. Rasga saber que ninguém vai se lembrar de você porque quer e, no caso do Joílson, por conta da opção que fez com o objetivo contrário. Agora terá o rancor e as mágoas na família confusa além da enorme frustração de existir em um plano invisível. Era como se fossem parte da paisagem (ALBANI, 2013, p. 63).

Dessa forma, pensa-se como Pereira (2005), que entende o mundo compartilhado como um espaço que se revela na vivência, formada pelo viver diário, do contato com o outro através daquilo

que nos faz singulares e partes de um todo social. Esse espaço urbano é coletivo e palco de múltiplos sentidos.

> Vai-se elaborando a ideia de território (Rolnik, 1992) como um local vivenciado, um espaço dado, supondo um processo de constituição que inclui subjetividades e experiências no qual estão presentes significações, percepções e experiência, em que, por enquanto, uma rua, uma praia, um bar ou uma montanha tornam-se marcos e estão carregados de experiências, sentidos e memórias. O espaço urbano, além de sua existência material, é um sistema de representações a ser lido, apontando para a necessidade de entender a percepção dos processos de territorialização e reterritorialização do meio urbano e suas relações com a vida cotidiana dos sujeitos históricos (PEREIRA, 2005, p. 157).

A obra, assim, direciona e amplia as percepções do público leitor sobre a cidade de Vitória. Ela se insere num tempo e dialoga com o leitor, impulsionando tensões e interpretações que se multiplicam durante as leituras. "São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo" (CANDIDO, 2010, p. 84). Ocorre um processo de cristalização de uma Vitória imaginada por Albani e que encontra, no leitor, o interlocutor. Encerra-se concordando com Pereira, no sentido de que

> Configura-se um mapa da cidade como uma cartografia que é afetiva, levando em conta memórias, significações, identificações e sentidos atribuídos ao espaço urbano, presentes em suas paisagens naturais, nos prédios, ruas e monumentos. Uma interpretação que é fruto da cidade atual e das percepções construídas sobre ela, com suas complexidades e idiossincrasias, mas também com lem-

> branças que recuperam, imaginam e constroem a cidade que se quer viver, conformada a partir da memória, seja a memória voluntária, seja a involuntária. Cidades reais e ideais que vão se misturando ao presente, trazendo à tona construções da memória histórica e até da história oficial mas que, no entanto, vão permitindo interpretar fios do cotidiano desses ouvintes (PEREIRA, 2005, p. 158).

Concordamos com Roger Chartier, em *A História Cultural, entre práticas e representações* (2002), que a literatura coaduna a experiência coletiva e o sistema simbólico, ao mesmo tempo em que incorpora e provoca práticas e representações que fazem parte de uma cultura coletiva.

> A problemática do 'mundo como representação', moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real (CHARTIER, 2002, p. 23-24).

Os modos como Vitória se relaciona com seus moradores de rua engendram práticas, costumes e de convivência, que vão da adoção desses párias sociais pelos locais, ao ato de olhar para outro lado e desviar o caminho para evitá-lo, até as ações violentas de rejeição das quais o assassinato em série, abordado uma obra, é um extremo. Essa representação literária leva-nos a refletir sobre a relação dinâmica entre representações e práticas e a desejar que a leitura desse livro possa, de algum modo, inspirar representações e práticas sociais em que seja de fato possível a *paz dos vagabundos*.

REFERÊNCIAS

ALBANI, João. *A paz dos vagabundos*. Vitória: Edufes, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manoela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

PEREIRA, Simone Luci. O Nome, o Olhar e a Escuta da Cidade: memórias de ouvintes. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). *Música popular na América Latina*: pontos de escuta. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Vida, paixão e morte de Lacy Ribeiro* (1948-2013). Disponível em: <http://www.tertuliacapixaba.com.br/arquivo/lacy_ribeiro_por_ francisco_aurelio_ribeioo.htm>. Acesso em: 22 ago. 2016.

INTERFACES NA OBRA CORAL DE ALCEU CAMARGO E BEATRIZ ABAURRE

Andressa Zoi Nathanailidis[1]
Evandro Santana[2]

Com base nos preceitos defendidos por Bakhtin, tomamos o enunciado musical como uma unidade de discurso, em que a recepção cancioneira se dá como um processo ativo, em meio ao qual o leitor-ouvinte possui um papel fundamental. Um "entendedor" de posição responsiva, que concorda ou não com o conteúdo lido, completa-o ou aplica-o dentre outras formas de resposta (BAKHTIN, 2011).

"Brincando" é uma obra que foi escrita em 1973, com versos de Beatriz Abaurre e melodia de Alceu Camargo, dois paranaenses que, radicados no Espírito Santo, desenvolveram abrangentes e importantes trabalhos no campo cultural deste Estado.

Dividida em três naipes de vozes iguais, a canção supracitada é um destaque entre as parcerias de Camargo e Abaurre, tendo sido, inclusive, ganhadora do Concurso de Melhor letra, conforme apontado pelo pesquisador Cláudio Thompson (2006). Sabendo ser a obra uma totalidade intertextual que se apropria de elementos de uma parlenda bastante conhecida na oralidade de nosso país e enraizada em nosso

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora da Universidade Vila Velha (UVV-ES).
2 Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professor da Faculdade Saberes e da Rede Estadual de Ensino.

imaginário cultural- a parlenda *Uni Duni Tê*- buscamos compreender como se deu a estilística de sua composição, bem como inferir acerca de possíveis processos receptivos despertados face ao leitor-ouvinte, a partir da associação melodia-texto, ou seja, da prosódia.

Relembramos, nesse sentido, Roy Bennet (1986, p. 8), quando nos diz acerca do fazer musical.

> Quando um compositor está escrevendo uma canção musical, deve planejar seu trabalho com um detalhamento tão cuidadoso, quanto um arquiteto ao projetar uma construção. Em cada caso, o produto final deve possuir continuidade, equilíbrio e forma. Em música, usamos a palavra forma para descrever a maneira como o compositor atinge esse equilíbrio, ao dispor e colocar em ordem suas ideias musicais. Podemos conceber a forma de uma peça musical como sendo a estrutura total de uma peça.

Antes de apresentar nossa análise, porém, teceremos, breves considerações acerca dos aspectos biográficos dos compositores abordados.

SOBRE ALCEU CAMARGO

Alceu Camargo nasceu em 1907, em Curitiba, Paraná. Seu pai, Sezefredo Camargo, era comerciante e tocava vários instrumentos. Na casa da família havia um piano e várias festas e saraus aconteciam na casa quando ele era criança.

Mesmo tendo forte influência do piano na infância, Alceu escolheu o violino quando ainda era bem jovem. Iniciou seus estudos aos cinco anos de idade no Conservatório de Música de Curitiba, sob a orientação de Ludovico Zeyer, com quem estudou até os doze anos.

Mudou-se para o Rio de Janeiro com o intuito de dar continuidade a seus estudos, tendo concluído estes no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi um dos membros fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), na qual trabalhou no naipe dos violinos de 1949 a 1953. A passagem pela OSB foi importante para a sua formação musical, pois, segundo Thompson (2010, p. 43, apud ISIDORO, 2011, p. 52) nesse período ele pode trabalhar com maestros como Lamberto Baldi, Eleazar de Carvalho, Sergei Koussevitzky, Eugen Szenkar, Nino Sanzogno, Sir Malcon Sargent, dentre outros, executando obras de diversos períodos e gêneros.

Na ocasião da fundação da Escola de Música do Espírito Santo (Emes), é convidado pela então diretora Ricardina Stamato da Fonseca e Castro para lecionar violino. Muda-se para Vitória com sua mulher para ambos assumirem a cadeira na recém-fundada Emes.

Lecionou na Emes violino, harmonia, morfologia e canto coral no período de 1954 a 1977, ano de sua aposentadoria. Mesmo aposentado, manteve-se ativo na escola, trabalhando como professor contratado como professor auxiliar de ensino.

A atuação composicional de Alceu emergiu justamente das necessidades que surgiam da atividade de ensino. É possível também encontrar registros de arranjos de sua autoria e que eram executados por seus alunos em recitais, além da Orquestra Juvenil da Emes.

Devido ao seu pioneirismo no ensino de violino no Espírito Santo, Alceu figura entre os nomes mais importantes da música erudita desse estado. Vem a falecer no dia 28 de setembro de 2001, aos 94 anos de idade, na cidade de Vitória.

SOBRE BEATRIZ ABAURRE

Filha de João Figueiredo e de Marina Affonso Figueiredo, Maria Beatriz Figueiredo Abaurre nasceu em Londrina, Estado do Paraná, em 31 de agosto de 1937. Graduada em música, pelo

Conservatório Brasileiro de Música e pós-graduada também nas áreas de Música e Literatura, Beatriz teve uma carreira multicultural, tendo atuado como instrumentista (piano, violino e viola), professora e poetisa. Mudou-se para o Espírito Santo nos anos 1970, quando assumiu a cultura capixaba como seu ofício. Aqui esteve à frente de diversos cargos públicos, onde exerceu funções de liderança e gestão em âmbito cultural. Por três mandatos consecutivos, foi membro do Conselho Estadual de Cultura; tendo também integrado o Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, a Academia Espírito-Santense de Letras e a Academia Feminina Espírito-Santense de Letras. Além disso, Beatriz também atuou como membro da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (Ofes), na condição de violista e violinista, e foi professora titular de piano composição e acompanhamento, da Escola de Música do Espírito Santo (Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira). Dentre suas obras, estão: a coleção infanto-juvenil "A Magia da Música", de 2000, que reúne os livros *A revolução das violas*, *Joaquim e seu flautim* e *A jiboia que virou trompa*; e os livros *Gritos sem resposta* (1999), *A metaficção histórica do romance Cotaxé*, fruto de sua especialização em literatura pela Ufes e o premiado *Geografia afetiva de uma ilha* (III Concurso Literário Nelson Abel de Almeida, em 1997) (A GAZETA, 2012).

SOBRE A CANÇÃO E A PROSÓDIA

Segundo Luiz Tatit (1986), a canção popular, sobretudo no Brasil, reflete uma forte aproximação com nossa fala cotidiana. Tal fato se dá, pois, na canção, os processos de adequação entre letra e melodia funcionam de maneira semelhante aos processos de adequação de uma frase verbal e sua entonação na língua oral. Desta forma, os cancionistas, espontaneamente, fazem uso das inflexões entoativas típicas da fala, integrando "formas" em que a interseção entre verso e música faça-se ao modo fluido com a naturalidade da oralidade.

Segundo Tatit (1986), na construção das melodias, faz-se frequente a presença de uma motivação entoativa. Essa constante recorrência à fala é algo que se deve compreender, naturalmente.

É produto de um hábito social. Seria impossível eliminarmos, no ato de composição, de interpretação ou de audição de algo que possui texto e melodia, nossa vasta experiência, acumulada durante todos os dias de toda a vida, com uma linguagem que também possui texto e melodia (TATIT, 1986).

Na obra *Semiótica da canção*, Tatit (1994) baseado em Greimas, elabora uma teoria, pela qual duas categorias configurarão o plano expressivo musical: a "tessitura" (relacionada à altura, podendo esta ser concentrada e/ou expandida) e o "andamento" (relacionado à duração; podendo ser este acelerado ou desacelerado). Tendo analisado inúmeras canções brasileiras, Luiz Tatit (1994) dividiu-as nos seguintes grupos: canções tematizadas (com andamento mais acelerado e tessitura concentrada); canções passionalizadas (com o andamento desacelerado e tessitura expandida); canções figurativizadas (canções em que há o predomínio dos elementos da fala, em detrimento dos elementos anteriores, ou seja, da "tessitura" e do "andamento".

Nas canções tematizadas, Tatit identificou que o conteúdo das letras quase sempre permanece correlacionado a conjunções entre "sujeito" e "objeto", de modo que o sentido das letras esteja ligado a momentos de euforia e de satisfação, decorrentes do próprio experienciar da vida. Já nas canções passionalizadas, as melodias produzem disjunções entre "sujeito" e "objeto".

A passionalização constitui-se, portanto, em uma espécie de tempo de espera ou lembrança, pelo explorar de outros espaços e tessituras, que permitem ao sujeito o refletir acerca do sentimento de falta que lhe circunda um certo episódio de vida.

Nas canções figurativizadas, por sua vez, manifesta-se uma tentativa enunciadora, de um sujeito que busca chamar atenção para o que diz. Neste caso, os elementos prosódicos se sobrepõem aos elementos melódicos.

Considerando a existência dessa categorização e levando em consideração a característica isotópica que fundamenta a *Semiótica da canção* – em que elementos do plano de conteúdo e do plano da expressão se mostram equivalentes; retomamos a reflexão sobre a prosódia, a fim de nortear a análise que propomos.

Segundo Reginaldo Carvalho (2006, p. 26) a prosódia musical elenca três possibilidades de significação, a saber: 1. Emissão fusionaria da palavra (que diz) com a música (que age) respeitando-se precipuamente a tonicidade primeira em consenso com a ação fluxionária da segunda; 2. Fusão da palavra com a música. 3. Ajuste rítmico entre o apoio (sílaba tônica) vocabular e apoio musical.

Ante aos conceitos e considerações apresentados, pois, apresentaremos a análise da canção "Brincando", aqui proposta.

ANÁLISE DA PEÇA "BRINCANDO"

Conforme já mencionado, a peça "Brincando" foi composta a partir do poema escrito por Beatriz Abaurre. Esse poema narra a visão da poetisa ao observar crianças em suas brincadeiras. A poetisa traz constantemente parte de uma parlenda infantil bastante conhecida, "uni-duni-tê", que não só reforça a ideia das crianças brincando, como também evoca o lúdico, que é típico do universo infantil. Além disso, Abaurre aproveita dos versinhos para dar um ritmo sonoro para a poesia, reforçando a presença do universo infantil, como que se esse fosse cantado paralelamente à observação da poetisa.

É possível, a partir dessa leitura, ressaltar a presença de diferentes vozes na poesia apresentada, uma voz é a das crianças, despreocupadas, ocupadas com suas brincadeiras e vivendo o momento da infância; outra, a da poetisa, que admira as crianças, encantado e, ao mesmo tempo, melancólico, vislumbrando o fim dessa alegria, dessa inocência.

Na canção de Camargo, composta em 1973, observamos que o caráter mais lúdico prevalece, uma vez que a obra é composta para ser executada por um coro infantil – como sabemos, vozes ainda

em processo de amadurecimento. Podemos observar, por exemplo, a opção por padrões rítmicos no todo da canção: o início das frases musicais sempre se dá a partir de uma anacruse, que é realizado pela primeira voz, além da manutenção de um padrão rítmico constante. As frases musicais seguem o padrão rítmico da parlenda uni-duni-te, que inicia com uma anacruse e fecha no terceiro tempo do compasso seguinte. Tal "padrão" mostra-se recorrente na obra enquanto um todo. Trata-se de algo que remete não só à parlenda, mas também auxilia a trazer para a memória do leitor-ouvinte o universo infantil e, atrelada a ele, toda sua vivacidade e euforia. Vejamos o manuscrito:

Figura 1: Partitura Brincando (Alceu Camargo e Beatriz Abaurre)

Fonte: Acervo D. Vera Camargo.

Outra questão a destacar é a tonalidade da canção, que no todo está em Lá Maior, tom relativamente agudo, e que fornece à peça um tom brilhante, vivaz. Há pouquíssimas modalizações. Uma das que podemos destacar acontece no verso "desconhece a tristeza, não sabe o que é dor", que vai para a tonalidade de Mi Menor, tonalidade essa que traduz de maneira interessante o tom melancólico da poetisa em relação ao futuro que espera as crianças que estão brincando. Ao modular essa frase, o compositor encontra nos recursos sonoros e nas soluções harmônicas uma forma de marcar a presença da voz

da poetisa que observa as crianças, visto que as vozes que executam a peça são exclusivamente infantis, e a modulação aliada à melodia mais grave do que a que encontramos no início da peça registram a presença da poetisa, que não brinca com as crianças.

Após isso, volta a tonalidade original, no momento em que se diz que "roda, roda, só quer cirandar", traduzindo o caráter lúdico do desejo de diversão, de brincar, próprio do universo infantil.

Com uma pequena variação, Camargo retoma a melodia do início da canção, na tonalidade de Lá Maior, apenas com uma pequena alteração nos segundos e terceiros tempos do penúltimo compasso, voltando para a tonalidade original ao pronunciar a última sílaba da palavra "colorê", sendo esta sílaba localizada no último compasso do sistema.

É possível destacar que o compositor explora mais o aspecto da presença das crianças da poesia de Abaurre, ainda dando maior destaque a isso nas escolhas que faz rítmicas, sendo que a voz da poetisa ganha também algum destaque, como a que ocorre na mudança para uma tonalidade menor, não por coincidência nos momentos que podemos reconhecer no texto a voz da poetisa.

No quinto e sétimo compassos o compositor acrescenta alguns acidentes na música, que não chegam a constituir-se como modulações, mas trazem tiram a estabilidade tonal predominante, além de destacar o caráter de brincadeira que dá título ao texto. Interessante que os acordes que surgem desses acidentes tendem a tonalidades menores, e esses novamente surgem na fala da poetisa, momento em que este faz suas reflexões, como podemos ver no trecho da partitura que segue.

CONCLUSÃO

A peça em questão mostra-se no entre-lugar em relação à categorização proposta por Luiz Tatit, pois, ao trabalhar três vozes, enquanto uma traduz o experienciar eufórico e infantil, a outra posiciona-se

de maneira introspectiva e reflexiva, vislumbrando na confluência de melodia e voz a efemeridade dessa fase da vida. "O amanhã vai chegar" diz uma das vozes enunciadoras do poema. Nesse sentido, enquanto composição-forma, é possível constatar que na classificação de Tatit, a canção analisada assumiria tanto caracteres da tematização quanto caracteres da passionalização. Além disso, ressaltamos a canção apresentada enquanto enunciado concreto, responsivo a determinada situação. No caso, composição para ser executada por crianças e apresentando marcas do didatismo de Alceu Camargo, que se vale da parlenda infantil para desenvolver sua canção.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENNET, Roy. *Uma breve história da Música*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

CARVALHO, Reginaldo de. *Prosódia musical*. Teresina: [s. n.], [s.d.]. (Mimeografado).

CAMARGO, Alceu. *Brincando*. Disponível em: <https://painelsesc.sesc.com.br/ Partituras.nsf/viewLookupPartituras/E5343A3730402CAC83257E8A0049D3BE/$FILE/ACamargo-Brincando.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2016.

MORRE aos 75 anos a escritora Beatriz Abaurre. Disponível em: <http://www.gazetaonline.com.br/_conteudo/2013/06/noticias/cidades/1449627-morre-aos-75-anos-a-escritora-beatriz-abaurre.html>. Acesso em: 18 ago. 2016.

TATIT, Luiz. *A canção*: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção – a relação entre melodia e letra na canção popular brasileira*. São Paulo: Escuta/USP, 1994.

PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DA LITERATURA EM LÍNGUA DE SINAIS NO ESPÍRITO SANTO

Arlene Batista da Silva[1]

Uma breve visita às redes sociais como *Facebook*, *Instagran* e em sites como *Youtube* revela que a literatura em língua de sinais está "bombando" na atualidade. Saraus em Libras[2], contação de histórias, poesias, teatro surdo, *Slam*[3] do corpo, Folclore surdo, são alguns dos eventos que vem acontecendo em diferentes regiões do país. Nos grandes centros, como Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, a literatura em língua de sinais é crescente.

Muitos tradutores surdos e contadores de histórias do contemporâneo como Fábio de Sá e Cláudio Henrique Nunes Mourão (Cacau), formados pelo Letras-Libras à distância em 2010 e 2012, unem-se a Leonardo Castilho, Bruno Ramos e a muitos outros surdos que se destacam nesses eventos que divulgam a literatura em sinais como marca da cultura surda.

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora do Departamento de Línguas e Letras da Ufes.

2 Língua Brasileira de Sinais é língua de modalidade visuo-espacial utilizada pelos surdos e pela comunidade surda no Brasil.

3 *Slam* é uma atividade cultural caracterizada por batalhas de poemas, um jogo, uma celebração. Slam do Corpo é o primeiro Slam de surdos e ouvintes do Brasil. Duplas de poetas se enfrentam por meio de performances em que os participantes expõem suas opiniões sobre as experiências no meio em que vive (https://centrodepesquisa-eformacao.sescsp.org.br).

Para além dessas atividades culturais, existem ainda outras instituições que desenvolvem projetos de tradução de obras literárias para a Libras. É o caso do Centro de Atendimento em Educação ao Deficiente da Audiocomunicação do Mato Grosso do Sul[4] (CEADA/MS). Com um canal no *Youtube*, a instituição publica vídeos com a tradução de obras da literatura infantil brasileira e universal. As publicações mais recentes foram *Chapeuzinho amarelo*, *O ovo*, *Chapeuzinho vermelho*, *O mágico de Oz*, *O sanduíche de Maricota*, entre outras.

Há, ainda, as produções da TV INES[5], uma TV *web* produzida pela parceria entre o Instituto Nacional dos Surdos (INES) e a Associação de Comunicação Educativa Roquete Pinto (ACERP), ambas instituições financiadas pelo Ministério da Educação (MEC). Criada em 2013, a TV INES divulga conteúdo audiovisual acessível ao público surdo. A programação é apresentada exclusivamente por surdos. É bastante diversificada, incluindo filmes, notícias, desenhos animados, programas de esporte, cultura e tecnologia.

Esses são apenas alguns exemplos da diversidade de produções culturais em Libras que tem circulado no Brasil, na atualidade, evidenciando que esse mercado literário está em plena expansão. Diante desse cenário, procuramos investigar se essas práticas culturais também se desenvolvem no Espírito Santo, ou seja, se há autores surdos responsáveis por oportunizar o acesso à literatura em Libras em terras capixabas.

Destacamos, desde já, que ao longo deste estudo estabeleceremos um diálogo direto com a pesquisa *A literatura infantil no Espírito Santo no séc. XXI e o desvelar do autor divulgador e distribuidor*, produzida por Ivana Esteves Passos de Oliveira, em 2015. Enquanto a autora tomou como objeto de estudo as produções de autores de literatura infantil e sua correlação com o mercado cultural capixaba, buscaremos investigar a literatura em língua de sinais nesse estado. Nesse sentido, indagamos: Há autores/tradutores de literatura em língua

4 Cf. http://librasapmceada.blogspot.com.br/.
5 Cf. http://tvines.com.br/

de sinais no Espírito Santo? Como se dão os processos de produção, divulgação e consumo dessa literatura?

A fim de responder a essas questões, apoiaremo-nos nos princípios teóricos da História Cultural, filiados ao pensamento de Roger Chartier (2011), nos estudos sobre Cultura Surda desenvolvidos por Kodenir Karnopp, Madalena Klein e Márcia Lise Lunardi-Lazzarin (2011) entre outros.

Para a História Cultural, a cultura pode ser concebida como qualquer produção humana numa comunidade historicamente localizada, pois, "ao existir qualquer indivíduo já está automaticamente produzindo cultura, sem que para isso seja preciso ser um artista, um intelectual ou um artesão" (BARROS, 2015, p. 127). Nessa lógica, tornam-se objeto de investigação as representações e práticas culturais realizadas pelos seres humanos durante as interações sociais.

Aprofundando para o campo da literatura em língua de sinais, compreendemos que as histórias, as piadas, os causos, transmitidos nas interações entre surdo surdo e entre surdos e ouvintes constituem produções culturais que circulam e são consumidas pela comunidade surda, embora não sejam, ainda, reconhecidas como literatura nem por parte da crítica, nem pelas academias.

A despeito dessa invisibilidade, entendemos que tais produções são práticas culturais organizadas a partir das representações que são, segundo Chartier (1990), as classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social. Práticas são os modos e usos construídos a partir das representações, dando significado à realidade. As apropriações estão relacionadas às condições e aos processos que determinam as operações de construção de sentido, inscritas em práticas específicas que as produzem. Cada uma das noções conceituais mencionadas – práticas, representações e apropriações – não subsiste desvinculada das demais. Antes, constituem-se numa relação de complementaridade e indissociabilidade.

Desse modo, ainda que não tenham o prestígio social da literatura erudita, essas narrativas, poemas, piadas, entre outros, ganham

existência por meio das apropriações dos leitores da comunidade surda que validam essas obras como produções literárias.

Estabelecidos esses princípios teóricos, realizamos um levantamento bibliográfico em busca de pesquisas que abordassem o problema em estudo e encontramos três trabalhos que indiretamente apontam indícios sobre o contexto histórico e social em que se insere a literatura em língua de sinais no Espírito Santo.

A partir da leitura crítica desses trabalhos, realizamos uma pesquisa de campo, de caráter exploratório-descritivo e explicativo, a fim de identificar possíveis autores de literatura em língua de sinais em terras capixabas. Foi feito um levantamento inicial para coletar informações junto a intérpretes que atuam em escolas e tem contato com a comunidade surda. Foram identificados dois professores surdos, que se tornaram os participantes diretos da pesquisa, apresentando suas experiências de vida com a literatura em Libras.

A partir dos relatos dos professores surdos, é possível perceber que suas práticas literárias estão intimamente ligadas ao contexto histórico-social local no qual estão inseridos e nas representações sobre a surdez numa perspectiva cultural que os impulsiona para um protagonismo de criação e divulgação dessa literatura para crianças surdas no município de Vitória.

A EDUCAÇÃO DE SURDOS NO ESPÍRITO SANTO

Embora no início dos anos 2000 estivesse ocorrendo o *boom* da Libras em alguns estados do Brasil, o Espírito Santo ainda se preparava para sair de uma educação oralista[6] para uma educação bilíngue[7] direcionada pelas políticas de Educação Inclusiva encampadas pelo governo federal.

6 O ensino oralista pretende integrar o surdo na comunidade de ouvintes, trabalhando para desenvolver a língua oral (Português, no caso do Brasil). Nessa perspectiva, proíbe o uso da língua de sinais e estimula os exercícios de leitura labial e vocalização a partir dos resíduos auditivos que os surdos possuem.

7 A educação bilíngue para surdos defende o ensino e uso da língua brasileira de sinais como língua de instrução e o ensino da língua portuguesa na modalidade escrita.

A partir de um levantamento bibliográfico, encontramos três pesquisas sobre a Educação de Surdos no Espírito Santo, que sinalizam esse descompasso em relação às lutas políticas e conquistas da comunidade surda do restante do país, quanto ao seu empoderamento por meio da Libras.

A pesquisa *A Alfabetização/Educação de Surdos na História do Espírito Santo*, produzida por Ednalva Gutierrez Rodrigues, em 2014, pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, investigou a história da alfabetização de surdos no Espírito Santo nas décadas de 1950 a 1970. A autora tomou como hipótese inicial a ideia de que a alfabetização de crianças surdas, nesse período, tinha por finalidade ensinar a língua nacional por meio da oralização, inserida numa proposta desenvolvimentista adotada pelo presidente Juscelino Kubistchek. Rodrigues constatou que:

> No Espírito Santo, documentos indicam que, no ano de 1958, a alfabetização de crianças surdas começou, na cidade de Vitória, capital do Estado. Até a década de 1970, em outras cinco cidades. Sob a coordenação da professora Álpia CoutoLenzi, formada pelo Ines, no Rio de Janeiro, na perspectiva do oralismo, esse período foi muito fértil em termos de políticas públicas direcionadas à alfabetização de surdos. Em 1977, o seu trabalho se encerra, em nosso Estado, mas as marcas de sua gestão repercutiram, em nível nacional e local, até a década de 2000, quando vemos a filosofia oralista dar lugar às discussões sobre a educação bilíngue para surdos (RODRIGUES, 2014, p. 18-19).

Ao analisar os documentos que norteavam o ensino daquela época (normatizações, artigos, decretos, regulamentos, portarias, etc.), bem como materiais pedagógicos (cartilhas, livros de professor, cadernos, etc.), Rodrigues constatou que o foco principal do trabalho com a alfabetização de surdos era voltado para a oralização, marcado pelos exercícios de leitura labial a partir de sílabas e palavras soltas. Os

textos presentes nas cartilhas para desenvolvimento da compreensão textual eram formados por

> frases preestabelecidas e à criança, neste momento, cabe somente recitar. Nas atividades de perguntas e respostas, da mesma forma, as perguntas não admitem respostas da criança, pois o objetivo é aprender a oralizar as perguntas e as respostas [...] (RODRIGUES, 2014, p. 143).

Corrobora com a pesquisa de Rodrigues (2014), o estudo desenvolvido por Lucyenne Matos da Costa Vieira-Machado com foco na formação de professores de surdos no Espírito Santo. A autora revela que na década de 90 do século XX, havia uma intensa discussão sobre educação bilíngue para surdos na América Latina e no Brasil por meio das associações de surdos e de movimentos políticos em defesa da língua de sinais. Distante dessas discussões, o Estado do Espírito Santo permanecia oralista.

> Existem três escolas oralistas fortes que impulsionam as políticas locais. Tais escolas nunca chegaram a ser bilíngues. Todavia, em 2002, com a conquista da legislação que reconhece a Libras como língua da educação dos surdos, as escolas de surdos entram em degradação e dão lugar às escolas regulares, de acordo com os documentos oficiais, já que o Brasil assina o compromisso com a inclusão de todos na escola (VIEIRA-MACHADO, 2016, p. 121).

A autora ressalta que, em diferentes estados brasileiros, na década de 90, a Libras havia se tornado língua, ou seja, objeto de investigação científica e de difusão de cultura e de produção literária, enquanto no Espírito Santo só tinha acesso a essa língua quem ia a algum congresso fora do Estado. Os cursos de Libras, nessa época,

> [...] saiam das igrejas, pois as associações, geralmente, eram coordenadas por surdos com um familiar simpatizante. O pensamento sempre foi de defesa da importância de ser um familiar para ter seu discurso aceito pelos surdos. Então, as associações de surdos eram mais focadas nas atividades desportivas e no encontro surdo-surdo e por isso não promoviam cursos de Libras de forma intensiva, apesar de terem existido ações isoladas e pontuais. Não se enxergavam com esse papel já que se constituía como um espaço cultural (VIEIRA-MACHADO, 2016, p. 157).

Se até os anos 2000, a educação oralista tinha um forte peso na formação dos surdos no Espírito Santo, essa regra começa a mudar em 2005, a partir do Decreto nº 5626 que regulamenta a Lei 10.436/2002. A formação de professores que saibam Libras para trabalhar dentro das escolas começa a ser necessária para atender aos dispositivos legais e a educação bilíngue vinculada à Política de Inclusão que estava sendo implementada nas escolas regulares.

Embora tenha sido um avanço, Vieira-Machado (2016) ressalta, ainda, que a educação bilíngue para surdos no Estado do Espírito Santo foi implementada dentro da Política da Inclusão, que admite apenas um conceito de surdez calcado na ideia de deficiência sensorial, que, portanto, não admite cultura. Desse modo, o surdo deve conhecer a cultura brasileira como referência de cultura "inclusiva", enquanto a cultura surda é vista como "segregacionista".

Essa noção fica mais clara a partir da pesquisa empreendida por Silva (2015), que analisa os materiais literários enviados pelo Ministério da Educação (MEC) às escolas da prefeitura de Vitória que atendem aos alunos surdos, como apoio pedagógico para o ensino de Literatura Infantil numa perspectiva bilíngue.

O material faz parte da coleção "Educação de Surdos" e é composto por 10 DVDs, sendo cinco deles com as traduções de clássicos

da literatura infantil (contos de fadas, fábulas e lendas brasileiras). As traduções em Libras com legendas em português, apesar de ser uma tentativa para ampliar o conhecimento de mundo das crianças surdas, aproximando-os de histórias infantis que circulam nas escolas e que são conhecidas pelas crianças ouvintes, não há nos DVDs referência alguma à cultura e à comunidade surda, ou pelo menos, narrativas surdas (contos adaptados, piadas, poesias) que são contadas pelos surdos idosos aos mais novos. A análise dos DVDs, sobretudo, das orientações metodológicas, evidenciam que

> O material torna-se, portanto, um dispositivo de controle para formar professores e formatar o ensino de literatura para surdos pautado em objetivos didáticos como o ensino dos gêneros literários e o ensino da Libras, sendo esta última, no interior dessa política, ferramenta indispensável para que o surdo possa aprender a ler e escrever em português (SILVA, 2015, p. 138).

No bojo dessas discussões, a literatura infantil em Libras chancelada pelos órgãos oficiais que começa a circular no Espírito Santo a partir de 2005, toma a literatura como um recurso, uma ferramenta para promover a inclusão. Nessa lógica, Silva (2015, p. 138) afirma que

> o texto literário resume-se a uma mensagem, uma fonte de verdades, de onde o leitor retira um saber útil, para logo depois aplicar no mundo prático. Reduz-se, assim, a qualidade literária e a função poética dos textos até o desaparecimento da literatura entendida enquanto arte.

Avaliando as pesquisas anteriores é possível afirmar que a força do ensino oralista, a fragilidade das associações de surdos que não se desenvolveram como organizações políticas consistentes, tal como ocorreu em outras regiões do país, contribuíram para que a língua de sinais e a cultura surda ficasse invizibilizada no estado.

À luz dessas considerações, parece que a literatura em língua de sinais que circula no Espírito Santo é importada de outros estados via internet ou por meio de materiais audiovisuais produzidos pelas editoras que despontam nesse mercado como a Arara Azul, a LSB vídeos e os DVDs distribuídos pelo MEC. Portanto, dez anos após a publicação do decreto 5.626/2005, parece que houve poucos avanços em relação à literatura em Libras produzida e consumida em terras capixabas que, a nosso ver, ainda carece de ações mais efetivas para se desenvolver tal como acontece hoje no âmbito nacional.

VESTÍGIOS DE UMA LITERATURA VISUAL

Considerando as pesquisas abordadas até aqui sobre a Educação de Surdos no Espírito Santo e as implicações que certas políticas trouxeram para a invisibilidade da língua e da cultura surda, torna-se importante investigar: Existem autores surdos/tradutores de literatura em língua de sinais em terras capixabas? Como se dão os processos de produção, divulgação e consumo dessa literatura?

Neste estudo, utilizamos uma pesquisa de abordagem qualitativa de caráter exploratório-descritiva e explicativa. No âmbito exploratório-descritivo recorremos a levantamento bibliográfico, entrevistas e questionários direcionados a pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado (GIL, 2007). O caráter explicativo está relacionado à análise dos fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos pesquisados (GIL, 2007).

Em consonância com os objetivos desse estudo, optamos pela pesquisa de campo, a fim de coletar dados por meio de entrevistas e questionários a sujeitos surdos que desenvolvam um trabalho com a literatura em Libras em espaços formais (escolas, igrejas, associações, etc.) e informais (shoppings, praças, etc.).

Em junho de 2016, fizemos um levantamento com vinte intérpretes (alunos do Letras-Libras) que atuam em escolas municipais e estaduais da região da Grande Vitória, bem como em espaços

religiosos, e/ou tem contato com a comunidade surda, com objetivo de identificar autores surdos e/ou contadores de histórias surdos. Perguntamos se eles conheciam surdos que trabalhavam com literatura por meio de contação de histórias e anedotas, produção de poesias, teatro, etc. em espaços formais e/ou informais.

Quinze intérpretes responderam que não conheciam surdos que atuavam nessa área. Cinco afirmaram conhecer dois professores surdos, Flávio e Alberto[8], que trabalham como instrutores em escolas da Rede Municipal de Vitória. Desse modo, fizemos um primeiro contato com eles, a fim de marcar uma entrevista e conhecer sobre suas experiências com a literatura.

Em Agosto de 2016, realizamos entrevista gravada em vídeo com o professor Flávio. Devido às dificuldades para contactar o professor Alberto, que possui uma carga de trabalho muito intensa (nos três turnos), optamos por enviar-lhe um questionário com algumas perguntas objetivas, a fim de facilitar-lhe a compreensão, já que não haveria a interação face a face para sanar possíveis dúvidas que viessem a surgir.

Oportunamente, os dois participantes da entrevista atuam como professores de alunos surdos na Prefeitura Municipal de Vitória e em outras instituições. Flávio é professor de intérpretes no curso técnico oferecido pela Secretaria de Educação (SEDU). Alberto trabalha em duas outras escolas pela SEDU e também no Centro de atendimento ao Surdo (CAS) ministrando oficinas de Libras.

AS ENTREVISTAS: HISTÓRIAS DE SI

Alberto afirma que começou a contar histórias em Libras em 2009, período em que o ensino oralista começa a perder força no Espírito Santo e a Libras começa a circular em diferentes contextos por força dos dispositivos legais: nas escolas da Educação Básica,

8 Nesta pesquisa, optamos por manter os nomes verdadeiros dos entrevistados, pois ambos são reconhecidos como contadores de histórias em Libras pela comunidade surda local.

nos cursos de graduação em Pedagogia e Licenciatura, em cursos de formação de professores oferecidos por instituições privadas e pelo CAS. Pode-se considerar, portanto, um período de descobrimento de uma literatura até então invisível, inacessível, para surdos e ouvintes.

Declara ainda que aprendeu Libras tardiamente, pois foi oralizado quando criança. "Antes eu falava e fazia gestos até 28 anos. Depois via a Libras e as pessoas explicaram do contato foi fácil porque era natural para mim" (ALBERTO).

Falar e fazer gestos eram práticas que marcaram sua constituição como um sujeito dividido, entre representações de um ensino oralista "falar", isto é, ter como referência a língua oral; e representações da cultura surda, "fazer gestos", apontar, expressar-se por meio de movimentos corporais e faciais. Sobre a tradução das histórias para a Libras, Alberto explica:

> eu não traduzo a história em português para sinais e sim para imagens, com expressão corporal e facial. Na história em Libras, é preciso substituir sinais para elementos visuais, colocar emoção. Histórias só com sinais, não tem emoção, o surdo não entende nada (ALBERTO).

O entrevistado afirmou que nunca fez curso de teatro ou qualquer outro curso específico na área de contação de histórias, mas como usuário fluente da Libras consegue perceber e lançar mão de aspectos específicos da línguagem literária nessa língua. A substituição de sinais por cenas dramáticas, construção de imagens, uso de expressão corporal e facial, a incorporação de personagens são recursos que permitem a construção da ambiguidade, da polissemia, de metáforas, ou seja, recursos estilísticos que suspendem o uso da línguagem cotidiana, marcada por uso de sinais. Com isso, faz uso de uma línguagem que permite a invenção de novas maneiras de se expressar, fugindo da língua convencional.

Na escola em que trabalha na prefeitura de Vitória atualmente, Alberto conta que fica o tempo todo na sala de aula, apoiando os alunos surdos, juntamente com o intérprete.

> Quando a professora conta uma história, peço ao intérprete para ficar no fundo da sala e eu fico ao lado da professora. Ele interpreta em Libras para mim e eu vou adaptando a história com elementos visuais para os alunos surdos entenderem, porque eles ainda não sabem Libras (ALBERTO).

Assim como os contadores de histórias dos internatos no século XVIII, descritos por Morgado (2011), o entrevistado vai criando estratégias para tornar as histórias visíveis, reais, aos alunos que ainda não sabem Libras. Vai, também, subvertendo a norma estabelecida pela Política de Inclusão, ao ocupar a função do intérprete na sala de aula, na intenção de que as crianças vejam e compreendam as histórias sinalizadas.

Ao ser questionado sobre a importância de se contar histórias para as crianças surdas, ele afirma que "é importante, porque o surdo é visual e acredita na história, porque o surdo está contando e isso é importante, pois a literatura também pode ser visual" (ALBERTO).

A declaração do entrevistado revela uma representação do surdo como um sujeito cultural, que constrói a realidade pela experiência visual, ou seja, a partir de outros signos linguísticos e culturais que se distinguem da palavra escrita e falada presente na cultura oral. Além disso, aponta para uma atitude política de empoderamento do surdo, pois, a criança, ao ver um surdo contando histórias com recursos visuais da Libras estabelece uma relação de identificação, "reconhecendo como suas identidades, legitimando sua língua, suas formas de narrar as histórias, suas formas de existência, suas formas de ler, traduzir, conceber e julgar os produtos culturais que consomem e que produzem (KARNOPP; MACHADO, 2006, p. 14)

O segundo entrevistado conta que nasceu em Vitória, é professor de Libras, formado pelo Letras Libras e também é formado como pastor. Toda sua família é ouvinte. Ele nasceu ouvinte, mas contraiu meningite aos dois anos de idade e ficou surdo.

Sobre sua trajetória no campo literário, Flávio conta que começou a contar histórias em Libras há muito tempo atrás na igreja Batista em 1995, no ministério surdo. "Eu contava histórias bíblicas. Eu marcava encontros com alguns surdos e organizávamos teatro, só com surdos" (FLÁVIO).

O entrevistado lança luzes para o campo religioso, muito importante no que se refere à formação e convívio de surdos no Espírito Santo. Tendo em vista que não há na Grande Vitória associações de surdos que atuem como referência, percebe-se que as igrejas católica e protestantes, por meio de trabalhos missionários, constituíram-se como espaço social para a convivência e formação das comunidades surdas.

Segundo Flávio, que sempre foi atuante no ministério surdo da igreja Batista, o interesse por contar histórias surgiu da necessidade de facilitar a compreensão da bíblia para outros surdos que frequentavam a igreja.

> Antes eu ficava pensando como os surdos fazem dentro da igreja se não entendem o que está escrito na Bíblia? Eu comecei a ler a bíblia e pensar que era preciso explicar a Bíblia por meio dos classificadores. Esse foi o primeiro passo. Então percebi que eles começaram a entender. Por exemplo, a história de Davi. Eu contava por meio de classificadores e os surdos entendiam. Sem isso, eu percebia que eles não entendiam as histórias. Era preciso adaptar. Chamei um amigo surdo e comecei a adaptar as histórias (FLÁVIO).

Dessa forma, percebemos que sua constituição como contador de histórias está ligada a uma função social: a responsabilidade de instruir outros surdos quanto aos ensinamentos bíblicos. Nessa linha, a adaptação das histórias delineia-se como uma estratégia didática, com o objetivo de promover um ensinamento, uma formação calcada em princípios religiosos.

Sobre possíveis sujeitos que tenham contribuído para sua formação como contador de histórias, o entrevistado relata

> Eu comecei a ler histórias e adaptar para a Libras. Chamava um intérprete para me apoiar com o português. Quando tinha dúvida em relação ao contexto, perguntava ao intérprete e interagíamos bastante. Eu me lembro de um surdo, que já faleceu, que sabia ler e escrever português muito bem. Ele me ajudou no início. Ele sempre me dizia: "você tem facilidade para aprender teatro". Então ele morreu e comecei a interagir com os intérpretes. Os surdos também me apoiam na tradução das histórias, porém interajo mais com os intérpretes (FLÁVIO).

Por meio desse relato, percebe-se que assumir a função de contador de histórias significa reconhecer que estará sempre transitando entre duas culturas. Portanto, estar em contato permanente com surdos e com ouvintes, é condição *sine qua non* a quem precisará a todo tempo investigar, perguntar, desconstruir e reconstruir sentidos entre línguas e culturas. É também reconhecer a importância do intérprete como mediador cultural, que permite ao surdo conhecer a cultura do outro e, com isso, enriquecer a própria cultura.

Flávio afirma que começou a adaptar textos para histórias sinalizadas, para que o surdo possa compreender a informação de forma clara.

> Muitas vezes, o surdo lê um texto, mas não tem uma compreensão plena. Por isso é preciso adaptar a história e também materiais, para a criança entender claramente. Antes de contar uma história para a criança surda é preciso organizar imagens, mostrá-las para as crianças, dar materiais concretos para eles visualizarem, pegarem. Mas não é fácil não. É um trabalho demorado que exige muita reflexão.

Seja no contexto religioso ou educacional, o entrevistado reitera que contar histórias utilizando uma línguagem estética que se constitua especialmente por imagens, é fundamental para garantir a compreensão do interlocutor. Portanto, essa prática está fundamentada na experiência visual, marca cultural e identitária dessa comunidade. É tomar como referência a forma como surdo organiza o pensamento, o modo como constrói categorias mentais que lhe permite estabelecer relações com as condições em que está imerso.

Aqui, Flávio discorre sobre o processo de tradução de uma história do português para a Libras.

> Primeiro eu leio um texto e penso como incorporar os personagens. É preciso pensar estratégias como: expressão facial, corporal, que possam ajudar a transmitir a mensagem. Se uma história tem marcas poéticas, metáforas (ixxi!). É muito difícil adaptar metáforas, é necessária muita reflexão. Como na expressão em português "meu ouvido não é penico". Como adaptar essa metáfora para o surdo? Eu pensei e encontrei uma expressão em Libras que traz o mesmo sentido: "não quero saber". É, adaptar não é fácil, é preciso pensar em muitas estratégias para compreender os sentidos do texto (FLÁVIO).

Percebemos na fala dos entrevistados que não há ações coletivas, nem ações do estado em favor de uma política de valorização da literatura em língua de sinais. Nesse contexto, ou o professor cumpre todas as suas tarefas profissionais e ainda assume o engajamento pela causa, realizando o trabalho de tradução fora do seu horário de trabalho ou a literatura em Libras não circula na escola. Isso fica claro, quando Flávio é perguntado se desenvolveria novos projetos de literatura na escola.

> Depende. Como desenvolver projeto sozinho? Quem participaria comigo? Antes, tínhamos na escola um grupo de intérpretes muito bom. Tínhamos uma interação muito forte, mas, agora, parece que o grupo não tem o mesmo interesse. Não é fácil não (FLÁVIO).

A partir das entrevistas aqui descritas, entendemos que sim, há uma literatura em Libras sendo produzida por autores/tradutores surdos, mas essa prática é fruto de uma construção individual dos sujeitos dessa pesquisa e não fruto de um projeto de apoio ao desenvolvimento da cultura literária em Libras no Espírito Santo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo investigar a produção literária em língua de sinais no Espírito Santo na atualidade em contraponto com o desenvolvimento dessa literatura em nível nacional. Movidos pelas seguintes questões: há autores/tradutores de literatura em Libras em terras capixabas? Como se dão os processos de produção e divulgação dessa literatura?

Os resultados da pesquisa evidenciam que sim, há uma literatura em Libras sendo produzida por sujeitos surdos reconhecidos pela comunidade surda local. Essa produção é composta, sobretudo, por traduções e adaptações de textos literários do português para a Libras por meio da contação de histórias. Tais práticas, entretanto,

não alcançam os leitores surdos de forma ampla, uma vez que não há divulgação por meio de registros audiovisuais. A circulação dessas traduções fica circunscrita às escolas onde os autores, professores de Libras, atuam.

Fica claro, por meio das entrevistas, que a relação desses autores/tradutores com o campo literário é fruto de um interesse individual atravessado por influências de uma formação no âmbito religioso e educacional/pedagógico, não de um interesse coletivo por meio de ações públicas que incentivem o desenvolvimento dessa literatura. Com isso, a cultura literária em língua de sinais no Espírito Santo sobrevive à margem da cadeia produtiva, tanto em nível local quanto em nível nacional.

Ainda assim, os sujeitos entrevistados, nessa pesquisa, permanecem num movimento de resistência em suas práticas como autores-tradutores-professores, atuando como protagonistas de outros modos de produzir e consumir literatura.

REFERÊNCIAS

BARROS, J. D. A. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Diálogos*, Maringá, v. 9 n. 1, p. 125-141, 2005. Disponível em:<http://www.uem.br/dialogos/index>. Acesso em: 01 set. 2016.

CHARTIER, R. Aula inaugural no Collége de France. In: ROCHA, João Cézar de Castro (Org.). *A força das representações*: história e ficção. Chapecó: Argos, 2011.

CHARTIER, R. *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manoela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

KARNOPP, L. B.; KLEIN, M.; LUNARDI-LAZZARIN, M. *Cultura surda na contemporaneidade*: negociações, intercorrências e provocações. Canoas: ULBRA, 2011.

KARNOPP, L. B.; MACHADO, R.N. Literatura surda: ver histórias em língua de sinais. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE ESTUDOS CULTURAIS EM EDUCAÇÃO, 2., 2006. Canoas: ULBRA, 2006. p. 1-13.

MORGADO, M. Literatura em língua gestual. In: KARNOPP, L. B.; KLEIN, M.; LUNARDI-LAZZARIN, M. *Cultura surda na contemporaneidade*: negociações, intercorrências e provocações. Canoas: ULBRA, 2011. p. 151-172.

OLIVEIRA, I. E. P. *A Literatura Infantil no Espírito Santo no séc. XXI e o desvelar do autor divulgador e distribuidor*. 2015. 222 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

RODRIGUES E. G. *A Alfabetização/educação de surdos no Espírito Santo.* 2014. 209 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2014.

SILVA, A. B. *Literatura em Libras e Educação Literária de Surdos*: um estudo de caso da coleção "Educação de Surdos" e de vídeos literários em Libras compartilhados na internet. 2015. 196 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

VIEIRA-MACHADO, L. M. C. *Professores de surdos*: educação bilíngue, formação e experiências docentes. Curitiba: Appris, 2016.

O FIM DO VESTIBULAR DA UFES E A LITERATURA DO ESPÍRITO SANTO[1]

Arnon Tragino[2]

Para pensarmos inicialmente a relação entre a literatura do Espírito Santo (ES) e o vestibular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), iremos nos restringir a alguns pontos: primeiro, o exame do qual tratamos é o proposto pela principal instituição pública de ensino superior no estado; segundo, para falar da literatura em seu vestibular, precisamos associar: a) momentos históricos da universidade; b) as pesquisas da área de Letras e Educação; c) documentos oficiais e legislativos; e, mais detidamente ao foco de nosso trabalho, d) a produção literária local, entendida como dimensão de um sistema (literário) mais amplo. Esses quatro pontos se articulam em poucas produções acessíveis para consulta e análise, o que aponta uma baixa preocupação com a memória e a análise do acesso ao ensino superior público no estado. Desse modo, faz supor que diante da incipiência de uma tradição crítica seja assente uma visão não amadurecida sobre a legitimidade dos critérios de seleção, sobre a importância e a influência do vestibular na definição de práticas escolares e, enfim, sobre as reais possibilidades de ascensão social a partir do ingresso na

1 O artigo é uma parte modificada da dissertação de Mestrado: *Livros, leituras e leitores: a literatura do Espírito Santo no vestibular da UFES* (TRAGINO, 2015).

2 Doutorando 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) e integrante do Grupo de Pesquisa Literatura e Educação (http://www.literaturaeeducacao.ufes.br/).

universidade pública federal (que no imaginário local se apresentam como inequívocos). O *status* que a UFES recebe, em relação ao próprio ES, também é revelado pelos números de seu vestibular: exame em que se inscreviam em torno de 25 mil candidatos para pouco mais de 4 mil vagas[3]. No entanto, há poucos estudos dedicados a esse universo – apresentaremos alguns deles aqui.

Não temos um registro claro de como ocorreram o início e o desenvolvimento do vestibular no ES até os anos de 1990, visto que há somente escassos registros dentro do material que encontramos[4]. Sendo assim, de acordo com Ivantir Antonio Borgo (2014), em *UFES: 40 anos de história*, dentre os antecedentes da criação da universidade havia a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras[5] (BORGO, 2014. p. 23-34), na qual houve o primeiro vestibular no estado, em 1953.

Em 1954, formaliza-se a criação da Universidade do Espírito Santo, pela lei estadual nº 806/54, assinada pelo então governador, Jones dos Santos Neves, que aos poucos vai unificar institutos universitários, dentre eles a própria FAFI (BORGO, 2014, p. 36). Após a federalização em 1961, pela lei nº 3868/61, começa o processo de reestruturação do *campus*, já com sede no bairro de Goiabeiras (parte norte da cidade de Vitória), entre as décadas de 1960 e 1970, local onde se arquitetaram os prédios ao gosto da ditadura militar (BORGO, 2014, p. 37-43). Depois da reforma universitária de 1968, a UFES sentiria seus efeitos apenas três anos mais tarde com a nomeação do professor Máximo Borgo Filho como reitor em 1971, ano que, junto com a criação de vários centros de estudos, houve também a implantação do vestibular unificado (BORGO, 2014, p. 42).

Apesar de algumas lacunas deixadas por Borgo (2014) sobre o vestibular, dois encadernados, conseguidos no setor de coleções espe-

3 Cf. *VestUfes 2014 tem 26.574 inscritos*. Disponível em: <http://portal.ufes.br/conteudo/vestufes-2014-tem-26574-inscritos>. Acesso em: 10 set. 2016.

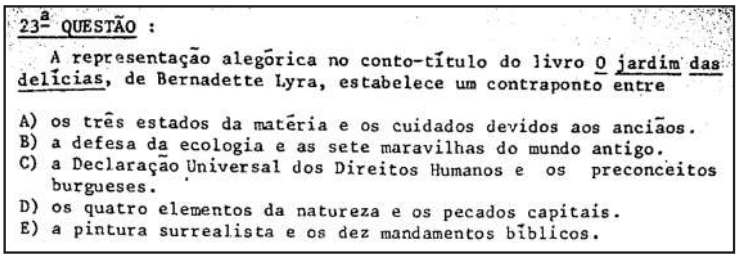
4 Para um brevíssimo panorama, cf. *Sobre a UFES*: História. Disponível em: <http://www.ufes.br/ hist%C3%B3ria>. Acesso em: 10 set. 2016.

5 A FAFI, que existe ainda hoje, no centro de Vitória, com o nome de Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música, sem caráter de instituição de ensino superior, cf. *Escola Fafi*. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br/prefeitura/fafi>. Acesso em: 10 set. 2016.

ciais da Biblioteca Central da UFES, nos informam melhor sobre os anos seguintes do processo seletivo. São eles: *Análise técnica das questões objetivas do vestibular 89/1 da UFES* (1989) e *Perfil do vestibulando da UFES* (1990). Ambos são relatórios da Comissão Coordenadora do Vestibular (a CCV), setor criado em 1971 para ser responsável em implementar o novo padrão do exame, e que existe até hoje.

Dentre as informações importantes está a de que a UFES decretou em 1988 novos critérios para o concurso e voltou sua articulação para o ensino de "1º e 2º graus" (PERFIL, 1990, p. 27), o que podemos ver uma preocupação em equivaler o vestibular a uma quarta etapa da educação básica. Outro ponto de destaque é que para o vestibular de 89/1 já se indicavam obras de autores capixabas para leitura prévia antes da realização da prova:

Foto 1 – 23ª Questão objetiva (vestibular 89/1)

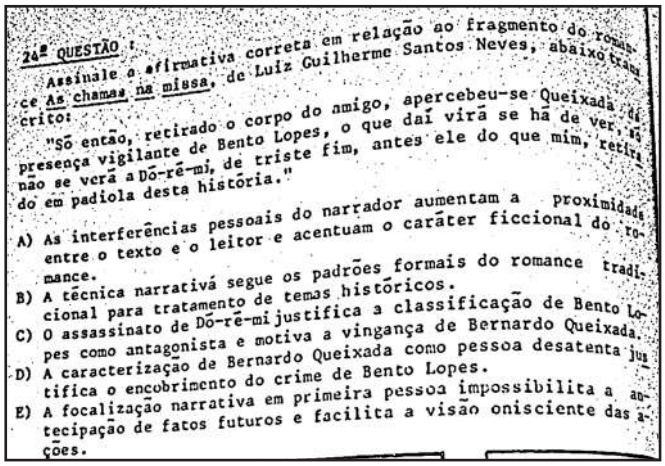


23ª QUESTÃO :

A representação alegórica no conto-título do livro O jardim das delícias, de Bernadette Lyra, estabelece um contraponto entre

A) os três estados da matéria e os cuidados devidos aos anciãos.
B) a defesa da ecologia e as sete maravilhas do mundo antigo.
C) a Declaração Universal dos Direitos Humanos e os preconceitos burgueses.
D) os quatro elementos da natureza e os pecados capitais.
E) a pintura surrealista e os dez mandamentos bíblicos.

Foto 2 – 24ª Questão objetiva (vestibular 89/1)



24ª QUESTÃO :

Assinale a afirmativa correta em relação ao fragmento do romance As chamas na missa, de Luiz Guilherme Santos Neves, abaixo transcrito:

"Só então, retirado o corpo do amigo, apercebeu-se Queixada da presença vigilante de Bento Lopes, o que daí virá se há de ver, já não se verá a Dó-ré-mi, de triste fim, antes ele do que mim, retirado em padiola desta história."

A) As interferências pessoais do narrador aumentam a proximidade entre o texto e o leitor e acentuam o caráter ficcional do romance.
B) A técnica narrativa segue os padrões formais do romance tradicional para tratamento de temas históricos.
C) O assassinato de Dó-ré-mi justifica a classificação de Bento Lopes como antagonista e motiva a vingança de Bernardo Queixada.
D) A caracterização de Bernardo Queixada como pessoa desatenta justifica o encobrimento do crime de Bento Lopes.
E) A focalização narrativa em primeira pessoa impossibilita a antecipação de fatos futuros e facilita a visão onisciente das ações.

Os livros *O jardim das delícias*, contos de Bernadette Lyra (1983), e *As chamas na missa*, romance de Luiz Guilherme Santos Neves (1986), são obras de autores importantes da coleção Letras Capixabas, material difusor na década de 1980 da literatura que aqui se produzia. Essas escolhas para o vestibular de 1989 já nos dizem muito sobre a indicação de livros no ES: a universidade, ao instituir balizas para a educação básica (especialmente o ensino médio), também olhava para o reconhecimento e canonização da literatura do Espírito Santo, para a necessidade de formar leitores e apreciadores dessa literatura, e de expandir o consumo ou a apropriação de livros no estado.

Temos indícios disso por conta de outra obra encontrada na Biblioteca Central: *Cadernos de cultura 2: livros capixabas no vestibular:* A panelinha de breu *e* Suely (1993). Esse é um pequeno livro, no formato de "livro de resumos", com diversos artigos que discorrem sobre duas obras de literatura do Espírito Santo indicadas para leitura obrigatória no vestibular de 1994. À frente da Secretaria de Difusão e Produção Cultural da universidade, o professor Francisco Aurelio Ribeiro organizou e publicou esse trabalho junto com outros pesquisadores e professores da área de Letras: Deny Gomes, Telma Martins Boudou, Letícia Malard (convidada da UFMG) e Lúcia Cláudia Leão.

Talvez como primeiro (e pequeno) trabalho crítico no estado a relacionar literatura (do Espírito Santo) e vestibular (da Universidade Federal do Espírito Santo) – dentro do material bibliográfico que reunimos –, o livro apresenta uma certa "identidade institucional", que se firma e se forma a partir do exame de um processo que passa, assim, a avaliar o conhecimento sobre uma literatura "local". Nessa produção é possível vermos o distanciamento entre a fama da literatura dos outros estados e a baixa divulgação e circulação de obras no e do Espírito Santo. Mais ainda, é preciso atentar que a intenção de formar leitores não se desvincula também da intenção de incluir autores e obras da mesma região onde estão os alunos que estudam para o vestibular, no repertório dos sujeitos que realizarão sua formação superior na UFES. Antes de pensarmos em qualquer vontade de

bairrismo, esse livrinho da universidade nos mostra uma preocupação em expandir o acesso à leitura: a oferta de subsídios de iniciação à leitura de obras de, hoje, consagrados escritores capixabas (Bernadette Lyra e Reinaldo Santos Neves) auxilia tanto no reconhecimento deste trabalho quanto, paralelamente, no enriquecimento da fortuna crítica dessa literatura.

Com isso chegamos à dissertação de Andréa Antolini Grijó (1999): *De formação do leitor: a literatura no vestibular da UFES*. Em 1994 é criado na UFES o Programa de Pós-Graduação em Letras, e em 1997 ocorre a primeira defesa de dissertação: *História, carnavalização e Neobarroco: leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo*, de Maria Thereza Coelho Ceotto. Andréa Grijó, sob orientação do professor Francisco Aurelio Ribeiro (que também orientou Maria Thereza), nos entregou também, mesmo que não intencionalmente, um basilar trabalho sobre a literatura do Espírito Santo. Dizemos "não intencionalmente" porque a pesquisa se ocupa mais em agregar noções e rever alguns problemas da educação, do ensino de literatura e da leitura literária da escola em correlação com o vestibular, do que, propriamente, tratar sobre a literatura do ES. Mesmo se tratando de uma pesquisa pioneira, em uma universidade pequena, e num programa de mestrado ainda novo, talvez essa investigação tenha ocorrido por causa da já comum responsabilidade do ensino superior pelo fim dos estudos do ensino médio, que se tornou oficial na UFES, como vimos.

Grijó (1999) então analisa dois segmentos: o exame de 1998 e seu programa completo, elencando principalmente a perspectiva do leitor; e os exames de 1991 a 1997, observando apenas a presença da literatura brasileira, logo, também da literatura do Espírito Santo, e tentando traçar um perfil da primeira em meio aos programas, às provas e às obras indicadas para leitura. Talvez por conta do ineditismo da pesquisa, a autora não abre mão de ser genérica no primeiro capítulo do trabalho:

> A tarefa essencial da escola, no compromisso da formação de leitores, é construir, junto aos alunos (e é lógico que o professor deverá ter passado por esse processo antes) o verdadeiro sentido que torna a busca pela leitura, e no caso pela Literatura, incessante, proporcionando a mudança efetiva da qualidade de vida de quem lê. Só assim há possibilidade de emergir aquele que Goethe chama de leitor ideal: "Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando, é o que propriamente recria a obra de arte".
>
> É esse leitor que "julga gozando", que a escola deveria preocupar-se em formar (GRIJÓ, 1999, p. 30).

Percebe-se que o trecho de Goethe, citado por Grijó, nos instiga ao comprometimento, a uma dedicação em "gozar a arte com intuito crítico". Apesar de hoje ser discutível essa proposta do "prazer" ou "gozo" em relação à dimensão formativa, na década de 1990 era forte a sua influência, e necessariamente buscava-se essa leitura para questionar a abordagem "conteudista" das provas de literatura. Assim, na mencionada década que se insere a pesquisa de Grijó, pensava-se que o vestibular deveria acompanhar a escola no processo de organizar suas práticas em torno do "prazer da leitura".

No exame de 1998, mesmo que os critérios de elaboração e realização fossem exigentes, e que, ainda no programa e nas provas de literatura, os dados informativos sobre escolas, períodos e características literárias fossem devidamente cobrados (GRIJÓ, 1998, p. 33), anteriormente a isso, a leitura dos textos, para Grijó, poderia passar propositalmente por uma experimentação e promover outros benefícios:

> A concentração de leitura, mesmo em índices que não se aproximam do ideal, é feita no ano do exame preparatório. Isso nos aponta que, havendo uma prova de

> Literatura Brasileira que dê às obras uma abordagem comprometida com a leitura integral do texto, o Exame Vestibular pode constituir-se num foco relevante de estímulo à leitura, de contato do leitor com o texto literário, assumindo, na verdade uma das finalidades que deveriam estar na escola, é certo, mas, que pode transformar-se num desencadeador de formação de leitores (GRIJÓ, 1999, p. 53).

Mas quais caminhos percorrem a literatura brasileira e, particularmente, a literatura do Espírito Santo no vestibular da UFES? Antes de tudo, é preciso entender que, na leitura da dissertação, e pelas considerações da autora, não há uma separação categórica entre essas "duas literaturas" no exame. Ela distingue as nomenclaturas, mas trata ambas como um único elemento: a literatura no vestibular. Isso nos coloca diante de algumas vias de pensamento: primeiro, não seria necessário para o processo seletivo fazer essa separação, visto que a leitura literária deva proceder pelo contato com diversos textos, independentemente de suas pré-classificações; segundo, colocada no exame, a literatura do Espírito Santo, assim consignada, busca legitimação e equiparação, não por um meio "competitivo" com outras literaturas, mas por um processo difusor e divulgador; terceiro, a fortuna crítica, produzida e disseminada principalmente pela academia (UFES) poderia se aproximar da formação de leitores e do ensino dessa literatura nas escolas (do ES) de modo geral se se propusesse, além de julgamentos e análises, um papel mediador, de "iniciação" a esse repertório; e quarto, a produção de livros se expande no estado, permitindo o acesso à leitura.

Obviamente, essas colocações não são mais unânimes. O ato de o vestibular ter regularizado ou não essa "separação" entre a literatura brasileira e a literatura do Espírito Santo diz respeito a um olhar sobre o objeto, o que também nos mostra os espaços de poder nos quais se validam tais literaturas. Acreditamos que o jogo institucional de forças do qual participa o vestibular da UFES ajuda a moldar tanto

a noção macro de literatura, quanto a apreciação das obras literárias, de autores capixabas ou não, que circulam no ES.

Posteriormente a esse trabalho de Grijó (1999), pouco se ouviu falar no ES e na UFES em pesquisas sobre vestibular, menos ainda sobre a literatura nele, e quase nada acerca da literatura do estado no exame. Somente na primeira década do século XXI que vemos despontar algumas indagações, como *O editorial na situação de redação de vestibular*, dissertação de Kátia Regina Franco (2008); e *A concepção de linguagem na prova de redação do vestibular da Universidade Federal do Espírito Santo no período de 2000 a 2010*, dissertação de Ana Paula Gomes de Oliveira (2012) – que, como se pode deduzir desde os títulos, não tratam diretamente das questões que mais de perto nos interessam.

Em se tratando da literatura e da leitura, não há trabalhos que dão foco especificamente para o vestibular, mas encontramos alguns que o abordam de modo indireto, como: *Literatura e imaginação em espaços/tempos escolares: o ensino e a aprendizagem de literatura em questão*, dissertação de Andressa Dias Koehler (2008), em que se pontuam algumas relações do vestibular com a escola, citando até mesmo o trabalho de Grijó. E a dissertação *Obrigação ou prazer: o mundo da leitura de alunos do curso de Letras-Português da UFES*, de Regina Egito (2010), na qual a autora explora as escolhas e as práticas de leitura no ambiente de um curso superior, que, em momentos peculiares, derivam-se do vestibular.

No decorrer da transição da década de 1990 aos anos 2000, o vestibular no país foi perdendo relevância junto à educação básica, e está sendo, desse modo, paulatinamente substituído então pelo Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Em articulação com essa transformação, no ES, a Secretaria da Educação do Espírito Santo (SEDU) lança em 2009 o *Currículo Básico da Escola Estadual* (CBEE-ES)[6]. Documento que orienta as escolas estaduais, nele

6 Cf. Currículo Básico da Escola Estadual. Disponível em: < HYPERLINK "http://www.educacao.es.gov.br/download/sedu_curriculo_basico_escola_estadual.pdf" http://www.educacao.es.gov.br/ download/sedu_curriculo_basico_escola_estadual.pdf>. E recomendamos a leitura: "Literatura no currículo da escola capixaba de ensino médio" (DALVI, 2014).

já se nota, em meio a muitos dizeres, a ausência entre os objetivos fundamentais da educação básica, mais propriamente os do ensino médio, com a obrigação de entrada no ensino superior. Duas coisas nisso se colocam: ou a universidade já não atende mais ao desejo de ascensão social relacionado historicamente ao ingresso no ensino superior, o que retiraria o valor pragmático do vestibular, ou surgiram novos meios de progressão social pela educação que não se apoiam em especialidades acadêmicas, nem na figura da universidade. Falando mais diretamente, pelas considerações do CBEE-ES, o ensino de literatura/leitura literária do ensino médio capixaba (mesmo com diversos entraves) não precisa mais se submeter às conjecturas do modelo indicado pela UFES, menos ainda pelo seu vestibular.

Por outro lado, cumpre pontuar que o CBEE-ES não desaconselha, dos anos iniciais do ensino fundamental aos anos finais do ensino médio, os estudos da "literatura capixaba" (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 158). Mais claramente ainda, no "Conteúdo Básico Comum, de Língua Portuguesa do Ensino Médio", o 3º ano ganha, como último item da seção "Eixo Cultura, Sociedade e Educação", o tópico: "Literatura capixaba: obras e autores" (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 75). A proposição é explicitamente mínima e bastante pontual, o que possibilita o esquecimento dos alunos, e muito mais dos professores de literatura e das escolas, de ler, estudar e trabalhar com essa literatura; mas, ainda assim, esse documento dá amparo legal para a presença da produção literária do Espírito Santo nas salas de aula.

É o que Sarah Vervloet (2012) discute no artigo: "A 'literatura' do Espírito Santo nas salas de aula?". Delineando argumentos com voz ensaística, a autora expõe os choques de cenários culturais em torno da literatura produzida no ES. Entre sua formulação mais embrionária (a atividade autoral) e a sua prática escolar (o ensino e a leitura de obras desses autores), para Vervloet, o Espírito Santo já tem um pequeno "sistema literário" constituído, o que não significa que a produção e a circulação existentes não possuam problemas, nem que o pequeno reconhecimento dessa literatura pelo próprio capixaba seja redondamente insignificante (VERVLOET, 2012, p. 88-90). Esse

panorama na sala de aula é mais complexo, não pelo fato de não se ter condições de ensinar literatura do Espírito Santo, mas por não se ter espaço para ensinar literatura de modo geral: o mínimo dessa literatura que o estado oferece ainda é a menor parte da parte que cabe ao professor de literatura, que trabalha em circunstâncias não muito favoráveis na escola pública e não muito propícias nas escolas particulares (VERVLOET, 2012, p. 94-95).

Quando percebemos os espaços de poder onde a literatura aparece, visualizávamos inevitavelmente este quadro até 2015: a insistência do vestibular da UFES em propor a leitura de obras literárias do Espírito Santo evidenciava o quão restritiva era e é a educação estatual, que não garante um trabalho efetivo com os textos literários, menos ainda com os textos literários de autores do ES; e o estado, ao conceder pouco ou nenhum espaço a essa literatura, não só prejudica o acesso dos estudantes a ela como também perpetua à universidade a sua guarda.

Apesar do cenário pouco favorável, como se configurou a presença da literatura do Espírito Santo no vestibular da UFES até 2016? Primeiro, é importante esclarecer que nossa pesquisa de mestrado, a dissertação *Livros, leitura e leitores: a literatura do Espírito Santo no Vestibular da UFES* (TRAGINO, 2015), observou apenas os 10 últimos anos do exame, precisamente de 2005 a 2014. Assim, incluímos nesse artigo os anos de 2015 e 2016 por serem os últimos do exame. Não buscamos os registros entre 2000 e 2005, período posterior à pesquisa de Grijó (1999) e anterior à nossa e, por isso, não pensamos em dar um panorama de longo alcance temporal sobre a situação. Preferimos situar o processo seletivo apenas em seus anos finais, especificamente a literatura do ES que foi sugerida nesse momento. Portanto, temos:

> - *A parte que nos toca*, coletânea organizada por Reinaldo Santo Neves (2005/2006);
> - *Os mortos estão no living*, de Miguel Marvilla (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);
- *Ai de ti, Copacabana*, de Rubem Braga (2014/2015);
- *Zero*, de Douglas Salomão (2014/2015);
- *Os dias ímpares*, de Sérgio Blank (2016).

Numa visão interna das indicações, podemos observar: 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. 98).

Porém, em específico ao fim do vestibular, algumas ideias comuns ouvidas e anunciadas constantemente em tom de derrota dentro e fora da UFES são mostradas nesse contexto: as indicações dos livros que não passarão a ser mais cobrados representam algum sentimento nostálgico inscrito na tradicional relação dessa literatura com o exame; o apreço acadêmico muito visível no curso de Letras da UFES, que se tornou mais chamativo após a criação do Bravos Companheiros e Fantasmas: Seminário sobre o Autor Capixaba, em 2004, perderia algum valor; a posição mercadológica sobre a venda dos livros, que, já sendo baixa no estado, diminuiria, afetando o crescimento de editoras e livrarias locais; o pouco conhecimento dessa literatura na escola básica, como discutimos, seria menor já que a "obrigação de leitura" não existiria mais; a formação de professores para trabalhar

com essa literatura, que também era insuficiente, se tornaria obsoleta; o desinteresse da SEDU auxiliaria no esquecimento nas escolas da literatura aqui produzida, como comentamos; os espaços de leitura, como bibliotecas, seriam menos frequentados; os eventos e prêmios literários receberiam menos atenção e investimento do que já recebem; e a divulgação dos livros de literatura do ES na sociedade entraria em um colapso.

Longe de uma promoção sensacionalista e apocalíptica do cenário acima, é importante contestarmos a situação: a difusão de um sistema literário não pode ser rendida por uma prova, ou seja, a literatura do Espírito Santo deve garantir sua própria existência independentemente de programas ou projetos institucionais e educacionais que cobram a leitura de livros; o problema mercadológico, justificado pela nostalgia, afeta toda a literatura que circula no ES, não só a que se identifica como "capixaba" ou "do Espírito Santo"; a escola está reduzindo consideravelmente as aulas de literatura, o que também restringe as aulas de literatura do Espírito Santo e a formação de professores de literatura; há conflitos de interesse entre a SEDU e a UFES que travam as relações com a literatura do ES; os espaços de leitura são conhecidos pelos leitores, a divulgação desses espaços para a conquista de novos leitores é que ainda não foi efetiva; os eventos e prêmios se estabelecem pelos projetos de incentivo à cultura no estado, o que corresponde ao interesse também político de investimento nesse setor; a divulgação social dessa literatura pode ser vista nos cadernos de cultura dos jornais locais, em *sites* e páginas específicas nas redes sociais e na universidade, que não perdeu e provavelmente não vai perder sua influência devido ao histórico de tutela que possui.

Assim, já houve muitas conquistas em termos de espaço e divulgação da literatura do Espírito Santo nos últimos anos. Por isso, não nos parece que hoje, depois da criação de leis de incentivo à cultura, como a Lei Rubem Braga e a Lei Chico Prego[7] (que publicam livros);

7 Cf. Lei Rubem Braga. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br/prefeitura/lei-rubem-braga>. Lei Chico Prego. Disponível em: <http://www.serra.es.gov.br/setur/lei_chico_prego>. Acessos em: 10 set. 2016.

do Bravos Companheiros e Fantasmas e da nova agenda do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples); dos editais da Secult[8]; da pequena orientação de estudos no CBEE-ES (que antes não havia) pela SEDU, além de, agora, lançar editais para aquisição de livros de autores espírito-santenses[9]; dos Cafés Literários do Sesc no centro de Vitória[10]; das inovações de três editoras importantes no estado: Cousa, Pedregulho e Pedrazul[11], e até de um projeto de lei, do vereador Zé Nilton, de Vila Velha, que reserva cotas de livros de autores capixabas nas livrarias do município[12], enfim, depois de muitos desenvolvimentos, trabalhos e renovações de forças, não acreditamos que um grande trabalho com a literatura possa ser rendido ou sustentado por uma prova (TRAGINO, 2015, p. 136).

Enquadrar a literatura do Espírito Santo, por mais entraves que ela tenha, num processo seletivo é desconsiderar o histórico do seu sistema e duvidar do seu futuro. Nem mesmo o ENEM, com a literatura brasileira, por exemplo, atende a isso. O sucesso da literatura no ES depende largamente da solução dos problemas mencionados: problemas de leitura que afetam toda a literatura do país, não só a que circula no estado. Isso por que a literatura do Espírito Santo é "capixaba" e "brasileira", e não uma coisa ou outra; é uma literatura "da universidade" e também "fora dela", e não de exclusividade da primeira; é uma literatura da "crítica especializada do curso de Letras" e dos "leitores capixabas comuns" que prestam o vestibular ou não (TRAGINO, 2015, p. 137). Podemos entender que o momento se trata de uma transição, e não de um fim; mesmo em um regime

8 Cf. Editais Secult. Disponível em: <http://www.secult.es.gov.br/index.php?id=/editais>. Acesso em: 10 set. 2016).

9 Cf. *Sedu lança edital para seleção de 50 obras literárias capixabas*. Disponível em: <https://dio.es.gov.br/site/noticias/visualizar/380>. Acesso em: 10 set. 2016.

10 Cf. Café Literário. Disponível em: <http://www.sesc-es.com.br/main.asp?link=busca_galeria&ra=caf%E9%20literario#&>. Acesso em: 10 set. 2016.

11 Cf. Cousa. Disponível em: <https://www.facebook.com/editoracousa/timeline. Pedregulho: http://www.editorapedregulho.com.br/>. Pedrazul. Disponível em: <http://www.pedrazuleditora. com.br/>. Acessos em: 10 set. 2016.

12 Cf. Câmara Municipal de Vila Velha. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/ramonpeyroton/ prot-0979-14-pl-dispe-sobre-a-estipulao-de-cota-mnima-para-a-leitura-produzida-por-autores-capixabas-nos-estabelecimentos-onde-se-comercializam-livros-z-nilton>. Acesso em: 10 set. 2016.

político ilegítimo, novos alcances literários podem ser feitos.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Anaximandro. Dez anos de literatura capixaba. *Revista da Academia Espírito-santense de Letras* – 90 anos, Vitória, v. 1, p. 12-22, 1998. Disponível em: <http://anaximandroamorim.blogspot.com.br/2011/06/dez-anos-de-literatura-capixaba.html>. Acesso em: 10 set. 2016.

BLANK, Sérgio. *Os dias ímpares*. Vitória: Cousa, 2011.

BORGO, Ivantir Antonio. *UFES*: 40 anos de história. Vitória: Edufes, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/1029>. Acesso em: 10 set. 2016.

BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CEOTTO, Maria Thereza Lindenberg Coelho. *História, carnavalização e neobarroco*: leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo. Vitória: Edufes, 1999.

DALVI, Maria Amélia. Literatura no currículo da escola capixaba de ensino médio. *Educar em revista*, Curitiba, n. 52, abr./jun. 2014. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/educar/article/view/36288/22638>. Acesso em: 10 set. 2016.

ESPÍRITO SANTO (Estado). Secretaria da Educação (SEDU). *Currículo Básico da Escola Estadual*. Vitória: SEDU, 2009. Disponível em: <http://www.educacao.es.gov.br/download/sedu_curriculo_basico_escola_estadual.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

GRIJÓ, Andréia Antolini. *De formação do leitor*: a literatura no vestibular da UFES. 1999. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1999.

MARVILLA. Miguel. *Os mortos estão no living*. 3. ed. rev. Vitória: Flor&Cultura, 2008.

MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. 2. ed. Vitória: Edufes, 2008.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *As chamas na missa*: romance. Rio de Janeiro: Philobiblion; Fundação Rio, 1986.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *O capitão do fim*. 2. ed. Vitória: Formar, 2006.

NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli*: romance confesso. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1989.

NEVES, Reinaldo Santos. *Kitty aos 22*: divertimento. Vitória: Flor&Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/wp-content/uploads/ 2011/12/Kitty-1.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Livros capixabas no vestibular*: *A panelinha de*

breu e *Suely*. Vitória: Ufes, 1993.
SALOMÃO, Douglas. *Zero*. Vitória: Secult, 2006.

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://dspace2.ufes.br/bitstream/10/1984/1/LIVROS% 2c%20LEITURAS%20E%20LEITORES.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Comissão Coordenadora do Vestibular. *Análise técnicas das questões objetivas 89/1 da UFES*. Vitória: Ufes, 1989.
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Comissão Coordenadora do Vestibular. *Perfil do vestibulando da UFES*. Vitória: Ufes, 1990.
VERVLOET, Sarah. A "literatura" do Espírito Santo na sala de aula? *Revista Facevv*, Vila Velha, n. 9, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.facevv.edu.br/Revista/09/Artigo7.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.
VILAÇA, Adilson. *Identidade para os gatos pardos*. 3. ed. Vitória: Cultural; Tertúlia, 2009.

SEIS POEMAS DE ORLANDO LOPES E SEIS PROPOSTAS DE ÍTALO CALVINO: A LITERATURA DO TERCEIRO MILÊNIO[1]

Benjamin Rodrigues Ferreira Filho[2]
Shirlene Rohr de Souza[3]

LITERATURA E CONTEMPORANEIDADE

Leyla Perrone-Moisés – em *Altas literaturas* – faz uma importante reflexão sobre a literatura contemporânea, a partir de escritores que também se destacam na crítica: Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers. Perrone-Moisés (1998) discute, entre outros assuntos, as marcas da modernidade e os valores modernos. Dentre outros aspectos, ela destaca a relação entre sincronia e diacronia, progresso e permanência, fatos gerais e fatos particulares e objetividade e subjetividade. A partir dessas "marcas da modernidade",

1 Este trabalho está ligado, por parte do autor, ao Projeto de Pesquisa "Mundo afora: as literaturas de língua portuguesa", desenvolvido na UFMT, por sua vez vinculado ao Grupo de Pesquisa "As vicissitudes da civilização brasileira", cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde 2010. Por parte da autora, trata-se de um trabalho vinculado ao Projeto de Pesquisa "Poetas Críticos", coordenado pelo Prof. Dr. Isaac Newton Almeida Ramos (Unemat).

2 Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), *Campus* Universitário de Rondonópolis.

3 Mestre em Estudos Literário pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), *Campus* de Alto Araguaia.

ela coloca em evidência a questão do tempo na literatura: temas e conteúdos universais colocam os escritores do passado e do presente em um tempo único: todos estão juntos, em um movimento simbiótico de trocas e de influências. Desta maneira, clássicos engendram novos clássicos e novos clássicos mantêm os clássicos em constante processo de renovação. Sobre essa forma de convivência atemporal de obras e escritores do passado e do presente, Perrone-Moisés (1998, p. 29) afirma:

> Qualquer biblioteca literária, pública ou pessoal, sempre foi essa simultaneidade desordenada a que a leitura, jamais feita em ordem cronológica de autores e obras, conseguia dar ordenações múltiplas, provisórias e nem por isso conflitantes. Os leitores de literatura nunca se preocuparam com o relativismo temporal que tanto incomodava Lanson e, tendo ou não consciência disso, vivenciam a história literária como leitura sincrônica do passado. E é essa a convicção assumida por nossos escritores-críticos.

Frente à "biblioteca simultânea", sem conflitos entre passado e presente, ou com passado e presente em dinâmica de convivência interativa, as questões de linguagem se configuram e também se reconfiguram no aspecto estético: poetas, narradores e dramaturgos marcam seus lugares estéticos por meio do desenvolvimento de uma poética particular e singular. As obras se encontram nos temas universais: dilemas que atravessam todas as sociedades, todos os homens. Por meio dos temas, o passado está permanentemente no presente, e o presente está permanentemente no passado, em um processo constante de revitalização das obras. E é diante dessa sincronia (ou "simultaneidade desordenada", nas palavras de Perrone-Moisés, 1998, p. 28) que os leitores se encontram com a literatura: a grande estante universal coloca lado a lado escritores e obras de todos os tempos, de todos os lugares.

AS SEIS PROPOSTAS DE CALVINO

O sentimento de que cada vez mais as pessoas se interessam menos pela leitura de literatura faz ecoar algumas perguntas ainda sem respostas. Como as futuras sociedades lidarão com as grandes obras e com os autores que hoje são consagrados? Como os grandes temas serão tratados pelos homens? Haverá Arte ou tudo terá se tornado produto descartável, de um mundo fungível? Alguns críticos apostam para a obliteração definitiva dos cânones; outros entendem que os clássicos permanecerão, mas sem exercer influência sobre os novos escritores, visto que novos paradigmas e novos objetivos norteiam grande parte dos escritores modernos.

O destino da literatura também intrigou Calvino (1995, p. 11): "O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial". Mas ele não se arrisca em fazer um prognóstico sobre o assunto: "Não me sinto tentado a aventurar-me nesse tipo de previsões", adverte Calvino (1995, p. 11), porém ele se mostra confiante, por uma razão bastante simples: "Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar" (1995, p. 11). De fato, somente a literatura, em seu amplo quadro temático, em apresentação clássica ou popular, é capaz de tratar de todos os dilemas humanos, simbólica e sedutoramente.

Essas palavras de Ítalo Calvino estão registradas no início da série de cinco conferências, reunidas no livro *Seis propostas para o próximo milênio*[4]. Cabe lembrar que, quando Calvino escrevia tais "propostas", em 1985, referia-se ao milênio que agora se desenrola. Dentre as questões levantadas pelo poeta-crítico, na pequena introdução que reúne conferências sobre qualidades da literatura contemporânea, é bastante pertinente sua observação sobre o tratamento que o livro recebeu no decorrer do segundo milênio: "Foi também o milênio do

4 O título do livro refere-se a seis propostas, *Seis propostas para o próximo milênio*, todavia o escritor falece antes de desenvolver a sexta proposta, consistência, apenas mencionada.

livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar" (CALVINO, 1995, p. 11).

O OBJETO-LIVRO

Em uma sociedade de consumo, o termo objeto-livro não causa estranhamento, visto que tudo está submetido a uma ordem reificadora tão poderosa que até os homens estão sob essa égide avassaladora. Todavia, Calvino (1995) usa o termo "objeto-livro", e não "livro-objeto", como é muito mais comum; a inversão parece ser um cuidado justamente para não colocar o termo no sentido da coisificação, pois sua discussão está em uma outra ordem de sentidos, o trajeto do livro no segundo milênio, período em que o "objeto-livro" se forjou como o mais importante objeto cultural, por vários motivos, tais como amplo acesso, fácil manuseio e vasto domínio temático. O processo de democratização e ampliação do livro, no entanto, não foi rápido, conforme lembra Andrade (2016, p. 138):

> As bibliotecas eram particulares / pessoais ou monásticas e assim continuaram durante toda Idade Média, período em que as bibliotecas eram simplesmente depósitos de livros e tinham por objetivo guardá-los intactos de possíveis usuários (os livros eram acorrentados). Nesse momento da história, as dependências do "depósito" eram de uso exclusivo de alguns poucos religiosos, monarcas e intelectuais e o seu responsável tinha como principal preocupação a cópia exaustiva de livros e sua preservação.

Dessa forma, o primeiro milênio depois de Cristo, paulatinamente, desloca o livro da esfera do sagrado – ou das bibliotecas sagradas e particulares – para uma esfera mundana, na qual ganhara espaço para temas muito diversos, para públicos diversos. O segundo milênio, além do objeto-livro, testemunha "o surgimento

e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas" (CALVINO, 1995, p. 11). Neste sentido, o objeto-livro foi capaz de acompanhar o desenvolvimento cultural das línguas ocidentais que floresceram advindas do Latim, inclusive a língua em que o próprio Calvino escreve, o Italiano; também é o caso da Língua Portuguesa.

Imbricando-se intimamente ao contexto cultural, o objeto-livro, tal como se conhece no contemporâneo, testemunha os conflitos e os confrontos sociais que se desenrolam em dois milênios, registrando crises, avanços, conquistas e retrocessos de toda ordem e natureza. Na esfera mundana, o objeto-livro passa para um domínio difuso de leitores e de interesses: literatura, ciência, religião, enciclopédias. Ainda que, como objeto, o livro sempre tenha se prestado à condição de produto de consumo, sendo vendido, negociado, trocado etc. etc., havia sobre esse objeto-livro uma aura especial, ligado ao saber, ao conhecimento, aos sábios e aos intelectuais.

Todavia, ao fim do segundo milênio – em consequência da forte atuação da indústria cultural, que reifica a arte, os sentimentos humanos e o próprio homem –, o livro perde sua aura para a cultura do consumo; perde seu lugar de destaque ou seu lugar de referência material do saber, porque o próprio conhecimento perde sua aura. Nas palavras de Adorno e Horkheimer (1985, p. 118), "o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural". Nesse contexto de consumo, o objeto-livro torna-se o "livro-objeto".

"A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto", lembram Adorno e Horkheimer (1985, p. 123). Neste contexto de imitações e repetições, o livro torna-se um produto com segmentos muito rentáveis. As leis do mercado, assim, não poupam nada; e não é por acaso que grandes eventos que ocorrem em torno do livro são chamados "feiras" ou "festivais".

AS SEIS PROPOSTAS PARA A LITERATURA DO TERCEIRO MILÊNIO

O terceiro milênio da era cristã emerge em meio a uma grande revolução tecnológica que, por sua vez, condiciona uma grande revolução mental: aparelhos leves, portáteis e potentes que, além de promover comunicação e informação em grandes fluxos, facilitam algumas tarefas como calcular, planejar trajetos, guardar listas de telefones etc. Mas a era luminosa das tecnologias digitais não conseguiu (e não veio para isso, certamente) promover as atividades emancipadoras, como a leitura.

Nesse contexto, encontra-se o destino da literatura. Por suas qualidades polissêmicas e metafóricas, a literatura é um desafio para o homem: entender-lhe as minúcias, acompanhar suas metáforas, pensar os desdobramentos da linguagem que envolve personagens e ações, ou que envolvem os temas da lírica. Então esse momento é desafiador. Como será a literatura desse milênio que começa a se desenrolar? Para Calvino (1995), a literatura precisa preservar algumas qualidades, e desenvolver outras, capazes de lhe dar um traço marcante que a identifique como "literatura do terceiro milênio": leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. São qualidades intrigantes, em si mesmas, e até polêmicas, pois imediatamente remetem a qualidades opostas, que caracterizam grandes obras da tradição literária.

As propostas de Calvino repercutem no meio acadêmico, gerando discussões e ensaios. Não fugindo a esse debate, o poeta capixaba Orlando Lopes escreveu um poema para cada qualidade apontada por Calvino, incluindo aquela que o crítico-poeta não teve tempo para desenvolver, a consistência. Pode-se dizer que o Orlando Lopes procurou na lírica um lugar para dialogar com o consagrado escritor, colocando em ação um aparato estético que inclui versos livres, linguagem urbana e trato contemporâneo.

LEVEZA

Para tratar da leveza, Calvino recorre à mitologia, com cenas que contrastam o peso do horror da Medusa e a leveza do herói Perseu; Perseu é leve, ou tem o dom de ficar leve: ele "voa com sandálias aladas". O herói sabe o mal que se esconde sob o olhar pesado da Medusa e por isso jamais encara diretamente a cabeça decepada do monstro que traz consigo, apenas obliquamente faz isso, por meio do reflexo de seu escudo: "Perseu, que não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze" (CALVINO, 1995, p. 16).

A leveza do mito está então relacionada ao "processo de escrever, com os meios linguísticos" (CALVINO, 1995, p. 22), mas como um aspecto importante que empresta leveza ao texto: a luz. A luminosidade, a leveza, a penetração profunda e leve da luz. É o aspecto luminoso da linguagem que o poeta Orlando Lopes destaca no poema "Lightness":

a luz
quando (se) perde (de)
seu peso
ganha
leviana leveza

: perde o peso
do mundo
mas não o perde (de vista)
de todo

luz sem fóton
luminosidade
rara e feita : aquilo
que o olho leva
pra dentro da gente

(e a gente nem percebe)
quase desexiste

(luz sem nada –
mas ainda visgo
de tudo
o que persiste) (LOPES, 2007).

Deixando de lado a leveza do herói Perseu, o poeta apreende a leveza por meio da luz que, leve e leviana, penetra silenciosamente nos ambientes, iluminando-os, sem discriminação: com sua leveza, ela revela objetos, contornos, perfis. Assim agem as palavras, como "aquilo que o olho leva / pra dentro da gente / (e a gente nem percebe)": como a luz, as palavras, leves e absolutas, penetram os lugares mais escondidos, mais obscuros e revelam o que querem revelar, mostram o que querem mostrar.

O peso e a leveza não se excluem, ao contrário, são forças que caminham lado a lado: uma oferece o lado pesado da linguagem, a outra oferece sua leveza. Como Perseu que carrega a cabeça de medusa, a leveza carrega também seu peso. Ambas são substanciais, são verbais.

> Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações (CALVINO, 1995, p. 27).

No passado, talvez a linguagem literária tenha se valido mais do peso que da leveza; Calvino propõe que a literatura do terceiro milênio

se valha mais da leveza, sem, contudo, esquecer que o peso se rende à gravidade das palavras: "a luz / quando (se) perde (de) / seu peso / ganha / leviana leveza". Para Calvino (1995, p. 27), a dificuldade de aceitar a leveza dá-se porque "a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona e porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso".

Por isso, Calvino (1995, p. 19) defende uma literatura que se oponha ao "inelutável peso do viver". Dessa maneira, enquanto alguns poetas se identificam com a leveza da linguagem, outros preferem a solidez das palavras. Ainda é preciso advertir que Calvino (1995) não confunde "leveza" com "vazio" ou "futilidade". A proposta dele é que a literatura deste milênio tenha, por recursos de linguagem, a capacidade de elevar o leitor para uma dimensão mágica, acima da pequeneza do cotidiano.

RAPIDEZ

A rapidez é outra qualidade que Calvino (1995) entende ser necessária à literatura do terceiro milênio. A revolução tecnológica do fim de segundo milênio não deixava dúvidas sobre a intensa transformação que sofreriam as sociedades em poucas décadas: tudo muito rápido, muito leve, portátil. A literatura – como fenômeno que expressa os temas universais, mas sem perder de vista as movimentações sociais de seu tempo – acompanha o furor desse tempo em que horas parecem instantes. De fato, os romances e as sagas que marcaram a grande literatura do Século XIX cedem lugar aos contos e aos poemas breves e sucintos.

Assim como a leveza, Calvino (1995) entende que a rapidez constitui um fenômeno de escrita; a rapidez é consequência de recursos estilísticos como omissões, saltos temporais, sonegação de longas informações e de descrições. Como nas narrativas populares, em que os fatos são narrados com muita eficiência, mas sem delongas. A ex-

periência do escritor com os textos populares foi decisiva na percepção dessa qualidade, e Calvino (1995, p. 49) lembra que essa atração

> não se deveu a fidelidade a uma tradição étnica (dado que minhas raízes se encontram numa Itália inteiramente moderna e cosmopolita), nem por nostalgia de minhas leituras infantis (em minha família as crianças deviam ler apenas livros instrutivos e com algum fundamento científico), mas por interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados.

A rapidez, assim como a leveza e as demais qualidades que Calvino destaca, não significa uma literatura rendida aos moldes da cultura de massa, em que tudo é descartável. Não se trata de se curvar ao modelo do consumo: trata-se de encontrar uma forma de expressão que traduza os dilemas da atualidade. Neste ambiente de movimentações intensas, o conto, por seus aspectos gerais, por exemplo, é mais rápido que um romance. Para Calvino (1995, p. 48), "O segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezague que corresponde a um movimento ininterrupto".

Para Calvino (1995), a rapidez está na habilidade de narrar com precisão, sem perder o encanto da história; para Orlando Lopes a rapidez é "aquilo que simplesmente / deixa de estar à nossa frente". Em "Quickness", os "saltos das narrativas" se revelam em saltos que fisgam personagens e referências de obras e tempos muito distantes: do resgate de Andrômeda, a princesa libertada por Perseu, à viagem ao paraíso em que Dante é guiado por Beatriz, até a primeira namorada de Bandeira, o porquinho-da-índia. São saltos que perpassam um tempo mitológico, um tempo medieval, um tempo contemporâneo: essa é a liberdade da ficção, que Orlando Lopes registra em "Quickness":

aquilo que simplesmente
deixa de estar à nossa frente
(e de repente às vezes se multiplica
às vezes se contrai comoventemente)

: teu olhar mercurial
que salta tão rápido
a página
indo
de um confim
a outro
da galáxia
:
busca beatrizes
andrômedas
porquinhos-da-índia

epígonos e avatares
rapidez: os arcos infinitos
(as saudades)
da nossa vontade (LOPES, 2007)

Em saltos rápidos, o poeta ratifica a qualidade invocada por Calvino: nos versos finais, a referência aos epígonos é mais uma prova de que o poeta é livre para buscar suas referências no grande repertório de mitos ou na grande biblioteca universal. Os poetas são avatares dessas personagens. Ou o poeta é aquele que, como um epígono sincero e fiel, não deixa seus mitos caírem no ostracismo do tempo.

EXATIDÃO

A terceira qualidade ressaltada por Calvino (1995) é a exatidão. Exatidão é precisão, é o que não tem sobra, também não apresenta falta. A conciliação entre a exatidão e a linguagem literária (que

também deve ser leve e rápida) não é simples, mas é, certamente, uma qualidade que todo narrador, todo poeta, todo dramaturgo deseja: escolher a palavra exata, a expressão exata, o verso exato.

Mas é preciso considerar que a matéria-prima do escritor é a palavra que, conforme Bakhtin (1995, p. 27), constitui um "material flexível, veiculável pelo corpo". Potente, a palavra torna-se material de perigoso manuseio literário, cabendo ao escritor a difícil tarefa de selecionar com precisão, em um universo infinito de possibilidades, as palavras exatas. Ao pedir exatidão, Calvino (1995) imagina uma literatura com contornos definidos, calculada, com imagens nítidas, em linguagem precisa. Calvino (1995, p. 71), lembra que a exatidão é uma questão importante também para os antigos egípcios:

> A precisão para os antigos egípcios era simbolizada por uma pluma que servia de peso num dos pratos da balança em que se pesavam as almas. Essa pluma levíssima tinha o nome de Maat, deusa da balança. O hieróglifo de Maat indicava igualmente a unidade de comprimento — os 33 cm do tijolo unitário — e também o tom fundamental da flauta.

Para o próprio Calvino (1995, p. 71-72), a exatidão se circunscreve no âmbito de um "projeto de obra bem definido e calculado", ou no âmbito das "imagens visuais nítidas, incisivas", finalmente, na "linguagem precisa". Assim posto, Calvino (1995) propõe uma literatura sem exageros, com recursos suficientes para expressar a mensagem do poeta, do narrador, do dramaturgo. Em "Exactitude", a exatidão "é efeito real":

efeito é coisa real
não é sombra ou sobra
de vontade alheia e distante

(tudo o que significa
significa na medida exata
– os mais e os menos
são de nossa inteira
responsabilidade)

exatidão é fato presente
(o tempo que foi ou vem
apenas se aproxima – limite
na vastidão)
em nós: ímpares imperfeitos
desalojados do mundo (nós
e os nossos erros de interpretação) (LOPES, 2007).

Na leitura de Orlando Lopes, no poema "Exactitude", um curioso ponto-de-vista sobre o uso da linguagem, das palavras: "(tudo o que significa /significa na medida exata /– os mais e os menos /são de nossa inteira / responsabilidade)". Neste sentido, o trabalho do poeta torna-se ainda mais árduo, pois ele precisa tirar "o que há de *mais*" e preencher "onde há de *menos*". É preciso ser exato.

Na esteira da exatidão, Calvino (1995, p. 72) reclama da "peste" que tira a "força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepite no encontro das palavras com novas circunstâncias". Tal "peste" subtrai da linguagem sua significação exata, sua força criadora, tornando-a fórmula com a qual se escrevem manuais, livros de autoajuda, clichês dos best-sellers. A linguagem uniformizada e homogeneizada pelos *mass-media*, afirma Calvino (1995, p. 72) torna-se um flagelo para a literatura.

Mas é justamente a literatura a Arte capaz de enfrentar essa "epidemia"; só a literatura é capaz de resistir à homogeneização que assombra os escritores e, por meio dela, colocar à vista uma linguagem criadora, singular, única. Nas palavras de Orlando Lopes, "em nós: ímpares imperfeitos / desalojados do mundo (nós / e os nossos erros de interpretação)". A exatidão que busca o escritor para sua obra é literatura de resistência, no final das contas: "efeito é coisa real / não é sombra ou sobra / de vontade alheia e distante". Ou, nas palavras do Calvino (1995, p. 72): "A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico".

VISIBILIDADE

A quarta qualidade necessária à literatura do terceiro milênio ressaltada por Calvino (1995) é a visibilidade. O terceiro milênio inaugura-se com artefatos luminosos da tecnologia digital; junto com os suportes tradicionais (sem toques mágicos dos dedos nas telas), eles disputam a atenção dos indivíduos, vencendo facilmente os concorrentes desprovidos de aplicativos, jogos ou outra parafernália sedutora, com funções múltiplas e alto grau de desempenho. É com tais tecnologias digitais que a literatura precisa disputar e encontrar um lugar na vitrine do mercado de coisas. A literatura precisa de visibilidade em sociedades onde as pessoas também querem aparecer e querem fazer aparecer seus objetos. Em sentido estrito, ter visibilidade é o mesmo que ter a capacidade de ser visível, ser notado, ser percebido.

Para Calvino, o sentido de visibilidade (1995) passa por outro lugar: ele trata da criação de imagens, ou do poder que tem o poeta/escritor de criar imagens com as palavras. As imagens devem ser visíveis; a literatura deve produzir imagens: a literatura deve ser marcada por sua capacidade de produzir efeitos visuais. Ele toma como referência passagens da obra *A Divina Comédia*, em que Dante, em sua jornada pelo Purgatório, depara-se com uma intensa movimentação de imagens. Para Calvino (1995, p, 99), Dante procura definir "a

parte visual de sua fantasia, que precede ou acompanha a imaginação, o verbal" (CALVINO, 1995, p. 99).

Calvino (1995, p. 99) distingue dois tipos de produção de imagens: "o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal". O primeiro âmbito é uma experiência possível a todos, mas a segunda experiência está intimamente ligada à escrita literária. Orlando Lopes, no poema "Visibility", reforça algumas questões de Calvino, e diz: "dar visibilidade às coisas / que não se podem ver a olho nu".

dar visibilidade às coisas
que não se podem ver a olho nu

(é o olho nu
o mais
vestido

olho fantasiado
(bruto ou enternecido)
que nos entrega
ao ser que amamos
ou ao mais ilustre
dos desconhecidos
desumanos)

dar visibilidade às coisas
e tornar-se visível
a elas
(usá-las
e delas (se se deixar)
ser objeto)

:

mas também desaparecer
das vistas
quando o dia termina

visibilidade é o atrito de
invisibilidades (olhos
grudados na máquina
: desligar a máquina
quando o dia finda
ou chega ao fim
a faina)
(LOPES, 2007).

A visibilidade está relacionada ao que se vê, portanto, aos olhos, como ressalta o poeta: "olho fantasiado / (bruto ou enternecido) / que nos entrega / ao ser que amamos / ou ao mais ilustre / dos desconhecidos / desumanos)". Olhos que entregam as cores do mundo, as formas, os perfis; os olhos que espiam os objetos e interpretam os movimentos.

As imagens são o marco da visibilidade. Para Calvino (1995, p. 104), "uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais". A literatura, em todo o seu domínio cognoscitivo, artístico e filosófico, conflui para si toda gama da sensibilidade humana em toda a sua extensão – sentimentos, paixões, medos, anseios – pois no milênio que agora se inaugura, a visibilidade é dom cada vez mais raro e rarefeito.

Ao defender que a imaginação deva ser a força motriz da literatura, Calvino (1995) retoma uma referência que faz a um questionamento feito por Starobinski, o qual pergunta se a imaginação pode ser entendida como um instrumento de saber ou como uma forma de identificação com a alma do mundo. Para Calvino (1995, p. 104), as duas alternativas são legítimas: "Por qual optaria?". Por que optar, se um papel não exclui o outro?

Por fim, Calvino (1995, p. 107-108), ressalta: "Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de por em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens".

MULTIPLICIDADE

A quinta qualidade proposta e desenvolvida por Calvino (1995) é a multiplicidade. Ela equivale, para o autor, a uma zona textual literária para onde confluem os saberes, formando uma literatura enciclopédica. Tal proposta indica que a percepção de mundo de Calvino (1995) é de um mundo que funciona em redes de conexões, nas quais uma informação, de alguma forma, está ligada a outra. É um mundo que se expande em diferentes direções e em diferentes dimensões.

Para Calvino, a literatura do terceiro milênio deve dar vazão a essa característica do contemporâneo: a inclinação para as experiências em rede, para a capacidade de conectar ideias e situações. É isso que ele propõe, principalmente no gênero romance: "o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo" (CALVINO, 1995, p. 121). Por meio do poema "Multiplicity", Orlando Lopes também interpreta essa qualidade:

tudo
quando continua
tudo

torna-se
ab surdo

e nos torna
mudos: mesmo
se falamos

não dizemos
o segredo que habita
o ponto infinito

(aquele onde
o raio parte
a alma)

apenas dois espelhos
e o mundo
perde seu primeiro
recheio
: a luz
penetra tudo
(e tudo
esvazia)

okistá passasser
desejir outrugar

o-que-está passa-a-ser
deseja-ir a outro-lugar
(se-não aceita ser-múltiplo
enlouquece: nunca conhecerá
a sensação de parar
– a não-ser no-grito)
(LOPES, 2007).

Na contemporaneidade, o tema da multiplicidade é, de certa forma, uma espécie de convenção ou uma referência geral das socie-

dades urbanas. Como diz o poeta, "apenas dois espelhos / e o mundo / perde seu primeiro / recheio". As relações pessoais, profissionais e sociais também estão sob a égide da multiplicidade, com milhões de pessoas se conectando em redes sociais, nas quais compartilham imagens e vídeos de tudo o que faz parte de suas vidas. Essa forma de se relacionar é facilitada pelas tecnologias digitais, que propiciam os contatos e as conexões. Calvino (1995, p. 125) entendia que essa realidade inexorável não poderia deixar de marcar a literatura do momento: "O mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível". Para Calvino (1995), a literatura do terceiro milênio constitui um jeito muito peculiar de expressão. Comparado ao período medieval, essa situação ainda é mais evidente:

> Diferentemente da literatura medieval que tendia para obras capazes de exprimir a integração do saber humano numa ordem e numa forma de densidade estável, como *A divina comédia,* em que convergem uma riqueza linguística multiforme e a aplicação de um pensamento sistemático e unitário, os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrechoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão (CALVINO, 1995, p. 131).

Certamente que a estrutura das sociedades medievais – centradas em tecnologias estáveis e mecânicas, com forte tendência à continuidade das tradições e dos costumes – condicionava seus artistas a uma visão de mundo marcada pelas referências duradouras, por uma dinâmica muito mais integradora, diferentemente da contemporaneidade, em que as sociedades, curiosamente, têm por referência um mundo não-integrado, fragmentado, mas compensado pela conexão dos fragmentos.

É dessa realidade completamente diversa que Calvino reivindica uma literatura enciclopédica, capaz de expressar esse novo mundo,

essas novas realidades, esses novos modos de viver. Ser grandiosa – mas também leve, rápida e exata – é o que Calvino (1995, p. 127) propõe para a literatura do terceiro milênio: "A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização". Afinal, afirma o autor das propostas em sua finalização do tema:

> Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventario de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1995, p. 127).

Nesse contexto de conexões enciclopédicas, Calvino (1995) propõe a consistência como uma sexta proposta para a literatura do terceiro milênio. Ele não tem tempo para desenvolver sua proposta, mas eis que algumas coisas podem ser vislumbradas nessa qualidade literária.

CONSISTÊNCIA

Sim, Calvino (1995) não teve tempo para desenvolver sua tese sobre a consistência. Contudo, pode-se especular sobre essa qualidade, fazer uma série de suposições em torno do que poderia ter dito o escritor, mas para maior embaraço da situação, as especulações e as suposições não oferecem terreno seguro para investigações: elas, ao contrário do que propõe Calvino (1995), são inconsistentes.

De qualquer forma, ainda que seja uma tarefa de muitos riscos, Calvino, não deliberadamente, deixa livre o caminho a reflexões que esquadrinhem essa qualidade, consistente, ou o que vem a ser uma "literatura consistente". Cabe ressaltar que a consistência, de certa maneira e por outro viés, já foi alvo de reflexão por outros pensadores,

dentre os quais Marshall McLuhan, o qual, ainda na segunda metade do século XX, colocava em questão o fato de que, nas sociedades contemporâneas, o enredo havia desaparecido das narrativas, exigindo muito mais participação do leitor/espectador:

> O enredo desapareceu tanto das piadas como dos filmes "frios". Os filmes de Bergman e Fellini exigem muito maior participação do que os espetáculos narrativos. Um enredo abrange um conjunto de eventos muito semelhante à linha melódica, em música. A melodia, meios modos, o "princípio-meio-fim" é uma estrutura contínua, encadeada e repetitiva, que não comparece na arte "fria" do Oriente. A arte e a poesia Zen criam o envolvimento por meio do intervalo, da pausa, e não na conexão empregada no mundo ocidental visualmente organizado. O espectador se torna artista na arte oriental porque ele mesmo deve contribuir com todos os elos (MCLUHAN, 2009, p. 10).

McLuhan (2009) lembra que os padrões dos equipamentos das sociedades contemporâneas pertencem a uma geração tecnológica que não mais se referencia pelo modelo mecânico. E o mundo sofreu mudanças ainda muito mais radicais do que poderia supor, depois que o pensador canadense escreveu essa tese. O modelo mecânico foi substituído pelo modelo elétrico-eletrônico, o qual foi substituído pelo modelo digital, no qual tudo é simultâneo, tudo é muito rápido, leve, pequeno ao ponto de caber no bolso. Esses novos padrões, como sempre acontece quando há grande revolução tecnológica, foram capazes de alterar o modo de pensar e de se comportar das pessoas. Mais ainda, foram capazes de alterar o conteúdo da linguagem. As narrativas também sofreram alterações, inclusive as anedotas, lembra McLuhan (2009). Pensava Calvino nos novos padrões de narratividade que acercam a literatura? Ao reclamar uma literatura consistente, ele tem algum modelo em mente, como apresenta para a multiplicidade? Difícil imaginar o que trataria Calvino sobre essa

qualidade. Orlando Lopes, em "Consistency", dá a sua versão sobre o que viria a ser essa qualidade:

tudo tem
alguma consistência (mesmo o nada
e o infinito) e por isso se toca
no breve espaço-tempo de um grifo

nem todas as coisas têm
convivência
por isso nem sabem
que existem (tantos infernos
e tantos paraísos)

mas todas – e tudo –
consistem
e concordam no existir

de algumas sabemos
(elas consistem
conosco
e nelas
nos reconhecemos)

outras
nem sonhamos (não nos dão
elas a ver
ou entrever
o fio da vida
: apenas
fazem nosso
alvoroço:
nossos mais
aéreos planos)
(LOPES, 2007).

O poeta é preciso (ou exato) em sua colocação: "tudo tem / alguma consistência (mesmo o nada / e o infinito) e por isso se toca / no breve espaço-tempo de um grifo". A consistência constitui uma qualidade que reúne outras, mas não a convivência, no entender de Orlando Lopes, que ressalta: "nem todas as coisas têm / convivência / por isso nem sabem / que existem (tantos infernos / e tantos paraísos)". No curso das revoluções tecnológicas, a consistência parece ser uma qualidade do passado, já que no presente, digital e fluido, a tenuidade parece constituir a marca da contemporaneidade. Para Calvino (1995), como seria a consistência, em uma linguagem que também deve ser leve e rápida? Exata e múltipla?

Sobre a consistência, ainda é preciso considerar os grandes escritores que foram importantes para Calvino (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 66-69), aqueles que constituem seu cânone particular: Homero, Xenofante, Tucídides, Luciano, Lucrécio, Ovídio, Sagas Nórdicas, Cavalcanti, Dante, Ariosto, Montaigne, Marlowe, Quevedo, Card. Retz, Saint Simon, Defoe, Voltaire, Diderot, Goethe, Coleridge, Balzac, Leopardi, Stendhal, Dickens, Flaubert, Dostoiévski, Mallarmé, Henri James, Conrad, Valéry, Proust, Kafka, Ponge, Borges. É uma lista de escritores que priorizaram, certamente, uma literatura consistente, a tal ponto, que não poderia ser considerada "leve". Homero, Dante, Goethe, Dostoiévski, Proust, Kafka, as sagas nórdicas e todos os outros grandes nomes citados na lista talvez sejam uma pista para uma vontade de ver de volta o poder da narratividade, a narrativa consistente, com todo o poder das metáforas e dos símbolos.

O TERCEIRO MILÊNIO: TRADIÇÃO E REVOLUÇÃO

As propostas de Calvino (1995) para a literatura do terceiro milênio foram influenciadas, muito provavelmente, pelas novas tecnologias da informação e da comunicação que, na década de 1980, despontavam firmes e irreversíveis, prometendo uma era mais leve, mais rápida, mais exata. Neste sentido, as propostas de Calvino estão muito entrosadas com os novos tempos: leveza, rapidez, exatidão,

visibilidade, multiplicidade; a consistência, a proposta sobre a qual não houve tempo de se pronunciar, talvez seja o contraponto do conjunto, ou seu ponto de convergência.

No limiar entre dois milênios, como a cabeça de duas faces do deus Jano, o qual mantinha uma face olhando para trás, com mira na tradição, e a outra face olhando para frente, com vistas nos novos paradigmas, Calvino vê a literatura no dilema da transição. Embora as revoluções tecnológicas tenham transformado o mundo com uma velocidade sem precedentes na história da humanidade, modificando estruturas fundamentais das relações sociais, como os processos de comunicação e o acesso às informações, agora rápidos, leves e fluidos, a Literatura do terceiro milênio não poderá ignorar aquilo que a move: o homem. *Mas o que é o homem*? *Como é o homem*? Leve? Rápido? Exato? Consistente? Tomando o homem e a condição humana como tema do grande projeto literário, Calvino propõe qualidades que dão asas à literatura, mas que, como Pégaso, qualidades que também sabem caminhar em solo firme.

NOVOS VALORES DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Ao tratar da literatura por meio de grandes escritores e críticos, Leyla Perrone-Moisés (1998) destaca uma série de traços valorizados pelos poetas-críticos sobre os quais ela se debruça em seu estudo. São traços que, de uma forma ou de outra, atravessam o tempo histórico da literatura e colocam lado a lado obras cronologicamente distantes entre si, no tempo, mas sincronizadas por suas qualidades universais. Perrone-Moisés (1998) destaca algumas dessas marcas: concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude e fragmentação, intransitividade, utilidade, impessoalidade, universalidade, novidade, maestria técnica. Neste sentido, ao mesmo tempo em que novas obras surgem, a tradição e a modernidade se fortalecem, sustentando, assim, uma relação de trocas e influências que atravessam o tempo cronológico e as colocam em um tempo sincrônico absolutamente singular.

Grandes obras, grandes escritores – poetas, narradores, dramaturgos e cronistas – são, antes de tudo, pessoas sensíveis ao seu tempo histórico. Mas o tempo histórico é cíclico e circular e as questões mais íntimas dos homens permanecem inexoráveis, atravessando, como as grandes obras e os grandes monumentos, o tempo e as sociedades. Na literatura, cujo material básico é a palavra, a transmissão dessas percepções é subjetiva, mas sentida no contexto social; nas palavras de Bakhtin (1995, p. 26): "a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social".

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Fabiana Souza de. O leitor e a biblioteca: reflexões sobre as transformações no processo de leitura na era da sociedade em rede. In: PINTO, Aroldo José; FERREIRA FILHO, Benjamin Rodrigues; PERSCH, Danilo; SOUZA, Shirlene Rohr de (Org.). *Homens, instituições e sociedades*: inquietações contemporâneas. São Paulo: Arte e Ciência, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Apresentação de Marina Yaguello. São Paulo: Hucitec, 1995.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LOPES, Orlando. *Occidentia* [2007]. Disponível em: <https://occidentia.wordpress.com/seriais-a-mais/seis-poemas-para-o-milenio/>. Acesso em: 14 ago. 2016.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

A PULGA QUE ENTROU PARA A HISTÓRIA: LITERATURA E HISTÓRIA EM PEDRO JOSÉ NUNES

Eduardo Baunilha[1]
Washington Carneiro[2]

A simplicidade das narrativas construídas por Pedro J. Nunes são verdadeiras transfigurações de um espírito que possui o mesmo valor. Membro recentemente empossado na Academia Espírito-Santense de Letras, recebeu esse aporte como reconhecimento por um trabalho que já vem realizando, a um tempo considerável, nos anais da literatura do nosso Estado. Nascido em 1962, Pedro já tem um filho de 21 anos, "Vilarejo", romance que comprova de forma contundente a experiência do autor com o manejo no uso das palavras.

Bem, como sustentáculo da nossa discussão, como subsídio literário, escolhemos, da biblioteca do Pedro Nunes, uma narrativa infantojuvenil que tem como personagem principal um indiozinho que se transforma em uma pulga.

E não há quem não conheça uma pulga. Se não a conhece pessoalmente, certamente já viu alguma em qualquer desenho animado apresentado pela televisão. Todavia, o fato é que as pulgas são insetos extremamente ágeis, podendo pular até 30 cm de altura, são

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).
2 Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

consideradas parasitas, pois vivem de sangue de mamíferos e aves, e, para terem uma ideia, existem mais de duas mil espécies que têm apenas de 0,2 a 0,4 cm, mas podem transmitir uma doença séria como a febre tifóide.

Porém, a pulga que atravessa toda a história construída por Nunes (2014) não tem relação alguma com a pulga que nos causa nojo e repulsa, pois a pulga pensada por Pedro José é a pulga da realidade do Romance. Como assim? Bem, para nos explicar melhor, reporto-me a ponderação de Tatiana Salém (2011, p. 21) que aduz que

> enquanto a linguagem comum, ao dizer as coisas, acaba se anulando, desaparecendo em seu próprio uso, pois o que lhe interessa é estabelecer a ligação entre o receptor e o objeto evocado pela palavra, a linguagem fictícia ao contrário, é a própria criação do objeto. Ela não tem um valor funcional, prático, como a linguagem do dia a dia. Na literatura, a palavra e a coisa fundem-se num elemento só.

Na verdade o que ocorre é a transposição da irrealidade da coisa à realidade da linguagem. O que em outras palavras quer dizer que no romance, o elemento nomeado é, ao fim, uma criação.

No romance de Pedro Nunes, a personagem pulga, na verdade, é um indiozinho que, desejoso de conhecer o mundo dos brancos em união com o dos índios, a conselho de uma sempre amiga, Moema, resolve se transformar em um inseto, para, no corpo de um jesuíta, traçar todo um conhecimento dos acontecimentos que estavam ocorrendo nas cercanias.

> Ai, ai, e eu que não virava um mosquitinho... Pronto: foi só me lembrar disso que eu me transformei numa... pulga. Numa pulga! E adivinhem onde fui parar? Na careca do jesuíta, quase atrás da orelha (NUNES, 2014, p. 17).

Mas não foi nesse lugar que o indiozinho, agora pulga, ficou.

> Eu tratei logo de me conformar. Vai ver que o meu desejo de virar maruim confundiu Tupã e eu virei uma pulga. Ai, ai. Nem tudo é perfeito. Mas já que tinha virado pulga, atrás da orelha do tal jesuíta é que não ia ficar. Fui tratando de arranjar um lugar bem seguro nas barbas dele para, agora sim, poder ver tudo o que eu queria ver bem de pertinho (NUNES, 2014, p. 17).

E na condição de pulga, agora na barba do jesuíta, saiu por todos os lados conhecendo as manias e costumes até chegar em um lugar, uma igreja, de onde o jesuíta a esquadrinharia conhecendo todos os seus aposentos: corredores, altar, torre e sino.

E quando, após cantorias e celebrações, o jesuíta foi descansar, a pulga não conseguia acompanhá-lo de tão estupefata por tanta experiência que havia vivenciado.

> Não sei se pulga não se cansa ou se a pulga que eu era não conseguia dormir com tanta novidade. O fato é que não me dava vontade de sair pulando por aí. Em compensação, várias das coisas que eu havia escutado durante o dia fazia a maior festa na minha cachola (NUNES, 2014, p. 27).

O que estava acontecendo, na verdade, era a inauguração da Igreja dos Reis Magos, após 35 anos de processo construtivo. Por isso toda a festança, em pleno idos de 1615.

Muitas coisas aconteceram depois da festa: o jesuíta impediu uma briga entre os brancos e os índios, um outro padre apareceu e, finalmente, após rever a amiga Moema, o indiozinho, no momento pulga, novamente tornou-se como os de sua tribo.

O grande folguedo da história de Pedro Nunes é a inserção que ela nos possibilita fazer em parte da história de nosso Estado, mais especificamente no que tange ao magnífico empreendimento da Igreja dos Reis Magos. E para entendermos um pouco melhor a respeito desse monumento, achamos pertinente adentrarmos um pouco mais em sua história.

A CONSTRUÇÃO DA IGREJA DOS REIS MAGOS E A CATEQUESE JESUÍTICA PARA OS INDÍGENAS NO ESPÍRITO SANTO COLONIAL

Para tentar compreender a relação entre o os povos indígenas e o trabalho dos jesuítas da região de Nova Almeida no Espírito Santo do período colonial, é interessante partir das origens desse processo, identificado no período da conquista e colonização do "Novo Mundo" entre os séculos XV e XVI, especificamente, sobre o território na América do Sul que viria ser futuramente o Brasil.

No início do processo de colonização do território brasileiro no período colonial, para assegurar-se da posse e colonização das terras do "Novo Mundo", foi implantado o sistema de capitanias hereditárias.

O sistema de capitanias foi criado para dar agilidade ao processo de conquista e colonização do território do Novo Mundo. Dom João III, para administrar o território garantido pelo Tratado de Tordesilhas em 1494, tratado este que dividia as terras do Novo Mundo entre portugueses e espanhóis a 370 léguas da Ilha de Cabo Verde, cria tal sistema no intuito de assegurar a colonização do solo das terras do que viria a ser o Brasil.

Por meio de dois documentos concedidos pela coroa, o Foral e a Carta de Doação, o donatário passava a possuir amplos poderes na colônia. No entanto, o sistema não prosperou em todas as capitanias doadas devido à escassez de capitais para investimento no empreendimento colonial por parte da maioria dos donatários, bem como frustrou muitos aventureiros atraídos pela perspectiva de enriquecimento na América.

Como exemplo de um dos fatores que resultaram em dificuldades econômicas para os donatários no período colonial, destacam-se as atividades comerciais. O comércio na capitania, durante o período colonial, era basicamente obtido como resultado da produção agrícola, que nos primeiros séculos era precária, segundo interpreta a maior parte da bibliografia sobre o tema (CONDE, 2011, p. 19).

O território brasileiro foi dividido em quinze capitanias, dentre elas a Capitania do Espírito Santo, que alcançava a região do atual estado de Goiás. O primeiro donatário da capitania do Espírito Santo foi Vasco Fernandes Coutinho, que recebeu em 1534, do rei Dom João III, a Carta de Doação e o Foral que lhe concedeu direitos e obrigações com relação ao território doado.

No dia 23 de maio de 1535 é marcada a chegada de Vasco Fernandes Coutinho ao Espírito Santo, onde permanece por 26 anos, ou seja, de 1535 até 1561, ano de sua morte. É sucedido por seu filho Vasco Fernandes Coutinho Filho (1564-1569), Luíza Grinalda (1589-1593) sua viúva e seus irmãos Francisco de Aguiar Coutinho (1605-1627) e Ambrosio de Aguiar Coutinho da Câmara (1643-1648).

Com os primeiros colonizadores chegam os primeiros jesuítas à capitania do Espírito Santo. Dentre eles, o padre Afonso Brás e Simão Gonçalves. Posteriormente os padres Manoel Paiva, Pedro Gonçalves, José de Anchieta, além de outros mais. O Padre José de Anchieta acompanhou durante sua vida o trabalho dos jesuítas nas aldeias dos Reis Magos, Reritiba, Carapina, dentre outras aldeias jesuítas espalhadas pelo território espírito-santense.

Esse momento interessante da história do Espírito Santo colonial ainda é pouco explorado por pesquisadores e literatos. Especialmente a historiografia que tenta observar os documentos dessa conjuntura por meio de uma perspectiva que também se volte para a questão indígena, sobre a língua, cultura e costumes.

No que se refere à literatura feita no Espírito Santo podemos exemplificar, a princípio, a presença indígena no romance "Vilão

Farto", de Renato Pacheco que, na visão de Francisco Aurelio Ribeiro (1996, p. 113), "não passava de uma deturpação da verdadeira história da conquista das Américas".

Ribeiro (1996) continua dizendo que os melhores relatos sobre a vida e costumes indígenas foram feitos pelo padre José de Anchieta (1534-1579). Suas poesias e suas peças de teatro estavam recheadas desses temas.

Afora esses, poucos poetas como Elmo Elton, Graciano Neves e Celso Bonfim fazem menção aos povos indígenas destas paragens, e, ainda utilizam a palavra para reforçar a ideologia negativa que se tinha do nativo.

Segundo Ribeiro (1996, p.120) "dentre a pouca literatura publicada no Espírito Santo, que faz referência ao indígena, uma obra se destaca, "Romanceiro de Amuia" de Kátia Bento. Na obra citada, Bento conta a história de Amuia, que em tupi é avó, e o livro é dedicado "à inocência dessa Amuia, a seus descendentes e aos índios brasileiros, vítimas de outros Capitães-do-mato ao longo de quase cinco séculos de violência".

E por falar em violência, o período de início da colonização do Espírito Santo é descrito como "palco de intensa batalha", como destaca Mosé (2011) na obra *A resistência tapuia na capitania do Espírito Santo* (2011, p. 23). Tal processo é caracterizado pela dominação e genocídio de grande parte dos povos indígenas que habitavam o território que viria constituir posteriormente o Brasil e, para o tema em questão, a história do Espírito Santo.

No processo de conquista e colonização da América do Sul, dentro de um período que vai "*Do açúcar ao Ouro*" (CONDE, 2011, p. 15), atores como a Cia de Jesus, criada em 1534, por Inácio de Loyola em razão da contrarreforma e combate ao movimento protestante, marcaram a chegada e colonização do solo espírito-santense. A companhia atuava por meio da instrução e da catequese dos povos indígenas.

Durante o tempo em que atuou na colônia, edificou uma série de construções para seu trabalho e proteção. Um exemplo desse tipo de construção jesuítica é a Igreja e Residência dos Reis Magos, na região da missão dos Reis Magos, que viria a ser a Vila de Nova Almeida após a expulsão dos jesuítas da colônia. Esta igreja foi concluída em 1580 e constitui parte importante do patrimônio arquitetônico jesuítico no Brasil.

A Igreja e residência do Reis Magos é uma construção resultante do trabalho dos padres jesuítas na catequização dos povos indígenas que habitavam a região de Nova Almeida entre os séculos XVI e XVII. Em especial os povos tupiniquim, que contribuíram com seu suor para a edificação da Igreja e residência dos Reis Magos.

Na região da capitania do Espírito Santo, habitavam os índios temiminós, goitacás e aimorés, também conhecidos como botocudos. As guerras e o canibalismo eram parte de algumas culturas indígenas presentes no território há cerca de 10.000 anos a. C.

Dentre os povos indígenas subjugados e catequizados na região no período colonial, a maioria era Tupiniquim e Temiminó, como, por exemplo, os índios da missão de Reritiba e índios da missão dos Reis Magos.

Os jesuítas se ocuparam da educação e instrução durante um longo período da História do Brasil colonial. Desde o início da implantação da empresa colonial, os jesuítas estiveram presentes atuando na catequese e instrução na colônia. Até o século XVIII, foram os responsáveis pela instrução e formação de clérigos e da elite colonial.

Com as Reformas Pombalinas, a ordem jesuíta foi proibida de atuar na colônia. Entre os anos 1758 e 1763, houve o confisco e venda de bens da Igreja e expulsão dos jesuítas da colônia. Com a expulsão da ordem jesuíta, a missão dos Reis Magos é, então, transformada na vila de Nova Almeida. Algumas das culturas indígenas que habitavam a região receberam sesmarias e se estabeleceram nas regiões da missão dos Reis Magos e fazenda Reritiba.

A situação patrimonial dos índios no Espírito Santo durante a primeira metade do século XIX é um testemunho da variedade de condições reais e legais historicamente produzidas em relação à terra. Depois da expulsão dos jesuítas em 1759-60, por exemplo, os índios da capitania, que eram sobretudo de origem Tupiniquim e Temiminó, receberam sesmarias (o caso dos índios da Missão de Reritiba) ou tiveram suas sesmarias confirmadas (o caso dos índios da Missão dos Reis Magos). Do ponto de vista legal, tais índios tornaram-se, por direito, possuidores de sesmarias. Já os Puris e Botocudos, incorporados à sociedade local, sobretudo a partir de 1800, foram reunidos em aldeamentos e agraciados com as terras das aldeias. Os índios das tribos independentes estavam em situação relativamente nebulosa. Poderiam ser considerados como os primeiros ocupantes da terra e, portanto, portadores de direito primário e originário sobre ela. No mínimo e na pior das hipóteses, as tribos independentes tinham por direito pelo menos as terras dos aldeamentos que deveriam ser fundados para eles.

Do ponto de vista real, no entanto, embora os índios pudessem encontrar na legislação fundamentos para garantir seus direitos sobre os territórios que ocupavam, a tendência geral foi o contínuo avanço sobre seus territórios e, por fim, a expulsão. Pouco mais de cinquenta anos depois da saída dos padres jesuítas, as terras das sesmarias indígenas do Espírito Santo eram alvo de invasões e expropriações, inclusive com o aval dos administradores locais. Quando o naturalista Saint-Hilaire esteve no Espírito Santo, em 1818, ele observou que a sesmaria indígena de Benevente (antiga Missão de Reritiba) estava sendo ocupada de diversas formas por luso-brasileiros: graças às doações feitas pelos governadores aos seus amigos; por meio de

> pequenas contribuições pagas à municipalidade para o uso de terras que índios cediam para poderem comprar aguardente; pela simples posse ilegal e, finalmente, em virtude da distribuição oficial de sesmarias nas terras indígenas. Em todos esses casos, como observou Saint-Hilaire, tratava-se de procedimentos ilegais, que desrespeitavam abertamente os direitos territoriais indígenas (MOREIRA, 2002. p. 155).

Os jesuítas, que eram os responsáveis, até então, pela instrução e catequese da elite colonial e dos indígenas desde a chegada dos portugueses na capitania do Espírito Santo perdem seu poder e influência com a centralização e fortalecimento do poder da coroa portuguesa. O avanço sobre as sesmarias doadas fazia recuar cada vez mais a população indígena para o interior, distanciando-as da região central da vila de Nova Almeida nas décadas seguintes.

O confisco de bens do monumento torna a Igreja dos Reis Magos um imóvel administrado pela coroa. Com isso, a Igreja dos Reis Magos passa a ser a Casa de Câmara e Cadeia da Vila de Nova Almeida no final do século XVIII (MOREIRA, 2002). No decorrer do século XX este monumento será tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o que ocorre em 1943. Em 1980 passa a ser propriedade desta Instituição estando aberto a turistas e à visitação.

O que toda esta história nos mostra é que esforços como o de Pedro José Nunes é muito bem-vindo, no sentido de manter viva a memória de povos que formaram a estrutura do nosso Estado e que hoje são esquecidos.

Mas, jamais poderíamos terminar qualquer leitura da obra sem deixar uma provocação para o autor: será que o homem branco da realidade foi tão bonzinho como o homem branco descrito pela realidade da ficção?

REFERÊNCIAS

CONDE, Bruno Santos. Do açúcar ao ouro: aspectos históricos do desenvolvimento capixaba. In: FERRARI, A. R.; ARTHMAR, R. (Org.). *Novas leituras sobre a economia do Espírito Santo*. Vitória: Ufes, 2011. vol. 1, p. 15-38. Disponível em: <http://encontroeconomiaes.weebly.com/uploads/4/8/2/8/ 4828370/51_do_aucar_ao_ouro_a_economia_colonia_es.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2014.

LEVY, Tatiana Salém. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Terras indígenas do Espírito Santo sob regime territorial de 1850. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 153-169, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n43/ 10915.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2014.

MOSÉ, Viviane de Souza. *A resistência tapuia na Capitania do Espírito Santo*: dados sobre a formação das identidades capixabas. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2009.

NUNES, Pedro José. *A pulga e o jesuíta*. 2 ed. Vitória: Cultural; Tertúlia, 2014.

PULGAS. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/mundoanimal/pulga. htm>. Acesso em: 23 jun. 2914.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A literatura do Espírito Santo – uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996.

SCHAYDER, José. P. *História do Espírito Santo*: uma abordagem didática e atualizada (1535-2002). Campinas: Companhia da Escola, 2002.

MEMÓRIA E LITERATURA NA OBRA *MEMÓRIA PEREGRINA*, DE JOSINA NUNES DRUMOND

Eduardo Baunilha[1]

> O escritor é um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no como escrever, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas?
> Roland Barthes

A OBRA: *MEMÓRIA PEREGRINA*

Memória peregrina é uma reunião de contos e crônicas que narram as experiências de vida de Josina Nunes Drumond desde a tenra idade até a fase adulta.

Ao longo da obra, notamos que a maneira de literaturar de Josina Drumond prima por uma elegância que consegue transformar até o mais simples fato em um relato pertinente e instigante.

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Como exemplo, podemos citar o conto "Sina insólita" em que a autora conta da loucura de seu bisavô e de todos os arranjos possíveis realizados pelos parentes para que ele pudesse ter um pouco de dignidade. Dentro do conto, ainda, escreve a respeito da Folia dos Reis, festa anual, que acontecia em janeiro. "A festa passava de fazenda em fazenda, cantando e angariando prendas para a festa de Santos Reis" (DRUMOND, 2009, p. 16).

Segundo Josina Drumond (2009), com a passagem dos foliões, seu bisavô foi curado, mas angariou uma estranha obsessão: deveria plantar mandiocas. Isso se deu pelo fato de ele acreditar que haveria dois anos de muita seca. Inexplicavelmente, após arrancar o último pé de mandioca, alimento que servia para a família e para os vizinhos, o velho caiu sem vida.

Esse conto, que é a porta de entrada para a leitura de vários outros existentes no livro escrito por Josina Drumond, foi premiado no concurso de contos da Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo em 2004.

Todavia, muitas outras reminiscências traçariam um percurso árido vivenciado pela autora de *Memória Peregrina,* no interior de Minas Gerais, em que muitos outros personagens participariam.

Um deles seria o pai que, segundo a autora, "não sonhava. Suava. No cabo da enxada, no fio da foice, no fio das horas, foi-se uma vida renhida" (DRUMOND, 2009, p. 19). E todo o esforço empreendido por esse desbravador servia para manter a fazenda em pleno funcionamento. Ao lado do pai estava a mãe, "cantarolando, ao lado da roca, fiava suas fantasias. Mergulhava meadas em fervuras coloridas, dobava novelos que se amontoavam em amplos jacás" (DRUMOND, 2009, p. 20).

Assim, tendo como cenário a geografia do lugar, misturada ao trabalho duro do casal fazendeiro que a progenitou, Josina Drumond partiria para o mundo, ainda menina, levando consigo marcas de uma vivência que estaria sempre presente em suas memórias.

A saudade, decorrente das memórias da autora, fez com que ela resolvesse voltar para percorrer, "com ansiedade intensa", toda a trajetória já experienciada, "em busca de um passado sem volta" (DRUMOND, 2009, p. 20).

Obviamente que todo lugar visitado já estava modificado e, agora, as lembranças se faziam "presentes em porta retratos" (DRUMOND, 2009, p. 21).

Todavia, por meio do punho de Josina Drumond, as histórias saltam dos porta retratos para a página impressa. Narrativas que relatam de medos infantis "Estranhos visitantes"; da persistência e do amor de uma cadela pelos seus donos que a abandonaram "Andeja"; de assassinato por amor de uma mulher "O pagode"; de um policial que queria impedir o trabalho de um curandeiro "Elisiário, o raizeiro" e até de um relato de uma pessoa idosa "A absolvição negada".

E é claro que não há apenas essas transfigurações da memória no livro de Josina Drumond. A história de sua trisavó materna, Anna Thereza Guimarães, também aparece. Ela foi responsável pela doação de um terreno onde foi construída a igreja de Sant'Ana de Patos, famoso monumento da região. Também encontramos o relato da figura singular de João de Moura Brochado, homem bondoso e inesquecível professor e, muitas outras histórias que compõem as 166 páginas de sua obra.

Assim, com nostalgia, Josina Nunes Drumond pesca "nos retalhos da vida, nos abismos da memória, nos aspejos do presente" (DRUMOND, 2009) um pouco do passado que tem o sabor de futuro.

MEMÓRIA PEREGRINA: ESCRITA DA VERDADE OU A VERDADE DA ESCRITA?

A pesquisa realizada por Frederick Bartlett (apud FOSTER, 2011, p. 17) na primeira metade do século XX, abalou as bases da grande tradição em estudos sobre memória. O argumento central da

tese do psicólogo britânico era fazer com que as pessoas envolvidas no trabalho que realizava, tivessem contato com materiais que pudessem conferir algum sentido para a existência deles. "Em um de seus estudos mais influentes, os participantes eram solicitados a ler uma história em silêncio e, mais tarde, tentavam recordar da história".

Após a experiência de leitura e recontagem promovida por Bartlett, o pesquisador entendeu o que para nós hoje, não é muito inédito: que as histórias tornam-se mais curtas ao serem contadas, que elas tornam-se também mais coerentes e que, para lembrá-las, as pessoas fazem associações.

Todavia, o que parece mais significativo nas descobertas do pesquisador é o fato de que, mesmo lendo as mesmas histórias, seus colaboradores lembravam de maneira diferente, motivados por interesses e reações emocionais próprias, o que fazia com que o trabalho realizado pela memória diante da lembrança fosse de reconstrução e não de reprodução

Obras como *Memória Peregrina*, de Josina Drumond, influenciam nossa vivência no presente, mesmo que as percebamos como elaboração ou mesmo como o ponto de vista de alguém sobre outrens. Isso acontece porque "o indivíduo, segundo Foster (2009, p. 19), "tenta dar sentido ao que observa no mundo e que isso influencia sua memória dos eventos" e o indivíduo enquanto escritor tece suas palavras a partir da observação, o que também é repetido pelo leitor. Compreendemos, portanto, que memórias são provocações advindas da experiência, mas não a experiência em si, por isso é distinta da realidade, como destaca Ivan Izquierdo (2011, p. 20):

> a memória do perfume da rosa não nos traz a rosa; a dos cabelos da primeira namorada não a traz de volta, a da voz do amigo falecido não o recupera. Há um passe de prestidigitação cerebral nisso; o cérebro converte a realidade em códigos e a evoca também através de códigos.

Outro viés de discussão levantado por Izquierdo é de que a lembrança ou memória não pode ser aceita como um elemento real. Assim, o cérebro transforma a realidade em códigos, quando o verbo transformar já indica que, na escrita, a realidade descrita é outra diferente da experienciada.

A autora de *A experiência do fora* (2011), Tatiana Salem Levy, destaca uma mudança paradigmática acontecida na literatura no início do século XX, que criou uma ruptura capaz de mudar a visão da concepção de realismo literário, mostrando que o ato de criar agencia sua própria realidade, levantando caminhos de reflexões muito pertinentes para o desenvolvimento e base de resposta a alguns questionamentos de nosso ensaio.

Tatiana Levy (2011) diz que, conforme são descritas, as situações, os personagens e as sensações são exibidas de tal forma que é possível senti-las, vivê-las, tornando, consequentemente real. Podemos exemplificar essa situação com uma experiência muito simples. Por exemplo: o cachorro Amarelim, citado por Josina Drumond no conto "O triste fim de Amarelim", é diferente do cachorro Amarelim que viveu no interior de Minas Gerais na adolescência da autora. O animal descrito no romance é o cão da realidade do romance, ou seja, o que ocorre é a transposição da irrealidade da coisa à realidade da linguagem. Portanto, há uma destruição da palavra na realidade para ela poder adentrar transformada no espaço literário.

Então, por mais que Josina Nunes Drumond tenha escrito de vivências muito próprias de toda a sua trajetória de vida, seus relatos não passam de uma realidade evocada narrativamente.

Diante disso, apoiamo-nos na análise do crítico literário Maurice Blanchot (1997, p. 81) que afirma que a literatura pode constituir "uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos". E, por mais que evoque uma emoção real a qualquer leitor, é apenas a criação de um objeto artístico que "não

é a imitação de algo que existe no mundo, mas, como já foi dito, sua própria realização" (LEVY, 2011, p. 22).

Gustavo Bernardo (2004), em seu indispensável *A ficção cética*, coloca em pauta a indizibilidade do real. O autor reitera que "de alguma forma, os *insights* de uma época não servem para outras épocas, a verdade escondendo-se de novo na mesma carapaça verbal" (BERNARDO, 2004, p. 16), o que nos incita a reforçar que o dizível que ora vemos impresso é uma demonstração de uma memória literária. E é o próprio Gustavo Bernardo que reforçará nossa assertiva ao dizer que

> a ficção oferece menos dúvidas e mais certezas, ao passo que o real empresta menos certezas e, portanto, mais dúvidas. Com o sinal trocado, o mundo voltaria a ser perfeito se a ficção não fosse, ela mesma, a grande dúvida. Dito de outra maneira: se a realidade fosse transparente à linguagem, a ficção não seria necessária. A existência do discurso ficcional explicita a dúvida crucial que sentimos quanto à "realidade da realidade". Essa dúvida é equivalente à dúvida que o espelho nos provoca, em especial se nos demoramos muito tempo à sua frente. Porque suspeita do real, a ficção produz sobre ele uma nova perspectiva e, consequentemente, uma segunda realidade. Como a linguagem limita essa realidade segunda, o que não acontece com a realidade "ela mesma", resulta que a ficção aparece para nós como mais confiável, ou seja, como "mais real do que o real" (BERNARDO, 2004, p. 24).

Portanto, conforme pesquisas realizadas por Gustavo Bernardo, a segunda realidade, que é a construída pela narrativa, é mais real que a primeira que percebemos pela experiência, porque o tempo literário não está preso à linearidade cronológica, mas "o tempo em seu estado puro, a presença mesma de uma ausência – o imediato" como afirma Tatiana Levy (2011, p. 31).

E em relação ao tempo passado visto e percebido como tempo presente, na literatura, é a própria Tatiana Levy (2011, 119) quem explicará:

> o que ocorre não é o retorno de um presente atual a um passado que já foi presente, mas um encontro imediato com o próprio passado. Um passado que não representa algo que já aconteceu, e sim algo que coexiste consigo mesmo no presente.

Reafirmando o pensar de Tatiana Levy, Josina Drumond, no conto "Cortinas do passado", relata a respeito de seus cadernos guardados por quase quatro décadas que, ao serem abertos por ela, fizeram com que a autora vivenciasse "uma das experiências mais emocionantes e arrebatadoras" que já lhe aconteceram. E continua: "sentimentos de tempos idos emergiam acompanhados de uma infinidade de sensações resgatadas no vão do tempo (...) eram reais, nítidos e densos. O presente dissipou-se em instantes; deixou de existir" (DRUMOND, 2009, p. 90).

Paul Ricoeur (2007, p. 50), em conformidade com o pensamento de Tatiana Levy (2011), sintetiza que "há um 'cada vez' presente". Para ele, o relato de uma experiência tem uma base que é o presente, um presente sempre novo. E termina: "e o presente a cada vez precedente se converte num passado". Portanto, num passado modificado.

O autor observa que não é possível perfazer todo um momento ou um cenário vivenciado. Tais falas coadunam com o pensar de Frederick Bartlett (FOSTER, 2011) que, tendo a certeza da impossibilidade de uma reprodução de um momento ou, a descrição exata de um ambiente ou de uma pessoa, concluiu que as pessoas, ao relembrarem de algum fato, tentam facilitar o lembrado, transformando-o em algo de mais fácil compreensão.

Além disso, Bartlett abarcou como essência para seu argumento que o dar sentido para o que se observa no mundo, influencia na memória dos eventos. Foster (2011) salienta que esta constatação não pode

ser levada em conta tendo como ambiente pesquisador um laboratório onde as relações são muito abstratas, mas que em um ambiente natural, a busca pelo sentido é uma característica mais relevante e exemplifica melhor a forma como nossa memória trabalha no mundo real.

Para firmar o entendimento a respeito do expresso acima, buscamos na pesquisa de Foster (2011) uma citação dos escritos de Bartlett que nos esclarece que

> o ato de lembrar não é a reativação de incontáveis vestígios fixos, sem vida e fragmentados. É uma reconstrução ou construção imaginativa feita a partir da relação entre nossa atitude e toda uma massa ativa de reações ou experiências passadas organizadas, e de um pequeno detalhe relevante que comumente surge em forma de imagem ou linguagem. E por isso é raro que seja exato, mesmo nos casos mais simples de recapitulação de rotinas (FOSTER, 2011, p. 23).

Henri Bergson (2011) dá continuidade à assertiva batlettiana, recordando do trabalho da memória no mundo real. O estudioso diz que nós necessitamos de pontos "fixos" para amarrar as idéias e a existência e que, "se tudo passa, nada existe; e que, se a realidade é mobilidade, ela já não é no momento em que a pensamos, ela escapa ao pensamento" (BERGSON, 2011, p. 17). Ou seja, é totalmente impensável a pretensão de se engajar em um esforço que tem como meta a construção de uma situação tal como aconteceu.

Validando a fala de Bergson (2011), Ecléa Bosi (1994, p. 55) por meio de um estudo realizado com velhos denominado *Memória e sociedade*, relata que lembrar não é somente reviver, "mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho".

Então, o que pode parecer natural, como o reviver de um momento pretérito, ganha um peso maior quando associamos essa ação

com o esforço, representado pelo verbo trabalhar, presente no excerto de Ecléa Bosi. Assim, o movimento de reconstrução e trabalho foi, sem dúvida nenhuma, entendido como uma atitude importante por Josina Drumond.

No conto "O diamante 'Getúlio Vargas' I", Josina Drumond narra de sua volta a um lugar chamado Charneca com o objetivo de buscar suas raízes, depois de cinquenta anos de distanciamento. Relata ainda que foi conhecer e fotografar a faina dos garimpeiros do lugar e, ouvir novas histórias para compreender ainda mais dos segredos da região.

Para nós, esta volta da autora ao local, juntamente com a atitude de conhecer e registrar, por meio de fotografias, o que se passa com o povo e com a geografia da paragem está intimamente relacionada com a ideia exarada por Ecléa Bossi, de que a lembrança não é apenas sonho, mas também, trabalho. Trabalho que na obra *Memória peregrina*, de Josina Nunes Drumond, materializa-se na escrita, tornando-se memória literária.

Vale ressaltar também que, por meio da análise do livro Memória peregrina, buscamos evidenciar quão tênue é a fronteira entre o real e o irreal na escrita, e, afirmar o quanto a palavra, como resultado de um trabalho memorialístico, torna-se memória literária independente da situação, dos valores, do tempo e da experiência vivida pelo autor.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.
BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade – lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
DRUMOND, Josina Nunes. *Memória peregrina*. 2. ed. Vitória: Grafitusa, 2009.
FOSTER, Jonathan K. *Memória*. Tradução de Camila Werner. Porto Alegre: L&PM, 2011.
IZQUIERDO, Iván. *Memória*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.
LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alan François et. al. Campinhas: Unicamp, 2007.

O NARRADOR EM O MENINO E OS CIGANOS

Fabiani Rodrigues Taylor Costa[1]

No final do de 2012, quando fiz o curso "Ler e escrever Rubem Braga", promovido pela Secretaria Estadual de Educação para professores da rede estadual de ensino, mediado pelo professor Francisco Aurélio Ribeiro, pude tanto me aprofundar no assunto crônica como também no nosso principal cronista que é Rubem Braga, quanto começar a escrever minhas primeiras crônicas que foram publicadas futuramente e premiadas.

Foi no referido curso que o professor também nos apresentou suas crônicas e suas diversas histórias que me encantaram, como aconteceu com o livro *O menino e os ciganos*, publicado em meados de 2012. Escrito por Francisco Aurélio Ribeiro, nascido em 1955, capixaba de Ibitirama, com um currículo vastíssimo nas letras capixabas, tanto como escritor como professor de literatura e pertencente à Academia Espírito-santense de Letras onde desenvolve diversos projetos relacionados, principalmente, à cultura capixaba para que possamos conhecê-la melhor ou nos aprofundarmos ainda mais no que já sabemos. O ilustrador foi o Valter Natal, nascido em 1967, fluminense de Resende que iniciou sua carreira profissional na Marinha Mercante, mas o apelo pelas artes plásticas falou mais alto e

1 Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espíriro Santo (Ufes). Professora da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Profª Filomena Quitiba.

assim, além de ilustrador é designer têxtil e docente em restauração do patrimônio histórico.

Ao perpassar pelas páginas desse singelo livro, deparei-me rapidamente com a figura do griô contador de histórias que, conforme Silva (2015, p. 3):

> Os griôs, os condutores do rito do ouvir, ver, imaginar e participar, são os artesãos da palavra. São os que trabalham a palavra, burilam, dão forma, possuem essa especialidade de transformar a palavra em objeto artístico. Há registros da atuação desses artistas desde o século XIV, onde já atuavam no Império Mali. São eles os mantenedores da tradição oral africana, nos últimos setecentos anos, sem dúvida. De fato, a arte verbal dos griôs é tão antiga quanto a mais antiga das cidades da África Ocidental e as pesquisas arqueológicas podem nos fazer crer que tal arte já era mesmo praticada, na África, antes de Cristo.

Assim, Francisco Aurélio nesse singelo livro infantil, torna-se esse griô que, com o bilro em suas mãos, transforma artesanalmente as palavras e nos presenteia tal qual Tia Nastácia de Monteiro Lobato, com suas histórias contadas pela oralidade, mas que mesmo passando para a escrita, elas se entrelaçam às nossas histórias e formamos como ouvintes outras que talvez um dia possamos contar para as futuras gerações também como griôs – vovós ou vovôs – que passam de geração para geração à memória de um povo.

Esses dois artistas se juntaram e deram vida ao livro *O menino e os ciganos* composto por quatro contos, conforme será explicitado a seguir, pois conforme Silva (2015, p.03) o griô diz "Kwesukeswkela", que quer dizer "era uma vez, há muito tempo" e assim Francisco Aurélio inicia suas narrativas e nós, os ouvintes dessas histórias emocionantes dizemos "cosi, cosi" que quer dizer "estamos prontos para ouvir".

O NARRADOR EM *O MENINO E OS CIGANOS*

O Narrador com traços autobiográficos

O conto de abertura do livro e que dá nome ao mesmo *O menino e os ciganos* conta-nos as impressões do narrador sobre um fato que lhe ocorreu quando criança. O narrador, em primeira pessoa, inicia o conto falando de sua cidade natal: as brincadeiras de antigamente, as sinestesias inesquecíveis que outrora perpassaram em sua vida, os parentes singulares que existem em nossas famílias e o convívio com os pais.

Tudo é narrado de uma forma singela e aparenta a tranquilidade de um lugar interiorano onde quando acontece alguma coisa que destoa da rotina do lugarejo, chama atenção de todos. Foi o que aconteceu com o narrador quando os ciganos chegaram a seu lugar e a normalidade foi tirada por algum instante e percebida pelo narrador, pois as histórias que os mais velhos contavam sobre os ciganos eram inclusive de sequestro de crianças. O narrador foi pego por um cigano e colocado dentro de um balaio para dar uma volta no burro, mas quando se viu preso e sacolejando no escuro, veio a lembrança das histórias horríveis sobre aquele povo.

Depois de certo malabarismo, o narrador conseguiu se desvencilhar do cigano e foi para casa todo machucado, nervoso e quando se sentiu seguro, começou a chorar e contou a história para sua mãe que não acreditou e ainda acusou a Petita, ama e protetora, de contar histórias desse porte para o menino.

Nesse conto, o narrador fala-nos, em primeira pessoa, que um acontecimento específico de sua infância, como lembrança de outrora, marcou a sua vida, deixando-nos, conforme Faria (2012, p. 29):

> [...] perante um narrador 'autodiegético' que, tendo atravessado múltiplas experiências e aventuras, relata, a partir de uma posição amadurecida, o devir da sua

> existência. De acordo com a designação de Gérard Genette, este género [sic] de narrador enquadra-se no tipo 'autobiográfico', pois fala em seu próprio nome, sendo o registro de primeira pessoa gramatical, resultante da coincidência narrador personagem [...].

É interessante notar que esse narrador com traços autobiográficos é um adulto relembrando suas memórias através do menino que foi, mas "Tendo atravessado um processo de maturação, traços da personalidade do narrador personagem sofreram alterações" (FARIA, 2012, p. 30).

Sendo esse narrador um adulto, ele se utiliza de métodos para se distanciar do adulto e deixar transparecer o menino, a infância como se estivesse acontecendo agora, tal qual quando fala de coisas relacionadas à infância, mas que, no próprio pensamento que o leva há tempos remotos, ele faz uma pausa e conversa com o leitor, demonstrando que é um adulto relembrando algo que aconteceu:

> Meu maior prazer era ver as pessoas saltarem do ônibus, entrar no bar em frente, tomar café pingado, comer uma brevidade ou mironga e prosseguir a viagem. Enquanto as mulheres lá de casa observavam trajes e roupas dos viajantes, eu ficava a imaginar os mundos que percorreriam, as pessoas e lugares diferentes que conheceriam e as experiências de vida que iriam ter. Nasceu daí minha vontade de contar essa experiência em histórias como estas que, agora, compartilho com vocês (RIBEIRO, 2012, p. 7).

É interessante notar ainda, a observação feita por Bosi (1994, p. 55) em relação sobre trazer o passado para o presente:

> Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias [sic] de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...] Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente,* exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.

Dessa forma, o narrador fala-nos, já no final do conto, sobre o presente quando cita as pessoas da família "Elas morreram, muito tempo depois, sem nunca terem acreditado em mim. Mas esta história é verdadeira e estou contando-a, hoje, para vocês, esperando que acreditem em mim" (RIBEIRO, 2012, p.14). Nesse momento, o narrador faz uma ponte entre o passado e o presente, esperando que o seu leitor acredite em sua história.

O narrador contador de histórias

Também no livro encontramos o narrador preocupado em passar para as próximas gerações as impressões de sua infância, de fatos ocorridos no passado que, provavelmente foram contados a partir da oralidade e que agora ele traça suas linhas para leituras futuras e também seu doce olhar sobre acontecimentos recentes, deixando transparecer um mundo cheio de controvérsias, mas também cheio de um olhar amoroso sobre as coisas. Dessa forma, é possível observar que:

> O autor contemporâneo tem representado o griô. Numa relação agora individualizante, íntima, muito próxima

> e extremamente afetiva, esse narrador-avô, recupera o papel de porta-voz do grupo e de detentor do passado, da ancestralidade, para dotar seu neto de elementos (histórias/exemplos) que o habitem para a continuidade (SILVA, 2013, p.11).

Esse griô moderno, provindo da literatura africana, resgata a história oral de seus ancestrais e torna-a concreta a partir da escrita, conforme observamos no conto *Quem matou o mar morto?* que traz-nos o narrador em terceira pessoa que conta a história de uma família que era composta pelo pai, mãe e quatro filhos (três homens e uma mulher). No leito de morte, o pai divide a herança e deixa para o filho mais velho todos os bens e o incube de cuidar da família que fica. Para o segundo filho, ele deixa as coisas pertinentes à pesca, pois era isso que ele gostava de fazer. Para o terceiro filho, ele não deixou nada, mas era para o mesmo passar seis meses do ano com cada irmão e, no final, ele iria ter uma profissão e os seus irmãos o recompensariam.

O irmão mais velho começou a prosperar com o gado e o mais novo cresceu os olhos e começou a roubar para tentar abrir seu próprio negócio, mas o irmão mais velho descobriu e afastou-o e pediu para ele só retornar quando tivesse juízo. Como não tinha para aonde ir, procurou o irmão do meio, que ficou com a arte da pesca, próspero também no que fazia. Porém, o irmão caçula, mais uma vez, roubou, agora o material de pesca para tentar enriquecer com as coisas do irmão.

O irmão do meio, então, ficou sem nada, mas teve um sonho com seu pai que lhe falou de uma arca e ao dizer as palavras mágicas, ele conseguiria ter sal para vender e sustentar sua família. E assim foi feito, mas o irmão mais novo retornou e, novamente, ficou com tamanha inveja que pegou a arca e proferiu as palavras de forma exagerada, transformando, assim, o mar numa grande salina e este o tragou para o fundo do mesmo.

Dessa forma, tanto nesse conto como no decorrer do livro, além de algumas marcas da oralidade como, por exemplo, "Eia", "Tá", "Oba", as falas inseridas pelo narrador, através do discurso direto para dar voz às pessoas que cita nas histórias, servem ainda para aproximar mais o que escreveu da vida real e através desses exemplos, como também constatamos em Oliveira (2006, p. 9), é a própria oralidade que terá sua continuidade através da palavra escrita:

> A moderna literatura africana pertence a uma 'rede de cumplicidades', como bem define Inocência Mata. Rede esta cuja matriz primeira é a tradição, fonte que durante décadas vem alimentando as narrativas africanas. Neste sentido, [...] seguem o percurso dos contadores ancestrais. O espaço matricial é recuperado em vários níveis, o destaque, no entanto, é para a discursividade oralizada e a materialização de tal discurso...

Levando em consideração que o narrador é um adulto que recupera a forma oralizada de narrativa de seus antepassados e passa a criar sua própria narrativa através da escrita e mesmo sabendo que "quando a narrativa de um griô vira texto escrito, fica faltando a atmosfera do evento, do acontecimento em que ele está inserido, fica faltando as nuanças trazidas pelo ritmo, pela voz, pela entonação, pelo gesto, pelo movimento corporal. Fica faltando toda a sinergia que resulta dessas misturas de texto, voz, coreografia e musicalidade" (SILVA, 2013), o narrador consegue, além de utilizar as palavras vindas da fala, utiliza-se também da *metacontação*, ou seja, existem histórias sendo contadas dentro de sua história, através do discurso direto dado às outras personagens que perambulam sua histórias.

Dessa forma, a *metacontação* é observada principalmente no conto *O menino turista e o cachorro vira-lata*, terceiro conto do livro em que o narrador volta a ser em primeira pessoa e fala-nos sobre uma de suas viagens, onde encontrou duas mulheres que só se importavam com compras e, uma delas tinha um filho e não ligava para ele. O

menino ficava o tempo todo sozinho, só passou a ter um momento de felicidade, na viagem, depois que começou a alimentar um gatinho no hotel onde estava hospedado. O nosso narrador conta-nos com muita emoção o quanto o menino era triste e solitário e, em um determinado momento, ele encontra um cachorro que passa a ser o seu amigo na viagem.

Porém, no momento de ir embora, ele queria levar o cachorro com ele, mas a mãe não permitiu, o menino chegou a sugerir que ela o deixasse no lugar em que estavam já que ninguém gostava dele. Uma pessoa local o convenceu de que o cachorro era feliz ali e que ficaria bem. O que emocionou o narrador foi o momento do embarque em que o menino foi abraçar o cachorrinho que o havia seguido até o aeroporto.

Nesse conto, o menino ganha voz para sabermos as impressões do mesmo sobre os fatos ocorridos, através do uso do discurso direto e, assim, distancia-se um pouco do narrador em 1ª pessoa que visa ter sua verdade como única, ignorando as outras e explicita a voz do menino envolvido na história, deixando transparecer outras verdades, ou seja, ele transgride o narrador ocidental – da verdade absoluta - e passa a interagir com a personagem, não contando por ela a história.

Mas sobre essa diversidade de elementos, ou seja, subsídios para tornar real cada versão narrada, disse Bosi (1994, p. 51):

> A recordação seria, portanto, uma organização extremamente móvel cujo elemento de base ora é um aspecto, ora outro do passado; daí a diversidade dos 'sistemas' que a memória pode produzir em cada um dos espectadores do mesmo fato.

Dessa forma, podemos concordar com Benjamin (1994, p.198) e estender à narrativa *O menino e os ciganos* que "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos

se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos".

E assim o próprio Benjamin (1994, p. 201) fala que "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes" e, é por isso, que a narrativa de Francisco Aurélio Ribeiro chama-nos a atenção, porque tais experiências relatadas por ele agregam-se às nossas e formamos uma teia para contarmos a outras pessoas.

Então, não se pode negar que "uma tradição de cultura oral com uma literatura escrita numa língua europeia para desenvolverem, dessa forma, a criação de outra escrita que reverbera, tal como cá, vozes de lá e ecos daqui" (QUEIROZ, 2015, p.54). Refletindo, também, que "A história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos" (BOSI, 1994, p. 90).

O narrador de memória

Levando em consideração que o narrador tem traços autobiográficos e as impressões do autor menino ficam marcadas na narrativa de *O menino e os ciganos*, Bosi (1994, p. 46-47) faz a seguinte observação sobre a memória:

> [...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo 'atual' das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, 'desloca' estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Tal narrador se utiliza de personagens que fizeram parte da sua infância ou até mesmo de algum fato não tão antigo, mas que serve para dar ainda mais veracidade às suas memórias, pois

> A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo (BOSI, 1994, p. 54).

Não criamos nossas memórias sozinhos. É claro que as alocamos num espaço destinado a elas em nossos cérebros, tornando-as algo individual. Porém, para se chegar a esse ponto, precisamos, em um dado momento da nossa história, da interação com os outros indivíduos que estão ao nosso redor.

Dentre os indivíduos que estão ao nosso redor, o narrador transmite-nos uma forte interação com as pessoas que fazem parte ou circundam a sua família. Ele chama atenção para sua mãe e a Petita, ama e protetora, que fizeram parte do episódio com os ciganos no conto que dá nome ao livro, deixando vir à tona que:

> [...] episódios antigos que todos gostam de repetir, pois a atuação de um parente parece definir a natureza íntima da família, fica sendo uma atitude símbolo. Reconstituir o episódio é transmitir a moral do grupo e inspirar os menores. [...] Tocamos sem querer na história, nos quadros sociais do passado: moradias, roupas, costumes, linguagem, sentimentos [...] (BOSI, 1994, p. 424).

É possível observar também, que no conto *O menino e os ciganos,* percebemos através da fala da mãe para com a Petita o quanto esta tem influência sobre o menino, através da contação de histórias quando fala "- 'Tá vendo, Petita, o que dá ficar contando história pra esse

menino. Ele fica achando que é verdade." (RIBEIRO, 2012, p.14), ou seja, essa pessoa tão ligada à família, mostra-nos a convivência que ela já possui no espaço familiar, tal qual foi observado por Bosi (1994, p. 73):

> Enquanto os pais se entregam às atividades da idade madura, a criança recebe inúmeras noções dos avós, dos empregados. Estes não têm, em geral, a preocupação do que é 'próprio' para crianças, mas conversam com elas de igual para igual, refletindo sobre acontecimentos políticos, históricos, tal como chegam a eles através das deformações do imaginário popular.

No conto *Seu Ovídio e a mula Meu Amor,* quarto e último conto do livro, o narrador também em primeira pessoa, diferente do conto de abertura do livro, agora ele se encontra na cidade grande, em Vila Velha, mas ainda provinciana. E narra a época em que a condução era feita através de animais de tração e o mesmo conhecia o senhor Ovídio e o pai deste tinha um negócio de carroceiro e fazia o transporte como profissão. Certo dia, o Ovídio ganhou uma mulinha do pai e se apaixonou pela mesma, até que depois de se aposentar também da profissão que o pai lhe ensinou, não se desfez da mulinha chamada Meu Amor. Em um determinado momento, a mula fugiu e o senhor Ovídio ficou louco atrás dela até que a encontrou em um departamento de animais da prefeitura, mas para tirá-la de lá, era preciso pagar cem reais e ele não tinha essa quantia. Por fim, a história ganhou repercussão na mídia e um comerciante teve compaixão e doou o dinheiro para que a mulinha de Seu Ovídio pudesse retornar ao dono.

Nesse conto percebemos que o narrador tem um forte contato com as pessoas que estão ao seu redor, mostrando-nos que a memória é garantida também a partir do coletivo, pois "...Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade" (BOSI, 1994, p.55).

É percebido, então, que formamos nossas memórias a partir do contato com o outro, já que "O grupo é suporte da memória se nos identificamos com ele e fazemos nosso seu passado" (BOSI, 1994, p.414).

CONCLUSÃO

Sobre o narrador, ainda diz Bosi (1994, p. 91):

> O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira.
>
> Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo.
>
> Uma atmosfera sagrada circunda o narrador.

Através das histórias de *O menino e os ciganos* percebemos a experiência desse narrador griô que nos deixará suas histórias e experiências para que as mesmas possam ser contadas para as próximas gerações e se juntarem a tantas outras histórias que ainda serão contadas, formadas a partir do ouvinte que guardou também em sua memória o que lhe foi transmitido e que agora continuará o ciclo sagrado que é formar novos narradores.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, Arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade:* lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 43-91.

FARIA, Helena Maria Martins. *As crianças na narrativa de Ondjaki.* Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9930/1/ulfl141494_tm.pdf>. Acesso em: 4 out. 2015.

OLIVEIRA, Jurema José de. *Gêneros literários e tradição oral nas literaturas africanas de língua portuguesa.* Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/ admin/arquivos_casepel/casepel02.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2015.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Vozes de lá, ecos de cá: confluências da palavra escrita entre América e África. In: OLIVEIRA, Jurema de (Org.). *Africanidades e brasilidades*: culturas e territorialidades. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 43-56.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *O menino e os ciganos*. Ilustrações de Valter Natal. Serra: Formar, 2012.

SILVA, Celso Sisto. *Do griô ao vovô*: o contador de histórias tradicional africano e suas representações na literatura infantil. <http://www.seer.ufrgs.br/ NauLiteraria/article/viewFile/43352/27859>. Acesso em: 17 ago. 2015

CARLINHOS OLIVEIRA NO CENÁRIO DA CRÔNICA NACIONAL

Francisco Aurelio Ribeiro[1]

De todos os autores brasileiros atuantes nos anos 60 e 70, Carlinhos Oliveira foi o que mais mergulhou no seu tempo. Mergulho que ele assumiu de forma estranha, pois no fundo ele nunca foi moderno. Pelo contrário, no físico e na obra se aproximava, por temperamento e circunstâncias, do escritor maldito que teve sua hora e vez no início do século. [...] Ninguém como ele, em seu tempo e lugar, percebeu o vazio da condição humana. [...] O texto de Carlinhos Oliveira, seja ele qual for, é um contexto em si mesmo. Nesse particular, não tenho nenhuma hesitação em considerá-lo o escritor mais autêntico de nosso tempo, a despeito de lhe faltar um livro específico que justifique a classificação. Lida concomitantemente com sua vida, a sua obra, apesar de esparsa e fragmentada, pode ser encarada como o maior romance contemporâneo.
Carlos Heitor Cony

1 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Presidente da Academia Espírito-santense de Letras (AESL).

> Sem escapatória. Ou mudo de país e de pátria e de valores humanos, sociais e culturais, ou descrevo essa roda humana e indistinta, anárquica, sem identidade, de múltiplas origens, que marcha às cegas para o nada. Sou um escritor brasileiro. O Brasil é essa tumultuada cloaca do terceiro mundo. Não quero o molde: marxista, freudiano, cristão, protestante, umbandista etc. Talvez não queira também o molde literário: o romance americano, o hispânico, italiana, o alemão. Quero aprender o espetáculo e descrevê-lo.
> José Carlos Oliveira

José Carlos Oliveira nasceu em Vitória, no Morro do Convento de São Francisco, Cidade Alta, no dia 18 de agosto de 1934, sétimo filho do casal Pedro Pinto de Oliveira e Maria Tristão de Oliveira. Com o suicídio do pai, em 1939, quando Carlinhos tinha cinco anos, sua mãe ficou sozinha para criar os sete filhos; Carlinhos foi internado junto com a irmã Shirley, em tempo integral, no Orfanato Cristo Rei, obra assistencial católica. No ano seguinte, a família foi morar na rua Gama Rosa, também no centro de Vitória. Nessa época, Carlinhos aprendeu as primeiras letras com a irmã Arlene. Apesar da pobreza em que vivia, da fome que experimentou na infância, o menino Carlinhos despertou para as letras desde o primário, quando teve seus versos publicados em "O "Anchietano", jornalzinho da escola que frequentava. Tornou-se diretor do jornalzinho e em toda edição publicada um poema seu, geralmente cívico, nacionalista, como se pedia naqueles tempos de ditadura varguista.

Em 1947, matriculou-se no Ginásio do Espírito Santo, onde conheceu o professor e escritor Renato Pacheco, seu mestre nas letras capixabas e a quem considerava "o melhor escritor capixaba", conforme a crônica "O sol e a caveira", publicada no *Jornal do Brasil*, em 03 de agosto de 1981. No ano seguinte, passou a estudar no Colégio Salesiano, onde estudava a elite capixaba, deixando esperançosa a família que via a possibilidade de ele se tornar padre, futuro de as-

censão social almejado pelas famílias pobres. No entanto, estudar nos Salesianos não foi para ele uma experiência agradável, como narra em *O pavão desiludido*:

> Minha mãe traiu a classe proletária, atribuindo a miséria aos caprichos de Deus, e fez de mim um desclassificado ao me matricular no Colégio Salesiano, cujos professores eram padres italianos e alemães, fascistas e sádicos, e cujos alunos faziam todos os gestos de feminilidade, como é normal entre as crianças ricas. Os padres logo me transformaram em bode expiatório, por ser o único aluno que estudava de favor. Colega de classe do filho do governador, eu devia representar o papel de órfão de um desventurado militar. Não era por meus méritos que me recebiam em igualdade de condições: era só porque, tendo morrido meu pai, eu me enquadrava numa lei caridosa. A lei mandava e os salesianos cumpriam: eu era um constrangimento. Em vez de me botar na Escola Técnica, que sendo grátis estava conforme as minhas possibilidades, além de coincidir com meus desejos, mamãe me entregou aos padres e lhes recomendou que me tratassem severamente, alegando ser eu um moleque difícil de corrigir. Meu uniforme era de pano inferior; meus livros, de segunda mão; mas ela podia se vangloriar de que filho seu não estudava em colégio de pobre. E eis como a família, a escola, a religião e a pátria fizeram de mim o que sou hoje: um estranho a tais ilusões (OLIVEIRA, 1972, p. 123-124).

Apesar de tudo, a roda gira, e o menino tinha determinação. Em 1949, com 15 anos, Carlinhos Oliveira teve um conto publicado no jornal *A Gazeta*, de Vitória, tendo recebido elogio do jornalista Mesquita Neto, diretor do jornal. Em 1950, Renato Pacheco convidou Carlinhos para uma reunião na Academia Capixaba dos Novos, associação cul-

tural criada em 1946 com o lema "Ad majora nati", nascida para coisas maiores, e que era um vestíbulo para a Academia Espírito-santense de Letras. A partir daí, tornou-se presença constante nos encontros acadêmicos e ganhou o apelido de "Zé Precoce". Provavelmente, nessa época escreveu seu primeiro romance, *Pobres e tristes*, influenciado pelas leituras de Dostoievsky, Zola, Knut Hamsun, com "frases curtas, a marca de mestres ensolarados e leves, Rubem Braga e Antônio de Alcântara Machado". (OLIVEIRA, 1981, p. 139-141)[2].

Carlinhos Oliveira era um leitor voraz e a biblioteca pública municipal, no centro da cidade, o seu refúgio. Deixemo-lo contar sua experiência de leitura, como escreveu na crônica "Já leu Pitigrilli?", publicada no *Jornal do Brasil***,** em 27 de agosto de 1978:

> A biblioteca era antes de mais nada um refúgio. Creio que a descobrimos, minhas irmãs e eu, durante as longas férias de verão. Minhas irmãs trataram de encontrar outra ocupação depois das férias, mas eu segui frequentando aquela sala calma, onde meia dúzia de gatos-pingados passavam horas sentados diante de uma carteira escolar (só faltava aquele buraco para colocar o vidro de tinta). [...] Era um lugar democrático onde entrava e se acomodava qualquer pessoa, desde que decentemente trajada: criança, homem de meia-idade, velho, mulher, mocinha, preto, branco, rico, pobre. Democracia de verdade por não ser logradouro público (ao ar livre) e dedicar-se à prestação de determinado serviço. Vitória era uma cidade muito atrasada e sua Biblioteca Municipal, em decorrência da penúria de verbas de que padecia a Prefeitura, apresentava-se paradoxalmente rica em atrações.Eram livros doados, brochuras velhas, sebosas, mas perfeitamente legíveis, que se enfileiravam em suas prateleiras.

2 Os originais desse livro foram encontrados e lhe foram entregues por um Capitão da Marinha, seu amigo, em 1970, mas foram novamente perdidos pelo autor em um de seus porres homéricos, como conta na obra acima citada.

No princípio, percorri de A a Z o fichário adequado à minha idade, estraçalhando a literatura infantojuvenil posta à minha disposição. Coleções de gibi, Eu sei tudo, o álbum de Flash Gordon no Planeta Mongo, invenções futuristas de Júlio Verne, aventuras de Tarzã, obras completas de Monteiro Lobato dedicadas aos guris e, no meio de um montão de outras preciosidades, a horripilante história de João Felpudo, o menino que não tomava banho, não escovava os dentes, e por causa disso sofreu o diabo nas mãos de um narrador sadomoralista. É preciso republicar essa obra-prima de terror! Hans Christian Andersen e os outros todos. [...]

A biblioteca me oferecia o que mais gosto: solidão, silêncio e sonho. Depois de ler todos os livros infantojuvenis, entrei firme nos bambas da literatura adulta que havia lá: Machado de Assis, Gonçalves Dias, Zé de Alencar, Castro Alves, General Klinger (por incrível que pareça), o panfletário devastador Antônio Torres, Augusto dos Anjos, ora direis ouvir Bilac, Cruz e Sousa e bota gente aí. Dos 12 para os 13 anos, com a cumplicidade do bibliotecário, viajei as obras proibidas para menores, anomalias sexuais do Fritz Khan, duas ou três novelas do Marquês de Sade, as obras completas de Pitigrilli. [...] Eu que aos 12 anos lia Pitigrilli, mestre do erotismo exagerado (depois renegaria tudo, o fascista, e viraria monge – "o diabo depois de velho se fez ermitão"), só me iniciei sexualmente aos 16 anos, num antro de prostituição chamado Casa Verde.

Bem, essa era a Biblioteca Municipal. Ainda havia a Biblioteca Estadual e uma terceira, magnífica, que circunstâncias fortuitas e afortunadas colocaram no meu

> caminho, revelando ao menino canhoto das duas mãos uma alternativa profissional em que a mão canhota e a destra poderiam funcionar em igualdade de condições.

Essa terceira biblioteca trata-se da que foi deixada por um hóspede da pensão de sua mãe, um comunista perseguido pela ditadura getulista, como conta em *Um novo animal na floresta*.

Em abril de 1951, quatro meses antes de completar 17 anos, José Carlos Oliveira abandonou o curso ginasial no Colégio Salesiano, sem o concluir, e começou a trabalhar como repórter e cronista diário de *A Tribuna*, além de colaborar com a revista *Vida Capichaba*, principal vitrine de literatura para os capixabas. Depois foi trabalhar na *Folha do Povo*, vespertino ligado ao Partido Trabalhista Brasileiro, também como repórter e cronista, alternando espaço com José Carlos da Fonseca, futuro deputado federal, Vice-Governador, Ministro do TST e cronista, seu colega na Academia Capixaba dos Novos. De acordo com Jason Tércio, seu principal biógrafo,

> A partir da *Folha do Povo*, os textos de Carlinhos ficaram mais elaborados. Ele enveredou pela crônica puramente literária, sem ganchos jornalísticos. Nessa época, já despontam alguns temas que seriam recorrentes em sua obra – inconformismo social, solidão, amizade, infância, suicídio –, abordados com ironia, irreverência, sarcasmo e fúria anarco-iconoclasta (TÉRCIO, 2005).

Em 1951, ano em que se comemorou festivamente o quarto centenário da fundação de Vitória, Carlinhos Oliveira destacava-se nos meios intelectuais dos ilhéus de Vitória e, uma semana antes de completar 17 anos, foi eleito para ocupar a cadeira 18 da Academia Capixaba dos Novos, que tinha como patrono Domingos José Martins, o principal herói capixaba e o único a constar do Panteão

dos heróis nacionais. Era o mais jovem dos 20 membros, dentre os quais constavam futuros políticos, juízes e desembargadores, como Christiano Dias Lopes (governador), Setembrino Pelissari (prefeito de Vitória), Romulo Salles de Sá (desembargador), Mário Gurgel. Joaquim Beato, José Carlos da Fonseca, José Cupertino Leite de Almeida (deputados) e Renato José Costa Pacheco (juiz e escritor), seu padrinho. Carlinhos Oliveira era admirado por sua inteligência e por sua cultura, mas era um 'outsider' naquela constelação de futuros líderes capixabas, a maioria vinda da elite. E foi ele mesmo que detonou aquela situação quando, no ano seguinte, no dia 08 de março de 1952, publicou, na *Folha do Povo*, um longo artigo em quase a metade da primeira página, intitulado "Os tabus da cidade: as associações culturais". Seu artigo causou um escândalo e foi sua primeira polêmica. Nele desancou as principais entidades culturais da cidade, a Academia Espírito-santense de Letras, a Academia Capixaba dos Novos (a que pertencia), a Associação Espírito-santense de Imprensa, a Academia Feminina Espírito-santense de Letras e o Centro Cultural Humberto de Campos, de Vila Velha. Naquela época, Vitória era uma cidade pequena e provinciana, teria uma centena de intelectuais, no máximo, e todos pertenciam a uma dessas associações criticadas por ele. Ainda não tinha uma universidade, apenas alguns cursos superiores isolados. Portanto, em sua fúria juvenil, Carlinhos Oliveira ofendeu a todos e ficou sem condições de viver em sua cidade natal. Seu jornal foi processado com base na Lei da Imprensa, por calúnia e difamação, mas, por ser menor o autor do artigo, a ação criminal recaiu sobre o editor do jornal, Armênio Cloves Jouvin. Vejamos o que provocou tanta ira nos intelectuais ofendidos e a principal causa da ruptura de Carlinhos com sua cidade, seus amigos, sua família.

> Uma coisa me impressiona sobremaneira em Vitória: a quantidade impressionante de academias e associações culturais e a falta absoluta de reuniões, nessas mesmas academias, e congêneres. Vejamos as mais importantes: Academia Espírito-santense de Letras, Academia

Capixaba dos Novos, Associação Espírito-santense de Imprensa, Academia Feminina de Letras e, finalmente, Centro Cultural Humberto de Campos, que fica em Vila Velha, mas, como os semelhantes daqui, é totalmente nulo, e serve apenas para alisar vaidades de cabotinos bem instalados.

O "Intelectual". Em Vitória, considera-se intelectual a todo aquele que é amigo de algum rapaz que escreve em jornal. Se anda na "turminha" e elogia os parceiros, desde já tem assegurado um lugar na posteridade... de uma academia aos pedaços, Após o "batizado", começa o intelectual recente a fuçar uma vaga em qualquer das academias, e isso, convém dizer, não lhe será difícil, uma vez que os amigos por ele sobejamente elogiados fazem parte do quadro dos acadêmicos. E enquanto milhares se acotovelam, os que realmente escrevem (escrevem, e não alinham incoerências) se deixam afastados. Esses não são considerados intelectuais, embora sejam os únicos que realmente o são.

As intenções do candidato. Uma só intenção move a academia: a oportunidade de dar pasto ao cabotinismo, nela entranhado como o visgo do cacau nos pés dos personagens de Jorge Amado. Após ser eleito, nunca mais aparece o moço na sede. Isso porque seu intento já foi alcançado: finalmente pode ele publicar suas prisões de ventre cerebrais, apondo abaixo do próprio nome a informação que aporá respeito ao leitor desprevenido: Membro da Academia X.

Academia Espírito-santense de Letras. A metade dos acadêmicos da AEL é constituída de imbecis de sobrecasaca e cabeça erguida. Muitos há que sequer sabem escrever sem erros e foram eleitos pelo simples fato de

serem professores ou advogados. A última sessão da AEL foi realizada por ocasião do IV Centenário (1951). De lá até hoje oficialmente não há AEL. Há, sim, acadêmicos espalhados pelos nossos subúrbios e pelas nossas praias. Para falar a verdade, sem esconder coisa alguma, direi que aquilo é mesmo um imenso museu, onde cérebros empoeirados e aposentados aguardam classificação "Cérebro de Fulano de Tal - cadeira nº...".

Associação Espírito-santense de Imprensa. A AEI está nas mesmas condições. Organização de jornalistas, dela fazem parte 90% de sócios que desconhecem, mesmo uma redação. E por que isso? Simplesmente porque rezam os estatutos, caducos e mal feitos, que, para ser sócio, basta que o candidato apresente três artigos publicados em jornal, revista etc. Ora, Fulano de Tal escreve hoje um artigo sobre, vamos supor, contabilidade. O assunto é vasto, e o artigo é desdobrado em três, quatro, cinco partes. E esse mocinho já está apto a entrar na AEI, organização de jornalistas, e receber carteira e tudo o mais. [...] O exemplo acima, citando um contador, foi feito propositalmente, É que o secretário da AEL, atentem, é contador, e de jornal só conhece o exemplar que compra diariamente.

Academia Capixaba dos Novos. Agremiação de "brotinhos literários". Nela pontificam nulidades que se elogiam mutuamente, tratando-se por "V. Exª", "nobre colega" etc. Também aqui não há reuniões. Não há sequer sede definida. Conta-se que certo sábado, promovendo a ACN uma reunião, lá não apareceu ninguém. Depois foi descoberta a causa: o "Mengo" chegava naquele dia, ninguém queria deixar de ver Biguá e outros craques.

> A "Intelectual". Também tem a "intelectual" – como não? A dona não se casou por falta de marido, ficou solteira, lírica, histérica. Tudo isso é demonstrado em cores vivas nos sonetos que ela vomita de dois em dois minutos Nota-se em cada verso a angustiante falta de macho, a necessidade sexual que, por não ser satisfeita, é (muito mal) reprimida nos catorze versos. Essas também se reúnem. Reúnem-se e promovem bacanais, onde o vinho espuma, e onde as intelectuais se aproveitam da falta de homens. As "intelectuais" discutem modas e trocam receitas. Depois, cada qual lê sua última produção sendo vivamente aplaudidas pelas "colegas". São a favor do divórcio porque não se casaram. A favor da "emancipação feminina" porque só assim conseguirão se entregar ao primeiro que encontrarem, intelectual ou não. Nessas, existem honrosas exceções, as quais o leitor ponderado conhece à primeira vista.
>
> É esse o clima literário de Vitória: completamente nulo. Os poetas, cronistas, contistas, romancistas, novelistas etc., nada entendem de literatura, e falam por ouvir falar - como o papagaio. Excetuando-se alguns, cujo talento é claro como água, os restantes, que aliás são a parte predominante, são medíocres e nulos como uma vírgula depois de um ponto. Como veem, nosso crítico Sérgio Ricardo tem ainda muita coisa que destruir (OLIVEIRA, 1952, *Folha do Povo*).

Imaginem o escândalo que provocou esse artigo na comunidade ilhoa, em 1952, que se reunia no Bar Estrela e no Café Avenida. Na época, o presidente da AEL era o desembargador Eurípedes Queiroz do Valle; da ACN, o jovem advogado e futuro desembargador Romulo Salles de Sá e da Academia Feminina faziam parte Judith Leão Castello Ribeiro, a primeira deputada capixaba, a historiadora Maria

Stella de Novaes, a jornalista Yvone Amorim e a cronista Anete de Castro Mattos, dentre outras intelectuais da sociedade capixaba. Na crônica "Palestra", publicada no *Jornal do Brasil* em 25 de novembro de 1974, 22 anos depois desse episódio, Carlinhos Oliveira o retoma, fazendo uma "mea culpa":

> [...] Ora deu-se que estávamos numa democracia, ainda que eu ignorava por completo a existência de algum limite para a liberdade de expressão. Sucede, mais, que havia na cidade um ajuntamento de literatos e literatas, últimos vestais da poesia parnasiana, àquela altura morta e enterrada no resto do Brasil. Fiz algumas investigações e publiquei longa reportagem sobre esse estranho baluarte. Mas exagerei. Misturei o poeta e suas excentricidades; a poetisa (uma delas) e seu comportamento social pouco ortodoxo. E o pior é que generalizei, atribuindo ao conjunto o que seria verdadeiramente ridículo em apenas dois ou três.
>
> O escândalo estourou. Após uma guerra de papel, travada entre os dois jornais envolvidos, recorreram "eles" à Lei de Imprensa, novinha em folha, iniciando o processo que terá sido o primeiro no Brasil desde 1946. No banco dos réus, um tal L.A.- ou seja, eu mesmo. Mas sendo eu menor, coube ao Jouvin defender-se a si mesmo, a mim e à liberdade de expressão. [...] Fiz tantos inimigos... Ameaçaram linchar-me... Fiquei só na redação, assegurando a continuidade do trabalho, enquanto o meu chefe inocente recebia as inevitáveis cuteladas do promotor... Meu Deus! Que medo! Que vergonha! Que remorso!
>
> Provou-se, afinal, que na minha inocência eu andara certo. Apenas, como falei, havia exagerado. A absolvição

> não tardou. Mas aprendi a lição e não a esqueço. Tudo aquilo que não vá contra a pessoa em sua intimidade inviolável; tudo aquilo que constitua um fato, um fenômeno ou uma tendência pública pode e deve ser mencionado por escrito, desde que na forma condizente com a natureza do assunto. Em outras palavras, uma das obrigações do jornalista é ser elegante (OLIVEIRA, 1974, *Jornal do Brasil*).

Essa foi uma das causas da saída definitiva de Carlinhos de sua cidade natal, mas, talvez, não a principal. Afinal, havia duas outras razões principais para que aqui não permanecesse: a impossibilidade de ter uma carreira literária e jornalística de sucesso diante da limitação cultural da ilha e os problemas familiares. Carlinhos era o único homem de uma família de sete mulheres (seis irmãs e a mãe), desde a morte do pai. Tinha problemas de relacionamento com a mãe, que considerava autoritária e que esperava dele um trabalho digno para sustentar a família, recriminando-o por gostar de ler e de escrever. No romance autobiográfico *O pavão desiludido*, verdadeira obra-prima da literatura brasileira, publicado em 1972, essa relação conflituosa com a mãe é o *leitmotiv* que perpassa toda a obra. Vejamos um trecho:

> Talvez eu saiba; é possível que eu saiba, mas me seria talvez intolerável confessar a razão pela qual nossa mãe nunca demonstrou uma ternura autêntica, não nos beijando nunca nem se deixando beijar. De qualquer modo, as consequências dessa atitude não foram das mais agradáveis, nem para ela nem para nós. Quando se cria um abismo assim entre duas pessoas da mesma família, sendo uma delas criança, mais tarde se verifica que nem todo o amor do mundo daria para encher o buraco. [...] Foi mamãe que nos arrancou daquela miséria toda, trabalhando duramente, mas sem amor

> o que é que me adianta estar vivo hoje? (OLIVEIRA, 1972, p. 19).

Também nesta passagem é evidenciado o terrível relacionamento mãe/filho:

> Ela sempre manifestou que o filho era rebelde, preguiçoso e vadio. Pretendia torná-lo submisso, expedito e estudioso. Mas quando ele passava o dia inteiro com um livro nas mãos, até mesmo às refeições trazendo os olhos baixos, aprisionados às peripécias de um romance, declarava ela ter parido um vagabundo, que só sabia ler e mais nada (OLIVEIRA, 1972, p. 63).

Outra questão que o empurrou para fora de Vitória era sua origem. Numa cidade antiga e antiquada como Vitória, o passado de alguém era essencial para se ascender socialmente. É o que se pode ver nas seguintes passagens do romance já citado: "Eu ia ser um grande artista, ia ser o maior escritor brasileiro, mas infelizmente não tenho berço... Sou uma cruza de assassino com carrasco. [...] Escritor, já não tenho liberdade; meu pai enodoou minha reputação" (OLIVEIRA, 1972, p. 114-115). Tomada a decisão de partir, ou praticamente impelido a romper com o passado, como se isso fosse possível ao ser humano, a ida para o Rio não foi menos traumática, como também se pode ler nos capítulos finais de *O pavão desiludido*:

> Num comboio cor de formiga, sentado junto à janela, digo adeus à minha infância e à minha família. [...] Foi tudo muito rápido, uma vertigem que se apossou de mim ainda ontem de tarde, quando um funcionário graduado do governo me entregou finalmente passagens de ida e volta ao Rio pela Leopoldina. Minha intenção manifesta era ir e nunca mais voltar, mas a passagem de volta teria em meu bolo o efeito tranquilizante, um

> talismã contra o desconhecido. Às 11 da noite, arrumei três ou quatro mudas de roupa na mala de papelão fingindo couro, e me deitei para ficar acordado até às cinco da manhã. Dormiam os meus familiares, ignorando que eu já não pertencia a ninguém.Em poucas horas chegaria ao Rio de Janeiro um rapazola sem nome, sem passado, sem referências, sem dinheiro, sem profissão, sem destino, incrédulo e apátrida, ignorante e atrevido, tal como se chega ao mundo; e no tumulto da cidade grande se perderia (OLIVEIRA, 1972, p. 28-29).

A chegada ao Rio, a adaptação ao ambiente estranho, a falta de dinheiro até para comer, a busca por emprego são relatadas assim:

> Cheguei em fins de agosto. Em outubro as chuvas escurecem as manhãs e me levanto sem fazer barulho, lavo o rosto, visto-me, abro e docemente fecho a porta, iniciando uma caminhada delirante metrópole esmagadora. O dinheiro acabou: já não tenho direito às refeições, embora quanto aos pernoites ainda seja tolerado. Rondo as sedes dos jornais, sem coragem de entrar: minha timidez só agora se revela invencível, mórbida, estado que não é estranho ao trauma sofrido no Café Avenida. [...] Ao meio-dia estou na Lapa, com fome, e só para ter um destino vou andando resoluto e patético na direção da Praça da bandeira. Chego com o pés doloridos e o nariz resfriado. No restaurante do SAPS, subo uma escadinha e me instalo na biblioteca que funciona num jirau. Leio todos os livros que lá se encontram.Por coincidência, em muitos deles o homem aparece privado de todos os alimentos, e eu na privação mais completa, ouvindo a música dos talheres nas bandejas, tenho saudades do fumegante feijão da carioca morena, em cujo caldo a carne seca se desfia, e

> também do seu arroz soltinho e úmido (OLIVEIRA, 1972, p. 121-122).

No último capítulo da obra em referência, "A mãe do bispo", o narrador recebe uma carta de casa, com um artigo que escrevera para uma revista e um bilhete colérico da mãe: "Deixe de escrever besteira e venha trabalhar, seu vagabundo". O narrador sobe uma escadaria que dá em um morro, como na terra natal, e toma a decisiva decisão. Deixemo-lo contar:

> Como no princípio, cá estou na garupa de um morro, tendo a meus pés, mas não à minha mercê, uma cidade hostil e desejável. Sob o firmamento resmungão devo escolher um caminho em dois. Fico aqui, habitando as ruas, dormindo nas calçadas até que a fome me devore por inteiro; ou num gesto brusco de navalha extirpo os meus testículos, irrisória oferenda que só terá valor aos olhos de mamãe.
>
> "Nunca mais", digo repentinamente, "nunca mais", como se rezasse, "oh não, nunca mais", dobrando a espinha, afastando os pés, "nunca mais", enfiando o dedo na garganta, "nunca mais, oh não, nunca mais", vomitando fome, bílis, mamãe.
>
> Passou. Aflora à minha testa um suor frio, permeável aos gravetos de chuva. Lenta e solenemente rasgo a carta, o recorte, o envelope, a passagem de volta. Desço lenta e solenemente a escadaria e vou cingindo o Morro da Viúva, deixando para trás Botafogo, atravessando os túneis, e na serpente de escamas brancas e pretas vou andando, ao longo do mar bravio. Se quem viveu no morro merece morrer na vida, conforme eu mesmo estabeleci na primeira infância, quero todas as viagens,

> todas as mulheres, todos os desregramentos, quero ser livre por mim e para mim. Que meu corpo regresse à terra, quando o tempo for chegado, sem levar um só prazer que não se tenha esgotado em meu espírito (OLIVEIRA, 1972, p.127-129).

A cena final, melodramática, como numa peça de Nelson Rodrigues, é também premonitória. Após a decisão de romper contra os jugos da mãe e o passado provinciano, e prever o futuro que realmente teria, José Carlos Oliveira passa a trabalhar em jornais e revistas do Rio como repórter e cronista. Primeiro, em *A Noite Ilustrada*, depois na revista *Manchete* e na *Manchete Esportiva*. Foram anos de muito trabalho e de afirmação num cenário de competitividade e anonimato. Em 1956, Carlinhos começa a ficar conhecido, quando passa a colaborar no suplemento literário do *Diário de Notícias*, porta aberta aos escritores iniciantes. No ano seguinte, foi contratado como repórter de *A Cigarra*, revista feminina dos Diários Associados, e redator do *Diário Carioca*. Em 1959, sai do *Diário Carioca* e passa a escrever na "Revista de Domingo" do *Jornal do Brasil*. No entanto, a crise existencial, a solidão, os traumas de infância o atormentam cada vez mais e passa a fazer sessões de psicanálise. Sai do *Jornal do Brasil*, passa pelo *Diário de Notícias* e *Tribuna de Imprensa*, sem parar em nenhum deles.

Um pouco dessa experiência é narrado nos capítulos iniciais de *Domingo, 22*, seu quarto romance:

> Nos primeiros meses, Charlot passou fome, dormiu nos bancos das praças públicas, entrou na fila dos mendigos que recebiam a sopa da caridade, às sete horas da noite, num galpão perto do cais do porto. Pediu emprego de repórter, revisor ou mesmo contínuo, nas redações de A Noite, Noite Ilustrada, A Manhã, O Jor-

> nal, Diário da Noite, Vanguarda Socialista... Diziam; "Volte daqui a quinze dias, Pode ser que pareça uma vaga daqui até lá". Os mais sinceros diziam: "Vê-se na sua cara que está sendo consumido por uma fome de meses. Pelo estado dessas roupas, é evidente que anda dormindo ao desabrigo, debaixo das estrelas. Não adiantaria trabalhar conosco, pois nosso patrão não tem o hábito de remunerar os seus jornalistas. [...] Jornalismo não é profissão- é bico. Jornalista bem-sucedido é aquele que com segue realizar chantagens sem dar chance ao chantageado de se queixar na polícia. Mas esses vitoriosos são raros. A maioria, de vez em quando, recebe um vale correspondente a cinco dias de trabalho, e com essa miséria tem que continuar vivendo. Sinto muito, rapaz. Você nasceu no país errado (OLIVEIRA, 1984, p. 6-7).

Também uma das crônicas de seu primeiro livro, *Os olhos dourados do ódio*, lançado em 1962, focaliza aqueles sofridos dias:

> Ele chegara na estação das chuvas; não tinha vinte anos. Nascido e temperado numa ilha, era letrado em ventos e ondas; e pela forma da Lua conhecia a disposição dos siris entre as pedras submersas. Mas aquele mar, o da infância, estava muito próximo; e as ruas, os morros, as variações de temperatura, o rosto das pessoas, o descascado de certas varandas azuis, tudo lhe era excessivamente familiar. Ora, uma ilha decifrada é uma ilha inútil. Então chegou de trem à grande cidade. Procurou emprego, não achou; comida, não achou; ficou lendo Saint-Éxupery na biblioteca do SAPS, na Praça da Bandeira, enquanto no primeiro pavimento os talheres cantavam nas bandejas de alumínio: tinha fome, suava frio, mas era um rapaz valente. Debaixo da

> chuva, nos dias cinzentos, agarrava-se á esperança e ao orgulho (OLIVEIRA, 1962, p. 85-86).

Desde a sua primeira obra, confirma-se a sina de que o autor era o principal personagem de sua obra e de que Carlinhos Oliveira, jovem, e Charlot, mais velho, seriam os duplos indissociáveis de José Carlos Oliveira, o autor.

Os anos sessenta chegaram com José Carlos Oliveira desempregado e sem teto, a mesma situação de dez anos antes, quando fora pro Rio. O que ganhava como jornalista gastava com bebidas, mulheres, cigarro, terapia. Era um boêmio inveterado. Voltou a colaborar na *Manchete*, escrevia artigos no suplemento literário do *Jornal do Brasil*, como cronista e crítico literário. Já era um nome conhecido em todo país, mas sua estabilidade profissional só se concretizou a partir de 1964, quando foi contratado como redator do *Jornal do Brasil*, onde permaneceu até 1984. Em 1962, lançou seu primeiro livro de crônicas, *Os olhos dourados do ódio*, ocasião em que voltou a Vitória para o lançamento festivo na Livraria Âncora, na rua Duque de Caxias, bem próximo de onde nascera. Quase dez anos depois de ter saído derrotado de sua cidade, Carlinhos Oliveira voltava como vencedor, o escritor famoso que planejara ser e foi. Cumpria a sina de todos os outros capixabas que antes dele fizeram o mesmo percurso e se tornaram famosos, por terem saído da terra natal e de suas limitações: Narciso Araújo e Colatino Barroso, ao final do século XIX; Madeira de Freitas, o Mendes Fradique, na década de 1920; Haydée Nicolussi, Rubem Braga, Lidia Besouchet, Jairo Leão (o pai de Danuza e Nara) na década de 1930; Geir Campos e Marly de Oliveira, na década de 1940 e até os dos que lhe viriam depois como Elisa Lucinda e Viviane Mosé, na década de 1980. Até hoje, nenhum escritor capixaba teve sucesso nacional, sem que saísse daqui.

O problema é que um livro de crônicas já publicadas em jornal e reunidas em livro não dava a ninguém o status de escritor consagrado. Excetuando Rubem Braga, até hoje, nenhum escritor se notabilizou

por escrever somente crônicas. É o que afirmou Antonio Candido no sempre citado artigo "A vida ao rés do chão":

> Ela (a crônica) não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em "ficar", isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos escrevem do alto da montanha, mas do simples rés do chão (CANDIDO, 1992, p. 14).

A solidão foi sua companheira por toda a vida. É o que retrata em uma de suas crônicas publicadas em 1962**,** dez anos após sua chegada ao Rio, "Aquele Natal"**:**

> No dia 24 de dezembro, há dez anos (tinha eu dezoito), preparei-me tranquilamente para passar o Natal em solidão. Chegara ao Rio em setembro. Depois do período natural de dificuldades que todo provinciano atravessa, começara a trabalhar numa revista. E agora estava ali, na redação, terminando de escrever uma reportagem e pensando nas ruas festivas, onde multidões faziam compras e em como seria bela a noite para os que tinham parentes e amigos. O crítico cinematográfico da revista aproximou-se de mim e disse:
>
> - Olha, eu sei que você não conhece ninguém no Rio, de modo que quero convidá-lo para passar a noite no apartamento de uma amiga minha. Ela vai dar uma festa para gente assim como você.

> Tomei nota do endereço e ele disse: - Ao chegar, é só dizer que você é o José Carlos, que ela já está avisada.
>
> Às nove horas da noite, rumei para lá. Os sonhos mais ardentes me dominavam. A moça dona da casa era linda e passaríamos a noite dançando colados! Coisas assim; eu ia andando cheio de esperança. Diante do apartamento, toquei a campainha e então fluíram segundos de espera ansiosa. Abriu-se a porta: uma jovem linda, de vestido vermelho, surgiu à minha frente. Atrás dela vi um corredor, e depois uma sala onde outras moças estavam sentadas, uma das quais conversava com um rapaz. Da vitrola vinha uma canção tristonha.
>
> - Que é que o senhor deseja? — perguntou a moça.
> - Eu sou o José Carlos.
>
> Ao ouvir essas palavras, ela me olhou com expressão indefinível: espanto, ou esquecimento, ou então não ouvira direito, o certo é que ficou olhando fixamente o provinciano durante um minuto bastante penoso. Finalmente, falou: - José Carlos ainda não chegou. Com licença - e bateu a porta na minha cara.
>
> Meia hora depois, outra vez na rua, eu ainda não sabia se devia rir ou chorar. Fui andando sem rumo, e afinal entrei no Alcazar, sentei, pedi cuba libre e comecei a encher a cara (OLIVEIRA, 1962).

José Carlos Oliveira sabia que só seria reconhecido por seus pares e pela crítica, se se firmasse como romancista ou contista, já que, excetuando os arroubos da juventude, não se identificava com a poesia. Seu desafio era ultrapassar a carreira jornalística que lhe dera fama, embora soubesse que a crônica que fazia não era puro jornalis-

mo, diferente das reportagens que o consagraram na *Manchete*. Mais tarde, vai reconhecer, em entrevista dada ao *Pasquim*, em 1976, que sua obra não poderia ser dissociada de sua vida e tudo que produzira, jornalismo, crônicas, romances, memória, poesia, tinham para ele a mesma importância. Sempre cobrado por não ter escrito um romance, disse, naquela entrevista, que estava escrevendo um "romance em fragmentos", claro que em primeira pessoa, e cujo personagem principal era ele mesmo (*O Pasquim,* n. 390, Rio de Janeiro, dez. 1976).

De acordo com Jason Tércio, o primeiro livro de Carlinhos Oliveira confirmava seu talento de cronista emergente. "Os textos se seguravam no novo formato, porque superavam o patamar do devaneio superficial, tinham consistência e perenidade" (2005, p. 29). O lançamento no Rio foi no restaurante Au Bon Gourmet, com a presença de várias celebridades. Uma das crônicas do livro, "Pressentimento", tem como tema a compreensão do que é ser marginalizado, exatamente por ser um deles. Mais do que identificação, Carlinhos Oliveira sabia o que era ser marginal, vivia e sentia como eles, por isso, seu relato era de dentro, sem qualquer mistificação:

> Desde criança trago comigo um pressentimento relacionado com meu destino. Tenho a chave da inocência; e, um dia, se a fé permanece e o acaso não interfere, devolverei a todos o prazer pagão de viver. Minha confiança no valor desse pressentimento é tão grande que nunca pude acreditar no crime. Tenho pena dos criminosos; respeito-os; procuro, encontro e admito suas razões. Não falo dos grandes criminosos, aqueles que maltratam a coletividade quando se encontram no poder; os vingativos, que maltratam indistintamente e que inclusive reivindicam o respeito do futuro. Falo do assassino da criança; o ciumento que mata; todos aqueles sobre os quais a sociedade se lança com ódio e que conhecem os anos de ostracismo e vergonha. Assim como em atarem os párias de toda espécie: - os

toxicômanos; os alcoólatras; os misantropos que transferem para os animais o amor que não podem ofertar aos semelhantes.

Não se trata de identificação. Quando ocasionalmente me aproximei de qualquer deles, devido às circunstâncias ou com interesse profissional, sempre encontrei uma barreira entre nós. A sensação de que eu provavelmente compreendia o que se passava em seu íntimo tornava-os cautelosos, frios e finalmente hostis. Eles se sentem melhor diante do desprezo ou do ódio; sentem-se melhor perante a compaixão do que em face da neutra piedade da inteligência. Nenhum diálogo seria possível. Ia eu, então, meditar com o material de que dispunha:- os fatos colhidos na imprensa circulavam livremente em minha consciência, como dados estatísticos no computador eletrônico. Mas só a intuição me conduzia ao indício da verdade, cuja revelação total só se fará muito mais tarde, quando a vida me tiver ensinado o que falta aprender.

A simpatia pelos malditos e a antevisão do reino da inocência me fazem crer no meu futuro de romancista. (Devo repetir, ainda uma vez, que sou um romancista frustrado?). Mas devo esperar alguma coisa mais concreta relacionada com aquele pressentimento. Chegará uma hora, quando a incompreensão for generalizada, quando a compaixão estiver oculta pelo medo às represálias, em que usurparei a tribuna aos advogados para defender os criminosos para cuja defesa nasci. Esta é uma crença na qual transpareço o aspecto mais extravagante do meu pensamento – pois acredito numa liberdade à disposição das circunstâncias. Estou à espera; a minha educação prossegue; uma vez que escolhi o ofício mais ocioso, pois que depende de mim conferir o

> valor da arte aos meus devaneios, deixo aos caprichos do tempo o encontro com a inocência mergulhada na angústia e no niilismo. A inocência que só eu saberei ver.
>
> Oh! Blasfêmia! Só um louco imaginaria que para salvar-se é preciso que outrem mergulhe um punhal no sangue humano...
>
> Mas chega de atrocidade. Falarei agora, para terminar, do mais delicado anseio. Falarei da minha filha, que nascerá um dia, e da dedicação com que espero educá-la (OLIVEIRA, 1962).

Excetuando o fato de que essa filha nunca foi gerada, essa crônica, publicada em seu primeiro livro, *Os olhos dourados do ódio*, é uma profissão de fé muito elucidativa para se compreender Carlinhos Oliveira e sua obra no contexto em que foi produzida. Naquela época, início da década de 1960, já não se podia falar mais em Modernismo e seu legado. Um mundo novo estava sendo gestado e o autor já previa, aí, os "dados estatísticos no computador eletrônico", isso em 1962, quando isso ainda não existia por aqui. Carlinhos fala de sua experiência de repórter e jornalista que se aproxima dos que são marginalizados pela sociedade, os criminosos, e os cita: assassinos de crianças, assassinos passionais, párias de toda espécie: toxicômanos, alcoólatras, misantropos. Diz não se tratar de identificação, mas de uma simpatia pelos malditos que o fará tornar-se romancista. Ainda faltavam dois anos para o golpe militar de 1964, que iria mudar radicalmente a história do país, das artes e da cultura, nos próximos vinte anos, mas a saga de um Brasil moderno, industrializado e igualitário, que subsistia desde a utopia modernista de 1922 cai por terra.

Silviano Santiago, em artigo publicado no "Magazin Dominical" do jornal colombiano *El Espectador*, em 23 de abril de 1995, suplemento totalmente dedicado ás letras auriverdes, discorre sobre a narrativa brasileira posterior a 1964. Segundo ele, a partir desse ano,

houve uma mudança ideológica da prosa pós-1964, se a compararmos com a prosa do Modernismo (1922 a 1963). Antes, os prosadores brasileiros acreditavam num projeto utópico que decretava a igualdade das classes sociais como objeto e fim da luta política revolucionária. Assim, a denúncia social era a forma paradigmática escolhida pelos prosadores, tanto na prosa experimental de Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Oswald de Andrade quanto na prosa espiritualista de Lúcio Cardoso, Clarice Lispector e na memorialista de Pedro Nava, que se guiavam pela prosa regionalista dos autores de 1930. Para Santiago, a sociedade brasileira era explicada pelas elites intelectuais por dois mitos: o da cordialidade do brasileiro e o da democracia racial. Apesar de todas as denúncias que se faziam dos problemas estruturais da sociedade brasileira, latifúndio, miséria, fome, analfabetismo, seca, êxodo rural, economia agrária originada na escravidão negra, havia lugar para o otimismo revolucionário, porque esse velho mundo dos latifúndios improdutivos estava sendo derrotado por outro mais saudável. Acreditava-se num Brasil moderno e industrializado do futuro, em que as promissoras forças operárias, afeitas à luta social, organizadas em sindicatos, acabariam com as injustiças e trariam o equilíbrio indispensável, econômico e social à população em geral e não à minoria.

Nesse artigo tão esclarecedor não só para o leitor colombiano como para nós mesmos, que desejamos entender o nosso país e a nossa literatura, Silviano Santiago, também um grande ficcionista, afirma que, ao fInal dos anos sessenta, Antônio Calado, com *Quarup*, *Bar Don Juan* e *Sempreviva*, Carlos Heitor Cony, com *Pessach*, Érico Veríssimo, com *Incidente em Antares*, retratam, em suas obras, os pedaços desajustados da nação brasileira. A partir daí, a geração de 1970 passou a denunciar as falácias do milagre econômico brasileiro e escolhia o "marginal" à sociedade, ao sistema, à economia, como personagem por excelência de sua criação literária. Dentre os prosadores da geração de 1970, Silviano Santiago cita Antônio Torres, Edilberto Coutinho, Ivan Angelo, João Antônio, João Ubaldo Ribeiro, Ignácio de Loyola Brandão, Márcio Souza, Moacyr Scliar,

Oswaldo França Júnior, Raduan Nassar, Renato Pompeu, Renato Tapajós, Sérgio Sant'Anna e Sônia Coutinho (SANTIAGO, 1995).

Certamente, José Carlos Oliveira pode ser incluído nessa geração de prosadores de 1970, que escolheu o marginal como personagem principal, não fosse ele o próprio, como se identificava em todas as entrevistas e depoimentos que deixou. Conforme sua biografia feita por Jason Tércio, Carlinhos Oliveira se apresentava como:

> o cronista polêmico que conquistou leitores e desafetos; o filho ressentido que rompeu definitivamente com a família; o anti-Casanova mirrado e desleixado que atraiu incontáveis mulheres; o alcoólatra e drogado que podia ser delicado como uma criança, desagradável como um velho rabugento ou engraçado como um palhaço; o amigo leal e carismático, com uma conversa divertida e instrutiva; o homenzinho frágil e sensível que nunca perdeu a solidariedade de amigos; o depressivo e paranoico que se imaginava sacaneado por todo mundo; o ateu confesso que se tornou católico praticante, quase monge; o escritor militante que reivindicava a profissionalização da atividade; o marginal que frequentava ambientes variados, mas não pertencia a nenhum deles; o inconformista sempre questionando as unanimidades (TÉRCIO, 1999, p. 14).

Carlos Heitor Cony, também jornalista e consagrado prosador da sua época, afirmou que Carlinhos Oliveira percebeu e retratou como ninguém o vazio da condição humana; sua filosofia existencialista transcende a estética existencial, transformando-a em protótipo da exclusão, um marginalizado (apud TÉRCIO, 1999, p. 14). De tudo que lera até então, desde a adolescência em Vitória, foram os escritores existencialistas que forjaram sua identidade, sobretudo Sartre, Camus e Gide. De acordo com o existencialismo, filosofia nascida entre as duas guerras mundiais e no período de nascimento

de José Carlos Oliveira, o sujeito está implicado vitalmente na sua reflexão e não se limita a uma objetivação abstrata da realidade. Por isso, a filosofia existencialista defende a irredutibilidade da existência humana relativamente a qualquer tentativa idealizadora ou coisificadora. De acordo com Sartre, a existência precede a essência, ou seja, primeiro existe e depois determina a sua essência, através das suas ações e forma de viver a vida. Assim, o existencialismo ateu era contrário ao existencialismo cristão, porque o homem era responsável por definir a sua essência e não Deus. O existencialismo ateu declara que, não existindo Deus, todo o fundamento universal desaparece, o que origina a subjetividade da moral. Surge então um sentimento de angústia que revela a fragilidade humana, a sua responsabilidade única perante qualquer ato e a necessidade de orientar a ação livre para um autoprojeto individual ou compromisso social.

> O existencialismo recusa a noção determinista de que tudo no Universo obedece a leis prévias e encadeadas, imutáveis. Se a vida é fruto do acaso, o ser humano está inserido na Natureza, mas também em mundo de cultura. Mesmo sofrendo a limitação de leis externas, que condicionam parcialmente sua vida, ele é agente da História, no sentido de que tem liberdade, de que pode ser causa de si mesmo, escolher o que ser e como agir – o que o torna responsável por si e pelos demais (PERES, 2013, p. 118-119).

Carlinhos teve uma sólida formação cristã, pois fora educado no Orfanato Cristo Rei, obra social da Cúria Diocesana de Vitória e no Colégio Salesiano, onde cursou três séries do Ginásio. Sua crise existencial fê-lo renegar o cristianismo, na juventude, e a reencontrá-lo, ao final da vida, mas nada disso acalmou sua angústia existencial. É o que afirmou em um de seus textos:

> Apanhei nos filósofos da existência a certeza de que

> somos inacabados, contraditórios; que ao nos vermos no espelho, a cada manhã, podemos recordar quem somos, porém ignoramos quem seremos no dia que começa. Está claro que acredito continuadamente, desde que nasci, que eu seja alguém. Mas não há uma certeza inabalável nessa crença (OLIVEIRA, 1981, p. 135).

Renegando qualquer tipo de determinismo, que o teria condicionado às limitações de seu meio, de seu tempo, de sua classe social, José Carlos Oliveira vai-se construindo como o escritor Carlinhos Oliveira, o cronista de seu tempo, que tem como meta de vida o aforismo sartreano: "O mundo é o espelho da minha liberdade".

Em 1967, Carlinhos Oliveira publicou seu segundo livro de crônicas, *A revolução das bonecas*, pela Editora Sabiá, a de Rubem Braga e Fernando Sabino, com bela capa no estilo *pop* feita por Ziraldo. No meio cultural, havia o fuxico de que José Carlos Oliveira era a grande promessa não realizada da Literatura Brasileira e ele se irritava com isso, pois não se considerava cronista e nem aceitava esse rótulo, inteiramente aplicável a Rubem Braga, mas não a ele. Na já citada entrevista ao *Pasquim*, em 1976, ele esbravejava: "Não escrevo crônicas e nunca fui cronista! Escrevo críticas, panfletos, ensaios sobre Nietzsche, sobre a morte, sobre a fera da Penha...". (OLIVEIRA, 1976). Embora não considerasse "crônica" o que escrevia, talvez porque seu estilo fosse diferente do que era feito pelos cronistas da época, seus escritos de jornal, mais de 3.000, em 35 anos de atividade quase ininterrupta, são, em sua maioria, o retrato de uma época de profundas mudanças sociais e econômicas na sociedade brasileira. Por isso, Jason Tércio o considera o "cronista da era rebelde" no Brasil. Para ele,

> Seus textos contêm um tipo de abordagem raro na história da crônica brasileira, ao conjugar inconformismo e um aguçado olhar sobre as idiossincrasias da natureza humana. O que fez dele um escritor original foi sua

> capacidade de transformar experiências e observações pessoais em uma obra que transcende as circunstâncias que a inspiraram, para transmitir o espírito de nosso tempo (TÉRCIO, 1999, p. 16-17).

Para Tércio, ainda,

> Carlinhos Oliveira não foi um lírico incurável como Rubem Braga, nem um humorista criador de tipos, como Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, tampouco um explorador do pitoresco no cotidiano, como Fernando Sabino, ou um poeta de amenidades, como Paulo Mendes Campos, para citar os mais conhecidos da sua geração. Carlinhos teve um pouco disso tudo, mas sua maior contribuição para a arte da crônica foi introduzir uma densidade subjetiva inusitada-[...] Nos textos de Carlinhos, não há lugar para frases de efeito sem substância. Escrevendo com desespero, paixão ou sarcasmo, ele cutucou nosso comodismo com vara curta (TÉRCIO, 1999, p.16-17).

Publicar na Editora Sabiá era estar junto de Rubem Braga, Stanislaw Ponte Preta, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Vinícius de Moraes, seus amigos cronistas e os mais conceituados da época. Por isso, Carlinhos Oliveira selecionou, criteriosamente, as crônicas de seu segundo livro, evitando as polêmicas políticas, para burlar a censura do governo e a do próprio Braga, a quem chama de "Capitão", no último parágrafo. Há uma nota introdutória ao livro, assinada por J.C.O, o autor, irônica e esclarecedora sobre a época e a gênese das crônicas: "Todas estas crônicas foram publicadas no *Jornal do Brasil* de 1963 a 1966. A Revolução das Bonecas, que dá título ao volume, foi excluída na última hora; o título ficou, porque livro sem revolução e sem bonecas não agrada mais a ninguém". Se a crônica que deu título ao livro existiu mesmo, ela não consta de

Máscaras e codinomes – o espetáculo da política brasileira (1961-1984), antologia de crônicas com temática política organizada por Jason Tércio e publicada em 2006.

No entanto, no meio dos assuntos de amenidades que se esperava de uma crônica, sempre havia espaço para crítica e ironia à censura e à falta de liberdade, no país, como nesta "Moça atrás da vidraça":

> Estou sem assunto, fumo, leio os jornais, continuo sem assunto. Presentemente, só ocorrem coisas tristes no meu país. Há naufrágios e explosões, tristes coisas que é preferível não comentar. [...] Assuntos há, controversos, sujeitos a chuvas e trovoadas. Deliberei silenciar sobre algumas calamidades políticas; tenho amigos que foram lançados na clandestinidade: falar quando eles estão em silêncio me parece um ato de traição – pequena traição que só afetaria um ser terrivelmente sentimental, mas eis aí, senhores, sou terrivelmente sentimental. [...] Mas logo penso nos meus amigos que estão na clandestinidade e sinto que não devo elogiar ninguém. [...] Capitão Braga: entre a moça e a crônica, tu me ensinaste que é lícito preferir a moça. Lá vou eu, portanto, para o outro lado da vidraça, em perfeita consonância com os nossos ideais comuns – ideais que são menos dos cronistas do que dos amantes do que é efêmero (OLIVEIRA, 1967, p. 164-166).

Como a liberdade era o seu valor maior, nem a censura institucional do regime nem a do seu editor, o "Capitão" Braga, podiam impedi-lo de brincar com a realidade ou de ironizar os fatos políticos do país, como os atos institucionais que cassavam os direitos políticos e as liberdades individuais, exilando e banindo políticos e intelectuais do país. Na crônica "Vamos entrar na lista, querida?", ele ironiza a situação, dando-lhe um tom jocoso só possível a um cronista de "amenidades" como ele:

> Olha moça, se o nosso nome estiver na lista, vai ser uma libertação. Você que conhece uma prima afastada do Coronel Gustavo Borges, vê se consegue que Le nos ponha na lista; ou então vamos escrever uma carta anônima fingindo que algum inimigo nosso nos denuncia: o Brasil ficará à nossa disposição, para o amor e para a fuga. Vamos fugir precipitadamente, levando apenas os apetrechos dos foragidos: escova de dentes, algumas mudas de roupa, documentos falsos. Você se chamará Maria Luisa Guimarães, para efeito de enganar as autoridades; e eu me chamarei Moacir da Costa. [...] E viveremos felizes, na clandestinidade, durante os dez anos estabelecidos pelo Ato Institucional e por mais dez anos, estabelecidos por nossa própria conta. Vinte anos! Vamos, meu amor, vamos pedir para que nos ponham na lista. Quando a polícia vier fugiremos, a felicidade nos espera! (OLIVEIRA, 1967, p.153-155).

Enfim, saiu o primeiro romance, *O pavão desiludido*, lançado pela editora Bloch e dedicado a Manolo e Florentino, os "timoneiros espanhóis do Antonio's", varanda de sua casa por uma década. Infelizmente, a editora não distribuiu os livros e poucos leram aquela obra-prima. Romance de memórias, que retrata a vida do autor, em Vitória, a partir do seu nascimento, "nu, com vermes, com perebas e com fome", até sua ida para o Rio e primeiras tentativas de sobrevivência na carreira que escolhera, a das letras. Escrito numa linguagem realista, com episódios bastante líricos, Carlinhos Oliveira consegue realizar, com esse livro, uma obra-prima do romance memorialista, em que a visão crítica e cética do adulto-narrador consegue destilar da infância miserável, das decepções com a descoberta da miséria do mundo adulto (a mãe amarga e castradora, o pai estuprador da irmã e suicida, a iniciação homossexual em troca de alimento para matar a fome, a madame devoradora e desumana a quem entrega marmita),

a inocência da criança, na figura do arco-íris mostrado pela irmã e no desejo de ter o zepelim.

Jason Tércio considera *O pavão desiludido* uma obra que descende de *As palavras*, relato autobiográfico de Sartre sobre sua infância, de *David Copperfield*, de Charles Dickens, e de *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Para ele, a obra é incomparável no pungente tratamento dos dramas da infância em um meio familiar adverso. "Um panfleto contra a coerção social castradora" (TÉRCIO, 1999, p. 229-230). Mais do que um panfleto, creio que *O pavão desiludido* pode ser comparado também a *O menino de engenho*, do José Lins do Rego, ou o jovem Graciliano de *Infância*, para se confrontarem os dois brasis ali retratados nas infâncias que crescem e sobrevivem, apesar de tudo, em meios, classes e sociedades inteiramente desiguais.

Seu mais importante biógrafo assim descreve a gênese desse livro tão rico de significados e tão ignorado pelos leitores brasileiros, incluindo os críticos:

> O folhetim sobre a infância acabou em outubro. Um romance de aprendizagem, narrando os anos de formação do nascimento à adolescência, até a mudança para o Rio. Autobiográfico, mas de maneira seletiva, concentrado na vida familiar e escolar, nos conflitos com a mãe e a consequente revolta, omitindo toda a sua experiência como jornalista e cronista na imprensa capixaba e apenas resvalando na influência religiosa. No mês seguinte tirou férias e foi lapidar o texto numa fazenda a 10 quilômetros de Lençóis Paulista, interior de São Paulo. Sacrificou alguns capítulos em nome da verossimilhança e reforçou o ponto de vista do narrador, um menino que vai crescendo. Para obter o efeito desejado, de criança contando sua vida, tinha que simplificar mais a linguagem.

> Tudo pronto deu o título de **O Pavão Desiludido** e voltou para o Rio. Enviou uma cópia a Rubem Braga, na esperança de lançar o livro pela editora Sabiá. Mas Rubem não aprovou aquele coquetel de suicídios, assassinato, homossexualismo, maus-tratos à criança, incesto (TÉRCIO, 1999, p. 229-230).

Uma pena! A editora Sabiá tinha uma excelente divulgação e através dela ficaram conhecidas no Brasil todo as crônicas de Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rachel de Queiroz, Paulo Mendes Campos. A censura do Braga foi mortal à divulgação do *Pavão*. Interessante é que esse livro tinha sido publicado em forma de folhetim, no *Jornal do Brasil***,** numa série de 38 capítulos com o título de "Infância", o mesmo do livro de memórias de Graciliano Ramos, publicado em 1945. O livro saiu mais enxuto, com 30 capítulos. Talvez fosse interessante uma republicação desse livro, hoje, com os 38 capítulos originais; ou uma crítica genética comparativa dos dois originais; profícua também seria a comparação dessa obra de Carlinhos Oliveira com outras que têm como personagens e tema a infância dos narradores.

Após a publicação do **Pavão,** "romance de rancor, um vômito", segundo suas palavras, fruto do inconsciente e de recalques reprimidos desde a infância, passou a trabalhar no próximo romance, como nos diz, textualmente: "Quando trago o inconsciente à flor da pele, em conexão com nervos tensos, dela sai fumaça. Escrevi o **Pavão** numa dessas. Enquanto isso recomeçarei a trabalhar H. R. Tenho que fazê-lo, seja qual for o título, será anunciado como romance de horror" (OLIVEIRA, 1976). Foi uma década muito produtiva para Carlinhos Oliveira, pois além de publicar suas crônicas, ininterruptamente, em jornais, publicou, após *O pavão desiludido*, de 1972: *Terror e êxtase*, 1978; *O saltimbanco azul*, crônicas, 1979; *Um novo animal na floresta*, romance, 1981 e *Domingo 22*, romance, 1984.

*Terror e êxtase***,** o segundo romance de Carlinhos Oliveira, também foi publicado, inicialmente, no formato de folhetim, no *Jornal do Brasil* e, em livro, pela editora Codecri de *O Pasquim*, em 1978, já nos estertores da ditadura militar. O livro retrata a violência carioca associada a drogas, juventude de classe média e bandidos do morro, já uma antecipação do que viria a se tornar a antes proclamada "Cidade Maravilhosa". Na trama, mundos distintos e aparentemente antagônicos – os miseráveis dos morros cariocas e os chiques da zona sul endinheirada – se misturam numa história regada a sangue e drogas. Os protagonistas da história são Heleninha e um criminoso amoral e cruel chamado 1001. Ela, filhinha de papai de Ipanema, com apenas 17 anos de idade, mas já viciada em drogas há muito tempo, com passagens por vários sanatórios para desintoxicação. Ele, ladrão e assassino temido por quem conhece a bandidagem, criado na Baixada Fluminense, armado até os dentes e auxiliado por três criminosos, Tatuzinho, Boca Torta e Minhoquinha. Por causa dos dois dentes que faltam no meio da arcada superior, ganhou o apelido de 1001. À medida que aterroriza a Zona Sul, mais aumenta a paixão de Heleninha por ele. Os dois, por fim, sequestram um amigo rico da mocinha, Betinho. Ela, no entanto, não imagina que rumo aquela situação pode tomar e, no cativeiro, tenta proteger o amigo. Acaba refém. "Você não sabe que isso aqui é uma guerra? Precisa saber quem é quem, se não tu fica mais perdido que cego em tiroteio cruzado", diz um dos bandidos.

Terror e êxtase está na mesma linha de ***Feliz Ano Novo***, de Rubem Fonseca, e de *Zero*, de Loyola Brandão, obras publicadas na década de 1970 e censuradas pela ditadura militar. Os anos setenta são o auge de autoritarismo no Brasil. As artes sofrem um grave retrocesso com a censura institucionalizada, as perseguições políticas a professores e a intelectuais, o exílio voluntário ou coercitivo dos artistas. A literatura acaba por exercer uma função parajornalística, ocupando o lugar dos meios de comunicação de massa, e nela predominam os romances do gênero realista, mágico ou jornalístico. Segundo Flora Susseking, estudiosa da literatura daqueles anos

rebeldes, os "filões narrativos" de maior sucesso foram a literatura-verdade de João Antônio, José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Valério Meinel; a prosa alegórica de um Roberto Drumond, do *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, de *A festa*, de Ivan Ângelo; textos confessionais como *Feliz ano velho*, *Com Licença eu vou à luta*, ou *Tanto faz*; fábulas como a *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque de Hollanda; depoimentos político-biográficos como os de Fernando Gabeira, Alex Polari, Reinaldo Guarany ou Gregório Bezerra; os seis volumes de memórias de Pedro Nava, acompanhados de *O menino Grapiúna*, de Jorge Amado, e do *Solo de clarineta*, de Érico Veríssimo (SÜSSEKIND, 1985, p. 10-11).

No entanto, Flora Süssekind não inclui essa obra de Carlinhos Oliveira, totalmente inserida nesse padrão de "literatura-verdade", ao contrário de Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves que arrolam *Terror e êxtase* na ficção da realidade brasileira dos anos 70 que focaliza "a tragédia carioca" e a violência**,** "onde Cadinhos de Oliveira (sic) carrega nas tintas e na barra-pesada" (NOVAES, 2005, p. 126). *Terror e êxtase* é exceção no conjunto da obra do autor e se enquadra nesse perfil de narrativa 'literatura-verdade', com função 'parajornalística', pródiga nos anos setenta, retratando a violência do cotidiano, a desumanização dos grandes centros e a proliferação da droga nos centros urbanos.

Terror e êxtase tornou-se o livro mais bem sucedido comercialmente de Carlinhos Oliveira, tendo figurado em primeiro lugar na lista dos mais vendidos naquele ano e foi filmado por Antônio Calmon, diretor e roteirista junto com Carlinhos. Na sinopse, Leninha (Denise Dummont), jovem de classe média, sem perspectivas e dependente de drogas, apaixona-se pelo assaltante Mil e Um (Roberto Bonfim), e, juntos, sequestram um amigo rico dela, Betinho (André de Biase). No cativeiro, ela tenta proteger o amigo e também vira refém. O filme tem como atores em papeis coadjuvantes destacados artistas do cinema nacional como Anselmo Vasconcelos, Maria Lúcia Dahl, José Lewgoy, Nildo Parente e até a futura cronista social Hildegard Angel, filha da torturada Zuzu. Concluído, o filme foi proibido pela

censura por ser considerado um "atentado à moral e aos bons costumes" e só foi liberado em agosto de 1980.

Enquanto escrevia novo romance, Carlinhos Oliveira fazia roteiros para programas da TV Globo como o seriado *Malu Mulher*, estrelado por Regina Duarte. O romance policial *Terror e êxtase* vendeu 20 mil exemplares, número expressivo até hoje, em suas quatro edições, e chocou a alta sociedade carioca, ao desglamourizar por completo o mito da Cidade Maravilhosa e de seus bairros chiques. O Rio de Janeiro foi retratado como uma cidade decadente, onde traficantes afundavam em drogas pesadas a juventude burguesa que um dia deveria liderar o país. Carlinhos Oliveira não criou um mundo artificial e forçado, como diziam alguns críticos. Soube captar o clima de insegurança que dominava o noticiário, com assassinatos passionais motivados por drogas, como o de Claudia Lessin Rodrigues, 21 anos, ocorrido em 1977, na casa de Michel Frank, milionário suíço-brasileiro supostamente envolvido com o tráfico de drogas. Até então, muitos relatos de crimes que chocaram o país foram transformados em livros e tiveram em José Louzeiro e Valério Meinel os principais autores. São deles obras com os personagens trágicos Aracelli, Carlinhos e o assaltante Lúcio Flávio. Até que José Carlos Oliveira lançou o primeiro romance que se tornaria um retrato real e trágico do Rio, que muitos, na época, consideraram exagerado, mas que se mostrou premonitório como o lançado, duas décadas depois, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Em 1979, um ano após o lançamento de *Terror e êxtase*, ano em que o autor acompanhava as filmagens baseadas no livro, saiu um novo livro de crônicas de Carlinhos Oliveira, *O saltimbanco azul*, pela L&PM, de Porto Alegre, que não possuía, ainda, uma boa divulgação como as editoras do Rio e São Paulo. O livro tem como subtítulo "Crônica dos Acontecimentos Atuais" e, escreveu o autor, reúne

> os textos mais expressivos publicados no período brutal de nossas vidas, entre 1968 e 1978. São peças de pura ficção, meia ficção ou casos verdadeiros reconstruídos

> por mão de ficcionista; em resumo, neles a fantasia prevalece. E há neles uma constante: a emoção, sempre a mesma, vai crescendo ao encontro do drama coletivo, terminando em ais e rugidos, quando entram em cena, dramatizados, os episódios traumáticos: Wladimir Herzog, Frei Tito, Flávia Schiling... Aí se encontra uma parte interessante, mostrando como sobrevivia nos cafundós da França, no alto das montanhas de Languedoc, uma pastorinha de cabras, a Lili, outrora garota rica de Ipanema. Ela participou do sequestro do Embaixador Elbrick; passei uns dias em sua fazendola, no outono europeu de 1975; as duras condições em que então vivia, descritas com simplicidade, iluminam por inteiro o quadro completo em que então viviam tantos outros exilados e banidos; trabalhei essa história com extremo cuidado, de forma a conseguir sua publicação numa imprensa brasileira submetida à Censura paranoica. [...] Estou ansioso por ver nas ruas **O Saltimbanco**, com o qual se fecha um capítulo de minha história interior. Nesses 10 anos me esforcei por equilibrar os dois lados de minha personalidade de escritor: o lado esperto, crítico, voltado para o circunstancial, e o lado sonambúlico, em minha opinião mais lúcido, ainda que pareça paradoxal. Desejo fazer da crônica uma aventura contínua, que fosse, por assim dizer, a metáfora de um diário; o sonho, a insônia, a embriaguez alcoólica, os delírios nascidos da mente obliterada pelo uísque, tudo entra, tudo acrescenta alguma coisa ao retrato final do pequeno artista do cotidiano (OLIVEIRA, 1979).

No texto publicado no *Jornal do Brasil* e colocado na orelha de *O saltimbanco azul*, lê-se a dificuldade de ser escritor, naquele momento de exceção e de censura ao que era produzido, artisticamente, no país. A censura à obra artística no Brasil só iria acabar com a promulga-

ção da nova Constituição Federal, em 03 de agosto de 1988, uma década após a publicação desse livro. Talvez até mesmo a publicação do livro em uma editora longe dos grandes centros tenha sido uma forma de escapulir do olhar arguto dos censores; outra razão é que a L&PM anunciava em seu catálogo a publicação de outros autores 'malditos' como ele: Pablo Neruda, Woody Allen, Millôr Fernandes, Carlos Chagas (*113 dias de angústia*), Hélio Silva (*1964: golpe ou contragolpe?*), o general Olympio Mourão Filho (*Memórias*). Carlinhos Oliveira tinha a consciência de ser um 'pequeno artista do cotidiano', escrevendo a história de seu tempo nas crônicas diárias que publicava, como fizeram Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio e tantos outros que o antecederam na mesma função. Sabia, também, como escreveu em texto publicado no JB, no dia do sequestro do embaixador Elbrick, em 04 de setembro de 1969: "Quem quiser futuramente entender o Brasil de hoje, vai ter que dar uma olhada nos calhamaços não articulados do Carlinhos Oliveira". Um dos sequestradores foi o jornalista Fernando Gabeira, amigo de Carlinhos Oliveira e morador do mesmo prédio que ele, no Leblon. Carlinhos escondeu no seu apartamento um dos procurados, o jornalista Chico Nelson, dono da Kombi usada pelos sequestradores.

Em 1981, saiu seu terceiro romance, *Um novo animal na floresta*, "narrativa *à clef* que mistura boemia intelectual e guerrilha urbana, com uma técnica rara na literatura contemporânea- autor, narrador e personagem central constituem um único sujeito", segundo Jason Tércio (2005, p. 10). Com o subtítulo "romance bastardo", a obra não teve sucesso nem de público nem de crítica, pois nela o autor-narrador-personagem trata das relações políticas e culturais durante o período mais duro do período militar, 1968-1978. Essa tríplice voz narradora conduz, de forma fragmentária, os fatos narrados, em lacunas espaço-temporais traduzidas na própria organização não linear dos capítulos, para narrar eventos que marcaram a história do país e conferir vida a personagens atordoantes daqueles anos conturbados. Carlinhos Oliveira nunca se posicionou como de esquerda ou de direita, embora se afirmasse socialista e usava o espaço que tinha

no jornal para fazer crítica a tudo, inclusive ao governo e à censura. Todavia, era criticado por não se ter posicionado frontalmente contra a ditadura, como outros colegas seus como Carlos Heitor Cony e Millôr Fernandes. No romance *Um novo animal na floresta*, o tema central é a opção do personagem-protagonista em não se alinhar com nenhuma ideologia de direita ou de esquerda. É claro que isso iria desagradar a ambos os lados. A liberdade de ser e de pensar era o seu valor maior. Em um de seus muitos autorretratos se declarava, nesta obra:

> Sou socialista simpatizante (minha inscrição está – ou esteve – nos arquivos do Partido Socialista Brasileiro, já varrido de cena), trotskista por afinidade, surrealista por temperamento, anarquista por indisciplina de berço, boêmio por amor à vagabundagem, agregado à elite pensante por acaso – exatamente como qualquer agregado dos tempos de Machado de Assis: um belo dia me pediram uma crônica; escrevi e deu certo (OLIVEIRA, 1981, p. 31).

Um novo animal na floresta, 'romance bastardo', segundo o autor, mantém a técnica da narrativa realista documental, pródiga nos anos setenta, e tem como espaço de narração os bares da Zona Sul do Rio, e como narrador o cronista do *Jornal do Brasil*, Carlinhos Oliveira, de onde, atrás de um copo e outro de uísque, rememora, em *flashback*, os acontecimentos políticos de 68 a 70, a guerrilha urbana, o sequestro do embaixador americano em 69, a 'noite interminável' de 1970. Enquanto circula nos dois lados da guerrilha, mantendo oculto, em seu apartamento, um jovem perseguido pela política, e toma uísque com agentes da informação ou comandantes da marinha investigadores, o narrador retrata o passado recente. Com um estilo irônico, cínico, niilista, de jornalista da moda, crítico da 'esquerda festiva', numa visão de mundo extremamente narcísica, cuja própria imagem é refletida num copo de uísque escocês, Carlinhos Oliveira

ironiza que a melhor visão é a da janela do Antonio's bar, por lhe permitir ver os dois lados, da guerra urbana, usando uma linguagem realista, próxima e distante, simultaneamente, lúcida e ferina, como a dos loucos, bêbados e/ou cronistas-poetas.

Esse 'novo animal na floresta', que retrata nessa obra polêmica, é o 'guerrilheiro urbano', cujo maior símbolo é o jornalista Fernando Gabeira, seu colega no JB e vizinho no edifício Gaivota, no Leblon, e lhe emprestava os óculos quando o seu desaparecia. Assim o descreve:

> Sei, de certeza insegura, quem pode estar guardando o embaixador no cárcere privado, sob a mira das armas. É o Fernando Gabeira. São os audazes garotões do MR-8. [...] Jornalista, vivendo entre jornalistas, rapidamente localizei os meus companheiros – no sentido de geração, viajantes num dado círculo de tempo. Estavam no MR-8. Era um segredo desconfortável, que eu não podia guardar. Encontrei Gabeira no degrau, acompanhado de um rapazinho de seus 17 anos, magrinho e de olhos doces (na verdade, era o grumete-guerrilheiro encarregado de sua segurança), e despejei tudo em francês. -Lá no JB e em outros lugares, temos quase certeza de que você é um dos cabeças do MR-8. Se nós sabemos, a polícia política também sabe. Acho bom você tomar cuidado (OLIVEIRA, 1981, p. 24-25).

Outros 'novos animais da floresta urbana' ironizados por ele são as figuras do ASPONE (Assessor de Porra Nenhuma), com sua inseparável pasta 007 e a estagiária das redações, geralmente uma universitária infiltrada pelos agentes de segurança.

Nesse relato quase autobiográfico sobre a vida carioca nos anos mais acirrados da ditadura militar (1968-1970), *Um novo animal na floresta*, o alter-ego Carlinhos Oliveira se nomeia "pústula humano", "estilista à procura de um tema", "Rubem Braga dos Pobres" e "Faulk-

ner de Jucutuquara". Cronista famoso do *Jornal do Brasil*, ironizado até por Chacrinha, ficava bebendo por dias a fio, "com cara de inteligente" e "ar soberbo de um Balzac que já tivesse publicado todos os livros", enquanto "os verdadeiros intelectuais estavam escondidos da polícia e a ditadura censurava, prendia e arrebentava." Gabava-se de 'traçar' as mais belas mulheres da *high-society* carioca. "O mar bramindo e você brahmando", acusava-lhe um de seus próprios personagens, ao falar de sua vida boêmia e aparentemente despolitizada. O José Carlos Oliveira da vida real, o cronista que teria inventado o mitológico bairro de Ipanema, ouvia insultos semelhantes dos bêbados com quem convivia todas as noites nos bares da cidade, a maioria formada por intelectuais e artistas. Orgulhoso, era ferido com as provocações, cobrado por não se engajar diretamente contra o regime militar (1964-1985) e, pior, por rejeitar a verdade única e o otimismo revolucionário daqueles que pretendiam derrubar a ditadura.

Sua intenção ao escrever uma obra de acontecimentos tão dolorosos e tão próximos no tempo e no espaço em que vivia, colocando como personagens seres reais do cenário político e artístico nacional era clara:

> Decerto não morremos na guerrilha urbana; mas se nos sentimos sobreviventes, qual foi o desastre de que escapamos? Ora, para decifrar essa charada, é melhor recuperar aqueles dias". Ou ainda: "As pessoas estão habituadas a encontrar entrelaçados o meu ser peripatético e o patético espetáculo da atualidade. Escrevo o que vou vivendo, o que vamos vendo e sofrendo. Tenho um compromisso: dizer a verdade do indivíduo tal (José Carlos Oliveira), na circunstância tal, em confronto com o fenômeno xis. Nesse interessante imbróglio, a mentira não entra nem como hipóteses; mas um segredo, não sendo mentira – apenas uma verdade escondida – poderá entrar. Ou não?" (OLIVEIRA, 1981, p.13; p. 32).

Apesar de compartilhar os ideais do socialismo, Carlinhos condenava a adesão automática e complacente às teses da esquerda e criticava a polarização política durante a ditadura, ao afirmar que os dois lados defendiam regimes autoritários. Pegou mal para ele, em uma época em que quem não fosse da esquerda deveria ao menos se mostrar simpatizante com a causa. O certo é que a obra desagradou a todos os que ali estavam retratados e trouxe para Carlinhos Oliveira o mesmo sentimento de pária que teve ao escrever seu primeiro artigo polêmico em Vitória, quarenta anos antes. "O menino é pai do homem", ensinou Machado de Assis. O círculo começava a fechar-se e sua doença a se manifestar. José Carlos Oliveira começava a se preparar para despir o personagem Carlinhos Oliveira e a voltar ao início, onde tudo começou.

No entanto, Carlinhos Oliveira jamais poderia ser acusado de estar alienado aos problemas sociais e políticos advindos com o Golpe de 64, como reconhece na crônica "Os belos dias", publicada em 1979:

> Ando adoentado e conheço a minha doença. É invisível, não pode ser detectada pelo raio X nem diagnosticada por médico algum. Os psicanalistas a admitiram como hipótese de trabalho. Minha doença é cultural, resultante do massacre que venho sofrendo desde 1964, Sim, desde 1964, eu, que pretendia ser um cronista lírico, um pensador existencialista, um humorista ligeiro – a literatura é o "sorriso da sociedade", dizia-se No Brasil em princípios deste século – terminei ocupando quase toda a consciência com pensamentos e emoções motivados pela política. Passaram-se 14 anos e, hoje, estou envenenado por ela, a política. [...] Não estou exagerando. Depois de inspecionar uma dúzia de pastas de recortes, por causa de um editor que me encomendou uma coletânea para ser lançada no final do ano, verifiquei que em 80% dos meus textos a política está presente, quase sempre na forma de torturante, inaceitável, rude

> realidade. Mas encontrei um texto escrito antes do drama em que nos metemos: um poeminha em prosa, algo surrealista, formoso, que ninguém leu por ter sido publicado num dia em que quase todas as páginas do JB relatavam (sem o saber) os disparatados e furibundos episódios que iriam conduzir a gente aos idos e sofridos episódios de abril de 1964 (OLIVEIRA, 1979).

Essa e outras crônicas foram publicadas em *O saltimbanco azul*, em 1979, livro que tem como subtítulo "Crônica dos dias atuais" e é o livro a que se refere acima. Mas, é uma obra híbrida, que não contém somente crônicas, algumas antológicas como as oito em que narra sua recepção na embaixada britânica, na ocasião da visita da rainha Elizabeth da Inglaterra ao Brasil. O livro tem duas partes; nas primeiras duzentas, há 50 crônicas de precioso lavor, líricas, satíricas, irônicas, de crítica social e o tal 'poeminha surrealista' que dá título ao livro. Na segunda parte, intitulada "Ais e rugidos", são 65 páginas de puro horror, desde o ABC do hippie assassinado, baseado em forma do folclore capixaba de sua infância, passando por "Gabriela", crônica lírica em homenagem a sua sobrinha-neta; o "Poema Torto", que merece figurar em qualquer antologia de poeta bissexto; um clamor pela morte do Neruda e de Allende, no Chile; "Um caso literário", quase uma reportagem sobre sua mudança de foco e de linguagem ao escrever; "La Brésilienne", um conto-reportagem sobre o destino de uma ex-guerrilheira burguesa carioca que se tornou pastora de cabras, nos Pirineus; "O Carrasco e sua vítima", texto dramatizado sobre a morte sob tortura de Vladimir Herzog; "Bento que bento é o frade...", fantasia lírico-dramática sobre a alucinação e suicídio de frei Tito; "Monólogos trançados", entrevista fictícia feita a Flávia Schilling, rebelde brasileira presa nos cárceres uruguaios; "De como atirei pelos ares um anel de 20 mil dólares...", narrativa ficcional ou não, em que satiriza os burgueses, a esquerda festiva e o desprezo pelo materialismo; "Voo cego", crônica-conto que tem na figura de um pardal adolescente morto no vaso sanitário a metáfora de sua

própria existência. No romance *Asfalto selvagem*, de Nelson Rodrigues, citado por Jason Tércio, há um personagem, Dr. Odorico, que ao ver Carlinhos Oliveira, tinha vontade de lhe oferecer alpiste, tal sua fragilidade aparente.

Por último, saiu seu quarto romance, *Domingo 22*, publicado em 1983, em folhetins, no *Jornal do Brasil*, e em livro pela Editora Ática, em 1984, na coleção "Grandes autores brasileiros", nº 94, a mesma que também publicou *A oferta e o altar*, de Renato Pacheco, e *O vestíbulo*, de Geir Campos, capixabas como ele. A narrativa é, praticamente, uma continuação dos fatos narrados em *O pavão desiludido*, pois ficcionaliza os primeiros dias de Carlinhos no Rio, após sua traumática saída de Vitória, e os desafios de ser jornalista na capital. Nele, o personagem Charlot, alter-ego do autor, é um jornalista aspirante que sai do interior para se firmar como jornalista, ser escritor e viver sem trabalhar, casando-se com uma mulher rica, da alta sociedade carioca. Com sorte, talento e esperteza, Charlot penetra no mundo dos poderosos, envolvendo-se em situações de risco e sedução. Narrativa própria do neonaturalismo dos anos oitenta, em que se mesclam realismo contemporâneo, ritmo ágil, linguagem clara, às vezes lírica, às vezes ácida, é uma obra que fecha o ciclo boêmio do universo carioca recriado por Carlinhos Oliveira, antes de voltar para Vitória, definitivamente, em 1985.

Pode-se classificar *Domingo 22* como novela policial, narrativa de costumes ou romance social e o enredo tem como personagens centrais o jovem aprendiz de jornalista Charlot, que conhece a burguesinha Olívia no Sacha's, lugar da moda aonde foi levado por Gotemburgo, proprietário da revista Semana Sete, onde trabalha. Olívia vive maritalmente com Jack Walther, um cafajeste, masoquista e sem moral. Num domingo, 22, em seu aniversário de 33 anos, Walther assassina Izidoro Coelho, um fotógrafo, por ele ter sido o desvirginador de Olívia, oito anos antes, quando ela tinha 13 anos, e sua mãe, Odete Coelho, por ter visto o assassino. Olívia se apaixona por Rafael Goringen, que também é morto por Jack. No desfecho, Jack suicida-se e Olívia vai para a selva com o irmão de Rafael, o

naturalista Sig Goringen. Mais que o enredo, o melhor do livro são as reflexões do narrador sobre os personagens, os costumes daqueles anos artificialmente dourados da boemia carioca e a construção da narrativa.

Em 1985, Carlinhos Oliveira voltou, definitivamente, a sua terra natal, Vitória, nomeada Maracajaguaçu, ironicamente, em seus textos, referência ao cacique dos Temiminós que se refugiou com sua tribo na capitania do Espírito Santo, no início da colonização portuguesa e dos quais muitos capixabas descendem. Aí, desenvolveu o Projeto Escritor Residente, convênio entre a FCAA-UFES, a Rede Gazeta de Comunicações e o Hotel Porto do Sol. Morreu em 13 de abril de 1986, vítima de pancreatite aguda, doença diagnosticada seis anos antes, numa de suas crises, em Paris. No mesmo ano, a editora FCAA/UFES publicou seu primeiro livro de contos, concluído dez dias antes de sua morte, sob sua inteira supervisão.

Bravos companheiros e fantasmas é um livro estranho, exótico, segundo o editor Reinaldo Santos Neves, e "contos infantis ofertados a adultos nostálgicos de meninice e ingenuidade", para o autor. Para Carlinhos, "Uns são histórias maravilhosas; alguns ficções fantásticas; há também construções futuristas, ambiência de sonho aparentadas ao realismo mágico, encontros de anjos com demônios e surrealismo pictórico e foto-grafismo...". Pode-se concordar com a afirmativa de estranheza, exotismo e de ficção fantástica ou maravilhosa dos contos de Carlinhos de Oliveira. No entanto, *Bravos companheiros e fantasmas* é uma obra híbrida. Dos vinte e um textos, pequenos, médios ou grandes, que constituem o livro, nem todos são contos, realmente, pois não apresentam características essenciais ao gênero. Alguns estão mais próximos da crônica, gênero que o autor cultivou por muito tempo, misto de ficção e documento histórico, prosa e poesia, sem enredo determinado e sem distanciamento dos fatos narrados. Vários deles trazem uma reflexão metalinguística sobre o processo de criação e a própria vida. Talvez sejam mais uma crônica filosófica sobre a literatura e o que ela representa. Os que possuem estrutura de conto, como "Anita, aliás, Anette e a lâmpada mágica",

"A prisioneira do camarim", "Eis a liberdade, Nacha" e "Mistério em Montagnola", aliam a estrutura do conto tradicional aos de feitura mais moderna, pela fragmentação do eu-narrador, diálogo com as diferentes vozes narrativas e interpenetração de gêneros. *Bravos companheiros e fantasmas* é uma obra que se soma aos quatro livros de romance, três de crônicas e milhares de crônicas e reportagens que constituem a obra do autor. É seu "canto de cisne", o último canto de um pássaro, exótico e solitário, "pássaro extinto da floresta extinta", metáfora do autor no miniconto da contracapa.

Em 1995, quase uma década após sua morte, continua a publicação de sua obra póstuma. O primeiro foi o *Diário da patetocracia*, organizada por Bernardo de Mendonça. Nele estão as crônicas do ano de 1968 publicadas no *Jornal do Brasil*, ano emblemático pelo exacerbamento da ditadura militar instaurada em 64. Elas evidenciam o primeiro princípio de Carlinhos Oliveira, sua liberdade de pensamento e de expressão, sem temer revanchismos de poderosos e nem mesmo a patrulha ideológica de qualquer facção. Patetocracia é o termo criado por ele, na crônica de 13 de fevereiro de 1968, para satirizar a ditadura militar e as violações da liberdade de expressão. A crônica chama-se "Contra a censura pela cultura" e o trecho em que a palavra aparece é:

> Todo dia um pateta qualquer enfia sua pata numa peça de teatro e corta as frases que lhe parecem atentatórias à moral, aos bons costumes e à democracia. Não se passa uma tarde sem que outro pateta dê o ar de sua graça, cortando sequências inteiras de filmes. A Patetocracia não dorme em serviço (OLIVEIRA, 2005).

Essa publicação se contrapõe aos que o acusaram de ser alienado em relação à ditadura e constitui um corajoso e fidedigno testemunho da evolução dos acontecimentos políticos e sociais que levaram o chefe do Executivo, general Costa e Silva, em 13 de dezembro, a assinar o Ato Institucional nº 5, peça formalizadora de uma ditadura já sem disfarces.

Em 1999, o escritor e jornalista carioca Jason Tércio, que foi redator do *Jornal do Brasil*, onde Carlinhos trabalhou a maior parte de sua vida, publicou *Órfão da tempestade*, biografia definitiva de José Carlos Oliveira, atraindo a atenção dos que já haviam esquecido o "cronista dos anos rebeldes" e um novo público que não o conhecia. Além disso, tomou a si a tarefa gigantesca de publicar em livros as crônicas de Carlinhos, agrupando-as em blocos temáticos. Além desses, selecionou e analisou suas crônicas da adolescência escritas em Vitória, no período de abril de 1951 a maio de 1952, publicadas com o título de *O rebelde precoce*, em 2003, pela Gráfica Espírito Santo.

Em 2005, saíram os livros: *O homem na varanda do Antonio's. Crônicas da boemia carioca nos agitados anos 60/70*; *Flanando em Paris*, que inclui crônicas vividas em Paris, Londres, Amsterdã e Lisboa, em diversas viagens; *O Rio é assim. A crônica de uma cidade (1953-1984)*, em que retrata os encantos e desencantos mil da cidade que escolheu para viver, e *Diário selvagem*. O Brasil na mira de um escritor atrevido e inconformista, obra indispensável a qualquer um que queira ler e compreender o autor, sua obra, o espaço e a época em que viveu. Em 2006, completando a série, saiu o livro *Máscaras e codinomes. O espetáculo da política brasileira (1961-1984)*, obra essencial para se entender o ser político no Brasil, como no texto da epígrafe, escrito em 1962:

> Entre nós a política se faz atrás do pano, atrás do povo e por cima da opinião. Os gatunos, os exploradores, os trapaceiros começam por corromper as palavras, e o que ontem era esperança surge hoje sob a espécie de fraude. Eles se apoderam de tudo- até da nossa indignação. Apoderam-se dos nossos e da nossa frustração.

Ao final e ao todo, José Carlos Oliveira deixou uma grande obra dentre a publicada e a ainda por publicar, considerando-se o seu pouco mais de meio século de existência, inteiramente dedicada ao livro, à leitura e à escrita. São sete livros em vida, quatro de romance e três de crônicas, e outros oito póstumos, dentre crônicas, contos

e memória. Jason Tércio o classifica como "o melhor cronista da sociedade brasileira 'moderna'", entendendo-se esse adjetivo como contemporânea. Estilística e ideologicamente, sua obra difere da produzida por outros cronistas e romancistas modernos, inserindo-se na chamada "literatura marginal", uma das facetas do pós-moderno. Vinícius de Moraes o chamou de "o último dos clochards", a que Carlinhos acrescentou: "um clochard de luxo; um clochard intratável; um filósofo vagabundo e sem princípios, mas de luxo [...] ciente da posição que alcançara na dolce vita carioca" (OLIVEIRA, 1981, p. 10). Carlos Heitor Cony, de quem foi colega de profissão e amigo disse sobre sua obra: "Ninguém como ele, em seu tempo e espaço, percebeu o vazio da condição humana. Sua obra, apesar de fragmentada, pode ser encarada como o maior romance contemporâneo".

A maior característica da obra de José Carlos Oliveira foi uma escrita confessional, narcísica, uma escrita sobre si mesmo, sobre o mundo em que vive, suas angústias existenciais, numa ânsia de conhecimento de si e do mundo. A crônica como modalidade literária já é marginal e foi a janela e a porta por onde Carlinhos via e deixava passar sua existência, o Brasil e o Mundo. Diferente de outros cronistas, não queria distrair o leitor com seus textos, oferecer-lhe a sobremesa do jornal, como a chamou Artur da Távola; ao contrário, misturando o lirismo e o sarcasmo, dotado de uma sensibilidade especial para desnudar o ridículo e o patético do ser humano, Carlinhos Oliveira queria provocar seu leitor, inquietá-lo e incitar polêmicas ao redor de temas como jornalismo, política, filosofia, liberação sexual, consumo de drogas, movimento estudantil, guerrilha urbana e as manifestações artísticas de seu tempo como a Bossa Nova, o Cinema Novo e o Tropicalismo. Foi o mais polêmico cronista depois de Nélson Rodrigues e precursor de Arnaldo Jabor. Era o cronista da "condição humana", um Balzac brasileiro, por suas análises psicológicas e existenciais de toda uma geração (1950-180), da mesma linhagem de Bastos Tigres, Emilio Menezes, Mendes Fradique, o primeiro cronista capixaba a ter repercussão nacional, Lima Barreto, Marques Rebelo, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Rezende, Fernando Sabino, Carlos Drummond

de Andrade e Clarice Lispector, esses dois últimos com quem revezava o espaço da crônica no *Jornal do Brasil*.

Todavia, a obra de Carlinhos Oliveira se diferencia da produzida por todos eles, pois, sempre pontuada de sarcasmo e de ironia, trata das mazelas sociais, da vida política e social, mas colocando-se como personagem principal de sua escrita, autor, narrador e personagem, um eu sujeito e objeto de representação. Linda Hutcheon, teorizando o pós-moderno, afirma:

> O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante [...] desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua autorreflexão e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Para a crítica canadense, o pós-moderno é paradoxal e contraditório e ignorar essas contradições é considerá-lo neoconservadoramente nostálgico e reacionário ou radicalmente demolidor/revolucionário. Foi o que aconteceu com a recepção da obra produzida por José Carlos Oliveira, um dos mais brilhantes escritores de sua geração, obra essa deliberadamente contraditória, pois seu criador sabia que não podia escapar das questões econômicas, políticas e ideológicas de seu tempo. Tudo o que podia fazer era questioná-las a partir de dentro, colocando-se como autor e personagem, sujeito e objeto de sua escrita. E isso era estranho, inusitado e incomodava. O que fazer? Esse foi seu projeto de vida como afirma na entrevista fictícia (?) que está em um dos capítulos de *Um novo animal a floresta*:

> Na crônica encontrei o espaço próprio da reflexão. Estudo a vida moderna, os comportamentos marginais, os crimes significativos. Componho, em fragmentos, o meu retrato de artista, na situação dada. Apanhei nos filósofos da existência a certeza de que somos inacabados, contraditórios; que ao nos vermos no espelho, a cada manhã, podemos recordar quem somos, porém ignoramos quem seremos no dia que começa. Está claro que acredito continuadamente, desde que nasci, que eu seja alguém. Mas não há uma certeza inabalável nessa crença. Não é um dogma. Duvidar da minha identidade é o meu primeiro movimento de cada manhã, aflitivo mas também estimulante, pois dá sentido aos demais movimentos que farei no dia aberto à minha frente. E no outro dia a dúvida estará à minha espera, ao romper da aurora, e consultarei outra vez o espelho para saber em que medida o meu rosto ficou diferente. Nunca é um rosto estranho: só diferente (OLIVEIRA, 1981, p.135-136).

Reinaldo Santos Neves assim descreveu os últimos dias de José Carlos Oliveira, em relatório sobre o projeto Escritor Residente celebrado entre o escritor e a Fundação Ceciliano Abel de Almeida, da qual era editor:

> Previsto para durar seis meses, o projeto durou exatamente seis meses menos dois dias. No início de abril, José Carlos reuniu os seus – como chamava – confrades em sua sala da Biblioteca Central da UFES para o que seria a última sessão da oficina. Nessa ocasião fez questão de ler o conto que terminara naquele dia e que seria impresso na contracapa do seu livro. Um conto em miniatura. José Carlos estava comovido. E o que leu foi o seguinte: "Era uma vez o pássaro enigmático

na floresta perto de Woj. A cidade de Woj foi bombardeada. Os sobreviventes se refugiaram na floresta. A floresta foi incendiada. Não há mais a floresta, nem a cidade. Mas um pássaro enigmático, que tinha ali o seu habitat natural, foi visto revoando a paisagem extinta e desde então tem sido visto revoando a paisagem extinta e desde então tem sido visto revoando cidades e paisagens extintas, no lado de lá da questão humana e também neste lado. Ele está sempre onde já não lhe é possível viver; e descansa no lugar mais imprevisto: o ombro dalgum espantalho, ou mesmo esqueleto, largado às vicissitudes do tempo nesses cenários desolados. Os caçadores de inocentes escolheram o pássaro enigmático para alvo predileto, por ser dificílimo encontrar um deles (ou será sempre o mesmo, o único?) a voar nos sete ares deste mundo. Coitado do pássaro enigmático. Ainda não percebeu que sua hora já era, e também sua era, e atmosfera".

Fez silêncio depois de terminada a leitura, deixando a emoção se dissipar no ar. Estava claríssimo que aquele conto era todo e só sobre ele mesmo. Aí – e quem estava lá se recorda – alguns pássaros levantaram voo de algum ponto do campus e passaram grasnando em frente à janela da sala. José Carlos ergueu o dedo e disse: O pássaro enigmático.

Depois veio a semana santa e logo depois o primeiro internamento. José Carlos estava debilitado e internou-se no hospital para um tratamento à base de soro. Rebelde como sempre, continuou fumando no próprio quarto do hospital. Ficou cinco dias internado. Teve alta na sexta-feira, 10 de abril. Voltou ao hotel e se isolou em seu quarto. No sábado, ao que consta, chegou até a fumar maconha. No domingo de manhã veio a crise final:

> seu organismo saturou de funcionar e entrou em pane geral. Nada adiantou novo internamento. No começo da tarde desse domingo, 13 de abril, José Carlos morreu. Morreu de ter vivido intensamente (NEVES, [s.d.]).

José Carlos Oliveira foi um novo animal na floresta literária brasileira, ave rara, agora extinta. Um pássaro enigmático ainda a ser decifrado.

REFERÊNCIAS

GONRING, José Irmo. Penas de um pavão: autoficção e performance em José Carlos Oliveira. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, ano 8, n. 10, 2012.

GURGEL, Antonio de Pádua (Coord.). *José Carlos Oliveira*. Vitória: Contexto, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MENDONÇA, Bernardo de. Carlinhos, a rainha e o ato. In: OLIVEIRA, José Carlos. *Diário da patetocracia. Crônicas Brasileiras, 1968*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

NEVES, Reinaldo Santos. *Relatório sobre o projeto Escritor Residente: José Carlos Oliveira*. Vitória, [Inédito].

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70. Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.

OLIVEIRA, José Carlos. *A revolução das bonecas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

OLIVEIRA, José Carlos. *Bravos companheiros e fantasmas*. Vitória: Ufes, 1986.

OLIVEIRA, José Carlos. *Diário da patetocracia. Crônicas Brasileiras, 1968*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995

OLIVEIRA, José Carlos. *Diário selvagem*. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

OLIVEIRA, José Carlos. *Domingo, 22*. São Paulo: Ática, 1984.

OLIVEIRA, José Carlos. *Flanando em Paris*. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2004.

OLIVEIRA, José Carlos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1979.

OLIVEIRA, José Carlos. *Máscaras e codinomes*. *O espetáculo da política brasileira (1961-1984)*. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2006.

OLIVEIRA, José Carlos. *O homem na varanda do Antonio's – crônicas da boemia carioca nos agitados anos 60/70*. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

OLIVEIRA, José Carlos. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 390, dez. 1976.
OLIVEIRA, José Carlos. *O pavão desiludido*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
OLIVEIRA, José Carlos. *O rebelde precoce – crônicas da adolescência*. Vitória: Gráfica Espírito Santo, 2003.
OLIVEIRA, José Carlos. *O Rio é assim. A crônica de uma cidade (1953-1984)*. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
OLIVEIRA, José Carlos. *O saltimbanco azul*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
OLIVEIRA, José Carlos. *Os olhos dourados do ódio*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1962.
OLIVEIRA, José Carlos. *Terror e êxtase*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
OLIVEIRA, José Carlos. *Um novo animal na floresta*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
PENSAR. *A Gazeta*, Vitória, 30 jul. 2011.
PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de época. Poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
PERES, Marly N. Existencialismo. In: _____. *Dicionário básico escolar de Filosofia*. São Paulo: Global, 2013. p. 118-119.
SÁ, Romullo Sales de. *Academia Capixaba dos Novos. Os anos dourados da vida cultural de Vitória. 1946-1952*. Vitória: Formar, 2013.
SANTOS, Carla de Paula. *O pavão multifacetado. José Carlos Oliveira*: vida e obra. Vitória: PMV, 2008. (Coleção Roberto Almada, v. 17).
SOARES, Marcos Vinicius N. Uma flor murcha: a crônica brasileira entre o jornal e o livro. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 38, p. 101-110, jan./jun. 2015.
SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & relatos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
TÉRCIO, Jason. In: OLIVEIRA, José Carlos. *Máscaras e codinomes*. *O espetáculo da política brasileira (1961-1984)*. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2006.
TÉRCIO, Jason. *Órfão da tempestade*. Rio de Janeiro: Objetiva. 1999.
TÉRCIO, Jason. Vasculhando a alma brasileira. In: OLIVEIRA, José Carlos. *Diário selvagem*. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
VOCÊ, Vitória, ano V, n. 43, nov./dez. 1996.

ACERVO LITERÁRIO DO POETA SIMBOLISTA NARCISO ARAÚJO

Inês Aguiar dos Santos Neves[1]

Sou um homem comum
De carne e de memória
De osso e esquecimento [...]
Sou como você
Feito de coisas lembradas
E esquecidas [...]
Ferreira Gullar

O poeta simbolista capixaba Narciso Araújo nasceu em Itapemirim em 1877 e morreu, também em Itapemirim, em 1944. Estudou direito no Rio de Janeiro, onde conheceu e se relacionou com poetas como Cruz e Souza e Olavo Bilac, entre outros, e publicou poemas em periódicos importantes como *Rua do Ouvidor*. Ao retornar a Itapemirim, foi editor do jornal *O Caboclo* e exerceu a advocacia. No entanto, vai aos poucos abandonando tudo: jornalismo, advocacia, literatura, política (foi deputado estadual mas renunciou ao mandato), e também a vida afetiva e social, mergulhando em uma "reclusão

1 Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Docente da Faculdade Saberes e da Prefeitura Municipal de Vitória.

quase monástica", segundo o professor Gilberto Araújo. Essa reclusão levou-o a ser conhecido como o "Solitário de Itapemirim". Apesar de tudo, foi eleito, em 1941, Príncipe dos Poetas Capixabas, em concurso promovido pelo jornal *A Tribuna* de Vitória, tendo como prêmio, em 1942, a edição de seu único livro, *Poesias (1.ª série)*, pela Livraria José Olympio Editora, que, simbolicamente, reconduz o poeta ao então centro das letras nacionais, mas não consegue salvá-lo do esquecimento.

Sua importância no meio simbolista foi reconhecida por Fernando Góes no *Panorama da poesia brasileira*, volume IV (1959) e também por Andrade Muricy no *Panorama do movimento simbolista brasileiro,* volume II (1973). No Espírito Santo, a Dra. Jô Drumond escreveu *O solitário de Itapemirim – Narciso Araújo: vida e obra*, lançado pela Prefeitura de Vitória em 2010. A autora consultou o acervo literário de Narciso Araújo como fonte de pesquisa para o livro e recomendou formalmente a necessidade de preservação permanente desse acervo. Neste ano de 2016 isso foi feito através de um projeto aprovado pela Secretaria de Estado da Cultura para digitalização e divulgação online do acervo do poeta. O projeto teve como proponente o Prof. Dr. Luiz Busatto, estudioso da obra de Narciso.

O acervo literário em questão é constituído, sobretudo, do seguinte material:

> a. três cadernos da juventude do autor (sendo dois cadernos de poesia e um de anotações do curso de Direito onde ele copiou alguns poemas);
>
> b. 130 poemas manuscritos (dos quais 29 em cópia xerográfica);
>
> c. 140 números de periódicos (em parte preservados na íntegra), entre eles a coleção completa de dois raríssimos jornais editados em Itapemirim, *O Caboclo* e *O Eco*, que circularam entre 1901 e 1902 e entre 1913

e 1914, respectivamente. Outros jornais preservados no acervo são algumas edições integrais ou parciais de *Rua do Ouvidor*, do Rio, e parciais de *O Cachoeirano*, de Cachoeiro de Itapemirim. Esses jornais foram reunidos ao acervo por conterem poemas de Narciso.

d. alguns itens manuscritos do próprio poeta, um deles autobiográfico, outro traçando o histórico de um poema específico, "Saudade estéril", bem como um terceiro com informações detalhadas sobre a situação de Itapemirim nos anos de 1930;

e. alguma correspondência, já que o poeta não se correspondia a não ser com sua ex-aluna (e grande paixão), a Prof. Maria Madalena Pisa. Consta que a correspondência entre dos dois foi colocada por ela no caixão de Narciso;

f. bastante interessante é um caderno de recortes organizado por Maria Madalena Pisa, contendo poemas de Narciso Araújo e de outros poetas contemporâneos seus, e também poemas transcritos por ela ou, em menor número, pelo próprio poeta;

g. alguns documentos pessoais (fotografia do poeta quando jovem e seu título de eleitor);

h. o exemplar do livro *Poesias* (1942) que pertenceu ao poeta, contendo algumas correções.

Hoje o acervo integral encontra-se disponível no site Estação Capixaba e se compõe de cerca de 300 itens totalizando cerca de 1.450 páginas.

Os poemas podem ser consultados não só nos originais manuscritos ou impressos, mas também em duas versões digitadas: uma delas na ortografia original, a outra em ortografia atualizada. A versão na ortografia original inclui em rodapé as notas do próprio poeta aos seus poemas e também notas editoriais, neste caso incluindo as variantes das diversas versões dos poemas.

Como dito antes, o único livro do autor publicado é *Poesias* (1942), abrangendo apenas 70 poemas. Sendo assim, sua vasta produção literária inédita não teria chegado ao conhecimento de leitores e pesquisadores não fosse o seu acervo preservado após o seu falecimento. Como Narciso não deixou herdeiros diretos, o acervo foi preservado primeiro pela Prof. Maria Magdalena Pisa e, após a sua morte, em 1979, por sua sobrinha, Jéssia de Lima Pisa Barros. Cerca de quinze anos depois, D. Jéssia o transferiu aos cuidados do escritor Renato Pacheco, que por sua vez o confiou à guarda de Luiz Busatto, que foi quem primeiro o utilizou para pesquisa e estudo. Caminho tortuoso que caixas de papel amarelecido e esquecido percorreram para encontrar luz e leitores mais de 70 anos após sua morte.

Convém notar que o Prof. Busatto publicou seus primeiros estudos sobre o poeta na revista *Você*, da UFES, e mais tarde, em 2004, apresentou um desses estudos nos primeiros anais do seminário *Bravos Companheiros e Fantasmas*, do Programa de Pós-graduação em Letras da UFES.

A preciosidade do arquivo do grande poeta simbolista Narciso Araújo, que poderia ter se perdido como tantos outros, e o imprescindível valor dos arquivos de escritores para os estudos literários são os temas deste trabalho.

A literatura se faz de memória e vida. A memória do que se viveu, do que se leu, vira matéria-prima para a arte da escrita. Da mesma forma, os estudos literários contemporâneos se alimentam de memória e vida. Depois da tendência barthesiana sobre a "morte do autor" quando, no contexto dos anos 1960, o autor deixava de ser o capitão-mor da escritura enquanto o leitor e o próprio texto ganhavam

autonomia, vêm-se firmando na teoria da literatura estudos centralizados novamente na criação e produção, ou seja, o autor volta ao centro como produtor de sentidos. A autoficção é uma das vertentes desses estudos, e relacionada a ela está a crítica genética, que analisa as veredas percorridas pelo autor no processo criativo. O parecer da professora Marília Rothier Cardoso, do Departamento de Letras da PUC – Rio, quanto ao valor da crítica genética fortalece seu valor como tendência irrefutável nos estudos literários contemporâneos. Segundo a professora:

> Tendo em vista o constante movimento inventivo e reinventivo de que resulta a arte, cabe fixar o foco de investigação não somente na obra, mas também – e com a mesma atenção rigorosa – nas várias etapas correspondentes à composição do texto, etapas cujo registro se acha em anotações, rascunhos, manuscritos e datiloscritos rasurados, versões iniciais abandonadas ou transformadas e outros documentos afins. Se o polo da recepção, onde se evidencia a complexidade da tarefa leitora, é um lugar obrigatório de exame; também o polo da criação deve atrair a curiosidade crítica do investigador.

Esse revolver de palavras e papéis, esse movimento ininterrupto, vem inegavelmente enriquecer não só a crítica literária que, dessa maneira, pode beber da fonte crua e primordial da criação, mas também a própria obra que ganha novos horizontes. Ainda no citado parecer a professora cita Louis Hay, diretor emérito de pesquisa do CNRS francês e fundador do Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) esclarecendo que

> os manuscritos de escritores canônicos, que compõem coleções de bibliotecas e arquivos eram conservados 'a título de relíquias' até o século XX. Só então reco-

> nheceu-se, entre especialistas europeus, a importância desses 'testemunhos diretos da criação'. Incorporado o conceito de 'arquivo literário' ao vocabulário técnico do historiador e do esteticista, foi-se percebendo a necessidade de transformar essas amostras preciosas da elaboração artística em objeto de pesquisa.

Ou seja, o que até certo tempo atrás era utilizado como instrumento de apreciação é hoje matéria viva para análise e significado. A professora conclui

> Só nos anos oitenta, quando escritores de renome já haviam enviado seus arquivos pessoais para as instituições competentes e a UNESCO determinara a "Conservação da Memória Escrita do XIXº e XXº séculos", foi que começou, efetivamente, a prática investigativa de tais acervos. Daí em diante, vêm-se publicando edições genéticas de obras modernas, bem como ensaios de interpretação desses chamados "prototextos" e coletâneas reunindo os fundamentos teóricos do trabalho.

Apesar de longa, a citação se faz extremamente necessária do ponto de vista explicativo sobre as origens dessas "ruínas de significações" que são os emaranhados de papéis dos acervos de escritores, resíduos da produção autoral, porém altamente significativos para o pesquisador que se aventura por esse labirinto.

A professora Marília Rothier ainda menciona que no Brasil, entre universidades e centros de pesquisas, a UFMG disponibiliza publicações especializadas em acervos de escritores, contando, inclusive com um Acervo de Escritores Mineiros, resultado de um projeto interdisciplinar vinculado ao Centro de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Uma dessas publicações é o livro *Margens Teóricas: memória e acervos literários*, organizado por Roberto Said e Sandra Nunes. Neste livro, os estudos vão desde a

investigação de cartas escritas pelos autores para amigos ou família, colocando o gênero epistolar em transformação do documental para o ficcional; passando pela perspectiva memorial dos espaços pelas crônicas de Carlos Drummond publicadas no jornal *Estado de Minas* e pesquisadas como memórias do autor sobre a cidade de Belo Horizonte; e ainda estudos sobre o próprio artefato do pesquisador de acervos, com suas incontáveis possibilidades e implicações, como vemos neste recorte de Souza-Ricardo (2010, p.152).

> As motivações de um pesquisador no arquivo se multiplicam proporcionalmente ao tempo em que ele permanece em meio aos documentos, desvendando as trilhas do seu objeto de estudo. As fontes primárias de um texto literário seduzem o pesquisador que deseja penetrar no mundo do escritor.

A crítica genética propicia uma "iluminação" na obra de um autor. É como perscrutar os mecanismos da engrenagem criativa, mergulhar no rastro cerebral, dissecá-lo e reinventá-lo aproveitando todos as peças. Ou como afirma Cury, citado por Souza-Ricardo (2010, p. 154):

> o estudo dos manuscritos e rascunhos redimensiona os paradigmas de leitura do texto, oferecendo uma amplitude maior para a atividade crítica. É, ao mesmo tempo, um trabalho de reconstrução detetivesca dos avessos do texto através de seus 'antecedentes' e até de seus 'silêncios' e a construção de um olhar rastreador.

No caso de Narciso, o que temos é uma numerosa obra esparsa que se salvou da destruição vindo à tona 120 anos depois de seu primeiro caderno de poesias e 72 anos após sua morte. "Graças a um conjunto de circunstâncias providenciais reunindo as pessoas certas no lugar certo e no momento certo" (BUSATTO).

A preservação e divulgação do acervo de Narciso Araújo é a primeira iniciativa desse tipo a contemplar um escritor capixaba. Esperamos que outras iniciativas se sigam. E que não aconteça o que já certamente aconteceu com muitos acervos de escritores no Brasil inteiro: por ignorância ou descaso de herdeiros ou sucessores, tenham sido lançados ao lixo.

Para concluir, selecionamos dois poemas de Narciso Araújo: "Fases", publicado no n. 1 do jornal *O Eco*, de Itapemirim, em abril de 1913, e "Estações", publicado em *O Cachoeirano*, de Cachoeiro de Itapemirim, na edição de 23 de setembro de 1922 (n. 48). Ambos os poemas apontam a possível desilusão do poeta perante a vida. No primeiro, o poeta, ainda novo, o descontentamento em fases sutis e, provavelmente, passageiras, expressa o humor da vida refletido nas intempéries do tempo sujeitas ao amor que paira ainda em esperança, mas já com notas de que não se realizaria. E no segundo a desilusão de forma mais consolidada, a vida dividida, não mais em fases, mas em duas estações bem definidas: a juventude e a velhice, sendo a primeira promessa e a segunda dissabor.

Fases

O cardo faz-se em flor, em louro o lodo,
Quando, através a vida, nós passamos
Com o amor que n'alma diz o que entre ramos
Fala da amante um passarinho doudo.

E o mundo é bom; céu bom por ele todo;
E é mar tranquilo a vida que levamos,
E o sol enfeita o chão de áureos recamos,
E a Fé nos enche o peito com denodo.

Vem um dia cruel, e tudo muda,
E o mar cresce, e se empina, e o vento leva
O barco entre ondas, cada qual sanhuda.

E vai nas ondas o aromal tesouro,
E o peito despe a Fé e veste a Treva:
Nem mais céu! nem mais sol! nem flor! nem louro!

Estações

Este é moço. Ilusões são o seu alimento;
Traz a alma em flor, o peito em íris de esperanças;
Seu olhar vai para o alto, alveja o firmamento;
Tem sonhos pela fronte, a brincar, como crianças.

Aquele é velho; amou, sonhou, e o rijo vento
Do Tempo lhe arrancou do sonho as asas mansas;
Curvo, olha a terra, e vai para o aniquilamento,
Levando cruzes, como eretas ordenanças.

Este canta, jovial, por ter a alma iludida;
Aquele, em cujo peito a Ilusão não viceja,
Consola-se em lembrar as ilusões que teve.

Ambos marcham, seguindo o caminho da vida:
Um, porém, olha-a só, e passa, sem que a veja,
E o outro, que muito a viu, nem a olhá-la se atreve.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Narciso. Estações. *O Cachoeirano*, Cachoeiro de Itapemirim, n. 48, 23 set. 1922.

ARAÚJO, Narciso. Fases. *O Eco*, Itapemirim, n. 1, abr. 1913.

ARAÚJO, Narciso. *Digitalização e publicação online do acervo do poeta Narciso Araújo (1877-1944)*. 2016. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br>. Acesso em: 2016.

BUSATTO, Luiz. Estudo introdutório. In: ARAÚJO, Narciso. *Digitalização e publicação online do acervo do poeta Narciso Araújo (1877-1944)*. 2016. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br>. Acesso em: 2016.

CARDOSO, Marília Rothier. *Laudo sobre acervo de escritor*. [Texto indédito].

SOUZA-RICARDO, Paulo Alexandre Gobira de. As possibilidades de um arquivo: o submundo das escolhas de arquivamento no acervo do escritor Oswaldo França Junior. In: SAID, Roberto; NUNES, Sandra (Org.). *Margens teóricas*: memória e acervos literários. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VASCONCELOS JR., Gilberto Araújo. Ensaio crítico: a Torre de Narciso. In: ARAÚJO, Narciso. *Digitalização e publicação online do acervo do poeta Narciso Araújo (1877-1944)*. 2016. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br>. Acesso em: 2016.

RÁDIO ESCOLAR E A EDUCAÇÃO LITERÁRIA NO CONTEXTO DE UMA ESCOLA PÚBLICA DO MUNICÍPIO DE VITÓRIA (ES)

Jamille Gomes Ghil[1]
Mariana Passos Ramalhete[2]

> Será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?
> Octavio Paz

A Rádio Escola no Ar está localizada na periferia de Vitória – ES, desde 2015. Nasceu como curso de extensão em rádio educativa com focos em Língua Portuguesa e Literatura, ofertado pelo projeto *Programa Vice Verso – o poema e a música ao pé da letra*, orientado pelo Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento e veiculado durante 7 anos na Universitária FM 104. 7. Em 2016, o curso de extensão desdobrou-se em uma pesquisa-ação, desenvolvida por Jamille Ghil com bolsa da Fapes, no Mestrado em Letras da Universidade Federal do Espirito Santo, sendo co-orientado pela Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi.

1 Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).
2 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação e Filosofia da Ufes (Nepefil/CE/Ufes) e do grupo de pesquisa interinstitucional Literatura e Educação.

A experiência de mesclar música e poesia na Universitária FM 104.7 durante tantos anos exigiu a aceitação do desafio posto por nosso orientador, que é ampliar a comunicação entre universidade pública e comunidade, a partir de uma metodologia de educação literária pautada na oralidade, na leitura de poemas e na escuta da palavra cantada[3] para um fim específico: a performance radiofônica. Afinal, esses três têm em comum uma materialidade: o som. Por isso, tornou-se fundamental nos integrarmos ao grupo de pesquisa Literatura e Educação com o intuito de aprimorar tanto o aspecto teórico do trabalho, quanto as ações ora propostas.

Nessa perspectiva, é necessário trazer à baila algumas considerações. Candido (1988) afirma que todo ser humano tem a necessidade de fantasia e que a literatura é um bem incompressível, um direito. Dalvi (2012) assegura que a leitura ativa a possibilidade de ação sobre os textos do mundo; adverte, ainda, que ler é uma experiência solidária. Pautando-se nessas perspectivas, entende-se que a educação literária não se restringe aos espaços formais de ensino. Fomentá-la, para além das salas de aula, dos livros didáticos, do vínculo à gramática e das compartimentações curriculares, é mais que uma necessidade: é um ato político. Este trabalho integra parte dos estudos do Grupo de Pesquisa Literatura e Educação da Ufes e, portanto, objetiva ponderar sobre as práticas de leitura literária em performance radiofônica, numa escola pública do município de Vitória-ES, possibilitadas pela atuação mediadora do curso de extensão *Escola no Ar: capacitação em rádio educativa com focos em língua portuguesa e literatura* da Ufes. Para tanto, será estabelecido um diálogo circunscrito nas questões inerentes às *comunidades de leitores* (Chartier, 1994; 2002; 2011) e de *performance, recepção* e *leitura* (ZUMTHOR, 2007), a fim de mostrar as possibilidades dessa experiência, ainda que num contexto de hierarquização de saberes, de violência e de descaso governamental.

3 De acordo com Ruth Finnegam, a palavra cantada abarca toda a música vocal e se confunde com a poesia, sobretudo o que se chamou "poesia oral". Ela pode incluir o canto, a declamação, os recitativos, "desde os cantos dos mitos em sociedades tradicionais à canção comercial em contextos suburbanos" (FINNEGAN, 2008, p.15).

Especificamente, gostaríamos de discutir, nas próximas linhas, tão somente a leitura realizada com uma aluna e um aluno da Rádio Escola no Ar sobre o poema *Mulata Exportação*, de Elisa Lucinda, o qual integrou o programa *Papo Reto* dedicado ao Dia Internacional das Mulheres. A partir dessa experiência, pretendemos apresentar uma possibilidade de se construir a educação literária fora dos espaços formais de ensino, sobretudo como um ato político de direito à Literatura, mesmo em condições de exclusão social.

A LEITURA, O POEMA E A ESCOLA: ALGUMAS PALAVRAS

Palavra vivida

O contexto: as famílias dos estudantes possuem renda média de 3 salários mínimos, de acordo com o Plano Político Pedagógico da escola, e há um grande contingente de afrodescendentes. É exatamente o recorte racial que nos interessa como ponto de partida das oficinas, ou seja, debater as relações raciais pela via poética, desaprendendo o mito da *democracia racial*. Essa é uma das questões que atravessa a realidade dos alunos e alunas da rádio: ainda hoje, predomina na escola a fala de que no Brasil não temos racismo e que a miscigenação seria a prova de nossa igualdade, porém, a tomada de consciência sobre a naturalização das condições precárias de vida de negros e negras tem feito os alunos e alunas perceberem que essa história de igualdade não é bem assim.

À palavra vivida vinculamos a palavra viva, o poema, a palavra cantada que apresentam características de resistência e/ou beleza, de modo a oferecer ao público e aos participantes da pesquisa representações poética positivas do negros. Compreendemos a récita de poemas como uma performance de afirmação do eu no mundo, como uma forma potente de afirmação de uma identidade. A palavra viva, portanto, é uma resposta à palavra vivida, ou seja, às injúrias raciais, dentro e fora da escola, que são armas simbólicas em potencial capazes de comprometer o desempenho escolar. Assim, tem nascido nossa proposta de educação literária antirracista.

No ar!

O tema do primeiro programa de 2016 estava definido, uma vez que falaríamos sobre as mulheres, em comemoração ao 8 de março. Aqui, nos deteremos tão somente à atividade de leitura poética, deixando para outra oportunidade discutir os demais aspectos pertinentes à produção desse programa, tais como pesquisa, seleção musical, escuta, escrita de roteiro e tantas outras atividades. Para início de conversa, foi necessário esclarecer sobre o tal mito da *democracia racial*, "aquela velha história de que no Brasil somos todos iguais perante a Lei e o Estado" (NASCIMENTO, 2014). No entanto, sabe-se que o negro tem 3,7 mais chances de sofrer homicídio do que um branco de mesma idade e escolaridade, ou seja, "há algo mais nessa história do que questões socioeconômicas" (NASCIMENTO, 2014). E é esse algo a mais que descobrimos no poema *Mulata Exportação*, ao decifrarmos suas metáforas num ato solidário e performático de leitura poética para o rádio, no qual desvendamos a permanência da herança colonial nas relações abusivas entre os homens brancos e as mulheres negras. Antes de adentrarmos mais profundamente nesse debate feito em sala, vejamos o poema de Elisa Lucinda, parte da série "Brasil, meu espartilho":

Mulata Exportação

"Mas que nega linda
E de olho verde ainda
Olho de veneno e açúcar!
Vem nega, vem ser minha desculpa
Vem que aqui dentro ainda te cabe
Vem ser meu álibi, minha bela conduta
Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!
(Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu, meu dendê?)
Minha tonteira minha história contundida
Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?

Rebola bem meu bem-querer, sou seu improviso, seu karaoquê;
Vem nega, sem eu ter que fazer nada. Vem sem ter que me mexer
Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer.
Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me ama, me colore
Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre nego malê.
Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra gente sambar."
Imaginem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor.
Já preso esse ex-feitor, eu disse: "Seu delegado..."
E o delegado piscou.
Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou pequena pena
com cela especial por ser esse branco intelectual...
Eu disse: "Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade, Genocídio
nada disso se cura trepando com uma escura!"
Ó minha máxima lei, deixai de asneira
Não vai ser um branco mal resolvido
que vai libertar uma negra:
Esse branco ardido está fadado
porque não é com lábia de pseudo-oprimido
que vai aliviar seu passado.
Olha aqui meu senhor:
Eu me lembro da senzala
e tu te lembras da Casa-Grande
e vamos juntos escrever sinceramente outra história
Digo, repito e não minto:
Vamos passar essa verdade a limpo
porque não é dançando samba
que eu te redimo ou te acredito:
Vê se te afasta, não invista, não insista!
Meu nojo!
Meu engodo cultural!
Minha lavagem de lata!
Porque deixar de ser racista, meu amor,
não é comer uma mulata! (GOMES, 2008).

De acordo com Rildo Cosson (2006), o ato de ler, mesmo que individual, torna-se uma atividade social, pois a leitura é fruto de convenções controladas pela sociedade. Aprender a ler vai muito além de adquirir uma habilidade, e ser leitor é mais do que possuir um hábito. "Aprender a ler e ser leitor são práticas sociais que medeiam e transformam as relações humanas (COSSON, 2006, p. 39-40). Com vistas a essa transformação, acreditamos que os processos de mediação de leitura para o rádio ultrapassam a materialidade do papel, é necessário construir uma performance que afirme nos gestos, na postura corporal, no ritmo do verso e da respiração, no volume e tom da voz os significados atribuídos ao poema. Por isso, nosso primeiro passo foi apresentar um vídeo da poeta Elisa Lucinda[4] recitando esse poema para termos uma referência de leitura e performance. Em seguida, realizamos uma breve apresentação de sua biografia, destacando-a como poeta nascida no Espírito Santo e sua atuação como atriz. Feito isso, partimos para a leitura em voz alta.

Primeiramente, foi necessário reconhecer a presença de duas vozes no poema: iniciando com o branco intelectual, destacada pelas aspas, e depois a da mulata exportação. Por isso, a leitura contou com a participação de uma aluna e um aluno. Percebemos também que o poema trata de uma situação de assédio, marcada pela repetição do verbo "vem" como um convite lascivo, insistente e abusivo do homem branco à mulher. Desse modo, a entonação da voz masculina durante a leitura precisaria representar a depravação sexual, essência do regime escravista, de acordo com Gilberto Freyre (FREYRE 1998 *apund* PAIXÃO, 2000).

Foi importante, também, comentar de maneira crítica sua obra *Casa-Grande & Senzala,* mesmo que de forma superficial, já que no próprio poema há referências explícitas ao livro, como nos versos "Eu me lembro da senzala/e tu te lembras da Casa-Grande". Para além disso, compreendemos que a atitude dela ao denunciar à polícia o "ex-feitor" não foi apenas fruto de sua indignação frente ao assédio,

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GD4PoGwg5Ew>. Acesso em 10 jun 2016.

fato que não lhe permitia mais "Ouvi tudo isso sem calma e sem dor". Tal atitude pode ser interpretada ainda como uma oposição à perspectiva de Freyre sobre seu mito de fundação da sociedade brasileira.

De acordo com Marcelo Paixão (2000), para Gilberto Freyre, tanto a história quanto a geografia de Portugal fizeram deles um povo mestiço, de modo que "teriam menos motivos, do ponto de vista ético e racial, para guardarem orgulhos quanto à pureza de sua origem" (p. 47). Uma das principais características do colonizador português seria a miscibilidade, ou seja, a abertura para o contato íntimo, sobretudo o sexual, com índias e negras, no caso brasileiro. Desse modo, concordava Freyre que

> se as relações sexuais entre portugueses e mulheres indígenas e negras subordinadas foram marcadas pelo signo da assimetria, da violência, ou mesmo da bestialidade, o fato delas terem existido, em si, já deveria ser considerado como um fator positivo, tendo em vista que tais contatos assinalariam uma abertura, exclusiva do colonizador português, para o contato e a troca de experiências culturais (PAIXÃO, 2000, p. 55).

É exatamente contra essa percepção otimista das misturas de raças que se posiciona o eu lírico ao longo do poema, encerrado com a afirmação de que "deixar de ser racista, meu amor, não é comer uma mulata!" Nesse verso, é notória a resistência da voz feminina mestiça, historicamente objetificada como símbolo nacional, contra a falsa ideia da harmonia nas relações raciais brasileiras através do sexo, ou melhor, do esturpo. Estereotipada, essa mulher é vítima de assédio, busca na justiça uma forma de por fim àquela situação, mas sua tentativa é frustrada diante da piscada corrupta do delegado.

Por meio da identificação dos estereótipos presentes no poema, como os olhos de veneno e açúcar, o rebolado e o samba, problematizamos a voz do homem branco quando elenca as vantagens de uma

união velada, saída à mobilidade social e superação das desigualdades, já que com ele ela esqueceria tarefas, favelas, senzalas e nada mais doeria. Na mesma medida, sua proposta sexual de presenteá-la com casa mobiliada, desde que ninguém soubesse, deixa evidente a construção histórica do lugar social ocupado pelas mulheres, a partir da cor da pele: a branca ideal para casar, a negra destinada ao trabalho físico e doméstico, enquanto a mulata serviria de amante. A partir dessas observações, retomamos o título do poema e concluímos que o mesmo condensa a objetificação da mulher mestiça e a construção de produto genuinamente brasileiro, fruto da opressão racial e econômica.

A PALAVRA VIVA: LEITURA, CORPO E VOZ

Poema lido, discutido e problematizado entre o grupo. Chegou a hora da performance, mas antes, alguns ensaios. É exatamente nesse momento dos bastidores que a leitura vai ganhando sentido. A pronúncia das palavras desconhecidas é revelada junto com seus sentidos conotativos e/ou denotativos. A partir daí, revela-se também o ritmo do verso falado, o qual obedece a uma dinâmica completamente diferente à da leitura silenciosa. Segundo Paul Zumthor (2007, p.67),

> Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício.

É necessário compreender e se apropriar do poema a fim de lhe entregar o corpo e a voz, elementos fundamentais para a recriação do texto ao sair do silêncio da página e transformar-se numa performance prazerosa em que palavra, corpo e voz entram em simbiose formando uma unidade. Nesse sentido, nos aproximamos mais uma vez do pensamento de Paul Zumthor (2007) para o qual, mais do que a língua, importa a voz como suporte da comunicação humana. É pela artesania da voz que a palavra poética se torna viva no rádio, e é aí que o prazer ao realizar a leitural em voz alta vai se diferenciar da experiência individual, pois traz à tona a presença do corpo e da voz. É ela que permite compartilhar coletivamente a recepção do texto, afastando-se da recepção moderna em que a leitura, majoritariamente, tornou-se solitária e silenciosa graças à experiência com a materialidade do papel. Para o autor, a voz é um prolongamento do corpo, levando-nos a transcender os limites corporais; em suas palavras, ela "desaloja o homem de seu corpo".

Durante os ensaios, percebemos que o poema ia sendo recriado e apropriado nas ênfases dadas a determinadas palavras, na teatralidade espontânea, nas pausas, na ligação entre os versos, tornando a leitura não um ato passivo, muito pelo contrário, um ato ativo e criativo. Por isso, concordamos com o pensamento de Roger Chartier (2009, p.78) para quem a leitura é compreendida como uma prática criadora, inventiva, produtora, que não se anula no texto lido "como se o sentido desejado por seu autor devesse inscrever-se com toda a imediatez e transparência, sem resistência nem desvio, no espírito de seus leitores."

LEITURA LITERÁRIA NA ESCOLA

Dentre os vários assuntos discutidos pelo historiador Roger Chartier, chama atenção, dados aos objetivos deste trabalho, o conceito de *comunidade de leitores*. Trata-se, em linhas gerais, de um conjunto de pessoas, que circunscritas num determinado contexto histórico-social, reúne técnicas, comportamentos e hábitos de leituras

similares. Dadas as várias instâncias sociais a que somos submetidos e/ ou que estamos inseridos, uma pessoa pode participar de várias comunidades, nos mais variados contextos, tais como o familiar, o estudantil, o acadêmico, dentre outros. Nesse sentido, cada comunidade possui modos distintos de legitimizar ou de priorizar um texto:

> Distante de uma fenomenologia que apaga qualquer modalidade concreta do ato de ler e o caracteriza por seus efeitos, postulados como universais (como também o trabalho de resposta ao texto que faz com que o assunto seja mais facilmente compreendido graças à mediação da interpretação), uma história das maneiras de ler deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura (CHARTIER, 1994, p. 13).

Nesse sentido, entendemos que uma leitura de uma obra literária, seja ela dentro ou fora do contexto escolar, contempla não só uma história das maneiras de ler, das "tradições de leitura", como assegura o historiador francês, mas, também, a consideração de que há aspectos que envolvem as questões histórica, social, cultural, política, ideológica, econômica, dentre outras, que regem as *comunidades de leitores.*

Diante dessas breves ponderações, entendemos que os alunos que participam do curso de extensão, participam de uma mesma *comunidades de leitores*, uma vez que partilham de características similares, tais como perfil socioeconômico, idade e inserção no mesmo espaço escolar. No entanto, adverte-se:

> Há contrastes, igualmente, entre as normas e as convenções de leitura que definem, para cada comunidade de leitores, os usos legítimos do livro, as maneiras de ler, os instrumentos e procedimentos da interpretação. Contrastes, enfim, encontramos entre os diversos interesses e expectativas com os quais diferentes grupos de leitores

> investem a prática da leitura. Dessas determinações que governam as práticas dependem as maneiras pelas quais os textos podem ser lidos - e lidos diferentemente por leitores que não dispõem das mesmas ferramentas intelectuais, e que não mantêm uma mesma relação com o escrito (CHARTIER, 1994, p. 13).

Como pode ser observado, as leituras, ainda que inseridas dentro de uma mesma *comunidade*, não são as mesmas, dada à diversidade dos sujeitos envolvidos. Tal fator, porém, não significa um empecilho ao trabalho da leitura em performance, especificamente no poema *Mulata de Exportação,* pois essa prática, entendida também como um processo de produção de sentidos, depende das "ferramentas intelectuais" já apontadas por Chartier (1994), das experiências de cada sujeito, de sua visão de mundo.

Assim, conjecturando a temática explorada no poema, com suas severas críticas a uma sociedade racista, machista, conservadora e normativa, que ainda subjuga pessoas pela cor da pele e por seu gênero, que confina sujeitos à perpetuação de uma sociedade de classes, ratifica-se, a importância da formação de uma *comunidade de leitores*. Comunidade esta que não necessariamente restrita à sala de aula, convida seus participantes a questionarem os aspectos nefastos dessa sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chartier (1994, p. 13) assegura que a [...] a leitura é sempre uma prática encarnada por gestos, espaços e hábitos". Dalvi (2012, p. 9) pondera que, ao lermos literatura, "Não seremos mais ou menos evoluídos, seremos desconfiados de uma perspectiva linear e progressista de humanidade e de mundo. Candido (1988), por sua vez, aponta que a literatura é um direito. Arraigando-se nessa tríplice, entende-se que a literatura não pode ser vislumbrada apenas por suas nuances estéticas e que a escola não tem o compromisso uníssono com a

formação de leitores, afinal a leitura literária extrapola as paredes cerceadoras das salas de aula.

Assim, é com suspeita que analisamos certos discursos que, revestidos por dóceis armadilhas, transformam a leitura em mera decodificação de palavras, livros apenas em objetos de consumo e alunos tão somente sujeitos cuja finalidade de sua leitura literária reflete-se apenas em tarefas escolares. Ler, na contramão dessas assertivas, exige desconfiança, como bem afirmou Dalvi (2012).

Certamente, um trabalho conciso como este não esgota todas as possibilidades acerca do assunto ora proposto. No entanto, salientamos a relevância da mediação da leitura, a leitura em performance e, claro, a aproximação da universidade à escola, sobretudo aquelas inseridas em contextos excludentes. Numa comunidade analisada com olhar tortuoso e estigmatizante, dadas às carências, à violência, ao descaso governamental, discutir questões de gênero, ambicionar uma educação antirracista não são uma benesse ou, apenas, uma ousadia advinda de um projeto de extensão, mas, antes, um intento de confirmar aquilo que Candido (1988) já disse sobre literatura: ela é um bem incompressível.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *O direito à Literatura*. 1988. Disponível em: <https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2011/10/candido-antonio-odireito-c3a0-literatura-in-vc3a1rios-escritos.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2016.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary del Priore. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____ (Org.). *Práticas de leitura*. Tradução de Cristine Nascimento. Introdução de Alcir Pécora. 4. ed. revista. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

COSSON, Rildo. *Letramento literário*: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

DALVI, Maria Amélia. Ensino de Literatura: algumas contribuições. In: UYENO, Elzira; PUZZO, Mirian; RENDA, Vera (Org.). *Linguística aplicada, Linguística e Literatura*: intersecções profícuas. Campinas: Pontes, 2012. p. 15-42.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra Cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008.

LUCINDA, Elisa. Mulata exportação. 2008. Disponível em: <http://belanegraraiz.blogspot.com.br/2008/05/mulata-exportao.html>. Acesso em: 10 jul. 2016a.

LUCINDA, Elisa. Mulata exportação. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GD4PoGwg5Ew. Acesso em: 10 jun. 2016b.

GOMES, Elisa Lucinda dos Campos. *Mulata exportação*. 2008. Disponível em: <http://belanegraraiz.blogspot.com.br/2008/05/mulata-exportao.html>. Acesso em: 10 jul. 2016.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Um mito. *Jornal Metro*, Vitória, p. 3, 21 ago. 2014.

PAIXÃO, Marcelo. *A lenda da modernidade encantada*: por uma crítica ao pensamento social brasileiro sobre relações raciais e o projeto de Estado-nação. Curitiba: CRV, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*.Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA EM LIVROS DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL DE AUTORES CAPIXABAS

Joana d'Arc Batista Herkenhoff[1]

Garoa do Meu São Paulo

Garoa do meu São Paulo,
—Timbre triste de martírios —
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco.

Meu São Paulo da garoa,
—Londres das neblinas finas—
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
—Costureira de malditos—
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos...

Garoa, sai dos meus olhos.
Mário de Andrade

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora de Língua Portuguesa da rede municipal de Serra (ES). Este trabalho foi realizado durante o Curso de Doutorado, com bolsa da Fapes.

Em seu livro, *Leitura, literatura infanto-juvenil e educação*, resultante de pesquisa de doutorado concluída em 2004, Célia Regina Delácio Fernandes analisa representações de escola, leitura e professores em dez livros de literatura infantil e juvenil, em circulação nas últimas décadas do século XX, contribuindo para elucidar aspectos relacionados a questões de classe social, etnia e gênero, ao mostrar que a maior parte das obras do *corpus* pesquisado apresenta imagens de crianças e jovens brancos, exceção feita apenas pela ilustração de Ziraldo, que mostra a pluralidade de etnias brasileiras em *Uma professora muito maluquinha*, e à ilustração de Elifas Andreato, que opta pela imagem de uma criança negra na capa da 18ª edição de *A casa da madrinha,* de Lygia Bojunga.

O estudo apresentado destaca-se no conjunto da produção acadêmica dedicada às literaturas infantil e juvenil por ir além da análise textual, abordando a intrincada relação entre literatura infantil, escola e mercado editorial. Nessa obra, a autora parte da teoria que data a gênese dessa literatura, entre os séculos XVII e XVIII, relacionada, desde então, à família, à escola e ao mercado livreiro, comprovando que essa rede e seus discursos interferem nas obras voltadas para o seu público. Conclui que "As diversas maneiras pelas quais são construídas as representações da escola, de professores e do ensino, nas obras literárias, podem ajudar a compreender esses complexos liames entre o mundo da escrita literária e o mundo social" (FERNANDES, 2013, p. 4). A pesquisa de Fernandes apresenta uma realidade anterior à promulgação da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), alterada pela Lei 11.645/08 (BRASIL, 2008), que "torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio".

Em *Imagens em preto e branco: o jogo da literatura infantil na construção do imaginário da criança negra*, publicação decorrente de pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Letras, da UFES, Maria Lúcia Kopernick Del Maestro (1999) já aponta a existência de uma literatura infantil desenvolvida por autores como Joel Rufino dos Santos, Rogério Barbosa Andrade e Ana Maria

Machado nos anos de 1980 e 1990. Assegura, nesse sentido, o registro de "uma literatura infantil que focaliza o negro como agente da ação, personagem em harmonia como universo textual, sem excluí-lo dos setores históricos da sociedade brasileira" (DELMAESTRO, 1990, p. 101), anunciando, portanto, "um passo gigante no resgate de uma identidade secularmente esquecida" (p. 101).

Em artigo mais recente publicado em dossiê sobre relações étnico-raciais e infância, Kirchof, Bonin e Silveira (2015) afirmam, com base em levantamento bibliográfico, que raríssimas, entretanto, eram as obras que traziam personagens negros como protagonistas nos anos de 1980, uma vez que o que se observava era a invizibilização e o tratamento estereotipado desses personagens. O estudo indica também que, desde a década de 1980, no Brasil, tem havido uma diminuição gradativa do racismo explícito nos livros de literatura infantil, o que ocorria com frequência no início do século XX.

A pesquisa realizada por Kirchof, Bonin e Silveira (2015) demonstra que o quadro apresentado por Fernandes (2013) muda, já a partir de 1999, quando a inserção do eixo da "Diversidade cultural" nos PCNs (BRASIL, 2005) incrementa a presença de personagens negros, índios, pobres, deficientes, grupos considerados discriminados, excluídos e/ou marginalizados na literatura infantil brasileira e que essa demanda pela representação de personagens negros se intensifica, especialmente a partir de 2003, com a promulgação da Lei 10.639. Os autores analisam como se dão as representações das diferenças étnicas em vinte e duas obras de literatura infantil, da atualidade, identificando três tendências no que se refere ao modo como as questões étnico-raciais são abordadas:

> Na primeira tendência, a diferença étnica é vista através de situações "ficcionalizadas" de racismo, as quais devem ser esclarecidas e ultrapassadas, apontando-se, ao leitor, uma clara lição de fraternidade e/ou aceitação. Em uma segunda tendência, os personagens negros infantis são inseridos em tramas cujos principais conflitos não

> decorrem diretamente de questões étnico-raciais e, portanto, nessas obras, não são focalizadas situações de discriminação. Frequentemente os personagens negros são caracterizados como tais apenas nas ilustrações, numa proposta que se poderia denominar de representação naturalizada da diversidade étnico-racial brasileira. Na terceira tendência, por fim, agrupam-se títulos que, com o objetivo maior de ensinar sobre a diversidade, explanam sobre a mesma em um tom celebratório e exortativo. Em tal abordagem, que inclui várias diferenças, as obras também abordam a diferença étnico-racial (KIRCHOF; BONIN; SILVEIRA, 2015, p. 2)

Apropriar-nos-emos das tendências acima apresentadas para uma breve análise de obras literárias infantis e juvenis capixabas, compreendidas aqui como obras de autores radicados no Espírito Santo, para buscar refletir sobre o modo como o negro e a cultura afro-brasileira e africana estão aí representados, considerando que, especialmente a partir da promulgação da 10.639/2003 (BRASIL, 2003), os livros de literatura têm se constituídos objetos culturais potenciais para a educação literária de crianças e adolescentes, na perspectiva do reconhecimento e da valorização da diferença étnica. Como alerta Ana Célia da Silva:

> A invisibilidade e o recalque dos valores históricos e culturais de um povo, bem como a inferiorização dos seus atributos adscritivos, através de estereótipos, conduz esse povo, na maioria das vezes, a desenvolver comportamentos de auto-rejeição, resultando em rejeição e negação dos seus valores culturais e em preferência pela estética e valores culturais dos grupos sociais valorizados nas representações (SILVA, 2005, p. 22).

Selecionamos para análise cinco obras que apresentam personagens negros: *Ciça* (2012) e *Ciça e a rainha* (2012), de Neusa Jorden Possatti, ambos ilustrados por Alarcão; *Mirandinha* (2014), de Gió e *Zacimba Gaba* (2014) de Noélia Miranda, ambos ilustrado por Gió; e *Irmãos de Leite* (2014), de Vitor Bourguignon Vogas, ilustrado por Laissa Gamaro.

Ciça e *Ciça e a rainha* assim como *Irmãos de leite* podem ser relacionados à segunda tendência identificada por Kirchof, Bonin e Silveira (2015), considerando que o conflito da trama não está centrado na questão racial como um problema a ser superado, articulando-se essa temática a outras questões. Em livro assim

> não é a negritude o fator que gera o desequilíbrio típico de narrativas lineares, a partir do qual se desenvolvem ações que levam a um desfecho positivo ou negativo. Antes, os conflitos podem ser de diferentes naturezas, assim como ocorre nos livros que não têm a intenção de destacar questões ligadas à diferença e/ou, especificamente, à negritude (KIRCHOF; BONIN; SILVEIRA, 2015. p. 6).

Mirandinha também poderia se integrar a esse grupo, entretanto, diferencia-se, aproximando mais da produção *Zacimba Gaba*, da autora Noélia Miranda, como pretendemos demonstrar.

Neste trabalho adotamos a perspectiva da história cultural de Roger Chartier (990; 1994; 2009) que tem contribuído para uma abordagem da literatura inserida no campo das práticas culturais, considerando os aspectos ligados à sua materialidade. Para Roger Chartier (1994) é preciso "separar dois conjuntos de dispositivos frequentemente confundidos: os procedimentos de produção de textos, de um lado, e os de produção de livro de outro"; [...] "os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações impostas por oficinas impressoras" (p. 17-18).

Esses aspectos, no âmbito da literatura infantil capixaba, são abordados por Ivana Esteves Passos de Oliveira em sua tese, defendida em 2015, no Programa de Pós Graduação de Letras da Ufes, *A literatura infantil no Espírito Santo no séc. XXI e o desvelar do autor divulgador e distribuidor*, que aborda a cadeia produtiva da literatura para crianças no Espírito Santo, demonstrando que, nessa cadeia, "o escritor parece participar como protagonista em todas as etapas, até mesmo atuando como vendedor de suas obras literárias e formador de leitores (por meio de ações em feiras, escolas e afins) (OLIVEIRA, 2015, p. 24).

Oliveira (2015) assim apresenta a escritora Neusa Jorden:

> Natural de Muniz Freire, Neusa Jorden é licenciada em Letras Português-Inglês, pela Faculdade de Filosofia e Letras de Alegre. Quando criança, sua ambição era ser escritora. Mas quis o destino que, antes de tornar-se uma, ela se enredasse pelas tramas do comércio. Desde os 12 anos de idade, para ajudar o pai e a mãe, que eram comerciantes, ela também foi se fazendo uma. Casou-se e sua trajetória parecia se distanciar cada vez mais da escrita literária. Neusa foi bancária e dona de supermercado e, na virada do milênio, também deu uma reviravolta na vida, indo atrás do antigo sonho: "a gente pode ser o que a gente quiser, quando quiser e não precisa ter pressa", disse em entrevista (Informação verbal). Esse ensinamento ela tem transmitido às crianças das escolas por onde passa, divulgando e vendendo seus livros. Neusa começou a escrever e publicar no ano 2000, e não parou mais (p. 11-112).

Possivelmente, a autora está entre os autores mais reeditados de literatura infantil no Espírito Santo, considerando que *Ciça* já está na 8ª edição e *Ciça e a rainha* na 2ª edição. Oliveira (2015) atribui isso ao empreendedorismo da escritora que tem como prática a divulgação de suas obras junto às escolas do estado.

Os livros de Neusa Jorden Possatti tomados para análise inserem-se na linhagem de obras que abordam temas dolorosos para crianças como o premiadíssimo *A cristaleira* (1996), de Graziela Bozano Hetzel, ilustrado por Roger Mello, que trata da separação dos pais, assim como *Harvey* - como me tornei invisível, (2012), do escritor canadense Herve Bouchard, ilustrado por Janice Nadeau, que aborda a morte do pai. A autora encara, parafraseando Clarice Lispector, o desafio de encontrar palavras e sentimentos adequados para comunicar a crianças e adolescentes temas espinhosos e complexos. No site da editora Paulinas, pela qual as obras foram publicadas, o enredo de *Ciça e a rainha* (POSSATTI, [s.d.]) é assim apresentado:

> Vítima da pobreza, que lhe cobrou uma perna em um acidente de caminhão, Ciça ainda frequenta a escola, inicialmente, mas a família, colhedores de café, boias-frias, continua condenada à exploração e à miséria. A mãe de Ciça morre e, sob os cuidados do padrasto, a família parte de mudança para outra região – Marília (SP) – com esperança de trabalho. Enquanto dormia na rodoviária de São Paulo, aguardando o ônibus que os levaria à cidade do interior, Ciça foi acordada por Macalé (filho do padrasto) informando que ela iria para um abrigo de meninas, onde retomaria os estudos, enquanto o padrasto e ele seguiriam sozinhos para Marília, com a promessa de vir buscá-la. Na primeira noite no abrigo, depois de se alimentar bem, Ciça é acordada para conhecer Sílvia, a rainha da Suécia, que acendeu um fio de esperança na vida da menina. Quem sabe com um pouco mais de dignidade e justiça[2].

Não existe melhor denominação para a personagem que a que foi usada no site da editora: Ciça é vítima; vítima da pobreza, da exploração do trabalho infantil, da orfandade, do preconceito racial.

2 Disponível em: http://www.paulinas.org.br/sala_imprensa/pt-br/?system=news&action=read&id=3059.

Muitos são os estigmas que recaem sobre a personagem, entretanto, ela é construída como uma menina alegre, aguerrida, que se apresenta "um bocado contadora de vantagens" (POSSATTI, 2012a, p. 12). Ciça tem consciência de ser excluída na escola, assim como os amigos que dela se aproximam: Lu, a amiga "redondinha" que "adora chocolate" (p. 14); Henrique, "feio de doer", chamado de "Demente" pelos colegas (p. 25); Márcia, "magrela que só ela" (p. 15), que "De nós quatro a que tem menos cara de mendigo" (p. 14). O oposto é o grupo de "meninas e meninos arrumadinhos" (p. 15) que olham enviesado para ela. O típico representante desse grupo é o Carlos Eduardo que "só tirou nota 10, primeiro lugar, nunca foi pra fora de sala, nunquinha tinha anotação no caderno. Uma espécie em extinção. [...] muito metido a besta" (p. 15).

Logo na capa, os dois livros trazem a imagem de Ciça como uma menina negra, o que pode ser atribuído a uma decisão editorial[3], já que em nenhum momento a personagem é assim identificada no texto e, em contratos com grandes editoras, a produção da obra é partilhada como outros sujeitos e instância, não tendo o autor pleno domínio do resultado de seu trabalho. Renato Alarcão é quem ilustra ambos os livros, entretanto, o primeiro livro traz uma ilustração em uma cor pardacenta, menos realista que no segundo, que, conforme as figuras das capas a seguir, apresenta ilustração colorida mais atraente, possivelmente, para o leitor.

3 Na apresentação deste texto, no VII Bravos Companheiros e Fantasmas, Seminário do Autor Capixaba (2016), houve comentário de que a autora teria dito não ter idealizado a personagem negra quando escreveu a história.

Figura 1- Capa do Livro Ciça.
Fonte: Arquivo pessoal

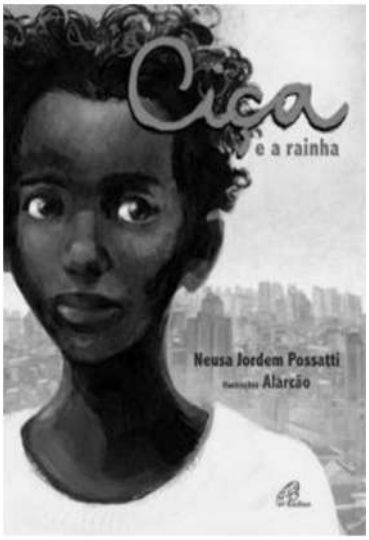


Figura 2 - Capa do Livro Ciça e a Rainha.
Fonte: Arquivo pessoal

Embora a questão étnico-racial não seja tema central dos dois livros, ambos apresentam muitas possibilidades de reflexão sobre o tema. Um aspecto que merece atenção é o trocadilho que origina o apelido da menina: Ciça é apelido de Cecília, como nos mostra o texto, mesmo nome da poeta, cujo poema, "Instante" aparece no final do primeiro livro. Ciça também é trocadilho de Saci. Relação evidenciada no desfecho desse livro, quando, ao voltar para a escola, a personagem é cruelmente chamada de Saci-Pererê pelo colega que ela chama de "Engomadinho" (POSSATTI, 2012a, p. 30).

Essa semelhança entre os nomes revela-se problemática, dada a deficiência da personagem, exigindo mediação, mesmo considerando que a obra representa positivamente o Saci como "simpático e esperto" (POSSATTI, 2012a, p. 30). A mediação se faz necessária para provocar o leitor criança ou adolescente a ir além do envolvimento pelo *phatos,* (a personagem é altamente cativante) em direção ao questionamento ético do contexto histórico que produziu as condi-

ções sociais em que se insere Ciça, realizando a necessária articulação dessa situação com a questão racial.

A cena tanto verbal quanto visual do final do segundo livro, quando Ciça é redimida pela rainha Sílvia, "Uma rainha de verdade" (POSSATTI, 2012b, p. 37) que lhe promete uma perna mecânica, que lhe daria a possibilidade de reencontrar o pai e passear na Suécia (p. 38), igualmente, merece mediação por parte de um leitor mais experiente para questionar valores impressos no nosso imaginário, tornando oportuna a reflexão sobre outras soluções, além da filantropia, para problemas como os enfrentados por Ciça, soluções das quais, a Lei 10.639 é um exemplo.

O livro *Irmãos de leite*, de Vitor Bourguignon Vogas, jornalista e mestre em Letras pela UFES, também contempla a segunda tendência identificada por Kirchof, Bonin e Silveira (2015), pois "os personagens negros são caracterizados como tais apenas nas ilustrações, numa proposta que se poderia denominar de representação naturalizada da diversidade étnico-racial brasileira" (2015, p. 393).

A ilustração bem executada de Larissa Gamaro, já na capa apresenta em preto e branco, pela técnica da xilogravura, os irmãos de leite: um preto e um branco no colo de uma mãe negra, envoltos por uma forma circular. O personagem negro, entretanto, só será identificado verbalmente como tal mais adiante, no discurso de um dos figurantes da trama, amigo do menino branco: "Não queremos brincar com o negrinho" (VOGAS, 2014, p. 49).

A obra de Vitor Vogas foi contemplada no gênero poesia pelo edital da Secretaria Estadual de Cultura (ES), voltado para a produção e difusão de obras literárias capixabas, contemplando textos nas modalidades Romance, Conto, Crônica, Poesia, Literatura infantil, juvenil, História e Memória, Biografia e Ensaio sobre a Cultura. Nessa modalidade de publicação, o autor detém o controle sobre o projeto editorial de sua obra e os livros publicados são distribuídos para as bibliotecas e escolas do estado. A obra é catalogada como "literatura infantojuvenil" e assim podemos considerá-la se compreendemos essa

modalidade na acepção do escritor francês Michel Tournier, como aquela que todos podem ler com gosto, "*incluso los niños*" (2003). De fato, o texto pode agradar também às crianças, já que sua capacidade de atingir ao público adulto é, em mossa opinião, inequívoca.

O poema narrativo de Vitor Vogas dialoga com a literatura de cordel e com a linguagem poética oral do repente e do Rap, apresentando também grande força dramática, considerando o poder de impacto da ação que se desenrola diante do leitor-espectador até o momento final em que "o pano desce" (VOGAS, 2014, p. 120).

Do ponto de vista que nos interessa nesse estudo, a obra em análise permite também uma leitura alegórica, por denunciar a persistência de elementos da estrutura colonial brasileira na configuração da sociedade dos dias de hoje, elementos identificados por Gilberto Freire em *Casa grande e senzala*[4]. Desde a chegada das primeiras famílias portuguesas, conviviam as crianças da casa grande com os escravizados da senzala, como as amas de leite, "a escrava ou sinham a que nos deu de mamar" (FREYRE, 2013, p. 367), já que aquela organização social de traço aristocrático afastava a figura da mãe do filho até mesmo no ato da amamentação que era delegado às escravas. São essas "mães africanas" que amamentam e embalam o sono do "sinhozinho" e de seu filho natural "o moleque [...] primeiro companheiro de brinquedo" (p. 397) do menino branco. Essa ideia de uma união harmônica, tão bem representada na figura circular uterina da capa do livro, era quebrada cedo considerando que os meninos brancos cresciam e iam estudar na Europa, de onde voltavam doutores. Enquanto que, na senzala, a maioridade vinha cedo para a criança escravizada que já possuía força para o trabalho e podia ser separada dos pais e vendida.

Esse vínculo complexo e desigual é abordado na canção *Morro velho* de Milton Nascimento:

4 O filme *Casa grande*, de 2015, dirigido pelo jovem Fellipe Barbosa, que, com esse filme, estreia no longa-metragem, poderia originar um ótimo projeto juntamente com o livro em análise, nas escolas.

Filho de branco e do preto
Correndo pela estrada atrás de passarinho
Pela plantação adentro
Crescendo os dois meninos, sempre pequeninos

Peixe bom dá no riacho
De água tão limpinha, dá pro fundo ver
Orgulhos camarada conta histórias pra moçada

Filho do sinhô vai embora
É tempo e estudo na cidade grande
Parte, tem olhos tristes
Deixando o companheiro na estação distante
"Não me esqueça amigo, eu vou voltar"
Some longe o trenzinho ao deus-dará

Quando volta já é outro
Trouxe até sinhá-mocinha para apresentar
Linda como a luz da lua
Que em lugar nenhum rebrilha como lá
Já tem nome de doutor
E agora na fazenda é quem vai mandar
Seu velho camarada já não brinca, mas trabalha.
(NASCIMENTO, 1967).

Em *Irmãos de leite*, por meio da metalinguagem, o autor ironiza o protagonismo dos brancos em relação ao papel secundário dos negros na trama da narrativa social. João, o filho de Maria, empregada de Dona Luzia:

"Não ia roubar a cena,
Porque em toda grande obra
Há um astro principal
E então ao outro sobra
Algum papel secundário" (VOGAS, 2014, p. 28).

Critica a hipocrisia da falsa democracia racial e social presente no rearranjo da casa grande e senzala, na atualidade:

> Maria era 'parte da família'
> Se bem que às vezes parecia
> Que era como parte da mobília
> De todo modo ela ali vivia
> Com João, no quartinho dos fundos
> E então naquela casa coexistia
> A grande diferença dos dois mundos (VOGAS, 2014, p. 44).

Muitos são os aspectos que se entrelaçam no envolvente poema narrativo que terá grande contribuição na formação literária dos potenciais leitores nas escolas. Pode-se afirmar que o livro se inclui entre as obras em que:

> o leitor é convidado a pensar sobre a questão da diferença sem ser coagido por uma visão única e monológica, e ainda assim alinhada a uma visão politicamente correta. A questão da diferença, portanto, se dilui no estético. Um dos possíveis efeitos sobre o receptor, talvez, seja simplesmente o encantamento característico de toda obra construída para ser fruída esteticamente (KIRCHOF; BONIN; SILVEIRA, 2015, p. 406).

O livro *Mirandinha, a menina que queria pegar uma estrela*, de Gió (2014), assim como os dois livros já analisados, traz já na capa a personagem que dá nome à obra, uma menina negra que só é assim identificada pela ilustração. O livro de Gió não conta uma história trágica como os dois primeiros livros. *Mirandinha* é a uma menina sonhadora[5] que busca de diversas formas realizar o seu sonho de alcançar uma estrela, fazendo desse sonho e de suas tentativas de

5 Nos agradecimentos, o autor revela ser Noélia Miranda, sua esposa, a "musa inspiradora" para a criação da personagem.

realizá-lo novas formas de descobertas, alegrias e aprendizados. O livro glosa, por meio de uma linguagem leve e ágil, como a personagem, o poema aforismático de Mário Quintana:

> Se as coisas são inatingíveis... ora!
> Não é motivo para não querê-las...
> Que tristes os caminhos, se não fora
> A presença distante das estrelas!

O livro, que apresenta um final aberto e múltiplas possibilidades de leitura, é uma produção do autor Gió, "cartunista, tirista, chargista e ilustrador", que também desenvolveu o projeto gráfico, a diagramação, ilustração e o processo de criação musical. Trata-se de produção multimídia, pois o livro é acompanhado de um CD com músicas do autor, cujas letras fazem parte do livro e estão disponíveis no canal Youtube[6], bem executadas por um coro de vozes, do qual faz parte duas vozes infantis. Uma página antes de iniciar a história, há uma saudação aos "leitores e leitoras, adultos e crianças" e "protocolo de leitura" (CHARTIER, 2009, p. 96), indicando a leitura acompanhada da audição das músicas, que prometem "tornar o livro mais divertido". Dessa forma, os leitores são convidados a "colocar o CD na vitrola" e curtir a viagem, nas palavras do autor.

Apresentando-se como um potencial recurso pedagógico para contemplar a Lei 10.145, pela multiplicidade de possibilidades que oferece, o livro traz uma visão francamente positiva da criança negra, sem, no entanto, cair em celebrações gratuitas e pedagogismos reducionistas.

O último livro a ser analisado, *Zacimba Gaba* (2014), de Noélia Miranda, também ilustrado e produzido por Gió, não se encaixaria perfeitamente em nenhuma das tendências apresentadas acima, pois apresenta o conflito motivado pelo preconceito racial da primeira sentença, a força da ilustração que remete ao universo cultural afro-

6 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oyk05axSXbY.

brasileiro do segundo grupo. A obra, porém, vai além, abordando outras questões como a invizibilização das histórias de resistência e luta dos negros, ambientadas no Espírito Santo: o livro exibe na capa, logo abaixo do título os dizeres: "a princesa guerreira – a história que não te contaram".

Considerando sua materialidade e aspectos como sua recepção e circulação, os dois últimos livros poderiam ser identificados como representantes da literatura afro-brasileira, conceito cunhado pelo professor e pesquisador da UFMG, Eduardo de Assis Duarte (2008, p. 12).

Em busca de identificar elementos que possibilitassem, excluindo fatores extraliterários, identificar "a especificidade à produção literária dos brasileiros descendentes de africanos", Duarte (2008) desenvolveu o conceito de literatura afro-brasileira, que também se revela extremamente útil para a análise de obras infantis. O conceito sintetiza os diversos elementos que permitiriam a identificação de um "sistema literário" (CANDIDO, 2000) que, para Duarte (2008), corre paralelo e à margem da literatura brasileira canônica, invisibilizado desde pelo menos o século XVII. Essa literatura para o autor se constitui a partir de "algumas constantes discursivas" que resenhamos abaixo:

> 1. Temática: o negro deverá ser o tema principal dessa literatura, não apenas como indivíduo, mas como representante da cultura desse grupo étnico.
>
> 2. Autoria: o sujeito da escrita deverá ser e se afirmar como um autor afro-brasileiro, levando em consideração que deve haver uma abertura que contemple a multifacetada identidade negra num país como o nosso, marcado fortemente pela miscigenação. "O sujeito que escreve o faz não apenas com vistas a atingir um determinado segmento da população, mas o faz também a partir de uma compreensão do papel do escritor como

porta-voz de uma determinada coletividade" (DUARTE, 2008, p. 20).

3. Ponto de vista: não basta, entretanto, que o autor seja negro ou que o tema o negro. Faz-se necessária a "assunção de uma perspectiva e, mesmo, de uma visão de mundo identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida desse importante segmento da população" (DUARTE, 2008, p. 12).

4. Linguagem: é preciso que a temática seja incorporada por uma linguagem específica, constituída por "uma discursividade específica, marcada pela expressão de ritmos e significados novos e, mesmo, de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil." (DUARTE, 2008, p. 12).

5. Público leitor: é preciso que o texto tenha uma destinação definida: o leitor afro-brasileiro, "público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária" (DUARTE, 2008, p. 20).

Os livros de Nóelia e Gió atendem aos critérios estabelecidos por Duarte (2008), tendo em vista inclusive o reconhecimento de suas obras por uma "comunidade de leitores" (CHARTIER, 1990), o que é confirmado, por exemplo, pelo convite para lançamento em evento do Instituto de Pesquisas e Memória Pretos Novos, no Rio de Janeiro, a participação em projetos relacionados à cultura afro-brasileira em diversas escolas do estado e por sua inclusão na lista *100 livros infantis com meninas negras* - um projeto do blog *A mãe preta*[7] que busca trazer visibilidade para as meninas negras na literatura infantil. Noélia se declara "capixabaiana", por ter nascido na Bahia

7 Disponível em: https://100meninasnegras.tumblr.com/. A lista contempla também as obras de Neusa Jorden Possatti.

e viver no Espírito Santo há quinze anos. Exibe na indumentária o seu pertencimento à cultura negra, mas não só, é reconhecida por sua trajetória como professora e pesquisadora, tendo sido homenageada em 2009 e 2014, com a estatueta Olga Maria Borges, na "Semana Educar para a igualdade", promovida pela Prefeitura de Vitória, por meio da Secretaria Municipal de Educação (SEME) e pela Comissão de Estudos Afro-Brasileiros (CEAFRO).

Ambos os livros foram publicados por incentivo da Lei Rubem Braga da Prefeitura de Vitória em que o autor tem maior possibilidade/responsabilidade na participação na produção do livro. Desse modo, os projetos gráficos das duas obras apresentam forte presença de elementos da cultura africana e afro-brasileira, com destaque para a ilustração. A ilustração de Mirandinha, por exemplo, apresenta diversos elementos que valorizam esse universo, como as vinhetas, a representação de artefatos cultuais, como a indumentária, instrumentos musicais e cenário referentes a essa cultura.

CONSIDERAÇÕES

Essa breve análise é parte de um projeto de pesquisa a que pretendemos dar continuidade. Por ora, procuramos agregar à análise aspectos ligados à materialidade dos livros, à sua produção e destinação, sem desconsiderar o texto e sua qualidade estética, uma vez que lidamos com objetos culturais que se inserem no domínio literário.

Os livros analisados, cada um à sua maneira, podem contribuir para a educação literária na perspectiva do reconhecimento, respeito e valorização da diferença étnico-racial. Entretanto faz-se necessária a apreciação dessa produção, para que se perceba, não sem um viés crítico, o quanto e como, medidas, como a lei 10.639/2003, têm impactado as representações do negro nas obras infantis: não será com pouco mais de dez anos da determinação legal que conseguiremos renovar completamente o repertório do nosso "cinema mental" (CALVINO, 1990, p. 99) expurgando a garoa que ainda insiste em turvar nossa visão colonizada.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. *São Paulo:* comoção de minha vida. Seleção e organização de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. 2012. Disponível em: <http://www.projetodemaoemmao.com.br/downloads/sao_ paulo_comocao_de_minha_vida.pdf>. Acesso em: 16 set. 2016.

ARAÚJO, Noélia da Silva Miranda de. *Zacimba Gaba*: a princesa guerreira. Vitória: Ed. do autor, 2014.

BRASIL. *Lei nº 10.639*, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

BRASIL. *Lei nº 11.645*, de 10 de março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena".

BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a educação étnico-raciais e para o ensino de História e cultura afro-brasileira e africana*. Brasília: DF: SECAD/MEC, 2005. Disponível em: http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/DCN-sEducacao-das-Relacoes-Etnico-Raciais.pdf. Acesso em: 26 ago. 2016.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura no Brasil:* momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 1: 1750-1836. p. 1- 84.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASA GRANDE. Direção: Fellipe Barbosa. Produção: Iafa Britz, Fernanda De Capua e Mauro Pizzo. Rio de Janeiro: Migdal Filmes; Imovision, 2015. 105min.

CHARTIER, Roger (Org.) *Práticas da leitura*. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990.

DEL MAESTRO, Maria Lúcia Kopernick. *Imagens em preto e branco*: o jogo da literatura infantil na construção do imaginário da criança negra. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1999.

DUARTE, Eduardo Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,* Brasília, n.

31, p. 11-23, 2008. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/ estudos/article/view/2017/1590>. Acesso em: 23 jul. 2016.

FERNANDES, Célia Regina Delácio. *Leitura, literatura infanto-juvenil e educação*. Londrina: Eduel, 2013. Livro digital.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime patriarcal. 52. ed. São Paulo: Global, 2003.

GIÓ. *Mirandinha, a menina que queria pegar uma estrela*. Vitória: Vitória: Ed. do autor, 2014.

KIRCHOF, Edgar Roberto; BONIN, Iara Tatiana; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A diferença étnico-racial em livros brasileiros para crianças: análise de três tendências contemporâneas. *Revista Eletrônica de Educação*, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 389-403, 2015. Disponível em: <http://www.reveduc.ufscar.br/ index.php/reveduc/article/viewFile/1111/416>. Acesso em: 17 ago. 2016.

NASCIMENTO, Milton. *Travessia*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1967. 1 CD.

OLIVEIRA, Ivana Esteves Passos de. *A literatura infantil no Espírito Santo no séc. XXI e o desvelar do autor-distribuidor*. 2015. 222 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

POSSATTI, Neusa Jordem. *Ciça*. Ilustrações de Renato Alarcão. 8. ed. São Paulo: Paulinas, 2012a.

POSSATTI, Neusa Jordem. *Ciça e a rainha*. Ilustrações de Renato Alarcão. São Paulo: Paulinas, 2012b.

POSSATTI, Neusa Jordem. *Ciça e a rainha*. Sala de imprensa. Disponível em: <https://www.paulinas.org.br/sala_imprensa/pt-br/?system=news&id=3059& action=read. Acesso em: 10 maio 2016.

SILVA, Ana Célia da. A desconstrução da discriminação no livro didático. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 21-38. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/secad/ arquivos/pdf/racismo_escola.pdf>. Acesso em: 16 set. 2016.

VOGAS, Vitor. *Irmãos de leite*. Ilustrações de Larissa Gamaro. Vitória: Secult, 2014.

TOURNIER, Michel. *¿Existe una literatura infantil?* 2003. Disponível em: <http://www.imaginaria.com.ar/09/6/tournier.htm>. Acesso em: 14 set. 2016.

100 LIVROS infantis com meninas negras. Disponível em: http://100meninasnegras.com. Acesso em: 12 maio. 2016.

ESPIÃO DE DEUS OU INIMIGO DAS ESTRELAS?

José Irmo Gonring[1]

> J'ai soif, si soif!
> A. Rimbaud
>
> Tenho fome de absoluto, sim senhores.
> José Carlos Oliveira

Sobre ser um "espião de Deus", vamos logo a isso. Foi numa longa entrevista de Jose Carlos Oliveira concedida em Vitória para a revista alternativa *In*, provavelmente para a jornalista Puppa Gatti. Na sequência sobre as lembranças de Vitória, veio a pergunta: "Da época ficou alguma namorada que você encontrou depois?", com a resposta:

> Não, eu tive uma namorada, namorava no portão da casa, não me lembro seu nome, ela era muito bonitinha e foi muito terrível para mim porque ela era muito rica. Eu achei que não estava correto porque eu não devia casar com uma moça rica, o meu destino seria de grandes dificuldades. Ou eu ia virar rico para ser o genro ou ia fazer a mulher viver na miséria para ser a

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

> mulher minha. Então desisti, eu sou muito frio nestas coisas. Boto acima de tudo a minha literatura, sou um obcecado, vaidoso, acho que nasci para escrever, sou um espião de Deus. Acho que Deus me botou aqui para contar todas as sacanagens que estas pessoas fazem, pra contar pra ele. Às vez eu conto mentiras, me arrependo, porque Deus acredita eem mim, aí fico sofrendo muito (OLIVEIRA, 1981, p. 19).

Aqui é de se notar apenas o jeito galhofeiro, um traço representativo de José Carlos Oliveira (JCO), nada mais. A questão da religiosidade deve ser tratada com melhores argumentos, como tentaremos a seguir.

Muito cedo JCO manisfesta sua revolta, como se vê em seu primeiro livro de crônicas, no texto intitulado "Steiner", para o qual dedica iniciamente quatro linhas no meio de uma página em branco, chamando a atenção para a tragédia que envolve esse personagem e seus filhos, num dos episódios do filme *A doce vida*, de Federico Fellini (OLIVEIRA, 1962, p. 193 – a crônica data originalmente de novembro de 1960). Oliveira comenta:

> A situação de Steiner me atrai. Naturalmente: é a situação fundamental. Quem sou? Nada, não osu nada; devo construir-me. Mas esse trabalho não acaba nunca; e será interrompido. Sou uma pétala de fogo que tremula no vento que eu sou. Devo proteger a chama para ofertá-la à morte casual, como quem conduz uma vela a um altar? Mas a vida é sagrada? Sou responsável pela chama, é claro; mas não encontro qualquer motivo para protegê-la, e pelo contrário tudo parece disposto de modo a que, finalmente, eu mesmo me leve pela mão ao lugar do sacrifício, e ali esmague a pétala para maior glória do imortal sarcasmo que me lançou neste mundo (OLIVEIRA, 1962, p. 196-197).

No parágrafo seguinte, diz mais: "Sob as estrelas, Steiner corrige seu erro [...]". Ou seja, começam ali as menções às "estrelas", um tema recorrente nele, com esse sentido metafórico de uma entidade que está nas alturas, acima dos mortais, mas, muito mais do que não se importar com os humanos – o que seguiria certa orientação filosófica -, os oprime e humilha. Dai sua posição de "inimigo", como uma forma de dar o troco.

No ano de 1968, cuja primeira crônica é um relato de seu *revéillon*, JCO abre com uma referência a esse mundo superior: "Meia-noite, 31 de dezembro de 1967. Rojões. Fogos de artifício. Buzinas. As constelações rodam sobre nossas cabeças, aqui, no Posto 6. Temos seis quilômetros de velas acesas na areia. Estamos cultuando Iemanjá. Minha madrinha, Iemanjá" (OLIVEIRA, 1995, p. 6). Dois parágrafos à frente é que ele vai dizer o texto paradoxal que está no resumo acima. Mas o "católico" autor não se furta à blasfêmia, nesse mesmo ano de 1968, quando se revolta com o sofrimento de um amigo, paciente terminal: "Eu vi você sofrendo daquela forma e me deu uma raiva, rapaz. Eu queria dar um tiro em Deus, porque aquilo não é morte natural, é assassinato. (OLIVEIRA, 1995, p. 223 - A crônica intitula-se "Uma carta insolente dirigida a um grande sujeito" e saiu originalmente no *Jornal do Brasil* de 13 de outubro de 1968). Em dado momento, referindo-se à falência orgânica provocada pelo câncer de que seu amigo padecia, arremete:

> A pessoa está clinicamente morta e continua vivendo, falando, torcendo pelo Flamengo. Oh Deus demoníaco, tu és essencialmente cruel. Tu inventaste a tortura e até hoje estás em liberdade, porque quando te procuramos não te encontramos, horrendo assassino que te escondes atrás de quinhentos milhões de astros desesperados! Estou convencido de que Jó era um pateta (OLIVEIRA, 1995, p. 224).

JCO fecha o texto dizendo que bebeu uísque no Antonio's quando lhe deram a notícia do falecimento do amigo, seguindo depois para o show dos Mutantes na Sucata. Não foi ao sepultamento. Faltou também à missa de sétimo dia, pois o despertador não funcionou a contento. E comenta: "Que bom não ter tido oportunidade de dizer ao padre que ele é um pateta, que Deus existe evidentemente, mas é contra nós! Deus é do CCC. Do Mac. Nosso inimigo número um. Adeus, meu grande amigo" (OLIVEIRA, 1995, p. 224).

Ou seja, ele crê na existência de Deus. E ainda em 1968 escreve a crônica "A padroeira dos ateus", no dia 14 de abril. Esse texto, assim como outros do mesmo ano, mostra que o assunto religião passa a ser uma temática para a crônica de José Carlos Oliveira, o que a diferencia da produção desse gênero até então, a não ser que se trate de Clarice Lispector, no mesmo *Jornal do Brasil*. Tradicionalmente, a religião não combina com a pena dos principais fundadores da crônica brasileira, como José de Alencar e Machado de Assis. Nem frequenta a sala de estar de contemporâneos de JCO, a não ser, com maior intensidade, no caso já citado da autora de *A maçã no escuro*.

Na crônica "A padroeira dos ateus", José Carlos Oliveira repassa uma informação do prefácio do livro *A santa da era atômica* onde se lê que "Santa Teresa de Lisieux é a santa dos ateus, dos existencialistas e dos marxistas". E comenta:

> E por que não? Por que nós ateus, nós existencialistas e nós marxistas não teríamos também a nossa Terezinha? A lição que me ensinaram é que Deus não dá muita bola para os cristãos, alegando que já o são; ao passo que os ateus carecem de Deus, e portanto toda a energia divina se emprega na conversão dos ateus. A Igreja está aberta para aqueles que nunca entraram n'Ela (OLIVEIRA, 1995, p. 74).

Na sequência, JCO nos informa: "Existencialista sou, e ateu; marxista ainda não, mas simpatizo". Mas diz conhecer "um católico tonitruante, marxista e existencialista, que se mistura com os jovens no protesto contra o Governo militarista" (OLIVEIRA, 1995, p. 74). Na página seguinte observa: "Todo domingo ele vai à missa. [...] A nós, ateus, o seu catolicismo causa inveja e nostalgia" (p. 75). Carlinhos segue observando que "ser católico é para os brasileiros um imperativo da nossa identidade nacional. Nosso catoliscismo é como o feijão com arroz do nosso almoço: não podemos passar sem ele". É assim que ele vê que

> A missa de sétimo dia para os mártires da agitação revolucionária faz parte do nosso modo de ser nacional. Não havia necessidade de missa, bastava jogar pedras na polícia e gritar slogans contra a ditadura. Mas nós fizemos questão da missa. (Quando digo *nós*, estou me referindo a 80 milhões de pessoas) (OLIVEIRA, 1995, p. 75).

Nesse texto, JCO está fustigando os pensadores católicos, com uma nova concepção de comportamento religioso: "Entra-se na Igreja de cabeça erguida, e não de cabeça baixa; para confirmar que somos iguais em Cristo para todos os efeitos, e não apenas com vistas à salvação eterna" (OLIVEIRA, 1995, p. 75). E se "esses aristocratas" não atrapalhassem, o catolicismo chegaria até onde os marxistas, os ateus e os existencialistas queriam (naquele momento).

De se notar é que JCO não descarta a religião como força transformadora, apenas quer adaptá-la, praticar um "aggiornamento", termo muito em voga na onda pós-conciliar da igreja católica, época em que passaram a se enfileirar duas hostes, a dos progressistas (que poderiam até flertar com os marxistas) e a dos "cavernários", que entre outros comportamentos conservadores defendiam a continuidade da celebração da missa em latim. No Brasil, os dois intelectuais emblemáticos das duas correntes foram o pensador e crítico Alceu

Amoroso Lima (Tristão de Athayde) (LIMA, 1969), partidário de uma renovação, e o romancista e articulista Gustavo Corção (*Lições de abismo*). No seio da Igreja católica no país, protagonizavam as duas vertentes os bispos D. Helder Câmara (que foi perseguido pelo Governo de então) e D. Sigaud.

Para o padrão do existencislismo sartreano, que descartava a religião no processo de construção do indivíduo (e, por extensão, da sociedade), que teria de ser feito às próprias custas, o ateísmo de José Carlos Oliveira mereceria estar em xeque, já nessa época (1968). O que não o impediria de ser existencialista, como o foi o filósofo católico francês Gabriel Marcel. De qualquer forma, é bom registrar a crônica seguinte, do dia 17 de abril, a começar pelo sugestivo título: "Gastando meu latim". Demos voz ao autor:

> Em São João Del Rei, na Quinta-Feira Santa, durante a cerimônia do Lava-Pés, ouvi pela primeira vez um sacerdote falando em português, e não em latim. É tão mais bonito! Tão mais emocionante! Custa a crer que a Igreja tenha demorado tanto a estabelecer essa comunicação instantânea com os seus fiéis. [...] A missa, que se pretendia um mistério, não passava de uma superstição pouco convincente de parte a parte. Posso falar assim, com toda sinceridade, porque a minha infância e a minha adolescência, que se quereriam edificadas, foram na verdade deformadas pelo catolicismo (OLIVEIRA, 1995, p. 76).

É necessário permanecermos um pouco mais nesse texto, pois ele é elucidativo para uma perspectiva da religiosidade em José Carlos Oliveira. O momento social e a participação da Igreja católica, parte dela engajando-se na luta social, tirando os padres e irmãs de caridade dos altares e conventos e irmanando-os nos protestos das ruas, na certa davam ao cronista uma dimensão da potência do catoliscismo que ele descartara a partir da adolescência. O certo é que o

autor, recolhido na Semana Santa numa cidade histórica de Minas, a convite do prefeito, vai à Igreja e acompanha os ritos próprios do tempo. E vê e relata que "uma cerimônia religiosa lida em português claro, mostrando a conexão que existe entre o espetáculo visual e as palavras sagradas, atinge fundamentalmente qualquer coração" (OLIVEIRA, 1995, p. 76).

Assim, vê-se que Oliveira rendia-se, reverenciava a cerimônia, restabelecia em si o respeito e a admiração pelo espaço do sagrado. E vai mais longe, ao acompanhar a Procissão do Enterro, "teatro, parada olímpica e procissão [...]". Citemos mais: "Pela primeira vez na vida assimilei o conteúdo revolucionário das procissões, o que há nelas de furiosamente afirmativo, o protesto alucinado dos homens contra a escuridão a que estavam condenados em virtude do egoísmo das estrelas (OLIVEIRA, 1995, p. 76).

Note-se de novo a menção recorrente à atitude inamistosa dos astros para com a humanidade. E demos de novo a voz ao autor, que sente a necessidade de justificar o tema daquele dia: "Quero dizer finalmente que os leitores não devem estranhar o meu atual fascínio pela religião, minha incoercível inclinação para a blasfêmia". E explica estar nos últimos dias analisando os textos que saem nos jornais onde católicos manifestam o desejo "de discernir, entre dois sacerdotes, um verdadeiro e um falso, e entre duas pessoas ajoelhadas numa igreja, aquela que pode e aquela que não deveria estar ali ajoelhada" (OLIVEIRA, 1995, p. 76-77).

Insistimos (GORING, 2011): JCO se distancia de Sartre (1984) ao conferir importância a esse tema, ao considerar que há um tipo de religiosidade que não é alienante, pelo contrário, é libertador. Ainda a considerar que o parágarfo final da crônica pode estar mascarando um certo pudor de declarar-se religioso no sentido mais sentimental que o termo sugere.

É que JCO cumpria uma trilogia de textos com o tema religião que começara no dia 11 de abril de 1968, com a crônica intitulada "A Igreja com o povo". Ele escreve se contrapondo a um irônico

comentário de jornal vespertino ao falar da missa da Candelária: "... se alguns dos jovens que compareceram à igreja não teriam sido tocados pela graça". Após criticar os "católicos aristocratas" ("orgulhosos donos de Deus") e vir em defesa de uma religião engajada nas questões sociais, arremata:

> A "Igreja com o povo", graças a Deus, não será mais a Igreja com os aflitos, mas contra a aflição, não será mais a Igreja com os pobres, mas contra a pobreza, não será mais a Igreja com os injustiçados, mas contra a injustiça. Ela não mais descerá até os humildes, mas subirá com eles até a dignidade humana. É neste sentido que vejo a Igreja revolucionária, e, sem ironia, espero que a graça desabe como um raio sobre aqueles católicos que assistiram horrorizados à invasão da Candelária pelos ateus... (OLIVEIRA, 1995, p. 74).

Nessa linha, o texto "Adesão", de 4 de julho de 1968, nos ajuda a compreender estar o autor aberto a uma conversão (reconversão), ao afirmar: "Se algum dia eu reencontrasse a Igreja Católica, faria tudo para ser um cristão do tipo Hélio Pellegrino, interrogando Deus constantemente e de homem para homem" (p. 136). Uma razão: "Ele coloca acima de tudo a responsabilidade humana". Outras: "Sua atenção, sua curiosidade, seu coração, é tudo uma janela aberta. E sua audácia, criando novas situações, antecipa o mundo da contestação permanente pelo qual estamos agora lutando" (OLIVEIRA, 1995, p. 136).

Mas seu tempo de reconversão ainda não chegou. E ele abre seu coração. "Estão fora de moda as crises de misticismo e a angústia ante o sofrimento dos homens; e no entanto eu chorava na noite, ainda ontem". Essa crônica, "Noite em lágrimas", que saiu no dia 7 de setembro de 1968, foi elogiada por Clarice Lispector, que o entrevistaria no dia seguinte. Termina com o bordão que fustiga os astros, agora por um recurso metonímico:

> Sou assim. Eu. Balouçante. Nós é uma outra pessoa, na qual me refugio quando estou alegre.
>
> A confusão ininteligível esmaga a confusão inteligível e fico assombrado com a quantidade de tempo que nos é dado perder. E sofro, e choro na noite; tendo por companheira uma boa dose de uísque, por mim e por nós, pelas coisas que nos magoam, pelo olho zombeteiro dentro da pálpebra de um azul machucadíssimo (OLIVEIRA, 1995, p.195-196).

Para fechar este bloco, citemos a própria, a crônica "Inimigo das estrelas", publicada no dia 18 de outubro. Dirigindo-se a uma leitora, Maria Violeta, provavelmente pessoa conhecida, que teria visto uma explosão sua, ficando triste, comenta: "Mas eu também estava triste; uma tristeza cor de violeta. Sou um velho inimigo das estrelas, minha filha, contra elas ergo o meu punho. Quem nunca experimentou a humilhação cósmica não existe ainda". (OLIVEIRA, 1995, p. 229). A seguir, refere-se a um fato trágico com a morte de uma adolescente, numa situação absurda, e amarra o ocorrido com sua visão de mundo:

> Por que motivo um desígnio invisível dilacera os nossos corpos sob a montanha de engradados? Por que haveria esse desígnio de ser invisível? Pois essa mesma invisibilidade é a prova insofismável de sua culpabilidade, de sua maldade. E já que essa coisa horrível é também responsável pelo giro das estrelas, ergo o meu punho contra as constelações. Quando ocorre um crime particularmente tenebroso, as pessoas dizem assim: "Alguém tem que pagar por isso".
>
> Eu também acho. Alguém tem que pagar por isso. Mas quem? (OLIVEIRA, 1995, p. 229-230 – originalmente publicada no dia 18 de outubro de 1968).

Essa era uma fase em que muito provavelmente o cronista pensasse com Nietzshe: "É vergonhoso rezar" ("Il est honteux de prier" – citação colhida no livro *Le voyage de Lourdes, suivi de La prière*, do cientista e prêmio Nobel Alexis Carrel (1949, p. 247). Tudo tão diferente dos últimos anos de sua vida, quando, com a saúde abalada, vive momentos torturados e faz reflexões sobre si e sua criação. Assim, em vez de mapearmos o processo dessa reconversão, demos logo um salto de cerca de 15 anos. Abramos o seu diário, no ano de 1983: "Estou proibido de morrer como um rato. Essa proibição vem diretamente de Deus. [...] porque um homem, em si mesmo, traz a parcela divina que não pode ser humilhada pelos outros homens" (OLIVEIRA, 2005, p. 377). Há nessa afirmação uma certeza, uma proclamação de fé, o que é um passo a mais do que está na página 373, um registro sobre a busca: "Deus existe, eu não O encontrei, mas já tenho indícios suficientes".

Na véspera, o dia 23 de setembro, ele já está rezando. Começa o dia com a Ave Maria, uma prece que os católicos fazem a Nossa Senhora, como é referida da mãe de Cristo. Ele está num momento delicado, por problemas de saúde (OLIVEIRA, 2005, p. 387). Essa fé já o leva também à busca da transformação, ao propósito de melhorar como pessoa: "Eu homem, no meu coração, devo combater pelo anjo, à sombra luminosa de Deus, "esquecer os agravos", como registra no dia seguinte (p. 387). Acrescentando: "Sou católico apostólico romano. Sou agora o que sou desde sempre. Não quero mais o jogo imundo, a vaidade, a soberba, a controvérsia. Fui batizado, crismado e comungado. Fui, quando criança, e depois as ofensas do mundo me afastaram de mim" (p. 388). Ainda no diário, em 1983, observamos um desenho mais preciso desse fenômeno individual de volta à religiosidade.

> Suavemente me tornei cristão. Nos últimos dias, o movimento se acelerou: um movimento íntimo que não se pode descrever. De ontem para hoje, operou-se a conversão. Hoje, sou cristão e sou católico. É o sentimento

> de uma certeza. [...] É tudo muito leve, muitíssimo leve: a certeza que não ouso chamar de fé; uma doçura sem alarde, a consciência plena de ter chegado ao fim de um caminho atribulado (OLIVEIRA, 2005, p. 395 – 28 de setembro).

No dia seguinte, ele reflete sobre a questão de sua nova fé e o ofício de escritor. E é de se ressaltar como a renúncia e a fé cega nos desígnios de Deus equipara seu novo perfil ao dos que buscam a santificação nos moldes do catolicismo, literatura que ele muito provavelmente conhecia, no seu processo de busca. Assim:

> Pode ser que o bloqueio de minha imaginação continue. Neste caso, aceitarei o bloqueio como emanado de um desígnio divino, e não escreveri novas ficções, e me resignarei a servir a Deus como cronista de jornal. Estou à mercê das epifanias e não creio que algo me possa vir de outra fonte que não seja a fonte da Luz, o Espírito Santo. Epifania: o nome e o milagre da criação artística, sinal de contentamento de Deus com o artista. [...] uma obra nascida sem o consentimento de Deus, marcado na epifania, seria espúria, seria voltar ao pecado da vaidade [...] (OLIVEIRA, 2005, p. 397).

Agradecimentos e louvores a Deus, súplicas. Não são raros esses registros, no diário. Ele descreve até uma mudança física, destacando que se desfez da barba que crescia indisciplinadamente, da figura de *clochard* que cultivava:

> [...] já a barba, da mesma forma obscura, põe o observador em contato com o eu suave que vou me tornando com a graça de Deus: o monge, casto, egresso do inferno de si mesmo. As roupas largas – macacão de operário, jardineira de hippie – obscuramente referem o operário

> que quero ser, o servidor dos meus iguais – por cujo serviço gostaria de servir a Deus - e ainda o monge, pois é de algum modo o hábito do ermitão que viaja sozinho ao encontro de sua ordem (OLIVEIRA, 2005, p. 398-399, dia 29 de setembro).

Naquele dia, entrou numa igreja e rezou a "Ave-Maria" e o "Credo", orações básicas do catolicismo que na certa aprendera na sua infância. A "Ave-Maria" começa com a saudação que o anjo Gabriel fez a Maria, ao anunciar que ela seria a mãe de Cristo, e prossegue com uma súplica: "Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora de nossa morte. Amém". O "Credo" é um resumo dos fundamentos da fé católica. Foi estabelecido no Concílio de Niceia (320 da era cristã). José Carlos Oliveira, no mesmo dia, acredita ter encontrado com facilidade o livro *Os sermões*, do padre Antônio Vieira, num momento de biblioteca encaixotada, com a ajuda de Santo Antônio de Pádua.

Santo Antônio passa a ser uma constante em seus registros, como vemos no ano de 1984, no dia 2 de janeiro, quando lhe pede para ajudá-lo a "falar artisticamente a verdade cristã". Súplica semelhante é dirigida à Virgem Maria: "a graça de ser cristão e artista!" (OLIVEIRA, 2005, p. 461).

A conversão, ou reconversão, de José Carlos Oliveira pode não ter sido um fato rumoroso. Mas não passou despercebida para seus leitores, principalmente os que torciam e oravam para que isso ocorresse. Ele registra no diário a carta de um monge, o irmão Bento, de Itajubá (MG), um dos que rezavam "pela conversão definitiva do querido cronista", após saber que o fato se concretizara. O religioso diz: "Continuo a orar pelo amigo". (p. 461). Essa chamada "oração de intercessão", quando se faz um pedido para outra pessoa, é uma prática comum na igreja católica. Mas não é estranha a outras crenças. Sabe-se até de um fato inusitado, crível porque narrado por ela numa crônica: de Clarice Lispector rezava por um certo padre. O escrito do monge virou um marcador de página de um livro que demonstra

como o retorno de José Carlos de Oliveira à fé foi um processo que incluiu leituras fundamentais, provavelmente com indicações de amigos e leitores que queriam dar-lhe uma direção espiritual. Neste caso, a obra que narra a conversão de célebres intelectuais franceses, como Jacques Maritain e sua mulher, Raïssa, ao catolicismo. Vejamos:

> O cartão marca a página 129 de *As grandes amizades.* Acabo de ler nas páginas anteriores a conversão de Jacques e Raïssa e Vera, irmã de Raïssa. Léon Bloy pediu e recebeu. Agora me vem a carta de irmão bento. A isso Bloy chama de "concordância". Hoje de manhã eu me queixava comigo mesmo por não conhecer católicos como esses do princípio do século na França. Irmão Bento me mostra que não tenho razões para queixas (OLIVEIRA, 2005, p. 461, dia 2 de janeiro de 1984).

No dia 6 janeiro do mesmo ano ele faz uma citação que comprova a leitura sobre as experiências de intelectuais que passaram por um processo de conversão religiosa (era, portanto, uma busca cerebral e não apenas uma resposta emocional emocional a fatos de sua existêcia atribulada): "Léon Bloy recomenda: procurar sempre o invisível antes do visível, o sobrenatural antes do natural, e isto em todos os momentos da vida" (OLIVEIRA, 2005, p. 466).

E, na sequência, faz comentários que comprovam estar ele a refletir criticamente sobre a religião que estava reabraçando, a católica, em oposição a uma orientação de "fé cega", como é comum ocorrer. Citemos:

> Neste momento perdi o medo da minha espiritualidade. [...] alma é o filtro pelo qual o corpo se torna espírito. Nesta luta para me espiritualizar, devo deixar de lado as ambições mundanas. A carreira literária fica em plano inferior. Ambição é apetite da alma, porém o Espírito só ambiciona a si mesmo. Deus está curvando minha

> cabeça e quer que eu me ajoelhe. Não quero me ajoelhar. Não posso confundir Deus com a marquesa de Sade. Deus sabe muito bem que não posso ser cristão e masoquista. Tem que haver um modo menos psiquiátrico de se pôr de joelhos. Para vencer a libido, não posso me afeiçoar à libidinagem. ... Você pode oferecer a outra face a quem lhe esbofeteia, mas somente no mundo real. Na ordem espiritual não se admite plagelação (OLIVEIRA, 2005, p. 466).

Também o impacto de sua prática religiosa irá levá-lo a refletir sobre sua nova condição, a de escritor crente. Vejamos alguns registros do diário em 1985: "Abolir o medo da literatura edificante. A arte deve ser bela e redentora. O argumento deve ser luminoso, alegre, otimista. Este apontamento vale por um manifesto" (OLIVEIRA, 2005, p. 485). É provável que esse propósito de início de ano estivesse com endereço certo, uma obra específica em mente, pois continua nestes termos: "Sonhar Jesus-menino na eternidade e Nossa Senhora na glória do Espírito Santo. Demonstrar a beleza do Cristianismo. Ser menino ingênuo, crédulo, contente" (p. 485 – 6 de janeiro).

Não temos notícia de que esse "manifesto" tivesse sido seguido pelo seu autor, a se levar em conta os conteúdos do livro *Bravos companheiros e fantasmas*, obra, se não totalmente escrita, pelo menos formatada naquele ano.

Mas essa relação de sua criação com a religião chegou até a ser motivo de súplica, como se vê no seu diário um ano antes: "Oh Santo Antônio! Tu que tinhas a língua incorruptível, ajuda-me a falar artisticamente a verdade cristã. Virgem Maria, dai-me a graça de ser cristão e artista!" (OLIVEIRA, 2005, p. 461 – 2 de janeiro de 1984).

Para fechar esse bloco, um apontamento do diário que é um indicador do progresso, para quem busca o caminho da perfeição católica, pois significa a entrega, com fé cega e confiança absoluta: "Mas não devo pensar em dinheiro. Parece certo que Deus provê nossas

necessidades quando obedecemos, sem vacilação e na mais completa desorientação, aos seus desígnios" (OLIVEIRA, 2005, p. 502).

O CASO DE CLARICE

É impossível falar sobre o processo de reconversão de JCO sem nos reportarmos ao da personagem Lóri, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. A personagem começa problematizando a questão da fé cega, mas termina com uma entrega que é uma oração (GONRING, 2001).

A autora resume o périplo espiritual da personagem, a passagem "da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias [...]" (LISPECTOR, 1970, p. 86). Nesse processo, recuemos às páginas 65-66 para ver como ela se relacionava com esse ser superior, e vejamos as semelhanças com as atitudes de José Carlos Oliveira nas já citadas crônicas:

> E apesar de se sentir agora muda em relação a Deus, percebia em si a vontade intensa quase pungente de se lamentar, de acusar, sobretudo de reivindicar. [...] Então ela, que nunca mais falara com o Deus cósmico, disse-Lhe em súbita cólera: eu Vos nada dou porque nada me destes.
>
> [...] Só que sentiu que o Deus também precisava dos humanos – e então negou-se a Ele (LISPECTOR, 1970, p. 65-66).

Esse momento em que "desafiou a Deus", esse "medir forças" (LISPECTOR, 1970, p. 67), no processo, transmuta-se para um ser que se confunde com "o mundo e suas galáxias", então um ser para o qual, "por causa da vastidão impessoal era um Deus para o qual não se podia implorar: podia-se era agregar-se a ele e ser grande também" (p. 86).

A culminância do processo (LISPECTOR, 1970, p. 118-119) se dá em forma de oração cujo conteúdo caracteriza uma entrega:

> Nessa mesma noite gaguejara uma prece para o Deus e para si mesma; alivia a minha alma, faze com que eu sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar é não morrer, [...] faze com que eu sinta uma alegria modesta e diáia, faze com que eu não Te indague demais, [..] faze com que eu receba o mundo sem medo, [...] abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que como, o sono que durmo, faze com que eu tenha caridade e paciência comigo mesma, amém (LISPECTOR, 1970, p. 124).

As referências a Deus continuam, no percurso da narrativa, sempre num tom filosófico, cuja meta é buscar o conhecimento sobre esse ser superior (LISPECTOR, 1970, p. 131, p. 146, p. 165). Com uma menção cifrada, a nosso ver, a sua obra *A maçã no escuro*, quando se refere ao fato de a personagem Lóri ver a mação sobre a mesa, na sua clareza, e lhe dar uma mordida (p. 146).

A insistência no tema vai até a culminância da obra, se não vejamos os dois parágrafos finais:

> - Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-Lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele ás vezes nos diviniza. Você pensa que –
> [...] – eu penso o seguinte:
> FIM

É como se o Mistério permanecesse uma questão em aberto.

Diferentemente da obra de Clarice Lispector, Deus está ausente na ficção de José Carlos Oliveira, apesar das frequentes aparições em suas crônicas. O conteúdo dos textos testemunhais de JCO (crônicas e diário), por outro lado, dão conta do processo de reconversão do autor capixaba. É como se a ficcionista se baseasse nas crônicas publicadas por ele no JB, em 1968, para ilustrar o ser humano em conflito com a divindade.

Essa ausência do divino em JCO é notadamente marcante em *Bravos companheiros e fantasmas,* obra, pelo menos em parte, escrita durante e após seu processo de reconversão.

Isso não equilave a dizer que o "Bravos..." não contemple conteúdos metafísicos. E mesmo que a ausência de Deus de forma explícita, em suas páginas, ou de outras de suas obras ficcionais, tirem a catalogação de JCO como autor católico.

A obra do escritor católico François Mauriac nao é explicitamente religiosa. No seu discurso, ao receber o prêmio Nobel, ele chama a atenção para isso.

> Tenho a fama de possuir uma espécie de museu dos horrores. Estou especializado em monstros. Todavia, meus personagens se distinguem num ponto essencial de quase todos os outros que povoam as obras literárias de nossos tempos: eles pressentem que possuem uma alma. Nesta Europa após Nietzsche, onde continua a ecoar o grito de Zaratustra: "Deus está morto!" e que ainda não esgotou todas suas mais terríveis consequências, todas as minhas criaturas talvez não acreditem que Deus está vivo, mas todas elas sabem que uma parte delas conhece o mal e poderia evitar de cometê-lo. Todas elas sentem de forma obscura que suas ações as comprometem, e que influenciam outros destinos (MAURIAC, [s.d.], p. 38).

Mauriac, ainda sobre literatura e religião, refere-se a Chesterton, para quem "quando acontece algo de extraordinário dentro do cristianismo, isso sempre corresponde a algo de extraordinário dentro da realidade". E comenta que, se refletíssemos sobre isso, "talvez pudéssemos descobrir o motivo da misteriosa ligação que se estabelece entre uma obra de inspiração católica, como a de meu amigo Graham Greene, e o enorme público descristianizado que devora seus livros e adora seus filmes" (MAURIAC, [s.d.], p. 42).

Ainda sobre a questão literatura e religião, é modelar o que podemos inferir dos prefácios de *Uma estadia no inferno,* de Arthur Rimbaud (1998). O do católico Paul Claudel (1998) inclui a menção de que o poeta teria se convertido ao catolicismo, e até recebido os sacramentos, no fim da vida. Posteriormente, o embaixador irmão de Camille Claudel foi duramente criticado por isso, alegando que essa conversão foi uma armação da irmã de Rimbaud e seu marido, por motivos escusos. Polêmicas à parte, o flerte de Rimbaud com a religião pode ser constatado com o convite do pensador e crítico católico Tristão de Athayde (LIMA, 1998) para escrever o prefácio da obra na tradução de Ivo Barroso (As outras traduções brasileiras são de Xavier Placer e Lêdo Ivo).

Disso tudo, podemos dizer que Rimbaud fez, sim, versos que eram súplicas, em momentos de crise. O que por si só não significa ter-se mantido um crente, ao trocar o tricotar de versos pelo comércio de armas e marfim. E que o assunto religião enfurece intelectuais como Aragón (1998), a ponto de desautorizar Claudel (1998). E nosso Tristão de Athayde, talvez o mais significativo de seu prefácio é que um elogio ao "bravo" editor Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, "[...] o mais perseguido e o mais perseverante dos nossos grandes editores", fez a censura do governo dos militares atrasar a publicação da tradução por alguns anos. O prefácio é de 1972, o livro, de 1977. ("Data venia" – prefácio, Topbooks, 1998, p. 130). Resumindo: trata-se de um magnífico ensaio, mas em nenhum momento o pensador católico puxa a sardinha para a barca de Pedro.

NA OBRA DE OLIVEIRA

Nas crônicas, José Carlos Oliveira se rebela, em 1968, e leva para o romance *Um novo animal na floresta*, ambientado nesse tempo, a citada história do seu amigo paciente terminal de câncer, agora com um nome de personagem: Jamil. No romance, resume sua revolta contra o criador, ao ver o amigo em tão intenso sofrimento.

Ambos estão como circunstantes na crispada cena das passeatas urbanas, em 1968 (estudantes X repressão policial) e dialogam sobre a situação política. O autor/narrador/personagem relembra o drama do amigo doente: "Lenta e cruelmente, a morte anda a roê-lo, feito faz o gato, lenta e cruelmente, com o camundongo aprisionado sob as patas" (OLIVEIRA, 1981, p. 16). E Carlinhos Oliveira, o personagem, se reporta à citada crônica blasfema, referida páginas atrás, nos seguintes termos: "Quando ele próprio morreu, da mesma forma que a mãe, escrevi uma crônica dizendo estar com contade de dar um tiro em Deus" (p. 18). Prossegue falando das libações a uísque na varando do Antonio's. Mais à frente, filosofa:

> A aceleração da crise política, naturalmente, não tinha nada a ver com a lenta agonia ao fim da qual Jamil foi parar no cemitério. Mas essa falta de relação me parecia injusta, quase um escândalo, pois Deus ou bem deveria nos conduzir coletivamente para a escuriddão, ou deveria conduzir um de cada vez. Fazer as duas coisas, simultânea e paralelamente, como se a vida de todos dependesse de todos, mas a de cada um devesse ser sofrida por cada um na mais estrita solidão, eram critérios que me indignavam (OLIVEIRA, 1981, p. 19).

Essa birra com as "estrelas" escancarada nas crônicas aparece muito parcimoniosamente na ficção, como vimos nesse citado momento, e não mais, em todo o livro. Há ainda um ranço de rebeldia

e revolta, a partir do título "A mando de Deus", no primeiro capítulo do romance *Terror e êxtase*. Trata-se da descrição de um latrocínio, em que a personagem, uma evangélica solteirona sem perspectiva, funcionária pública vitimada pela rotina sensabor de suass tarefas, acredita que o assassino estava cumprindo um desígnio do Altíssimo. Mas o corpo retante do texto ignora a questão religiosa. Nenhum personagem blasfema, e muito menos crê ou reza. Mas é significativa abertura deste primeiro capítulo, pois reitera sua recorrente temática dos astros:

> ... e rondam, giram, todas elas... embriagadas que nem eu, mas de luz... Umas caem num risco silente, outras escurecem, agonizam, empoeiradas e escuras e por isso mesmo amedrontadoras... Imenso gorila morto de exaustão e rancor, ainda assim inspira medo ao caçador que o encontrou por acaso na floresta... Será assim a estrela amortecida lá nos confins do Universo?... (OLIVEIRA, 1978, p. 11).

O texto é o início da reflexão da personagem moribunda, que faz um exame de sua vida e, entre os fatos, narra sua maneira de maltratar os que a procuram na repartição. "Quanto mais humilde o requerente, mais o maltrato. Depois me envergonho de mim mesma, de minha impiedade. Mas que diabo, Deus também não faz assim conosco?" (OLIVEIRA, 1978, p. 13). Terminando essa reflexão de ordem "religiosa", a personagem considera: "Feitas as contas, todos os meus dias têm sido os piores que se possa imaginar, e seguidos dessas noites dolorosas debaixo das constelações que giram embriagadas..." (p. 13). Ou seja, os astros não estão vigilantes, e sim desatentos aos acenos e assuntos do ser humano.

Feitos esses apontamentos, resta-nos examinar a obra ficional simultânea e posterir a sua "reconversão", para ver como a questão religiosa pessoal poderia ser transferida para os romances. Ressaltamos que José Carlos Oliveira, no auge desse processo de volta ao

catolicismo (1983 e 1984), estava escrevendo o livro que denomina, em seu diário, "Charlot", e que seria publicado, em 1984, com o título *Domingo 22*.

Era de se esperar que algum personagem encarnasse na ficção pós-reconversão a voz do autor. Mas ele não cedeu a essa perspectiva. E o fato foi de caso pensado, como podemos constatar em seu diário. Ele livra a obra da sua religiosidade pessoal nestes termos: "Proibir-me de literatizar a viagem mística" (OLIVEIRA, 2005, p. 479 – 4-5 de dezembro de 1984).

Para se entender a gravidade desse propósito, é preciso contextualizá-lo. Trata-se da frase final de um um programa de ações, após ficar decepcionado, sentindo o fracasso de vendas do romance recém-lançado *Domingo 22*: "Para não sucumbir: aceitar as coisas como são; desistir de lutar por mim e por minha literatura; abrir uma via de paz com o dr. Nascimento Brito; fazer artigos sobre livros alheios; cuidar da saúde; rezar à Imaculada Concepção" (OLIVEIRA, 2005, p. 478 – 4-5 de dezembro de 1984). E prossegue:

> [...] Ainda não me afeiçoei a este novo espaço, feito de decepção e amargura. Ler o trecho de Nietzsche sobre esse momento – bravos companheiros e fantasmas. Ler bestsellers e os grandes de sempre: V. Hugo, Kafka, Hemingway, talvez Proust. Render-me honrosamente às patrulhas ideológicas. Pedir que Santo Antônio me ilumine nesse transe, ensinando-me a ter força, coragem, paciência, resignação. Proibir-me de literatizar a viagem mística. *Pax*! Oh Jesus, como vai ser difícil (OLIVEIRA, 2005, p. 478-9 – 4-5 de dezembro de 1984).

Tão diferente de Clarice Lispector, como já vimos, que não se furtou a incorporar a "viagem mística" a sua ficção, em alto e bom tom literário, sem sucumbir, portanto, à "literatice".

No seu último livro de ficção, *Bravos companheiros e fantasmas,* contos, publicado postumamente (1986), mas gestado no período de sua reconversão ao catolicismo, José Carlos Oliveira segue seu propósito de não "literatizar a viagem mística".

Em resumo, podemos ver nas crônicas de JCO sua revolta em relação à religião, algum momento flasfemo até, mas não uma atitude de ateu, no sentido sartreano. Depois, quando volta à religião de sua infância, reza em momentos de dor, agradece e louva a Deus, como está no *Diário selvagem,* obra póstuma. Mas sua conversão foi também amplamente divulgada em suas crônicas, assim como em várias entrevistas que concedeu. (É de se notar que seu cuidado com o amigo enfermo de 1968, a quem visita frequentemente e apoia, se enquadra nas chamadas "obras de misericórdia" da Igreja Católica. Também o texto "A padroeira dos ateus" acena para essa reaproximação com a religião.)

O "inimigo das estrelas" fará a paz com os astros, nos últimos anos de sua vida. Mas não a ponto de dar-lhes a chance de iluminarem com seu brilho a cena do mundo que ele cria. Um mundo de sombras, como o dos contos de "Bravos..." O mundo do Fellini de Steiner. Mas não é este o mesmo mundo da ficção de François Mauriac? Aquele lá de cima, lembram-se, que fez o discurso ao receber o prêmio Nobel? Ele disse: "Para um cristão, o mal continua como o mais angustiante de todos os mistérios" ([s.d.], p. 41) Um pouco antes, fisofara:

> O mistério do mal... Não é possível encará-lo de duas maneiras: precisamos negar o mal, ou então assumi-lo como ele se manifesta, dentro e fora de nós, em nossa própria história, em nossas paixões, e na história externa, a mesma que a sede de poder dos Impérios escreveu com o sangue dos homens (MAURIAC, [s.d.], p. 40).

Em José Carlos Oliveira, esse abdicar do seu próprio trânsito pelas veredas do sagrado pode ser também entendido como uma

atitude de renúncia. Um ato de humildade, até. Ou então José Carlos Oliveira, ao retratar um mundo onde não se reza, não se louva, não se adora, estará dando conta de sua tarefa: cumprir a pena de espião de Deus. Com as bênçãos de Mauriac.

REFERÊNCIAS

ARAGON, Louis. Prefácio [à edição inglesa de *Uma estadia no inferno*]. In: RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética – Uma estadia no inferno, Iluminações, Um coração sob a sotaina, Os desertos do amor, Prosas evangélicas*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 333-340.

CLAUDEL, Paul. Prefácio [à edição da 'Saison' de 1912"]. In: RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética – Uma estadia no inferno, Iluminações, Um coração sob a sotaina, Os desertos do amor, Prosas evangélicas*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 325-331.

CARREL, Alexis. *Le voyage de Lourdes, suivi de La prière*. Paris: Plon, 1949.

GONRING, José Irmo. *A carne da alma*: a escritura de salvação em Clarice Lispector. 2001. 196 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2001.

GONRING, José Irmo. O boêmio e o abstêmio. Crônica. *A Gazeta*, Vitória, 11 de abr. de 2011. Caderno Dois, p. 4. [Por um problema técnico, o texto saiu assinado por Oswaldo Oleari].

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.

LIMA, Alceu Amoroso. *Adeus à disponibilidade e outros adeuses*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LIMA, Alceu Amoroso. Data venia. Prefácio a *Uma estadia no inferno*. In: RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 125-130. [O prefácio foi assinado em 1972 com o psedônimo Tristão de Athayde].

MAURIAC, François. A cruz é a única esperança. In: ASTURIAS, Miguel de et al. *As mais belas palavras*. São Paulo: Hemus, [s.d.]. p. 35-43.

TÉRCIO, Jason. *Órfão da tempestade. A vida de Carlinhos Oliveira e da sua geração, entre o terror e o êxtase.* Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

OLIVEIRA, José Carlos. *Os olhos dourados do ódio*. Rio de Janeiro: José Álvaro, [1962].

OLIVEIRA, José Carlos. *O pavão desiludido*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

OLIVEIRA, José Carlos. *Terror e êxtase*. 4. ed. Rio de Janeiro Codecri, 1978. (Coleção Edições do Pasquim, v. 25).

OLIVEIRA, José Carlos. *Um novo animal na floresta.* Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
OLIVEIRA, José Carlos. *Domingo 22*. São Paulo: Ática, 1984.
OLIVEIRA, José Carlos. *Bravos companheiros e fantasmas*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Universidade Federal do Espírito Santo, 1986.
OLIVEIRA, José Carlos. *Diário da patetocracia. Crônicas brasileiras – 1968*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995. (Série Revisões, v. 10].
OLIVEIRA, José Carlos. *Diário selvagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
OLIVEIRA, José Carlos. Entrevista. José Carlos Oliveira: "Sou um espião de deus". *In*, Vitória, ano I, n. 3, p. 6-22, set. 1981.
OLIVEIRA, José Carlos. Entrevista. José Carlos Oliveira: as revelações místicas de um escritor. *A Gazeta*, Vitória, 27 set. de 1985. Caderno Dois, p. 1. Entrevista concedida a Walter Abreu.
RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética – Uma estadia no inferno, Iluminações, Um coração sob a sotaina, Os desertos do amor, Prosas evangélicas*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
SANTOS, Carla de Paula. *José Carlos Oliveira*: vida e obra. Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras/Formar/Secretaria Municipal de Cultura, 2008.
SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo. A imaginação. Questão de método.* São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MANEIRAS DE VESTIR: "MASCARADAS", POR ILZA ETIENNE DESSAUNE

Karina de Rezende-Fohringer[1]

Escrutinar os modos e a moda da sociedade de sua época, aproveitando-se da leveza e do dinamismo do suporte da página periodística para captar, imprimir e (re)elaborar ideias no espaço público e, ao mesmo tempo, abrir caminho para receber possíveis olhares a invadirem seu espaço privado, fazem parte da condição de ser cronista social. E, sendo a crônica, nas palavras de Moisés (2004, p. 111), "expressão literária híbrida" por natureza, por vezes, permite que o autor ora dê mais vazão a sua veia de prosador, ora a de poeta. O seu caráter polimórfico pode ser observado nas mais variadas formas em que se estruturam as crônicas, pois, segundo Angélica Soares,

> ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, do verso, da resenha, de personalidades reais, de personalidades ficcionais... [...]. E enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o (SOARES, 2007, p. 64).

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Membro da Academia Feminina Espírito-santense de Letras (AFESL).

Essa oscilação, explica Moisés, levará o cronista a tender "ou para o lirismo ou para o conto, que traduzem o predomínio da subjetividade na transposição do acontecimento, ou a sua dramatização, que confere ao cronista um papel de espectador" (MOISÉS, 2004, p. 111), mas, um espectador que possui intenções, que sabe relacionar as características do produto, do gênero escolhido e do receptor ideal.

É nesse sentido que analisaremos a crônica que a capixaba Ilza Etienne Dessaune (1900-1988) veiculou em sua coluna "Feminea", em 09 de fevereiro de 1928 (n. 111, p. 20-24). O título é "Mascarada" e a publicação se deu às vésperas do Carnaval. Mostraremos quais estratégias a narradora usou para construir um texto que possui forte carga dramática e que traz engendrado em seu corpo um outro texto que apresenta a estrutura de um poema, cujo título é "Colombina carioca", de autoria de Aida G. de Mesquita Barros, aproveitando assim uma expectativa de mescla de gêneros.

Em "Mascarada", as personagens são a "amiga" e o "amigo", que recebem outros tratamentos como veremos ao longo da análise. Ambos se encontram logo pela manhã, quando a jovem, que está indo ao centro da cidade, encontra o amigo. Ele é quem dá início ao diálogo, inicialmente um monólogo nervoso e cortado pela desconfiança, pelo ciúme e pela suspeita de estar sendo traído pela amiga.

> - Olá, amiga! Assim tão cedinho, mal desponta o sol, deixou o tepido aconchego dos lençoes, para dar á rua a graça de seu sorriso? Agora percebo a razão por que, há pouco, parando um momento à porta do escriptorio, notei, intrigado o ar contente, feliz, bem humorado, dos homens de negocio, que demandavam a cidade (DESSAUNE, 1928, p. 20).

Desde esse primeiro momento, a autora deixa claro que a ação é predominante externa: o amigo já está na rua, em frente ao seu escritório, localizado no centro da cidade – de Vitória, como veremos

a seguir pela indicação deixada pela protagonista –, espaço público tipicamente masculino, quando desconfia, pelo comportamento de outros homens que por ali circulam "com um ar 'de quem viu passarinho verde'", que a amiga se aproximava com seu sorriso iluminado. "É que haviam cruzado com você, com os seus olhos verdes, com o seu sorriso illuminado, com a sua graciosa figurinha envolta em cambraias côr de jade, e, como eu, julgaram ter esbarrado com a própria Esperança..." (DESSAUNE, 1928, p. 20).

Há uma certa ironia no tom de voz do amigo quando diz: "assim tão cedinho", "Mal desponta o sol" e você já na rua para dar "a graça de seu sorriso'? É quase possível ler uma interrogação ao final de cada uma dessas observações. Com toda essa avalanche inicial, com a fala esteriotipada do amigo, a amiga, silenciada, ainda não tem vez.

Michelle Perrot, no capítulo 19 ("Corpos subjugados"), de *As mulheres ou os silêncios da História*, pontua que o corpo das mulheres está, assim como o dos homens, no centro das relações de poder. Porém, além delas não serem donas de seu próprio corpo, "sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir [...] são o objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa seu sexo, vulcão da terra" (PERROT, 2005, p. 447). Ainda nesse caminho, Perrot chama a atenção para o fato de que a liberdade faz de toda mulher um perigo e a põe em perigo. Essa dualidade imputa à mulher a responsabilidade sobre seu próprio destino.

Ainda quanto à ação, a autora parece ter aproveitado a aproximação do Carnaval para refletir com suas leitoras sobre os olhares que se voltam para os modos da mulher, que se fantasia. Embora os homens também se preparem para a ocasião, uma das mais esperadas do ano (quiçá, a mais), o efeito do jogo de máscaras parece ter mais foco nos modos e na moda que revestem o corpo feminil e seus desejos. Numa seção em que a cronista deveria descrever modelos, dar dicas de tecidos, apresentar moldes das novidades quanto aos trajes para essa festa, ela opta por um tipo de crônica que descreve menos

a indumentária e mais o comportamento do homem e da mulher; que narra menos os acontecimentos nos bailes de Carnaval de outrora e mais a questão, tantas vezes colocada num plano subliminar, da duplicidade feminina; que reflete menos sobre os custos de uma nova fantasia de Carnaval e mais a interação da mulher moderna num mundo moderno.

Assim, pactuada com suas receptoras, Dessaune, que costumeiramente fala de moda em sua coluna, quase sempre com dados da vida real, cria um universo ficcional, cujas personagens, "amigo" e "amiga", podem representar qualquer pessoa. A ficcionista trabalha aqui com a ideia do "como se" e espera que a leitora leia seu texto sob a mesma perspectiva. Aí se dá o caráter verossímil da crônica "Mascarada".

O próprio título da crônica nos remete ao duplo, ao jogo das aparências, à segunda pele, à máscara, à dissimulação, ao não legível. Em geral, tudo isso é entendido como sendo atributos próprios da natureza da mulher, diretamente ligados ao corpo oblíquo, dissimulado, mascarado da mulher e não "como o produto de uma ordem social que circunscreve a mulher dentro de uma realidade contingente e historicamente condicionada", escreve Schmidt (1990, p. 207).

Mas as lacunas de silêncio e os pontos de interrogação são transpassados, com uma surpreendente rispidez, e também com ironia, pela voz até então inaudível da amiga: "- Então, quando se cala? Arre! Si não o interrompo, creio que acabaria por apanhar alguma laryngite... Sabe que nem siquer me deu o bom dia?" (DESSAUNE, 1928, p. 20). A reflexão sobre a condição da mulher é proposta já a partir desse ponto. Há aqui uma inversão de papéis: não é a mulher que se apresenta como a faladeira, a ciumenta, a descontrolada e sim o homem. A amiga, investida de uma postura firme, quase autoritária, desfaz o pretencioso discurso do amigo que exigia a exclusividade da atenção da jovem:

> - Ora, minha cara, bons-dias, todo mundo lh'os dá...
> - ...ao passo que galanteios, você se julga o único a dirigir-m'os, não é assim, pretencioso?
> - Oh! não! Infelizmente não me posso capacitar de tal absurdo. Não sou cégo, nem surdo; mas, ás vezes, chego a pensar si não seria, talvez, mais feliz, não vendo e não ouvindo as mesuras e os galanteios da rapaziada, que ciranda em torno da sua beleza, como mariposas em redor da luz, que as fascina (DESSAUNE, 1928, p. 20).

O aparato discursivo engendra uma série de significados e se apresenta como o suporte ideal para que a palavra, impregnada de valores submetidos aos limites de uma ideologia dominante, a palavra revestida de poder expõe a diferença entre o que se vê e o que se entende (coisa de homem) e o que não se vê e não se entende (coisa de mulher). É nesse sentido que lemos a afirmação do amigo, quando o mesmo argumenta que, não sendo cego nem surdo, era conhecedor dos acontecimentos em torno desse corpo de mulher, colocando-o, dessa forma, na condição de sujeito soberano e ela na de submetida.

Consideramos então que Dessaune apropria-se desse discurso da duplicidade, não para acatá-lo, mas para utilizá-lo como critério para redimensionar na narrativa

> um jogo onde a contradição entre o ser e o parecer a nível da representação, isto é, da configuração do feminino, é paralela ao conflito, a nível do discurso, entre internalização e ruptura, reprodução e transgressão do código ideológico dominante. Nesse sentido, a narrativa é um jogo de máscaras onde representação e discurso concorrem num questionamento dialógico acerca do feminino e de suas possibilidades de se articular pela linguagem (SCHMIDT, 1990, p. 209).

A partir do momento em que se institui um "eu" na narrativa, constitui-se também um "tu": instaura-se, consequentemente, o diálogo perpassado não pela voz de um único sujeito, mas pela multiplicidade de vozes de uma constelação de sujeitos dispersos na história social, cultural, política, nesse corpo histórico-social que somos. É assim que as personagens e suas falas passam da unidade para a multiplicidade e o texto local de interação.

Escrita e publicada às vésperas dos anos 30, a crônica de Dessaune está perpassada do turbilhão de ideias que movimentaram o mundo no século XX: as marcas deixadas pela Primeira Guerra Mundial, a desestabilização cultural e política provocada pelos vanguardistas idealizadores da Semana de Arte Moderna, as inovações tecnológicas (o cinema, o automóvel, a indústria, a fotografia), a organização das sufragistas. As convenções sociais mudaram com o pós-guerra. As mulheres não queriam mais perder o pouco da liberdade que conquistaram. É claro que algumas ainda se mantiveram presas às amarras dos modos tradicionais de (vi)ver o mundo novo, mas outras zombaram do passado e remodelaram o futuro: beber, fumar, maquiar-se em público, subir a bainha do vestido, desnudar as pernas nas praias, manter o corte de cabelo *a la garçonne*, trabalhar fora de casa. A fotografia capta momentos assim em que se pode ver uma maior informalidade entre os sexos, uma aproximação dos pares no espaço público, uma similaridade do estilo do traje de banho.

Uma rápida análise das edições da revista *Vida Capichaba*, já no ano de 1927, revela o fenômeno narrado acima que se deu na capital do Espírito Santo. Ela registrou também a modernização da cidade, como podemos verificar na foto de página inteira retirada da edição de 30 de outubro de 1927. "Ligando Victoria ao Continente", dizia a imprensa, porta voz da coletividade, compactuando com os anseios de uma sociedade desejosa de modernidade. A roupa pelas mulheres que aparecem na foto conferia-lhes uma despreocupada autoconfiança, uma vez que tinham mais liberdade para caminhar, com a bainha pairando pela altura da panturrilha e o uso de tecidos mais vaporosos. O cabelo curto, normalmente cortado à altura do queixo,

ficava bem-comportado embaixo do chapéu em forma de sino, ou mesmo de faixas, que garantia a permanência de um penteado liso e elegante e o destaque para os olhos. Os sapatos, agora à vista por conta da bainha mais alta do vestido ou da saia, de pulseira, fechados com uma ou mais correias passando pelo peito dos pés dava mais firmeza e leveza às passadas mais rápidas.

Rapidez, faceirice, leveza e independência são também características da "amiga", na ficção de Dessaune, que não perde tempo em chamar o amigo de "Casimiro de Abreu do século XX", dando a entender que a despropositada crise de ciúmes dele não passava de um romantismo tardio. Desconversando, ela passa então a responder à curiosidade inicial do amigo: "Vim á cidade, assim tão de madrugada, para tratar de um assumpto importantíssimo...", diz. E uma nova sequência rápida de frases se dá:

> - Um vestido novo!
> - Muito mais importante!
> - Você me assusta! Mais importante que um vestido novo... não adivinho!
> - Oh! é tão facil! Uma fantasia nova.
> - A differença é grande... (DESSAUNE, 1928, p. 20).

"O corpo é considerado o primeiro veículo de comunicação e expressão pelo ser humano para a produção, reflexão e análise do conhecimento", explica Carlos Gradin, em "O corpo mídia: modos e moda" (2008, p. 75). A roupa, que reveste esse corpo, que se faz linguagem, está constituída de signos e o posiciona moral, ética e esteticamente. A roupa produz efeito naquele que a vê e naquele que a veste. O amigo sabe que a roupa é objeto de desejo de toda mulher e, por isso, faz o chiste quando supõe que um vestido novo fosse o motivo que levou a amiga à cidade, e nem se surpreende quando a jovem diz que deseja comprar uma fantasia nova: "A differença é grande", ele retruca. Não importa o que ela usará para cobrir o corpo, estará disfarçada de qualquer maneira.

A amiga, então, convida o amigo a acompanhá-la até à Casa Verde, que se localizava na rua 1º de Março, "com escala por todas as lojas do caminho..." (NOVAES, 1999, p. 46), pois juntos, escolheriam a melhor fantasia, para ela e para ele. Mas o convite vai expor a fenda, esse viés aberto por onde se vislumbram os olhares, as vozes advindas das verdades da sociedade, que a máscara tenta esconder. O espaço urbano, por onde circulam os protagonistas, dá o toque de verossimilhança ao texto e é o lugar aonde o conflito se instaura: é na rua que o amigo, como vimos, sente-se enciumado com os olhares que outros homens dirigem à amiga que, tão cedo, está fora de casa.

A cronista, Flor de Sombra ou Dessaune, certamente, tinha em mente seu leitor ideal: as leitoras (e os leitores) de sua coluna e quis fixar o tempo histórico com sua narrativa linear (o tempo cronológico é de uma manhã) que retrata a realidade cotidiana, os costumes da classe social a quem dirigia seus textos e com a qual se identificava. Espirituosas e elegantes, as personagens mantêm diálogo rápido, cortado com chistes, bom humor e tom irônico, como o que se dá na loja enquanto escolhem a fantasia ideal.

A primeira por ela proposta é a de Carmen e propõe que ele vá ao baile de "toreador". "Escamillo? Ai! pobre de mim que sempre tenho sido o D. José!, retruca o rapaz. A ópera *Carmen*, do francês Georges Bizet, estreou em 1875 nos palcos de Paris. Foi inspirada na novela homônima que Prosper Mérimée publicou trinta anos antes. As personagens centrais da narrativa de Mérimée são os três citados na crônica de Dessaune. Carmen, a cigana trabalhadora da fábrica de cigarros, sedutora, enfeitiçava os homens com sua dança e seu canto. Don José, cabo do exército, torna-se um fora-da-lei depois de cair no jogo sedutor de Carmen. Escamilo é o famoso toreador que, também enfeitiçado por Carmen, compõe o triângulo amoroso da narrativa cujo desfecho se dá com a morte da mulher numa praça em Sevilha.

Também na história de Dessaune há um triângulo amoroso composto pelo amigo, pela amiga e pelo "fantasma" de um outro homem que está a rondar a cabeça enciumada do amigo. Desde o

início da narrativa, a existência de um terceiro na relação amorosa que ele crê manter com a narradora parece ser uma ameaça iminente para o amigo. A literatura está repleta de narrativas estruturadas em triângulos amorosos. A receita costuma ser exitosa, pois jogos de ciúmes, de sedução e de conquista acabam aguçando a fantasia de ambos os sexos revelando e escondendo olhares. Quando a amiga sugere que ele vá de "toreador", de Escamilo portanto, ele logo diz que está para D. José que, na trama de Mérimée, na sede de dominar a mulher amada, acaba por matá-la.

Então, a amiga insiste em uma nova fantasia: ela vai de "veneziana do século XV" e ele de gondoleiro. Mas, diante da recusa do amigo que logo se vê como o "obscuro gondoleiro que deslisa pelos canaes prateados a barca, onde arrulha com outro a sua amada...", a amiga, ironicamente, sugere: "só há uma phantasia que o satisfaça, e que lhe vae como uma luva. [...] a de Othelo e eu de Desdemona, para que me estrangule de ciúmes." A referência clara nos leva à peça shakespeariana *Othelo,* cujo enredo está ambientado na Veneza seiscentista. Aqui, a suspeita da infidelidade da mulher foi plantada por Iago, ao dizer a Otelo que, Desdêmona, sua esposa, mantinha relação amorosa com Cássio. Nessa peça, há a referência da cor verde dos olhos de Desdêmona, a mesma cor dos olhos da amiga de Dessaune. A monstruosidade feminina está nos olhos, por extensão, no olhar e "o olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime", esclarece Chevalier, em seu *Dicionário de símbolos* (2005, p. 653). É variada a simbologia do verde. Traz a ideia de esperança, da fertilidade e, portanto, da predisposição ao amor. A amiga não só está vestida com "cambraia cor de jade" materializando-se na própria Esperança, naquela que nutre, mas ela também tem os olhos verdes. O tema dos "olhos verdes" é recorrente na literatura portuguesa desde as cantigas de Joam Garcia de Guilhade, trovador que viveu na segunda metade do século XII e ficou conhecido como o poeta dos "'olhos verdes", como ensina Vieira (1987, p. 67): "Os olhos verdes que eu vi/ me fazem ora andar assi". Apaixonado, o poeta sofre de amores, se queixa e se denuncia cativo

dos verdes olhos da mulher amada. Assim, submisso, capturado pelo olhar feminino, também se encontra o amigo em "Mascarada".

O jogo de máscaras se instaura. Ambos experimentam várias faces: ela, Carmen, veneziana, Desdêmona e, por fim, Colombina; ele, dividido entre ser o amado ou o amante, D. José ou Escamilo, gondoleiro, Otelo, Pierrot ou Arlequim... para ao final se declarar Pierrot por toda a vida, como veremos a seguir. As referências aos conhecidos casos de triângulos amorosos nos textos de ficção denotam também aqui a vontade da concretização carnal do desejo. As fantasias são máscaras, que ora servem ora não, de acordo com as funções ideológicas desempenhadas por cada personagem, sobretudo pela amiga.

É ela quem decide, afinal, pela fantasia de Colombina e a reação do amigo mais que evidencia seu modo de olhar a amada, sua maneira de entender a roupa como elemento que carrega, mas também suscita emoções, que estigmatiza, que identifica quem a usa.

> - Não podia escolher melhor. Assim, não se mascára, não disfarça como procura fazer todo o anno; pelo contrario: desmascara-se, reintegra-se na sua verdadeira personalidade- vaidosa, frívola, inconstante e... perversa... talvez inconscientemente, mas perversa como a Colombina da legenda. Não quer que eu vá de "pierrot", para maior triumpho seu e do "arlequim", que, naturalmente, já tem escolhido? (DESSAUNE, 1928, p. 20).

Nesse sentido, o amigo crê que a verdade está retratada na fantasia escolhida pela amiga, por essa razão, ela não mais precisa de disfarces como faz todos os dias. Vaidosa, frívola, inconstante e perversa são codinomes dados às mulheres pelas vozes masculinas que as descreveram na literatura: a mulher mete medo. Se a verdade é construída a partir da ótica masculina, cabe à mulher buscar as

soluções, encontrar as saídas para não se submeter aos desmandos do homem.

A protagonista de Dessaune sabe que o louco ciúme do amigo é o responsável pelas ásperas e grosseiras palavras por ele proferidas. Ele, por sua vez, ao se desculpar, explica-se: "às vezes perco a cabeça! Si soubesse os tormentos, que soffro por sua causa... mas você não crê no meu amor, porque não sei dansar [*sic*] o *charlestom* e dizer-le galanteios atrevidos...". A dança a que se refere o amigo, o c*harleston*, muito provavelmente nascida nas comunidades negras dos EUA, caiu no gosto dos jovens pelo mundo a fora entre os anos de 1925 e 1929. Por causa dos "movimentos rápidos, frenéticos, dançados sozinhos ou aos pares em casas noturnas [...] geraram novas modas, logo adotadas pelas melindrosas, cujo principal objetivo era divertir-se e parecer muito modernas" (STEVENSON, 2012, p. 102). Assim, por causa da forma de dançar a roupa também sofreu modificações. Era preciso um vestuário tanto masculino como feminino que permitisse mais liberdade aos movimentos. O fato de o amigo expressar sua incapacidade para dançar o *charleston* nos leva a crer que não acompanhava as mudanças da modernidade, preferindo manter-se retido no passado, fato que também pode significar: menos liberdade às mulheres, cuja silhueta tinha se tornado menos rígida, estática, imponente.

A prova da distância ideológica existente entre os dois protagonistas nos vem da fala da amiga: "– Mas eu também o amo, meu amigo; somente, é de outro modo. Sou alegre, irriquieta, contente; vejo no próprio amor mais um motivo para amar a vida e ser feliz. Não haveria um meio de fazê-lo compreender meu temperamento?". A pergunta é puramente retórica e é ela mesma quem a responde: "Ah! Espere! Como é poeta, talvez, entenda melhor os versos. Convidado a vestir a máscara do verossímil, o amigo é chamado a perceber que ambos são joguetes nas teias construídas pelo patriarcado. A narrativa de Dessaune pretende levar o leitor da revista *Vida Capichaba* a perceber que, no âmbito das expectativas e dos interesses traçados pelo patriarcado, a palavra serve à representação das contradições que emergem dos espaços socioculturais, em diferentes épocas.

> O fato de ambas as personagens serem anônimas, isto é, serem identificadas apenas pelos parâmetros de gênero e classe, desloca a duplicidade para o plano da realidade coletiva, onde ela é redimencionada como traço distintivo de um grupo social que as personagens representam: a mulher da classe média (SCHMIDT, 1990, p. 210).

Declarar-se Colombina, assumir a duplicidade que há no ser mulher, é não se render à condição de objeto que a sociedade falocrata imputa à mulher, mas é exercer a função de sujeito que pretende reescrever a própria história, "redefinir as bases de uma nova relação de equilíbrio entre o Eu e o mundo" (SCHMIDT, 1990, p. 212).

A fim de auxiliá-la na tarefa de demonstrar a protagonista demarcando sua versão de amor moderno ("eu também o amo, meu amigo; somente é de outro modo"), Dessaune engastar, então, no corpo de sua crônica um poema dialogado de Aida G. de Mesquita Barros, cujo título é "Colombina Carioca". Colombina confidencia a Polichinello seus sentimentos sobre o amor. Quando Polichinello pergunta de quem ela gosta, a primeira resposta vem de supetão: "Eu?... não gosto de ninguém...". No entanto, logo em seguida há a complementação da ideia: "Minto: gosto de ti, Polichinello". O verbo "mentir" na primeira pessoa é contundente na indicação de que a protagonista constrói seu discurso na dúvida. Mentir é falsificar; é, por sua vez, mascarar.

Na sequência, Colombina confessa ainda:

> - Ouve, meu caro amigo: eu adoro Pierrot...
> Mas, que queres? Eu tenho uma alma irrequieta, sou o que sou
> e não me agrada sempre a sua companhia [...]
> Às vezes, por um instante, eu me fico pensando
> no meu triste Pierrot;
> é quando vejo a lua em carícias de luar,

> arrepiando o dorso do mar
> e a brisa sussurrando
> de leve na folhagem...
> Penso que é uma guitarra além que me chamou...
> Pierrot... Pierrot me está chamando...
> Pierrot!... Pierrot... eu te amo!
> Mas, eis que ouço um clarim...
> o rufar de um tambor...
> É um batalhão que vem dobrando a curva
> lá deante da estatua de Cabral...
> [...]
> e um arrepio me passa...
> e eu quizera marchar como soldado...
> e sinto no meu peito guisalhar
> os guisos de Arlequim;
> e eu adoro seu riso e adoro sua graça,
> sem que o faça por mal! (DESSAUNE, 1928, p. 21).

Aqui, Colombina ama Pierrot, mas se sente seduzida pela alegria do Arlequim desconstruindo assim uma receita de domesticação perpetuada pela sociedade patriarcal, problematizando o sentido de amor.

No desfecho da crônica de Dessaune, o amigo impotente diante da afirmação da amiga de que ela será Colombina toda a vida, aceita sua condição de Pierrot: "E então eu, que remédio tenho, sinão ser toda a vida Pierrot?...". A cronista parece querer colocar por terra, ou pelo menos fazer repensar, o ideal falocrata do amor romântico. A mulher novecentista ocupa outros lugares na sociedade. Não está à espera de um amor que lhe salvará da inércia vivida até o século XIX, quando ainda nem saía de casa desacompanhada.

> A imagem do provedor e protetor, capaz de oferecer segurança no casamento não é mais suficiente em grande parte dos casos. Isso faz com que a identidade do homem, no que concerne à posição diante da mu-

> lher, torne-se incerta e fluida. Percebemos a existência de mudanças no cotidiano das relações amorosas entre homens e mulheres, com o surgimento de novas subjetividades (TOLEDO, 2013, p. 202).

A biografia da nossa cronista é prova dessa mudança de comportamento. Mantendo as devidas reservas quanto a afirmar que a crônica "Mascarada" seja um texto que contenha elementos autobiográficos, Ilza Etienne Dessaune- professora de inglês do Ginásio do Espírito Santo, tradutora de inglês e de francês, escritora, colunista da revista *Vida Capichaba*, funcionária de empresa no Rio de Janeiro (lugar aonde foi viver depois da morte do irmão Décio)- não se casou. Quando perguntada, em entrevista à revista *Vida Capichaba*, se a mulher pode amar mais de uma vez, disparou: "Se o pôde, não sei, mas deviam podê-lo todas. As Marílias (referência clara à apaixonada *Marilia de Dirceu*, de Tomás Antonio Gonzaga) são tão desgraçadas, que mesmo após a morte se lhes contesta a fidelidade". Eis a divisa da amiga, protagonista de "Mascarada".

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* São Paulo: José Olympio, 2005. p. 153-156.

DESSAUNE, Ilza Etienne. Mascarada. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 111, p. 20-24, 9 fev. 1928.

GARDIN, Carlos. O corpo mídia: modos e moda. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Katia (Org.). *Corpo e moda*: por uma compreensão do contemporâneo. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 75- 84.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOVAES, Maria Stella. *A mulher na história do Espírito Santo*. Vitória: Edufes/ Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999. (Coleção José Costa, v. 4).

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da História*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: Edusc, 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Um jogo de máscaras: Nelida Piñon e Mary McCarthy. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). *A mulher na Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.
STEVENSON, N. J. *Cronologia da moda*: de Maria Antonieta a Alexander McQueen. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
TOLEDO, Maria Thereza. Uma discussão sobre o ideal de amor romântico na contemporaneidade: do romantismo aos padrões da cultura de massa. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano*, Niterói, n. 2, p. 201-218, jun. 2013. Disponível em: <http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br>. Acesso em: 19 maio 2015.
VIDA Capichaba. Vitória, 1920-1940. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>. Acesso em: 10 abr. 2015.
VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval:* Literatura Portuguesa. São Paulo: Global, 1987. p. 67- 71.

ENTRE O RITMO E A FORMA: A PALAVRA POÉTICA COMO GESTO PERFORMÁTICO EM *COM FISSÕES*, DE JOSELY BITTENCOURT

Keila Mara de Souza Araújo Maciel[1]

A escrita poética de Josely Bittencourt se desenvolve no ambiente de múltiplas referências que é o contemporâneo. Nos poemas organizados em *Com Fissões* materializa-se a herança da linguagem como artifício para o experimento sensorial da imagem e do som, sob o qual o enigma da palavra se apresenta como estranhamento. A referência ao termo *fissão*, que significa fenda, cisão, ocorre em diversos textos do livro e juntamente com outros elementos estruturais apontam para a incompletude dos seres, inconstantes e múltiplos. A estranheza que os poemas do livro *Com Fissões* procuram inserir em sua forma é própria do deslocamento que o mundo impõe a quem lhe enxerga. A experiência de presenciar o acúmulo dos dias faz com que a poeta reivindique o direito de dizer. Esses poemas são como inscrições, que em vez de rasgar, talhar o suporte onde se apoia, utiliza recursos gráficos para articular as palavras e as marcas visuais no papel. Há um gesto presente em cada palavra desmembrada e realinhada de maneira a servir não à logica artificial da continuidade, mas ao sentido que se quer dar. O trabalho com a palavra desenvolvido em *Com Fissões* esforça-se para criar um afastamento do que seria o caráter

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

mimético. Os poemas presentes nesse livro, não pretendem ordenar os temas de maneira a criar uma expressão direta de sua forma de pensar, eles são resultado do esforço para transfigurar a capacidade descritiva da linguagem, e, por meio de recursos sonoros e gráficos da palavra, refazer, pela palavra, o mundo cuja realidade permanece pulsando na realidade interior do discurso (SCRAMIM, 2015, p.15).

A escrita poética em *Com Fissões* parece buscar formatos que deixam evidente a precariedade das definições. A partir dessa perspectiva, os contornos, apesar da rigidez da letra impressa em papel, apontam para a provisoriedade de toda afirmação. Dizer é um risco incerto e inacabado. O poema "Ela" sugere esses traços de corporeidade inconstante.

ELA

o contorno da bela
por onde
entra
a margem
por onde
molha
a língua os ângulos
curvos da face
ao dorso
tange
os dedos por onde
o corpo imerso
veio vem
sai por
onde entra vai
dobra ao encontro
por onde torna
encerra
surge sua
o elo em si
incide
nela

(BITTENCOURT, 2014, p. 28)

Esse poema ressalta o aspecto visual como importante componente do projeto estético de *Com Fissões*. Nesse livro encontramos "o toque imponderável dos textos que parecem liberar sentido próprio, feito não apenas de informação, mas de um elo nascido de ritmos, sonoridades, palavras usadas fora do nexo habitual" (CANDIDO, 1993, p. 119). Esta habilidade com a formação da estrutura do poema, que Antonio Candido identificou em Rimbaud, também está presente nos textos de Josely Bitencourt, nos quais são construídos significados autônomos, por meio de uma "fluidez encantada, que embala a percepção e sustenta o discurso acima da necessidade de captar logicamente o sentido" (p. 120).

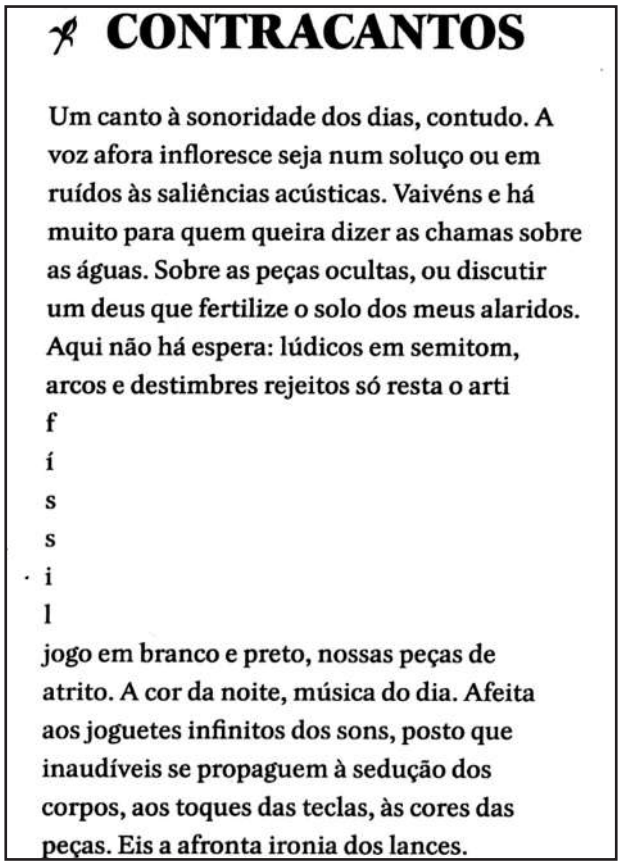
O poema "Ela" é moldado a partir da combinação de palavras grafadas de forma a acompanhar isomorficamente o movimento que compõe o desenho do corpo feminino. Assim, os elementos visuais da grafia, os recuos e distorções do espaçamento entre as palavras exploram o contraste entre o traço das letras e o branco da página. Esse trabalho com a materialidade das palavras cria a intensificação do conteúdo que se expressa na própria forma da grafia, acentuando o caráter visual da letra impressa, e a aproximação entre significado e significante em torno da temática. Esse efeito fica evidente quando relacionamos os versos "O contorno da bela / por onde/ entra / a margem". O início do poema é também o início do corpo que se forma. O texto coisa, a existência corpórea na poética do ser. No texto "Ela", o feminino, enquanto corpo e identidade, não se fixa na palavra, nem no desenho. Não há permanência na definição. O feminino é um fluxo entre palavras fugidias que respondem aos títulos lançados sobre a figura da mulher. O poema compõe margens, mas as frestas entre as palavras apontam para a provisoriedade dos contornos, para o movimento constante dos "ângulos /curvos da face /ao dorso". O poema-corpo ganha contornos com a moldagem das palavras dispostas na folha, valorizando a diagramação para evidenciar o caráter imagético criado a partir da grafia paralela à folha lisa. Assim, pela plasticidade da forma, os poemas em estudo adquirem uma discursividade gestual e a leitura segue um percurso sensorial e corpóreo.

Essa convergência de linguagens evidencia não apenas os contornos do poema-corpo, mas também o caráter fluido e provisório que caracteriza esse momento de tentativa, que procura entender-se e visualizar-se numa forma. Tais aspectos estão presentes nos versos "o corpo imerso / veio vem / sai por / onde entra vai". Esses avanços das palavras na página, afastando-se do início de cada linha remete à tomada de distância que olhar reflexivo requer. Quando olhar-se passa a ser possível, esse autorreconhecimento, mesmo que inconstante, permite o encontro com um alinhamento mais plano. No poema "Ela", a junção do aspecto semântico das palavras, a visualidade da figura impressa e o ritmo da leitura simulam uma performance do toque. Ao acompanhar os contornos, as linhas curvas desse corpo que se reconhece também na voz quando narra a imagem de si, compõem uma experiência multissensorial de reconhecimento que torna inseparáveis a compreensão identitária e o entendimento da própria vitalidade corpórea. Nesse sentido os últimos versos promovem essa dobra para si, o único parâmetro considerável para alguma definição: "dobra ao encontro / por onde torna / encerra / surge sua / o elo em si / incide nela".

Além de criar um movimento visual, a escolha das palavras reproduz uma sonoridade que também auxilia nas delimitações, na fluidez do traço. Os versos livres na forma não seguem um marcador que fixe ritmo ou métrica, mas as palavras são combinadas de forma a acentuar curvas melódicas que também estão expressas na imagem que se forma no papel e nos espaços entre os versos. No primeiro verso do poema "Ela" temos uma sequência mais longa de palavras "O contorno da bela", um alongamento inicial em contraste com os versos curtíssimos da sequência e o encontro novamente com um verso sutilmente mais extenso, num alinhamento em queda que se escorre sobre a página: "por onde / entra / a margem / por onde / molha / a língua dos ângulos". Esse formato curvo acompanha todo o poema e é acentuado semanticamente por palavras como "contorno", "margem", "ângulos", "curvos", "dorso", "corpo", "dobra", que evidenciam o propósito experimental de fundir forma e conte-

údo. Esses jogos combinatórios promovem a fluidez das palavras na criação dos contornos do poema-corpo enquanto a leitura do texto se desenvolve. O ritmo da leitura também é marcado por recursos como a predominância de palavras paroxítonas dispostas com certa ordenação, imprecisa, porém bastante significativa (Ela, contorno, bela, onde, entra, margem, onde, molha, língua, curvos, face, dorso, tange, dedos, dobra, encontro, torna, encerra, surge, elo, incide, nela). Uma leitura de percurso agudo buscando fôlego.

A sonoridade das palavras como um "artifíssil" do "jogo em preto e branco" da página aparece com relevância ainda maior no poema "contracantos", que inicia declarando-se "Um canto à sonoridade dos dias". Na sequência, desenvolve-se uma admirável reflexão que insere poesia ao pensamento, na busca por entender as faces que se alternam diante da vida. São palavras incisivas, versos que alcançam temas últimos, essenciais da condição humana. A disposição desses versos acomodados em frases não torna mais sutis os silêncios e eles passam a fazer parte do discurso na tentativa de "dizer as chamas sobre as águas".



CONTRACANTOS

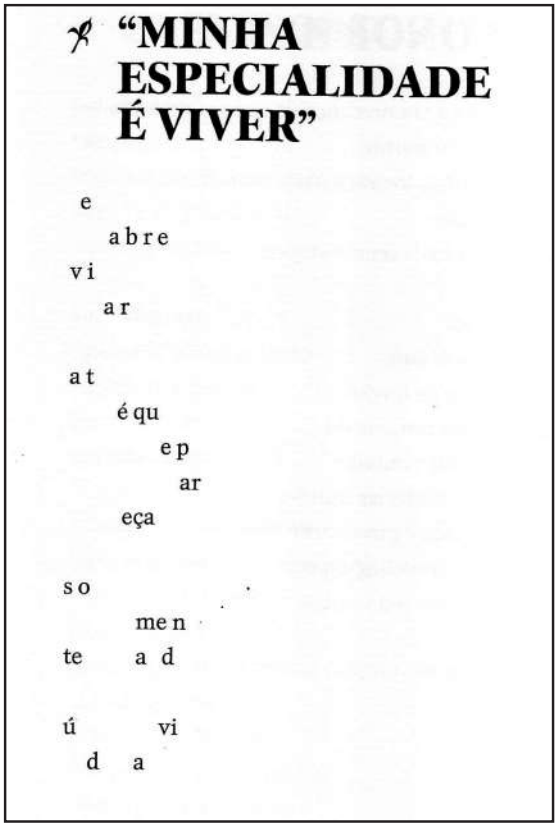
Um canto à sonoridade dos dias, contudo. A
voz afora infloresce seja num soluço ou em
ruídos às saliências acústicas. Vaivéns e há
muito para quem queira dizer as chamas sobre
as águas. Sobre as peças ocultas, ou discutir
um deus que fertilize o solo dos meus alaridos.
Aqui não há espera: lúdicos em semitom,
arcos e destimbres rejeitos só resta o arti
f
í
s
s
i
l
jogo em branco e preto, nossas peças de
atrito. A cor da noite, música do dia. Afeita
aos joguetes infinitos dos sons, posto que
inaudíveis se propaguem à sedução dos
corpos, aos toques das teclas, às cores das
peças. Eis a afronta ironia dos lances.

(BITTENCOURT, 2014, p. 28)

O ritmo em "Contracantos" não se produz a partir de recursos marcados, mas pela escolha das palavras, pelas pausas representadas pelo fim de cada frase-verso, e por meio de termos que remetem ao som, tais como "sonoridade", "canto", "voz", "soluço", "ruídos", "saliências acústicas", contrastando com palavras reformuladas, sugerindo alternância e desconstrução, a exemplo de "semitom", "arcos e destimbres", "música do dia", "joguetes infinitos de sons". Dessa maneira, o ritmo nesse e em outros poemas de *Com Fissões*, nasce na sonoridade dos fonemas, nas aproximações, deformações e prolongamentos que conduzem a articulação das palavras dispostas com esse

intuito. "O ritmo também está na visualidade, mas ele a transborda, uma vez que ele é movimento e aciona os outros sentidos" (FERRAZ, 2015, p. 188). Neles está presente um experimento verbi-voco-visual, capaz de potencializar o olhar que se lança ora sobre os elementos da natureza, ora sobre o ambiente das teclas, dos aparelhos. Ideia expressa, principalmente nos últimos versos: "A cor da noite, música do dia. Afeita / aos joguetes infinitos dos sons, posto que / inaudíveis se propaguem à sedução dos / corpos, aos toques das teclas, às cores das / peças. Eis a afronta ironia dos lances".

O recurso imagético mais agudo do poema constitui-se na quebra que origina o morfema "físsil", disposto, letra por letra, em sentido vertical e separado da partícula anterior "arti". Tamanho destaque privilegia a significação da palavra físsil, a fenda que se abre entre duas rochas e remete ao título e à foto da capa do livro *Com Fissões*. No poema "Contracantos" um corte se abre no meio de um texto e desfaz a tentativa de se criar uma sequencialidade de ideias. O todo não é alcançado pela linguagem verbal e a imagem criada com o efeito gráfico evidencia essa impossibilidade. A fissão é o espaço por onde escapa o incontornável. É o vão que se abre em meio às ilusões de completude e entendimento pleno. A poesia está no abismo entre as convicções. A dúvida é o que move a palavra poética, o que está expresso no poema "Minha especialidade é viver".



(BITTENCOURT, 2014, p. 21)

O título entre aspas sugere o intertexto, uma citação. Essa expressão está no primeiro verso do poema de E. E. Cummings, traduzido por Augusto de Campos:

> minha especialidade é viver – era a legenda
> de um homem (que não tinha renda
> porque não estava à venda)
> olhar à direita – replicaram num segundo
> dois bilhões de piolhos púbicos do fundo
> de um par de calças (morimbundo)
> (CUMMINGS, 2012, p. 105)

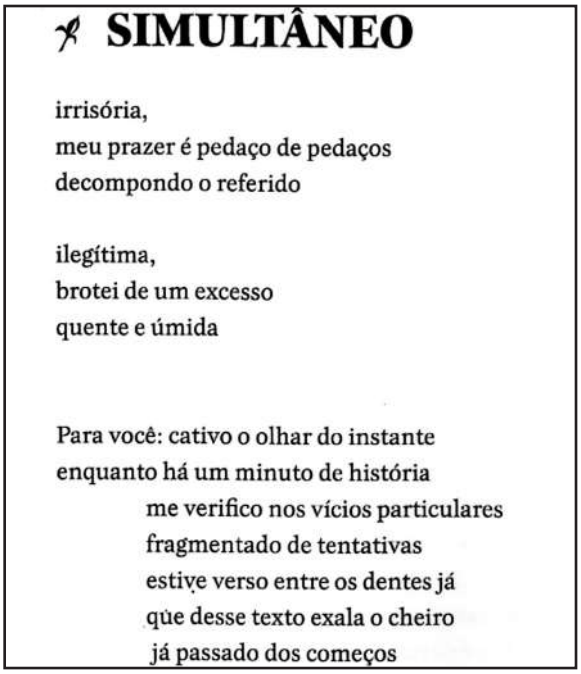
O poema de E. E. Cummings remete ao sujeito que se põe à margem, transitório, desimportante, contrário às convenções da ordem político-econômica. Esse fluxo de quem escapa da ordenação também está presente no poema "Minha especialidade é viver". Nele as palavras desmembradas são recombinadas de maneira a criar uma imagem indefinida, sem formato prévio. As aspas para o título também sugerem a fala de um sujeito e intensifica a atenção dada a esta voz que se autoavalia. O poema que surge na sequência apresenta o gesto que transgride a ideia de especialista, de um ser que delimita uma área e dedica-se a desenvolvê-la em ordem sempre crescente e positiva. A especialidade do sujeito expresso no poema de Bittencourt é implodir as informações sobre o objeto ao qual se dedica e reorganizar os elementos-escombros. A forma, portanto, é a incerteza. É um poema em movimento, pois os contornos não se fecham, e a dúvida contemplada impede conclusão. As palavras se encerram na página, mas o poema não está concluído. A dúvida é o início de uma ideia, de um texto, e é também o que resta, impedindo, dessa forma, qualquer desfecho que não impulsione um reinício.

Em "Minha especialidade é viver", assim como ocorre na maior parte dos textos de *Com Fissões*, Josely Bittencourt privilegia a visualidade da grafia, enquanto elemento de sua poética. A autora dialoga com a poesia moderna, desde Rimboud e Malarmé aos poetas do concretismo e pós-concretismo, sob as referências de Haroldo e Augusto de Campos, João Cabral de Melo Neto, Paulo Leminski, Ana Cristina César e Arnaldo Antunes, entre outros. Dessas leituras, assimilou-se o embate com a "estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional", voltando-se para a palavra, por acreditar que nela está a substância da poesia e o fundamento para a criação de uma "estrutura conteúdo" (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 83). No livro *Com Fissões* há um trânsito livre de influências entre as diversas correntes poéticas da modernidade. A voz poética da autora em alguns momentos encontra forma em poemas mais discursivos e intimistas como em "Horizontalidades" (p. 32), ou em haicais, a exemplo de "Fol'amor" (p. 68), contudo é inegável o predomínio de

textos dedicados a experimentar a materialidade das palavras e seus efeitos visuais e acústicos.

Os poemas de *Com Fissões* não pretendem informar sobre algo, não são textos miméticos, conforme tratamos anteriormente. Eles se apresentam como fenômenos, como existências corpóreas que abrigam movimentos semânticos, sonoros e gráficos. Esses textos são objetos que tomaram forma a partir das potencialidades materiais da palavra. O leitor, então, depara-se com poemas que extrapolam a função de comunicar um tema de forma singular. Na leitura desenvolve-se uma experiência com a poesia enquanto presença. É um livro que explora a capacidade da língua de i-maginar, criar novas formas, para o que já existe. São textos que procuram retomar o espanto diante das coisas, dos fatos, e dos comportamentos com olhar inédito. O trabalho da poeta caminha para reencontrar habilidades da língua já encobertas por tanta informação. Nos textos de *Com Fissões* a autora aparece como o fauno que traz os olhos nas mãos, a sugerir uma reorganização para os sentidos. Não se trata de um olhar automatizado e instantâneo, mas de um olhar que visa à (re)criação, manipular formas com os dedos.

Essa ironia de quem "aprendeu a rir" das definições, linhas e metas, está presente em todo o livro e também direciona a dobra, o olhar para si. Nesse aspecto, os recursos visuais também apontam novamente para o deslocamento, o território corpo não é habitado por um ser uno. Enquanto muitos textos do livro adquirem voz impessoal, voltados para a textualidade, a literalidade, outros poemas de *Com Fissões* apontam para um sujeito. No entanto não se trata de expressão lírica das reflexões da poeta, mas da imprecisão deste rosto, da impossibilidade de assumir uma forma permanente, assim como sugere o poema "Simultâneo":



SIMULTÂNEO

irrisória,
meu prazer é pedaço de pedaços
decompondo o referido

ilegítima,
brotei de um excesso
quente e úmida

Para você: cativo o olhar do instante
enquanto há um minuto de história
me verifico nos vícios particulares
fragmentado de tentativas
estive verso entre os dentes já
que desse texto exala o cheiro
já passado dos começos

(BITTENCOURT, 2014, p. 29)

Esse poema traz Josely Bittencourt para junto dos grandes nomes da poesia. É um texto em expansão permanente, que rompe o tempo e os limites da codificação. Cada verso é um *continuum*, partindo de indagações oriundas da experiência particular do sujeito poético, mas que "traz em si a experiência mais abrangente da humanidade" (ADORNO, 2012, p. 26). Na reflexão desenvolvida no poema "Simultâneo", a identificação de si construída pelo sujeito procura enfatizar o caráter irrisório e precário das existências por meio de duas afirmações incisivas. A primeira estrofe refere-se ao prazer decomposto, fragmentado, interrompido, seguida por versos que apontam para a fecundação "ilegítima" que brotou "de um excesso". O início que se dá com a expulsão, a parte expelida.

Na terceira estrofe há um esforço por identificar no curso do tempo um espaço em que caiba um breve e provisório entendimento

de si. O deslocamento dos versos que seguem na página sugere o lugar movediço e provisório onde se abriga o eu, nos "vícios particulares", onde se encontra "fragmentado de tentativas". Nesse poema os versos são fragmentos em conexão simultânea, recolhendo vontades diluídas. A reflexão sobre a origem orgânica do eu procura, ironicamente, sentido na genética controversa, desfazendo a lógica da origem e da continuidade, ou da ordem linear e plana. Esse ser estilhaço mistura-se ao efêmero do tempo, "um minuto de história". Observa-se entre as ações, seu movimento no mundo, entende-se no vão, é fissão, não há continuidade. A partir dessa reflexão, quebra-se a pretensão ilusória de prolongamento no tempo a ponto de resolver-se em palavra, fora da ordem do tempo, disperso de toda genealogia.

O olhar direcionado para a voz autoral do poema remete para uma das variações da escrita literária da contemporaneidade, quando volta a ser importante considerar as experiências individuais presentes no texto literário. Em *Com Fissões* há uma confluência entre textos marcados pela impessoalidade, pelo olhar que se dirige ao externo, a exemplo de "Contracantos" e poemas mais subjetivos, em primeira pessoa, que realizam um exercício de autoentendimento que resultam sempre na indefinição, na impossibilidade de um acabamento. Esta abordagem dialoga com os estudos sobre a escrita de si, teoria que ganha cada vez mais fôlego diante do número crescente de textos literários que evidenciam as marcas de autoria.

Em *Com Fissões,* o eu não almeja compreender-se como unidade subjetiva, cuja trajetória linear poderia ser identificada em sua obra. A exemplo do poema "Simultâneo", a referência ao eu poético eleva-se na figura do autor que, na materialidade da escrita, ressalta sua presença enquanto sujeito que ora se desmembra, ora se recompõe.

No entanto, esse autor que retorna na literatura contemporânea, assim como ocorre em *Com Fissões*, não abriga em si a mesma função da antiga tradição, na qual a obra era "propriedade" do autor e toda tentativa de analisar um livro deveria passar pela trajetória historiográfica e biográfica de quem escreveu. As marcas de autoria

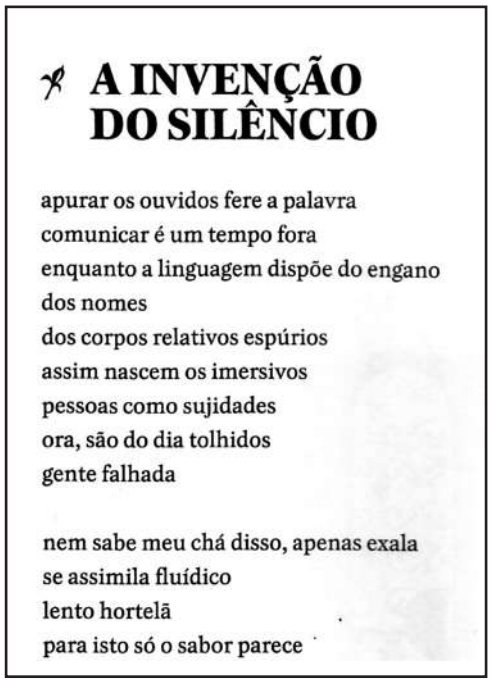
reconhecidas nos poemas de Josely Bittencourt são perpassadas pela descentralização da existência, conforme ressalta Fabíola Padilha, ao dizer que não se pretende "[...] exumar o autor como um sujeito uno e monolítico, cuja integridade seria decalcada na escrita [...]. Pelo contrário. O que no campo atual dos estudos literários vem sendo chamado de 'retorno do autor' alinha-se paradoxalmente à desconstrução da identidade perficiente" (PADILHA, 2011, p. 3).

O sujeito que se avista nos poemas de *Com Fissões* não está emoldurado em uma figura coesa, de identidade plana. O que se acentua nesses textos é justamente a instabilidade, a impossibilidade da definição e permanência. Essa dobra que direciona novamente o olhar para si experimenta o estranhamento incontornável da autorreflexão, para projetar ali a distância necessária a toda reflexão crítica. Como também explica Diana Klinger, "o 'retorno do autor' não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade" (KLINGER, 2007, p. 38). Trata-se de um sujeito que ganha notoriedade pela ausência de definição e centralidade. Não seria, portanto, "um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da 'literatura do eu' a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade" (p. 38). Assim, nos poemas de reflexão subjetiva presentes nesse livro, a autora passa a ser sujeito e objeto de sua obra, ao longo da qual ela também está se construindo, performando-se.

Nessa perspectiva, Octavio Paz explica que a experiência poética revela nossa condição humana, e a criação poética é também a criação de nós mesmos:

> [...] homem é impelido a nomear e criar o ser. Esta é sua condição: poder ser. E nisso consiste o poder de sua condição. Em suma, nossa condição original não é só carência nem tampouco abundancia, mas possibilidade (PAZ, 2010, p. 161).

Em *Com Fissões* a composição do poema se confunde com a construção do sujeito. Há uma combinação de linguagens quando a corporeidade do texto e os recursos sensoriais do indivíduo se inter-relacionam. Esta aproximação está evidente no texto "A invenção do poema":



A INVENÇÃO DO SILÊNCIO

apurar os ouvidos fere a palavra
comunicar é um tempo fora
enquanto a linguagem dispõe do engano
dos nomes
dos corpos relativos espúrios
assim nascem os imersivos
pessoas como sujidades
ora, são do dia tolhidos
gente falhada

nem sabe meu chá disso, apenas exala
se assimila fluídico
lento hortelã
para isto só o sabor parece

(BITTENCOURT, 2014, p. 78)

Esta seria uma busca da poeta, inventar o silêncio necessário. Um desvio da tarefa exaustiva de comunicar. Com esse intuito, poesia de Josely Bittencourt nega a palavra em sua significação convencionada ao "engano dos nomes", e atua na renovação da linguagem, quando desestabiliza sua forma por meio da torção, "apurar os ouvidos fere a palavra". Essa busca pela falha da língua também se dará em direção ao trabalho com a sonoridade, que acentua o jogo de conexão entre as palavras (FERRAZ, 2015, p. 191). No engano também nascem os indivíduos, "pessoas como sujidades", "os imersivos", "gente falhada". No poema "A invenção do silêncio", esse olhar sobre a escrita e sobre

outro aponta para o efeito nulo de textos e de pessoas, presenças que não dizem nada, diluídas na matéria homogênea da informação previamente digerida.

A segunda estrofe não pode ser decodificada, apenas experimentada numa investigação dos sentidos. Intangível, perde-se no movimento dos olhos, impalpável não se deixa apreender. Esquiva-se do entendimento, da redução das definições. Para si reserva-se, o gosto que permanece desconhecido: "nem sabe meu chá disso, apenas exala/ se assimila fluídico/ lento hortelã/ para isto só o sabor parece".

Esse livro interminável que é o *Com Fissões* reserva a cada nova leitura uma experiência singular, e sugere outros caminhos ao leitor. Alternativas aos percursos interpretativos impotentes diante de códigos que não desejam resolução. São versos insolúveis e requerem novas formas de experimentar o texto, em direções múltiplas e simultâneas, palavra por palavra sem nenhuma perspectiva prévia, não há horizonte na linha contínua. Exige-se a quebra, o trânsito circular, o tropeço, desistências e retornos. O livro conduz a leitura em queda livre, ou em pousos pontilhados, pausas infinitas que não terminam no fim do verso, os poemas não se encerram, o livro não vai para a estante. Os textos estão lançados na página e para fora dela como coisas, ao mesmo tempo dispersas e conexas, como em uma constelação de ideias, planos e formas. Estão ali indagações eternas, fossificadas, talhadas num vão que se multiplica, excede o corpo e contorce sua forma mutante: a palavra.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.

BITTENCOURT, Josely. *Com fissões*. Vitória: Secult-ES, 2014.

CANDIDO, Antonio. As transfigurações de Rimbaud. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Unicamp, 2012.

FERRAZ, Annita Costa Malufe Silvio. O ritmo intensivo em Beckett e Michaux. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Org.). *O duplo estado da poesia*: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PADILHA, Fabíola. A escrita de si na ficção brasileira contemporânea. *Água da Palavra*, Rio de Janeiro, n. 3, mar. 2011. Disponível em: <http://revistaaguadapalavra.files.wordpress.com/2012/08/a-escrita-de-si-na-ficc3a7c3a3o-brasileira-contemporc 3a2nea-fabiola-padilha.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2016.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Org.). *O duplo estado da poesia*: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LEITE NEGRO DA MADRUGADA: A LÍRICA E A BARBÁRIE – CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE LINO MACHADO E GABRIEL MENOTTI

Leandra Postay[1]

> [...] a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultual e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana.
> Theodor Adorno

Em "Crítica cultural e sociedade", Theodor Adorno enunciou uma de suas mais polêmicas proposições, tão questionada quanto repetida:

> Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o

1 Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

> risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo em uma contemplação auto-suficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta, que pressupõe o progresso do espírito como um de seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-lo inteiramente (1998, p. 25-26).

No trecho, encontra-se uma ideia central a todo o texto: em uma sociedade reificada, regida por padrões totalitários, a arte, que deveria se erguer contra o *status quo*, frequentemente não consegue escapar ela mesma à reificação, assim como a crítica cultural, que reproduz em seu ofício aquilo que denuncia nos objetos de cultura. Essa situação dialética atinge seu ápice na compreensão de que escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie. Como fazer poesia, como se dedicar à criação estética em um mundo onde Auschwitz foi possível? Ao mesmo tempo, entretanto, em que fala da inviabilidade da lírica, Adorno, em "A arte é alegre?", afirma que:

> A não-finalidade da arte é escapar da coerção da auto-preservação. A arte incorpora algo como liberdade no seio da não-liberdade. O fato de, por sua própria existência, desviar-se do caminho da dominação a coloca como parceira de uma promessa de felicidade, que ela, de certa maneira, expressa em meio ao desespero (1996, p. 3).

E, em "Educação após Auschwitz": "A exigência de que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação. [...] Quando falo de educação após Auschwitz, refiro-me [...] ao esclarecimento geral, que produz um clima intelectual, cultural e social

que não permite tal repetição [...]" (2012b, p. 119; p. 123). Ou seja, a impossibilidade de escrever poemas após Auschwitz não significa a recomendação ao silenciamento. Antes, se a arte é aquela capaz de incorporar "algo como liberdade no seio da não-liberdade", e se a não repetição da catástrofe que tem nos campos de concentração seu símbolo máximo exige o esclarecimento, que se dá sobretudo via educação, a impossibilidade de escrever poemas após Auschwitz se traduz na compreensão extrema de que a arte já não pode – se é que o pode algum dia – ser desinteressada. Pelo contrário, toda obra deve dialogar criticamente com o mundo empírico, não por sua transformação em instrumento de propagação de teses sociológicas, mas por meio da sedimentação da história em sua forma.

Wilberth Salgueiro retoma essa importante questão a partir de poema de Paulo Leminski[2], no qual:

> Entendemos que [...] a Lua – além de sua literalidade fanopéica: satélite a brilhar – ocupa, metonimicamente, o próprio papel da poesia. (Por extensão, pode-se dizer que, representando a poesia, a Lua representaria igualmente o poeta, cidadão que, como todos, envolve-se nos redemoinhos da vida.) Como se a questão posta fosse: poesia, não vais dizer nada diante do que testemunha? Vais posar de vestal, etérea e eterna, enquanto a peste se alastra? Vais continuar enfeitando o mundo, assim "assim", musa longínqua, cúmplice de crimes? Desse impasse – a irredutibilidade de a poesia "acontecer" sem compromisso com mais nada a não ser consigo mesma *vs* a imperiosidade de exercer função social relevante no sentido de atuar em direção à justiça *no* mundo; em síntese, o caráter autotélico da poesia diante da urgência da ação ética –, desse impasse, dizíamos, deriva a célebre afirmação de Adorno [...] (SALGUEIRO,

2 "lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?" (LEMINSKI, apud SALGUEIRO, 2011, p. 140).

2011, p. 140-141).

Em diálogo com Jeanne Marie Gagnebin, Salgueiro pontua que a colocação de Adorno a respeito da relação entre poesia e barbárie provoca uma revisão radical das relações entre ética e estética (p. 141). A seguir, nos dedicaremos à breve análise de poemas de Lino Machado e de Gabriel Menotti para refletir acerca desse possível vínculo entre criação artística e história:

Der Tod ist Ein Meister Aus Deutschland

A morte é um mestre em toda parte?
A morte
é capaz de tantas artes,
dançando conforme a letra
de cada mote?
Tão numerosas assim
as suas manhas
aprendidas
em leste, oeste,
sul
e bandas do norte?

Com certeza: um triplo
ou quádruplo
sim...

Um mestre que atua
para a minha admiração
e a tua
de modos diversos.
Nos trópicos,
por exemplo, tem rosto sombrio,
trágico,

mas colorido também,
berrante,
até festivo, nem um pouco restrito
a um só estilo –
grosseiro
quando for preciso,
tanto quanto
galante
disparando alguns sorrisos.

A morte é um mestre,
sem dúvida –

e entre mais coisas
um mestre
de mil disfarces

– ou disfarce algum
o grande mestre utiliza:

um ator magnífico
apto a operar
com ene nuances
a partir
de uma única face,
tipo
que se transforma em tipos,
perito
em efetuar entrelaces.

Superior ao ponto
de não recusar
o Oscar deste ano,
do próximo
ou de qualquer outro,

sob vaias
afinal não letais
de críticos severos,
hiper-adornianos.

A morte,
grande intérprete
na neve
de palcos distantes,
no chão duro
deste meu agreste
e no mais
do mais do mais que enfim
ainda nos reste(m).

A morte, em síntese: um mestre (MACHADO, 2010, p. 64-66).

Campo de Concentração

Dentro da sua cabeça
dentro da sua caverna

as serpentes se enroscam
em anéis infinitos

desenhando contornos no céu.

Eu quando escrevo
adornos e peircings

minha cabeça é um camarim
de deuses e atores loucos
que dançam feito moinhos.

Eu quando escrevo
Edifício de versos

sou meu verso mais pobre
o que mais me comove
e apodrece o poema.

À noite caminho por todo o zodíaco,
amando sozinho, mãos dadas contigo:

na torre mecânica está tudo calmo,
princesas de pedra tomando sereno
em altas varandas, pequenos pecados,
silício e silêncio e os homens trabalham.

O mundo, no fundo, parece tão falso
Enquanto eu me deito aqui do seu lado!

Oh!, maya, minha mãe,
dai-me deuses e doces
e o calor do teu colo!

Teus seios, brinquedos de pedra macia;
teus seios, teus seios, um rio ao nascer!

Sabor de ferrugem, dilúvio de nuvens
que a torre celeste não pode conter:

em pânico os pássaros partem o poente
e do ventre mecânico eclode a serpente (MENOTTI, 2010, p. 48-49).

Nos dois casos, para a análise que ora se empreende, o interesse primeiro e maior recai sobre os títulos, pois são eles que estabelecem

uma retomada imediata da temática da *Shoah*. Principiemos por Lino Machado. "Der Tod Ist Ein Meister Aus Deutschland" é uma referência ao poema "Todesfuge" de Paul Celan, poeta romeno que foi levado pelas tropas nazistas a um campo de trabalho forçado. Seus pais, por sua vez, foram para um campo de concentração e não sobreviveram. Tais dados biográficos são fundamentais para o entendimento da poesia de Celan. A linguagem da produção do poeta é considerada hermética, o que apenas reforça a dificuldade em traduzir o horror e o trauma vividos. O tratamento majoritariamente dado à temática de seus versos diverge significativamente do preponderante na literatura: o amor, que tradicionalmente é vida, em *Ópio e memória* (CELAN, 1985, p. 9-41) é morte, assim como a bailarina, normalmente símbolo de vitalidade. O poeta é testemunha do horror e é justamente o reconhecimento de tal condição que viabiliza a compreensão de sua constante referência à morte, afinal, o escritor é um sobrevivente de pais mortos. Como consequência principalmente das experiências durante a Segunda Guerra, sua obra é profundamente marcada pela negatividade. A insistência em inserir a noite em sua literatura, não da forma idealizada dos românticos, é mais uma prova da marca deixada pelo horror histórico no autor, que transferiu muito do trauma para sua produção. Partamos para a leitura integral do poema "Todesfuge", em tradução de João Barrento e Y. K. Centeno:

> Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer
> bebemo-lo ao meio dia e pela manhã bebemo-lo de noite bebemos e bebemos
> cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados
> Na casa vive um homem que brinca com serpentes e escreve
> escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de ouro Margarete
> escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham
> assobia e vêm os seus cães

assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra
ordena-nos agora toquem para começar a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de [noite
bebemos-te pela manhã e ao meio-dia bebemos-te ao entardecer
bebemos e bebemos
Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve
escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de ouro Margarete
Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados

Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí outros cantem e toquem
leva a mão de ferro que traz à cintura balança-o azuis são os seus olhos
enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros continuem a tocar para a [dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
bebemos-te ao meio dia e pela manhã bebemos-te ao entardecer
bebemos e bebemos
Na casa vive um homem os teus cabelos de ouro Margarete os teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com as serpentes

E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um mestre que veio da Alemanha
grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo subireis aos céus e tereis um túmulo nas nuvens aí não se fica apertado

> Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
> bebemos-te ao meio-dia a morte que veio da Alemanha
> bebemos-te ao entardecer e pela manhã bebemos e
> bebemos a morte é um mestre que veio da Alemanha
> azuis são os teus olhos
> atinge-te com bala de chumbo acerta-te em cheio
> na casa vive um homem os teus cabelos de ouro Marga-
> rete atiça contra nós os seus cães oferece-nos um túmulo
> nos ares brinca com as serpentes e sonha a morte é um
> mestre que veio da Alemanha os teus cabelos de ouro
> Margarete os teus cabelos de cinza Sulamith (apud
> LIMA, 2012, p. 401-402)[3]

O título do poema de Lino Machado, "Der Tod Ist Ein Meister Aus Deutschland"[4], corresponde ao verso "a morte é um mestre que veio da Alemanha". Apesar da retomada integral das palavras de

3 "Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts / wir trinken und trinken / wir schaufeln ein Grab in der Lüften da liegt man nicht eng / Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete / er schreibt es un tritt vor das Haus und es bltzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei / er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde / er befiehlt uns spielt auf nun zum Tantz // Schawarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends / wir trinken und trinken / Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete / Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng // er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt / er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau / stecht tiefer die Spaten ihr andern spielt weiter zum Tantz auf // Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends / wir trinken und trinken / ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen // Er ruft spielt süsser den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland / er ruft streicht dunkler die Geigen dann steig ihr als Rauch in die Luft / dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng // Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland / wir trinken dich abends uns morgens wir trinken und trinken / der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge sind blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau / ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete / er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft / er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland // dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith" (CELAN, 2012, p. 37-39).

4 Na publicação da Secult-ES, todas as palavras do título foram grafadas com inicial maiúscula. Destacamos, no entanto, que, na gramática alemã, tal regra se aplica exclusivamente aos substantivos.

Celan, as aproximações entre os dois poemas não avançam muito. É certo que ambos tratam da morte, mas com direcionamentos bastante distintos. Celan utiliza sua experiência e seus traumas para abordar de maneira subjetiva o assassinato de judeus nas câmaras de gás, imagem que se faz visível em "cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados", "Os teus cabelos de cinza Sulamith" e "[...] depois feitos fumo subireis aos céus". A gravidade desse cenário se adensa diante do contraste entre o túmulo nos ares e as estrelas que brilham ao céu e são observadas pelo homem, algoz; entre os cabelos de cinza de Sulamith e os cabelos dourados de Margarete; assim como diante da equivalência entre o assobio que chama os cães e o assobio que chama os judeus. No caso do poema testemunhal (GINZBURG, 2011), a morte é um mestre que veio da Alemanha porque é literalmente de lá que partem as ordens de assassinato e seus executores. No texto do brasileiro, por outro lado, o possível diálogo com a *Shoah*, sugerido pela utilização de um trecho de Celan como título, não se efetiva. A morte de que trata o autor é, sem dúvidas, apresentada como um mestre, mas não há nada que justifique sua procedência alemã. Sua maestria está não em uma postura autoritária, mas nas muitas maneiras e, portanto, na habilidade, de lidar com a humanidade e conduzi-la ao fim: essa morte é capaz de tantas artes, numerosas manhas, atua de modos diversos, se disfarça, não se disfarça, possui várias nuances, é grande intérprete. Apresenta-se de incontáveis maneiras, mas é, enfim, inevitável. Não estamos, aqui, diante de um retrato da barbárie. Há, sim, sedimentos da injustiça histórica em meio aos versos, como em "Nos trópicos, / por exemplo, tem rosto sombrio, / trágico [...]", contudo, logo em seguida, vemos que esse rosto pode ser "[...] colorido também, / berrante, / até festivo [...]". A segunda parte confirma que o tratamento dado à morte no texto é como tema universal, fala-se daquela Morte que, em distintos tempos e lugares, chegará a todos os seres humanos: seja pela sombria situação de miséria, de guerras, de escravidão, seja pelo colorido descansar em paz durante o sono de quem muito viveu, riu, contou e que será feliz memória para tantos. O poema de Celan, diferentemente, dedica-se

a uma situação muito particular, que diz respeito a todos porque trata daquilo que os homens são capazes de engendrar em nome do poder e, consequentemente, daquilo a que homens e mulheres podem ser submetidos pela ânsia por poder. "*Todesfuge*" não remete à Iniludível, processo natural e biológico, que, ainda que indesejada, virá, mas a uma morte *provocada*, calculada, manifestação última da barbárie.

Também no texto de Gabriel Menotti chama atenção a articulação com a Segunda Guerra a partir do título: "Campo de Concentração", mas, novamente, o elemento que remete ao sistema nazifascista será tirado de seu contexto para conduzir temas afins à perspectiva artística tradicional. O poeta discorre sobre os dois assuntos mais caros à produção lírica contemporânea: o eu e a própria poesia. A esse respeito, Wilberth Salgueiro diz:

> trata-se 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** (2013, p. 104-105).

O campo de concentração de que o poeta fala é sua própria mente, ele usa uma referência macabra para descrever sua realidade interna: "minha cabeça é um camarim / de deuses e atores loucos / que dançam feito moinhos". Esse indivíduo fala de um relacionamento com o mundo que parte das subjetividades. É no camarim da sua mente que se preparam para o palco os deuses e atores, loucos porque, possivelmente, é louco aquele que os abriga e arquiteta. Toda a percepção do fazer poético, do mundo, do outro parte de si: "sou

meu verso mais pobre / o que mais me comove", "À noite caminho por todo o zodíaco, / amando sozinho", "O mundo, no fundo, parece tão falso / enquanto eu me deito aqui do teu lado!". Se Celan evoca o campo de concentração, que lhe levou a viver episódios intransferíveis e impossíveis de se reconstruir, para dar voz ao coletivo e visão à mais degradante experiência humana, Menotti, por outro lado, o faz voltando-se inteiramente para si, na busca por simbolizar o estado de desespero e degradação em que um indivíduo pode se encontrar internamente. A metáfora é adequada, mas a apropriação do símbolo talvez não o seja. Não é que os versos sejam solidários à alienação. Eles desconstroem lugares comuns da poesia romântica, que acabaram por se converter em lugares comuns da lírica como um todo, e dessa maneira contribuem com certa desmistificação da literatura (a torre de marfim é substituída pela torre mecânica; as etéreas donzelas surgem como princesas de pedra; no lugar de um poeta que levaria uma verdade ao mundo por meio de uma voz inspirada, vê-se um pobre sujeito que apodrece sua criação). Entretanto, seguindo a proposta adorniana, nos perguntamos o que permite que se recorra com tamanha naturalidade a um episódio de tão indescritível horror para tratar do eu, do lirismo, das questões cotidianas e naturais desta vida, de maneira absolutamente desarticulada do evento extremo em si – usando as palavras de Salgueiro, de maneira ensimesmada e autotélica.

Há décadas, percebe-se na indústria cultural uma proliferação de, principalmente, filmes e livros que remetem a episódios, personagens históricos e elementos envolvidos na Segunda Guerra Mundial[5]. Muitas vezes, se repete o visto nos poemas acima, a referência não passa do título, tratando a obra de assunto diverso. É o caso, por exemplo, do livro *O Holocausto brasileiro* (2013), de Daniela Arbex. Já o filme francês *Um brinde à vida* (2016), de Jean-Jacques Zilbermann, traz os campos de concentração como pano de fundo de uma comédia dramática leve sobre três mulheres que dividem o mesmo trauma. Vale ressaltar que este último é baseado em fatos reais, o que não muda o

5 Em agosto de 2016, verificou-se na Netflix a ocorrência de 38 resultados para a busca da palavra-chave "Segunda Guerra" e, na loja virtual da Livraria Cultura, 72 resultados para a busca da palavra-chave "Holocausto". Última consulta: 21 ago. 2016.

fato de causar estranhamento, pelas piadas e pelo clima geral a que falta certa solenidade, ao espectador minimamente familiarizado aos relatos testemunhais de sobreviventes. Nesse sentido, é certeira a estrofe de Lino Machado que diz, da morte:

> Superior ao ponto
> de não recusar
> o Oscar deste ano,
> do próximo
> ou de qualquer outro,
> sob vaias
> afinal não letais
> de críticos severos,
> hiper-adornianos (MACHADO, 2010, p. 66).

Não foram poucas as produções dedicadas à *Shoah* a comoverem a academia hollywoodiana: *O diário de Anne Frank* (1959), de George Stevens; *Julgamento em Nuremberg* (1961), de Stanley Kramer; *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg; *A vida é bela* (1997), de Roberto Benigni; *O pianista* (2002), de Roman Polanski; *Os falsários* (2007), de Stefan Ruzowitzky. Os versos transcritos, é claro, se referem à premiação da morte de maneira mais ampla e, portanto, falam de sua espetacularização, para além dos episódios antissemitas, e isso é, de fato, muito perigoso e precisa ser problematizado. Reflita-se, então, a respeito da espetacularização e apropriação mercadológica de um dos mais severos episódios engendrados e vividos pela humanidade; da utilização de seus chavões como propaganda, como ferramenta de atração e promoção de vendas.

Confirmando a proposição de Adorno em "Crítica cultural e sociedade", parafraseio agora Peter Pál Pelbart para reconhecer que aquilo que, de certo modo, denuncio em Lino Machado, em Gabriel Menotti, nas produções de Hollywood e das grandes editoras faço também eu neste momento, falando de um assunto que só conheço pelos livros; alardeando meu título com palavras de Celan; cha-

mando atenção para a necessidade de não esquecer Auschwitz sem transformá-lo em produto ao mesmo tempo em que o objetifico neste também mercado que é a universidade; cheia de questões, sem oferecer respostas:

> Como fazer para que a vida eminente, sanguínea, palpitante, não seja propriedade exclusiva desse cadáver sagrado e consagrado pelo sofrimento e, portanto, que não permaneça ali, enterrada, na estéril monumentalidade de uma lápide? Como fazer para que a vida não seja, ao contrário, monopólio do estrelismo midiático, desse que através dos colóquios e mesas-redondas e debates e publicações, fala *sobre* a catástrofe, sua ou alheia, e que pretende, talvez representá-la para sua glória própria, narcísica, num estranho e duvidoso vampirismo? Como pode esse ser impalpável descolar-se tanto da pele azulada como da tela azulada, do opaco de um e do fosforescente do outro, do pesado e também do frívolo, do passado substantivo e igualmente do efêmero virtual, para poder, enfim, ganhar vida própria? (PELBART, 2000, p. 173).

Lino Machado tem razão: as vaias dos severos críticos hiper-adornianos não têm, ainda bem, nada de letais. Se essas vaias não são capazes de indicar o entrelugar que Pelbart busca em suas perguntas, que sirvam, ao menos, de convite à reflexão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *A arte é alegre?* 1996. Disponível em: http://adorno.planetaclix.pt/tadorno6.htm. Acesso em: 30 jun. 2016.

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: 70 Arte & Comunicação, 2012.

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: _____. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012b. p. 119-138.

ARBEX, Daniela. *O Holocausto brasileiro*. Belo Horizonte: Geração, 2013.

CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica*: Paul Celan – poemas II. Introdução, tradução, comentários e organização de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985. p. 9-41.

CELAN, Paul. Todesfuge. In: _____. *Mohn und Gedächtnis*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2012. p. 37-39.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

LIMA, Costa. Paul Celan. In: _____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 312-367.

MACHADO, Lino. Der Tod Ist Ein Meister Aus Deutschland. In: _____. *Sob uma capa*. Vitória: Secult, 2010. p. 64-66.

MENOTTI, Gabriel. Campo de concentração. In: _____. *Yù*. Vitória: Secult, 2010. p. 48-49.

PELBART, Peter Pál. Cinema e holocausto. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 171-184.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia *versus* barbárie – Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto). In: _____ (Org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: Edufes, 2011. p. 137-151.

SALGUEIRO, Wilberth. A poesia brasileira lida numa antologia: exercícios de solidão. *Texto Poético*, [s.l.], v. 15, p. 79-108, 2013. Disponível em: <http://www.revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/135/133>. Acesso em: 21 ago. 2016.

UM BRINDE À VIDA. Direcão: Jean-Jacques Zilbermann. Produção: Denis Carot e Marie Masmonteil. França: Elzévir Films e France 3 Cinéma; Imovision 2016, (104min), son., color.

A CRÔNICA DE JOSÉ CARLOS DE OLIVEIRA: DIÁLOGOS COM A FORMAÇÃO DO LEITOR NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Letícia Queiroz de Carvalho[1]
Suéllen Pereira Miotto Lourenço[2]

INTRODUÇÃO

A matéria-prima instrumental desta pesquisa é a Literatura. Iniciamos nossas reflexões tecendo um diálogo sobre a cultura na modernidade, pois acreditamos, como Bakhtin (1997), que a Literatura é parte inalienável da cultura e a obra literária não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura em que está inserida.

O conceito de literatura defendido neste trabalho é o mesmo apresentado por Candido (2011, p. 174) como

> todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes), em Vitória.
2 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes), em São Mateus.

Portanto, a literatura é uma manifestação inerente a todo homem já que parte do imaginário, do fabuloso, do poético, sentimentos constantes em nós todos os dias e em todas as épocas. Partindo dessa definição, entendemos que apesar de se organizar de formas diferentes e ser produzida em contextos também diferentes, obras literárias devem ser vistas como tal pela sua função social e não pela sua complexidade aparente.

E qual seria a função social da literatura? Em primeiro lugar, a literatura é comunicação e, como tal, necessita de um enunciador, um enunciado, a matéria enunciada, e um enunciante. Cumprem estes papéis o escritor, a obra e o público leitor, respectivamente. Para o escritor, a literatura é a oportunidade de expressão de suas ideias, sentimentos, emoções, indignações, admirações etc., sendo, portanto, sua impostação de voz diante dos acontecimentos do mundo. Para o leitor, a literatura representa o seu diálogo com outras ideias, outros sentimentos, emoções, indignações, admirações etc. Essa relação dialógica estabelece-se entre leitor e autor através da obra literária, uma matéria organizada que trata, inevitavelmente, de posicionamentos do artista, implícitos ou explícitos, sobre as convenções sociais que o rodeiam.

Percebemos, então, que apesar de feita de forma individual por um artista, a literatura apresenta a visão de uma coletividade que está à volta desse escritor e que, conscientemente ou não, constrói valores e ideologias que permearão sua obra. Por isso, Candido (2006) afirma que a obra literária surge da confluência entre a iniciativa do autor e as condições sociais em que ele está inserido. Nenhum discurso é neutro e o texto não é indiferente à situação social em que é produzido, conforme conceitua Bakhtin/Volochinov (1926, p. 4) ao afirmar que

> [...] o discurso verbal é claramente não autossuficiente. Ele nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação. Além disso, tal discurso é diretamente vinculado

> à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação.

Para o filósofo russo, a palavra está sempre carregada de conteúdo ou de sentido ideológico. Afinal,

> [...] não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. [...] É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p. 95).

A palavra, matéria-prima da Literatura, é ponte lançada entre os sujeitos e essa relação com a alteridade ajuda a construir a identidade do leitor. Como procede sempre de um locutor e dirige-se a um interlocutor, a palavra é o território comum a ambos.

O filósofo afirma que "ninguém é herói de sua própria vida" a fim de demonstrar o quanto precisamos do discurso do outro para nos constituirmos. De acordo com os conceitos bakhtinianos, a nossa relação com a realidade é sempre mediada pela linguagem, "o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos que semiotizam o mundo" (FIORIN, 2010, p. 167).

O contato com a obra literária é a oportunidade de conhecermos valores construídos em bases ideológicas muito distantes da nossa realidade. É ver pelos olhos do outro aquilo que não posso contemplar com os meus. Esse aspecto é preponderante para a formação da consciência cultural do indivíduo. Como sou autônomo se estou preso a dogmas sociais que nunca avaliei? Como concordar ou discordar daquilo que não conheço? A literatura proporciona esse encontro entre a cultura valorada pelo leitor e aquela que permeia a obra do

autor e influenciou em sua elaboração, permitindo o diálogo entre ideologias que coexistem.

A partir daí, é possível praticarmos o que Bakhtin (1997) chama de exotopia: colocar-me no lugar do outro e, possivelmente, entendê-lo e respeitá-lo, assim como entender-me melhor, já que, segundo o estudioso russo, o outro me vê muito melhor do que eu mesmo me vejo.

Assim, a obra literária extrapola sua função de satisfação da necessidade de fantasia, contribuindo também para a formação da personalidade do indivíduo e de seu conhecimento do mundo.

Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo (CANDIDO, 2011, p. 177).

A leitura literária porta-se como uma ação dinâmica em que o leitor vai até o lugar do outro e volta ao seu lugar de origem para que tenha a possibilidade de responder a esse outro através da interação de valores e cultura. Conforme Carvalho (2012, p. 87),

> A exotopia, portanto, refere-se à ideia de acabamento a partir de um movimento duplo: quando tentamos enxergar com o olhar do outro e retornamos ao nosso lugar único, singular para que possamos nessa interação, com o nosso próprio olhar, compreendermos o seu universo.

Portanto, é da essência da obra literária a função social apresentada pela sua inserção nos valores culturais do universo em que é produzida. Mesmo que o autor não tenha a intenção de produzir uma obra classificada como ideológica, seus valores estarão presentes implicitamente nela. Assim, ajuda-nos a organizar e dar forma aos nossos sentimentos, opiniões e visões de mundo, humanizando-nos.

Para o alcance dessa função, o leitor deve saborear o texto literário com essa consciência. Infelizmente, a mediação da literatura, principalmente na escola, tem sido baseada com insistência na quantidade de leitura "sem o devido adentramento nos textos a serem compreendidos" (FREIRE, 1982, p. 12). Somente esse aprofundamento no texto, leva o leitor à reflexão sobre os aspectos postos anteriormente inerentes ao literário.

A partir desses pressupostos teóricos, apresentaremos possíveis relações entre a leitura das crônicas de José Carlos de Oliveira, autor capixaba, e os ecos desses textos na formação leitora de alunos situados no ensino fundamental, no intuito de apresentar possibilidades de trabalho com essas crônicas e a formação do leitor literário em diálogo com a literatura produzida no Espírito Santo.A dificuldade de difusão de obras literárias é uma barreira quase inconcebível, mas real ainda hoje. E maior ainda para as obras produzidas por autores que não estão nos grandes centros culturais e econômicos do país, como é o caso do Espírito Santo. Nossos escritores sofrem com a marginalização de suas produções por diversas dificuldades, dentre elas a difícil circulação das mesmas dentro e fora do Estado. Esta questão foi o mote que nos levou a adotar como corpus desta pesquisa obras produzidas por autores capixabas. Como divulgar e valorizar essas obras fora do Estado, como literatura brasileira que é, se o conhecimento sobre elas acaba sendo privilégio dos estudantes que prestarão vestibular para a Universidade Federal do Espírito Santo ou de pequenos grupos que se interessam precisamente por este assunto?

Atualmente, os autores capixabas em atividade organizam-se em prol de suas publicações. A Academia Espírito-santense de Letras, entidade cultural fundada em 1921, reúne seus 40 acadêmicos e 35 membros correspondentes. A Academia de Letras de Vila Velha também conta com a participação de seus escritores que se reúnem periodicamente para saraus literários e divulgações. A fim de congregar as acadêmicas capixabas, foi fundada em 1949 a Academia Feminina Espírito-santense de Letras. Entre os demais municípios do Estado, alguns contam com agremiações, como as Academias de

Cachoeiro de Itapemirim, São Mateus, Marataízes, Serra e Colatina, entre outras.

A função das Academias tem sido a congregação de escritores a fim de compartilhar e divulgar suas produções literárias. Infelizmente, essas instituições não possuem força econômica para auxiliar seus congregados em publicação de obras. Aos autores, resta contar com os concursos literários promovidos por instituições (Petrobrás, Revista Cult, bancos privados etc.) e com as leis municipais e estaduais de incentivo.

É notório que um esforço tem sido feito em busca de ampliar essa oportunidade. Programas como a Lei Rubem Braga, da Prefeitura de Vitória, criada em 1991 pela lei 3.730; os editais de cultura da Secult (Secretaria de Estado da Cultura – sucessora do Departamento Estadual de Cultura/DEC); e a Lei Chico Prego, da prefeitura de Serra, são significativos e representam um grande avanço para a cultura do Estado. Porém, esse ainda é um entrave para que nossos escritores cheguem com competitividade à indústria nacional, visto que esses fomentos são oferecidos de forma quantitativa bastante restrita e privilegiam a produção de autores do centro histórico e cultural do Estado, a grande Vitória.

O Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples) foi criado em 1996, como órgão vinculado ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo, também tem se apresentado como importante núcleo para reflexões críticas sobre as manifestações literárias no Espírito Santo e os seus principais autores e obras, divulgando-os junto ao público crítico e leitor em geral.

Necessário é salientarmos que, apesar das dificuldades acima mencionadas, a produção literária no Estado tem acontecido em número cada vez maior. Contamos hoje com a internet como ferramenta de divulgação das obras e seus autores. Assim, garimpando a rede, encontramos vários sites engajados a funcionar como vitrines para a nossa literatura.

Dentre eles, podemos citar notoriamente alguns que têm tido destaque neste intento: morrodomoreno.com.br, tertuliacapixaba.com.br, estacaocapixaba.com.br, e o blog anaximandroamorim.blogspot.com. Esses espaços virtuais apresentam artigos, estudos e novidades sobre a literatura produzida no Estado, além de servirem de ponte entre obras recentemente lançadas e potenciais leitores.

Sabemos que, além de publicadas, nossas obras literárias precisam ser divulgadas. Nesse sentido, uma parceria com as escolas é um caminho apontado por muitos escritores para a aproximação com futuros leitores e, quiçá, o despertar de novos escritores capixabas. Faltam ações efetivas que promovam periodicamente e de forma sistemática esses encontros nas escolas públicas do Estado.

Ainda esbarramos na falta de mobilização para a participação massiva da sociedade capixaba. Além de ficarem centralizados na grande Vitória e adjacências, não há nenhum incentivo por parte dos órgãos responsáveis em deslocar professores e alunos de escolas públicas do interior do Estado até eles ou de promover encontros semelhantes no interior. É o direito à cultura sendo 'cumprido' sem preocupação com a isonomia.

Outro fator que contribui para a marginalidade dessas obras é a não-adesão das escolas à apreciação de obras produzidas no Espírito Santo. Atualmente, é ampla a nossa produção literária, porém, pouquíssimas instituições de ensino incentivam a leitura dessas obras, apesar dos currículos de Língua Portuguesa da rede estadual recomendarem esse incentivo (ESPÍRITO SANTO, 2009). Essa recomendação é praticamente ignorada pela maior parte dos professores, com as exceções de algumas redes e/ou escolas que preparam os alunos da 3ª série do Ensino Médio para a segunda fase do vestibular da Ufes que contempla sempre na lista de obras de leitura obrigatória, para os cursos da área de Humanas, ao menos uma produzida no Espírito Santo.

Porém, por que não apresentar ao aluno desde o Ensino Fundamental essas obras como parte da literatura brasileira? Por que

trabalhar apenas com autores reconhecidos nacionalmente se temos literatura de tanta qualidade produzida no Estado? Esse é um passo importante em dois sentidos: semear a valorização da nossa cultura a fim de levar o discente ao conhecimento de nossas obras e incentivá-los para a produção, já que o contato possível com escritores capixabas levá-lo-á a perceber que ser escritor/artista é uma realidade possível, não tão distante quanto se imagina. Os alunos que possuem essa habilidade muitas vezes são reprimidos e desacreditados pelos próprios professores que veem a carreira artística como improvável. Não seria essa visão uma reprodução da marginalidade que recai em nossa literatura? Aprontemo-nos para desfazê-la. Como pensa Vervloet (2012, p. 97) em artigo sobre a literatura produzida no ES nas salas de aula:

> Assim, a sala de aula é mais um local que deveria "saborear" (e não lecionar) a Literatura produzida no Espírito Santo. E, por que não reconhecer que o ES deveria, na verdade, tornar-se a maior sala de aula de todos os tempos, onde se aprende e se ensina a valorização própria, com gigantesco ensino e aprendizado, sendo os capixabas professores de si mesmos e, o mais importante, alunos de sua cultura que – ignorada por eles (nós) – tem muito a ensinar?

Compreendemos que a produção literária capixaba deve ser valorizada e incentivada por ser a nossa tradução de impulsos. É a nossa necessidade de expressão, comunicação e integração se realizando. Do ponto de vista sociológico, a literatura local importa como forma de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. Seu sentido expressivo atuante é tão necessário à existência do grupo quanto os fenômenos econômicos, políticos e religiosos. Além disso, mais do que qualquer outro setor, a literatura consiste na possibilidade de realização individual, já que ela se processa por meio de representações estilizadas, coletivas na origem, e que se incorporam ao patrimônio comum, fazendo do escritor um intérprete de todos.

Segundo Candido (2006, p. 33), a arte, como sistema simbólico de comunicação inter-humana, pressupõe o jogo permanente de relações entre a obra, o autor e o público, que formam uma tríade indissolúvel.

> O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra.

Esta reflexão nos leva a constatar que à literatura produzida no Espírito Santo está sendo negada por diversas formas um dos três elementos fundamentais da produção artística: os receptores. É paradoxal, porém verdadeiro, afirmar que, embora nossa literatura aparente ser acessível, verifica-se ausência de comunicação entre o escritor e a massa. É a obra que vincula o autor ao público. Inicialmente o interesse do receptor é por ela, só se estendendo a quem a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável.

Constatamos que o autor capixaba tem cumprido sua função de intermediário entre a obra e o público; a obra tem desempenhado a sua função social de agir sobre o meio a fim de produzir nos indivíduos a reflexão sobre suas concepções; o público, porém, não tem sido alcançado por esse efeito. Afinal, conforme Candido (2006, p. 20) "Todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso se define o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito". Sem o receptor, a atividade do escritor torna-se nula nesse sistema.

A literatura pode e deve ser o viés pelo qual o aluno trava suas reflexões com o mundo exterior. De que modo, pois, as crônicas do autor José Carlos de Oliveira poderão aproximar o leitor literário em

formação da literatura produzida em seu estado? Quais as repercussões da leitura dessas crônicas no contexto das práticas de leitura no ensino fundamental da rede pública de ensino?

A CRÔNICA NA SALA DE AULA: DIÁLOGOS COM JOSÉ CARLOS DE OLIVEIRA

Um breve contato com a biografia do autor capixaba José Carlos de Oliveira já nos apresenta uma dicção peculiar no cenário da literatura, bem como uma personalidade inquieta e inquietante. Da infância pobre em Vitória, cidade onde nasceu em 1934, ao ofício de cronista do Jornal do Brasil – no qual atuou por mais de duas décadas - o autor se denominava "cristão, católico apostólico romano, pagão, filho de Iemanjá", "o mais ecumênico dos ateus", "brasileiro por fatalidade, temperamento e vocação", entre outras expressões presentes em suas crônicas, textos que revelavam sua aversão aos rótulos ou classificações limitadoras

> Não escrevo crônicas e nunca fui cronista! Escrevo críticas, panfletos, ensaios sobre Nietzsche, sobre a morte, sobre a Fera da Penha... (Entrevista a *O Pasquim*, n. 390, dez. 1976, apud TÉRCIO, 2006).

> Há cronistas sempre agradáveis; outros há, sempre desagradáveis; fico no terceiro grupo, o daqueles que dizem o que vêem, pensam o que sentem, de peito aberto, indiferentes ao efeito objetivo da escrita: se resultará agradável, ou o contrário ("Dias de transição", *Jornal do Brasil*, 20 dez. 1982, apud TÉRCIO, 2006).

Publicou quatro romances (*O pavão desiludido*, de 1972; *Terror e êxtase*, de 1978; *Um novo animal na floresta*, de 1981, e *Domingo 22*, de 1984) e quatro coletâneas de crônicas (*Os olhos dourados do ódio*, de 1962; *A revolução das bonecas*, de 1967; *O saltimbanco azul,* de 1979,

e *Bravos companheiros e fantasmas*, de 1986), além do livro póstumo *Diário da Patetocracia*, coletânea póstuma de crônicas, de 1995, organizada por Bernardo de Mendonça, publicadas pelo capixaba no *Jornal do Brasil* durante o ano de 1968.

O autor capixaba teve suas crônicas também organizadas e reeditadas por Jason Tércio – jornalista, escritor e tradutor e mestre em Literatura Brasileira – autor de *Órfãos da tempestade*, biografia de José Carlos de Oliveira, além de uma série de livros de crônicas do escritor capixaba publicados postumamente: *O homem na varanda do Antonio´s*, *Flanando em Paris*, *Máscaras e codinomes – Política Brasileira 1961-1984*, *O Rio é assim*, *O rebelde precoce – crônicas da adolescência*; *O último avião para Vitória*, e *Diário selvagem*.

Além dessas publicações, José Carlos de Oliveira participou como autor do volume 7, da coleção *Para gostar de ler*, cuja primeira edição saiu em 1977 com uma gigantesca tiragem de 100 mil exemplares. Na introdução, o livro deixava claro que não pretendia ensinar gramática ou redação, mas apenas convidar o estudante a conhecer o mundo da leitura. Hoje, além das 47 edições da coleção, o público leitor infanto-juvenil ganhou ainda uma subdivisão, a "Para gostar de ler – Júnior", destinada a crianças de 9 a 11 anos.

É nesse contexto de leitura, no universo da coleção *Para gostar de ler*, em seu volume 7, mais especificamente a partir da crônica "Cãomício no calçadão", que faremos algumas sugestões para o trabalho com a crônica de José Carlos de Oliveira com alunos do ensino fundamental, a partir de uma sequência didática que apresentaremos a seguir:

Leitura e interpretação textual da crônica
"Cãomício no calçadão", de José Carlos de Oliveira

Figura 1: Capa da coleção *Para gostar de ler*, volume 7.

Objetivos

• Ler e analisar o gênero textual crônica,
• Selecionar informações de acordo com os objetivos ou intencionalidades da situação comunicativa;
• Debater sobre o tema abordado no texto lido;
• Discutir pontos de vista, levando em consideração as leituras e suas experiências pessoais;
• Criar hipótese de sentido a partir de informações dadas;
• Inferir informações subjacentes às ideias explicitadas no texto;
• Interpretar textos literários;
• Relacionar a crônica às questões político-sociais da contemporaneidade, reconhecendo também o seu contexto de produção.

Público Alvo

Alunos do 9º ano do Ensino Fundamental.

Tempo estimado

Cinco aulas com a duração total de 250 minutos (5 tempos de 50 minutos).

Recursos instrucionais

Livros de crônicas e textos para leitura.
Datashow e computador.
Material teórico elaborado pelos alunos e professor.

Motivação

A literatura produzida no ES ainda é pouco conhecida no contexto do ensino fundamental. Por isso, busca-se com a atividade uma aproximação entre as produções literárias locais e o leitor em formação nas escolas.

Desenvolvimento: Aula 1 – Leitura

Iniciar a aula propondo aos alunos a realização da leitura coletiva da crônica "Cãomício no calçadão" e iniciar a Roda de Conversa sobre o tema da crônica e os significados das palavras desconhecidas. Logo após, em grupo, pedir que os alunos levantem hipóteses sobre as possíveis relações entre os personagens e os tipos sociais que representam e produzam uma síntese com as suas observações. Propor que um representante de cada grupo apresente para a turma, brevemente, as relações produzidas pela equipe.

Desenvolvimento: Aula 2 – Oralidade

Após a leitura da crônica na aula anterior, iniciar uma conversa com os alunos a partir das seguintes questões dirigidas a eles: Você conhece algo sobre o gênero textual crônica? Você já havia lido outra crônica

com tema parecido? E o autor José Carlos de Oliveira? Já o conhecia? Você já leu outros autores do nosso estado? Neste momento, e a partir do diálogo, apresentar aos alunos um breve panorama da vida e da obra do autor capixaba.

Após a discussão oral, pedir que observem na crônica lida, os seguintes elementos: aspectos da narrativa, tais como, narrador, personagens, enredo, tempo, espaço; predominância do discurso direto; análise de questões do cotidiano e a crítica de aspectos sociais implícitos na narrativa. Como atividade final, pedir que destaquem nesses elementos a presença do universo carioca que estabelece um diálogo com o cenário capixaba atual (nomes de ruas, cidades, personagens conhecidos, marcas lingüísticas regionais e outro elemento cultural), para que seja produzido um grande painel coletivo.

Desenvolvimento:
Aula 3 – Leitura e análise escrita do texto

Após a apresentação do painel coletivo produzido, enfatizando o diálogo entre culturas, os alunos irão ao laboratório de informática da escola e produzirão uma síntese em duplas a partir das seguintes questões: Podemos considerar a crônica lida alegórica ao estilo das fábulas de Esopo? Por quê? Oliveira ficcionaliza um dado da realidade do Brasil em que período e para denunciar o quê? A ilustração de acontecimentos de período negro da política brasileira, que serve de reflexão para as questões políticas e sociais ao lermos o texto serve para leitores de todas as épocas? Por quê? Quando começa o momento de tensão no conto? O que nos leva a esse momento? O que representam na crônica os cachorros de raça e o cachorro vira-lata?

Desenvolvimento:
Aula 4 – Para saber mais

Após a leitura da crônica "Cãomício no calçadão" e de conhecer as características do gênero, orientação para que os alunos ampliem seu conhecimento sobre tal gênero, através da pesquisa sobre outros cronistas representativos do nosso cenário literário, os alunos retornarão à sala de informática e deverão procurar outras crônicas de José Carlos de Oliveira e outros autores capixabas: Rubem Braga, Bernadete Lyra, Fernando Tatagiba, Francisco Aurélio entre outros. Em seguida, propor que os alunos salvem em um arquivo as crônicas que o grupo tenha mais gostado, pois precisarão delas para a próxima atividade.

Desenvolvimento:
Aula 5 – Produção de esquetes teatrais

Depois da leitura da crônica "Cãomício no calçadão" e de outras crônicas, os alunos se reunirão novamente com o grupo, escolherão uma delas e transformarão em uma apresentação dramatizada. Para isso, os alunos deverão fazer todas as adaptações necessárias para que o texto escrito seja apresentado oralmente.

Avaliação

Aplicação de atividades relacionadas aos temas e questões discutidas durante a leitura das crônicas e a realização das esquetes teatrais, a partir da adaptação dos textos lidos.

APONTAMENTOS PARA DISCUSSÃO

Percebemos que a corrente utilização do texto literário simplesmente como viés para questões de interpretação de texto ainda é uma prática corrente na escola e tem colaborado para o tédio com que muitos alunos veem os momentos de leitura na sala de aula. É notório

que a excessiva preocupação com o resultado de avaliações internas e externas tem direcionado o tratamento dado ao texto literário na escola como a qualquer outro texto.

Outro aspecto também presente nas práticas de leitura nas escolas é o pouco diálogo que se estabelece sobre a leitura que se fez de um texto. As questões abordadas sobre ele, geralmente, são postas de forma escrita e ao aluno cabe a leitura silenciosa e individual e a produção de respostas a esses questionamentos.

Desse modo, a proposição de atividades coletivas e que provoquem a responsividade dos alunos precisa tornar-se uma prática efetiva nas aulas de literatura e leitura nas escolas, a partir do diálogo entre a literatura e outras linguagens, de modo a estimular a criatividade desses alunos e as relações entre o texto literário e as questões sociais que permeiam suas vidas.

A leitura das crônicas de José Carlos de Oliveira, além de potencializar o conhecimento da cultura produzida em nosso estado e ampliar a circulação das produções capixabas na escola pública, poderá despertar ainda mais o gosto pela leitura desse e de outros gêneros literários, bem como estimular reflexões críticas sobre as manifestações literárias no Espírito Santo e os seus principais autores e obras, divulgando-os junto às escolas, locus fundamental para a formação do leitor.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Os estudos literários hoje. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 359-368.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável.* Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza para fins didáticos. [sem imprenta].

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem.* Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler:* em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1982. (Col. Polêmicas do Nosso Tempo, v. 4).

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARVALHO, Letícia Queiroz de. *A leitura literária em espaços não escolares e a universidade*: diálogos possíveis para novas questões na formação de professores. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

PARA GOSTAR de ler: crônicas. São Paulo: Ática, 1987. v. 7.

TÉRCIO, Jason. *José Carlos Oliveira*. Vitória: Pro-texto, 2006.

O COTIDIANO E SUAS MIUDEZAS EM *DOIS GRAUS A LESTE, TRÊS GRAUS A OESTE,* DE REINALDO SANTOS NEVES

Linda Kogure[1]

DOS FOLHETINS AO LIVRO

Dois graus a leste, três graus a oeste é o resultado das crônicas produzidas entre 1995 e 1998, publicadas em diferentes plataformas midiáticas e, hoje, editadas em livro. A ideia brotou, a partir do convite da revista cultural *Litteratus*, como coluna fixa de jazz. Reinaldo Santos Neves preferiu não fazer ensaios críticos por se considerar "raso em teoria musical" (NEVES, 2013, p. 17) e optou pela via ficcional. Por essa trilha, nasceu Garibaldi, "uma forma de dar voz àquele que é o pior dos críticos" (KARAM, 2013, p. 12) de jazz, cuja crônica circulou no único número da revista. Até fins de 1997, o protagonista permaneceu calado na gaveta, mas voltou à ativa no *Gazeta on line* até dezembro de 1999. Entre 1997 e 1998, marcou presença também no impresso da saudosa revista *Você*, da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Para Antonio Candido (1992), mesmo se for considerada como "gênero menor", a crônica não perde seu status: [...] "ela fica mais

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Univerdidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Jornalista e Pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da mesma Universidade.

perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura" (1992, p. 13), como faz Reinaldo Santos Neves.

Lanço, agora, o foco no protagonista: Garibaldi. Quem é essa criatura? *Nasceu* em "Bebop saudações", segundo o narrador (outro amante de jazz que, a exemplo do seu criador, manteve um programa de jazz na *Universitária FM,* da Ufes), "um chato de cinquenta anos" (NEVES, 2013, p. 49), "comprido e pernalta" (p. 31) e filho de um "integralista convertido ao PCdoB" (p. 25). O pai era "surdo como uma porta e colecionador de selos" (p. 239). Por isso, em sua casa nem havia rádio ou vitrola (p. 239). Assim, pouco versado em música, o menino Garibaldi só conhecia sucessos de rádios alheios, como "Índia", além de "canções eucarísticas" e folclóricas (p. 249). É morador do Parque Moscoso, mais precisamente na região entre o parque e a Vila Rubim (p. 113). É autor do livro de poemas *Hypochristmutreefuzz*[2], assinado com o pseudônimo de Antônio Campbell (p. 375).

O protagonista sempre faz "assepsia musical" (NEVES, 2013, p. 34), com Mozart para aliviar o ouvido. Do tipo "alto, desengonçado, feito um Dexter Gordon" (p. 23), aposentado, "sem noção de pressa (p. 34) e "deformador de opinião" (p. 49). Mantém a mania de carregar "um/algum número antigo da Revista *Down beat* (p. 31, p. 73) para sustentar suas ideias/teorias sempre radicais. "Gosta de três coisas na vida: jazz, mulher e poesia" (p. 32).

Garibaldi é "ouvidor-mor de jazz" há 30 anos (NEVES, 2013, p. 122) e faz parte da confraria Clube das Terças, espécie de Clube do Bolinha que existe de fato em Vitória, há mais de 20 anos, aglutinando amantes do jazz, no Centro da Praia Shopping, na Praia do Canto. Para o protagonista, "jazz é recomposição e interpretação simultâneas" (p. 132). Recomposição "porque o músico de jazz escolhe uma composição qualquer, que é o tema, e refaz esse tema tantas vezes

2 Segundo o narrador, "é um tema de jazz composto por um pianista holandês chamado Misja Mengelberg, que Eric Dolphy gravou na Holanda em 1964, um mês antes de sua morte" (NEVES, 2013, p. 375).

quanto quiser, ou seja, executa uma série de variações sobre o tema original, todas diferentes umas das outras" (p. 132).

É com essa criatura como protagonista que Reinaldo Santos Neves constrói sua longa teia de 445 páginas de crônicas, apenas na Parte I[3]: [...] "pensadas e faladas e escritas a partir do coração [...] com toda a lógica do absurdo do imenso radicalismo que identifica, sim, os verdadeiros amantes do jazz" (KARAM, 2013. p. 13).

Entre um tema e outro e/ou canção de jazz, Reinaldo desnuda o mais reles cotidiano dos moradores de Vitória. Cotidiano entendido, aqui, como "a soma de insignificâncias e não de insignificantes" (LEFEBVRE, 1991, p. 42), porque o dia a dia apresenta o lado sensível e prático da vida, revela riquezas consideradas por muitos como pobreza, provavelmente por serem repetições tão corriqueiras. Porém, podem ser vistas como singularidades reveladoras de cada indivíduo, sobretudo, daquele que se assume como protagonista da sua história.

Por isso, Maffesoli considera que "o cotidiano é a afirmação da existência", afirmação que também condiz com os preceitos de Cândido sobre a crônica, por se apropriar do dia a dia como algo singular: "Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, [a crônica] pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas" (1992, p. 14). É o que Reinaldo concretiza: "pega o miúdo" como algo singular em cenas que parecem construir imagens em movimento.

COTIDIANO: *FLASHES* EM MOVIMENTO

Em "Lua de inverno", por exemplo, em plena quarta-feira, dia da tradicional reunião vespertina semanal do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, o narrador está lá mais para o lançamento do livro *Dilemas e símbolos*, de Geert Banck, do que para a reunião em si. Na saída "à francesa", já na escada quase à calçada da

3 A segunda parte, uma série de nove fascículos produzidos de 2001 a 2003, está publicada no site www.estacaocapixaba.com.br.

Avenida República, esbarra em alguém entrando, "desengonçado": é Garibaldi apressado para o lançamento, ocorrido na semana anterior: *Crônicas da insólita fortuna*, de Luiz Guilherme Santos Neves. Informado sobre o equívoco, Garibaldi se conforma e prefere nem entrar: "Há um par de bares ali embaixo, um de cada lado da porta do Instituto, e ambos têm nomes musicais: o da esquerda chama-se Asa Branca, o da direita, Menino do Rio" (NEVES, 2013, p. 142).

Sentam "os três" num dos botecos. "Três", explica o narrador, porque Garibaldi carrega uma sacola. Entre a pergunta "O que você tem aí nessa sacola?" e a resposta, o narrador descreve o cenário à frente: "O Parque Moscoso já está anoitecido, lá do outro lado da Avenida República, e das árvores do Parque cigarras começam a cantar suas toadas minimalistas. Ali, à nossa frente, o lavador de carros está lavando o derradeiro carro do dia" (NEVES, 2013, p. 142). Corta para Garibaldi: "Livros, livros" (p. 143) e CD. "Estou vendendo. Quer comprar?".

O centenário Parque Moscoso[4], que já foi nobre e o primeiro florestal e de lazer da capital, "já está adormecido", ou seja, humanizado, "descansa" com o coro de suas cigarras. Mantém-se vivo, altivo, afinal, faz parte da vida e do imaginário coletivo de quatro gerações da cidade. Mais: com o último lavador de carros em ação. Não é uma cena estática tal qual uma fotografia. Está em movimento. Surge como se fosse um *flash* de filme: as imagens parecem deslizar das páginas do livro para percorrer as ruas da cidade ou vice-versa. E expandem a tessitura do diálogo literário/musical citadino.

O que isso significa? Em *Câmara clara*, Roland Barthes compara a fotografia com o cinema: "A imagem fotográfica é plena, lotada; não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada" (1984, p. 133). Com o cinema é diferente, embora haja "referente fotográfico", este "desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um *espectro*" (p. 133). O semiólogo explica que, como o mundo real, o mundo fílmico é sustentado pela

4 Inaugurado em 1912, por Jerônimo Monteiro.

"presunção" de que "a experiência continuará constantemente a fluir no mesmo estilo constitutivo". É o oposto da fotografia, "*desprovida de futuro*" (p. 133-134). O cinema é "protensivo", desprovido de melancolia "(o que ele é então? – Pois bem. É simplesmente normal como a vida)" (p. 134) ou como as cenas de *Dois graus*.

Tanto é que na sequência da crônica, o vento espalha fumaça: "Cheguei a pensar que fosse incêndio na banca de jornais ou [...] algum radiador de carro em ebulição". Mas é outra cena das mais corriqueiras de Vitória: "churrasqueiro assando churrasquinho" (NEVES, 2013, p. 147). Em seguida, outro *flash* em presente contínuo: "passando por nós, uma das freguesas" [...] "leva o espeto à boca e arranca no dente, feito canibal, um naco de carne" (p. 180). É também de outro bar que o narrador vê outra cena ordinária: "O ônibus da Praia do Canto – linha 101 – dobra a esquina e lá se vai, todo lampeiro" (p. 191). Portanto, são *flashes* "normais como a vida", reafirmando Barthes. Ou cenas comuns do dia a dia. Para Maffesoli, "o cotidiano não é a resignação: é uma afirmação da existência. O cotidiano não é a denegação da história: é a história vivida no dia a dia" (1986, p. 335).

Aliás, o Parque Moscoso também faz parte da infância pouco musical de Garibaldi: 1951, aniversário de 400 anos de Vitória. Lá estava o então menino protagonista, levado pela mãe. Ao vivo e em cores, viu a dramatização da Marujada São Paulo, do mestre José Pedro Lino, do Morro Alagoano, recheada de música folclórica:

> O auto, uma superprodução durou mais de três horas. Garibaldi acompanhou arrepiado a luta entre cristãos morenos – uns vinte – e os louros mouros – só quatro – pela posse da imagem de Santa Catarina, e ficou feliz com o final feliz da marujada. Vencem os cristãos. [...] Garibaldi voltou pra casa orgulhoso de ser cristão, e a cabeça pocando de tanta música. Uma das toadas de que mais gostou, num ágil ¾, dizia assim: Embarca, embarca, meus marujos / Embarca tudo na carreira /,

> Artilharia já salvou, / lá no Porto da Ribeira (NEVES, 2013, p. 243).

A Marujada São Paulo existiu, de fato, assim como o seu mestre Lino. Segundo o folclorista Guilherme Santos Neves, "a época áurea da Marujada São Paulo, do morro dos Alagoanos, em Vitória, foi o período de meados da década de 40 até 1963" (2008, v. 2, p. 150). O grupo era dirigido e coordenado pelo mestre José Pedro Lino, alagoano de nascimento, que se radicou no Espírito Santo em 1927.

Assim, Reinaldo, via escaninho da memória do seu protagonista, resgata os rastros do simbólico e do imaginário da cidade de outros tempos. Ilumina duplamente o Moscoso e a marujada que celebraram épocas vividas por outras gerações, como a de Garibaldi.

IMAGINÁRIO CULTURAL

Outro exemplo de Vitória antiga registrada na teia de *Dois graus*, era o hábito que o narrador e sua geração tinham de frequentar o Teatro Carlos Gomes[5]: "nada mais do que um mero cinema, e a criançalha de Vitória ia lá, aos domingos – para assistir a matinê" (NEVES, 2013, p. 205). Antes da atração principal, o que se exibia? Um seriado, "filme folhetim vai ver mais importante, do que o próprio filme em cartaz" (p. 205):

> Lembro-me bem de um notório alçapão que, abrindo-se no soalho por baixo dos pés do herói, despejava-o no fundo de um poço povoado por crocodilos em jejum. Pois lá íamos nós crianças de Vitória ao Carlos Gomes pra conferir a sequência do episódio: e pra aprender, a cada capítulo, que o que era humanamente impossível

5 Construído em 1917, o Teatro Carlos Gomes foi inaugurado em janeiro de 1927. Em 1929, foi arrendado para a empresa Santos que o utilizou como cinema. Em 1934, o governo estadual o comprou, mas o arrendamento se manteve até o início dos anos 1960 (CID, 2012). Os jornais da época se referiam ao cine teatro como "cinema de terceira categoria" (*O Globo*, 28 de janeiro de 1971, apud CID, 2012) ou "o pior cinema poeira da capital" (*A Gazeta*, 1 de março de 1980, apud CID, 2012).

> pra nobres mortais que nem nós não era tão impossível assim pra gente mais humana como os heróis do seriado (NEVES, 2013, p. 205-206).

O passado retorna novamente em imagens nítidas de outro cotidiano. São imagens que constroem "conceitos culturais de uma época histórica" (MAFFESOLI, apud FERNANDES, 2009, p. 90) e se mantém no imaginário como atmosfera, como vínculo da vida social. Por quê? "A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado" (MAFFESOLI, 2001, p. 76). O imaginário, portanto, constituído de imagens, é tão fundamental para sociólogo quanto a "aura"[6] da obra de arte para Walter Benjamin:

> O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

> O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de uma comunidade. O imaginário estabelece o vínculo. É o cimento social. Logo, se o imaginário liga, une uma mesma atmosfera, não pode ser individual (p. 76).

Ao ligar/religar uma atmosfera ou matriz desse cimento social, a ficção de Reinaldo Santos Neves mistura pegadas da vida ordinária, como um *zeitgeister* tanto do pretérito quanto do presente contínuo, potencializando o que há de mais banal no cotidiano de Vitória, mas como afirmação da existência.

6 Para Walter Benjamin, a aura é a "figura singular" que garante a autenticidade, "a aparição única" do "aqui e agora" (1986, p. 170). A aura foi destruída pela reprodutibilidade técnica e eletrônica em série, cujo "agente mais poderoso é o cinema" (p. 169).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____ et al. *A crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTRO, Gisela C. S.; ROCHA, Rose de Melo. Cultura da mídia, cultura do consumo: Imagem e espetáculo no discurso pós-moderno. *Revista Logos 30*: Tecnologias da Comunicação e Subjetividade, Rio de Janeiro, ano 16, p. 7-15, 1. sem. 2009.

CID, Duílio Henrique Custer. A Fundação Cultural do Espírito Santo e o Teatro Carlos Gomes: a leitura trágica de um caso. *Revista Cantareira*, Niterói, n. 16, jan./jun., 2012. Disponível em: <https://revistacantareira.files.wordpress.com/ 2012/09/teatro.pdf>. Acesso em: 4 maio 2016.

FERNANDES, Cintia San Martin. *Sociabilidade, comunicação*: a experiência estético-comunicativa da rede MIAC de Salvador. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

KARAM, Sérgio. Prefácio. In: NEVES, Reinaldo Santos. *Dois graus a leste, três graus a oeste*. Vitória: Secult-ES, 2013.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 15, p. 74-81, ago. 2001.

NEVES, Reinaldo Santos. *Dois graus a leste, três graus a oeste*. Vitória: Secult-ES, 2013.

NEVES, Guilherme Santos. *Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba*: 1944-1982. Seleção, organização e seleção de textos de Reinaldo Santos Neves. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008. 2 v. v. 2.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *Crônicas da insólita fortuna*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1998.

MANHÃS MORNAS, TARDES QUENTES, NOITES CALOROSAS: A INTERFACE ENTRE JOSÉ CARLOS OLIVEIRA E CLARICE LISPECTOR NA SINGULARIDADE DE DOIS CRONISTAS NO ÂMAGO DE 1968

Lucimar Simon[1]

INTRODUÇÃO

José Carlos Oliveira e Clarice Lispector são anunciadores de um momento furtivo de felicidades. São cronistas situados de corpo e alma no âmago do início dos Anos de Chumbo, período mais repressivo da Ditadura Militar no Brasil. Mas o que é ser cronista nos dias, tardes, noites e madrugadas do ano de 1968? Todas as manhãs atualização das leituras em jornais e revistas de grande circulação. Todas as tardes movimentações na longa hora de pico dos grandes centros urbanos. Nas noites, os garçons cuidam dos calçadões lotados de mesas e pessoas que intensificam o mosaico social da cidade carioca.

Esse é o espaço ocupado, esse é o mundo circunscrito de homens e mulheres envolvidos pelas grandes agitações dos movimentados centros urbanos brasileiros. Essa caracterização também perpassa o

1 Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

mundo diversificado de Carlinhos e Clarice. Talvez um pouco mais em um, talvez um pouco menos em outro. Quem sabe um pouco mais de um a noite, um pouco menos de outro ao dia. Carlinhos e Clarice não deixam de creditar suas impressões sobre políticas, economias, ambientes, pessoas e fatos cotidianos.

MANHÃS MORNAS, TARDES QUENTES, NOITES CALOROSAS

Clarice Lispector e José Carlos Oliveira dispensam apresentações formais para os apreciadores de ótimas crônicas. Carlinhos considerou o ano de 1968 como um marco, um divisor de águas entre os fatores políticos, sociais, culturais e econômicos. Ele deixou através de sua ótica e profissão de jornalista e observador do meio ao qual estava inserido vários questionamentos que foram refletidos e reflexionados através de sua escrita, impressões, críticas e pensamentos que ainda hoje impactam seus leitores mais assíduos. Clarice segue a mesma linha. Às vezes rompe o papel de boa moça, às vezes deixa transparecer seu melhor lado mulher transbordado no carinho de mãe para com sua massa fiel de filhos leitores.

Dias de incertezas geram caminhos tortuosos. Como pode ser interessante a vida de um cronista no Brasil em 1968? Todas as manhãs, atualização das leituras. Todas as tardes, movimentações na longa hora de pico. As noites os garçons cuidam dos calçadões lotados de mesas e pessoas que intensificam o mosaico social da cidade carioca. Esse é o espaço ocupado, esse é o mundo circunscrito de homens e mulheres envolvidos pelas grandes agitações dos movimentados centros urbanos brasileiros. Essa caracterização também perpassa o mundo diversificado de Carlinhos e Clarice. Talvez um pouco mais em um, talvez um pouco menos em outro. Quem sabe um pouco mais de um a noite, um pouco menos de outro ao dia. Carlinhos e Clarice não deixam de creditar suas impressões sobre políticas, economias, ambientes, pessoas e fatos cotidianos. Em algum lugar tocava uma música. Gilberto Gil, em outros bares rolava na vitrola um Caetano. Até Chico Buarque dava o ar da graça em bares e em diversos outros

lugares nas vozes de um grande misto de artistas diurnos e noturnos. Era assim, foram assim os dias e as noites e as madrugadas de 1968. E ali, entre os dias e as noites Carlinhos se abastecia de informações para suas narrativas "curtas e ácidas". E assim, Clarice se transformava. Transbordava conhecimento para mais tarde traduzir palavra por palavra. E traduzia.

> Entrei em um restaurante com uma amiga e logo deparei com Carlinhos de Oliveira, o que me deu alegria. Olhei depois em torno. E quem é que eu vejo? Chico Buarque de Holanda. Eu disse para Carlinhos: quando meus filhos souberem que eu o vi, vão me respeitar mais. Então Carlinhos, que se sentara na nossa mesa gritou: Chico! Ele veio, fui apresentada. Para minha surpresa, ele disse: e eu que estive lendo você ontem! (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Ora! Como assim? Carlinhos, Clarice e Chico. E uma tristeza no coração. Invadia, rasgava sem saber como curar. Palavras de conforto olhares de amigos. Ali, assim! Chico, Clarice e Carlinhos. C. C. C. a ordem dos fatores não alteram o produto. Mas, existem tristezas. Existem olhares e palavras de amigos. Mas o ano ainda é 1968.

> Chico é lindo e é tímido, e é triste. Ah! Como eu gostaria de dizer-lhe alguma coisa – o que? - que diminuísse sua tristeza." [...]. Também achei Carlinhos triste. Perguntei: porque estamos tão tristes? Respondeu: é assim mesmo. É assim mesmo (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Escrever. Saber escrever. Isso é arte. Então podemos ser criticados ou cobrados por esse ofício. Quem paga o preço? Quem escreve vive, quem escreve sonha, mesmo que isso tenha um preço. Sobre escrever, assim disse José Carlos Oliveira.

> Fazendo a ronda noturna, deparei no Zunzum com uma pessoa que amei desesperadamente outrora. Eu disse: "Vem cá, eu quero falar com você." Respondeu ela, com certa crueldade: "Se você quer falar comigo, escreve no jornal que eu leio." Depois disso eu fui ao Jirau e ali outra moça falou: "Eu quero que você me dê uma crônica. Você me dá?" (OLIVEIRA, 1995, p. 155).

Mas o que é ser cronista nos dias, tardes, noites e madrugadas do ano de 1968? Essa pergunta deveras traz à tona outros questionamentos, mas uma resposta simples pondera o universo das dúvidas que cercam o imaginário de quem ler Clarice e Carlinhos e se deixam aventurar por anseios dos dias que passaram. As crônicas de Clarice Lispector e José Carlos Oliveira estão presentes e são cronistas neste cenário apocalíptico angelical do mundo de 1968.

> Ouvi no rádio uma gravação feita nas ruas de Paris. Bombas explodem com um som seco; vozes exaltadas, indignadas se entrecruzam; finalmente, o primeiro plano é ocupado pela sirena, tão civilizadas, dos carros de polícia da França. Essa gravação foi transmitida pela Rádio Jornal do Brasil, e eu lamentei não ser compositor, pois neste caso poderia utilizar aquele som como abertura de uma sinfonia. Era como se estivéssemos no meio da confusão – algo bem mais dramático e veraz do que qualquer notícia ou comentário (OLIVEIRA, 1995, p. 120).

Esses autores falavam de seu cotidiano, das suas angústias, de suas mágoas, de suas vontades e desejos. São pessoas comuns em um tempo incomum. São anunciadores de um momento furtivo de algumas felicidades.

> Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita a vida. Minha pequena projeção fere o meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada (LISPECTOR, 1999, p. 76).

Abrimos os jornais buscamos saber. Queremos saber. As notícias nos fadigam. Cansam-nos só de passar os olhos. O ano é 1968. Sendo o anonimato suave como um sonho e em um momento de explosão de candura as pessoas agem pelo hoje, mas anseiam por um futuro incerto na certeza de que lutar com atos, armas ou palavras se torna as formas plausíveis de tentar viver e compreender seu próprio tempo. Sobre as notícias de seus dias o cronista pontuou.

> Todos os dias abro os jornais e leio pelo menos uma notícia policial vinda de São Paulo. Todos os dias em São Paulo os bancos são assaltados, os motoristas de taxi assassinados, e uma ou outra quadrilha de menores, chefiada por criminosos adultos dar o ar de sua graça. […]. No Rio de Janeiro, o problema do banditismo é igualmente grave. A diferença é que os nossos facínoras agem sob o signo da improvisação, e nunca se arriscam a grandes façanhas. […]. A comparação me ocorre pelo fato de ter acabado de ler o romance escrito a partir do roteiro do filme *Bonnie and Clyde*, cuja tradução brasileira se intitula *Uma Rajada de Balas*. Hollywood mais uma vez nos oferece uma pílula dourada (OLIVEIRA, 1995, p. 117).

Tanto barulho, tanta agitação, nas ruas um *bang-bang*, em casa o silêncio, esse sim toma sempre grandes proporções. Nesse sentido e sobre todo o impossível e possível silêncio, escreveu Clarice.

> Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio (LISPECTOR, 1999, p. 76).

O ano é 1968, o mundo ferve! Em todas as partes e de todas elas chegam e vão notícias. Protestos, marchas, conflitos, desaparecimentos, sequestros, mortes, censura, repressão policial, teatro, futebol, tudo fazem cenas, tudo faz com que José Carlos Oliveira e Clarice Lispector escrevam, registrem, consolidam em palavras no papel todas as suas impressões. O ano já não importa. Em manhãs mornas, tardes quentes, noites calorosas. Ainda vivem em suas crônicas Carlinhos e Clarice.

PENSAR CRÔNICAS EM 1968

Ano 1968. O ano mais importante da década de 60 e um período divisor de águas para o século 20. Nesse período, a juventude do Ocidente exigia mudanças, rupturas e atitudes arrojadas. Em maio de 1968, milhares de pessoas saem às ruas das maiores capitais do mundo em protestos que misturavam insatisfação social e desejos de novos rumos políticos.

> Estou bolando um novo modo de pensar o mundo e as pessoas. Acho que é a única solução para a monotonia que me rodeia. Sinto que estamos todos anacrônicos, todas as palavras perderam o sentido, cada manhã acordamos para repetir automaticamente as atitudes da véspera. Tomemos como exemplo a guerra no Vietnã. Pode haver coisa mais chata do que a Guerra do Vietnã? Todo dia é a mesma coisa: uma emboscada aqui, um tiroteio acolá, as bombas chovendo nas pontes do

> Norte, as aldeias ocupadas pelos guerrilheiros ao Sul. Estou cansado de ser contra ou a favor (OLIVEIRA, 1995, p. 16).

Entre veredas, devaneios, teatros, músicas, protestos, eram todos "meninos-lobos, e mocinhas inocentes" buscando conhecer seu íntimo, eram cavaleiros e damas do apocalipse anunciando um final feliz. Seria irônico ou cômico se não fosse apenas frases, mas isso sacudiu, aludiu um tempo que nos fez e faz repensar as frases intituladas "verdades", os ditos e não ditos entoam gruindo seus sons entre homens e mulheres que acolhem seus filhos e filhos dos que foram a um passeio no parque numa noite de lua. E atrás das portas se trancam e com firmes olhos espreitam o automóvel na rua que com suas luzes e faróis apagados margeia lentamente e dobra à direita na próxima esquina.

> Estes são alguns dos acontecimentos e personagens reunidos e anotados por José Carlos Oliveira, junto à grande cena que fez de 1968, no Brasil e no exterior, um dos anos mais marcantes desta segunda metade do século XX [...] da rebeldia jovem em todo o mundo ao crescente processo de rejeição ao regime militar no país que terá seu desfecho, em 13 de dezembro, com a edição do Ato Institucional nº 5, peça formalizadora de uma ditadura já sem disfarces. Antes disso, perplexo com o aumento da violência na repressão policial às manifestações de rua, prenunciaria: "Sou um escritor instintivo; escrevo com o fígado e tenho excelente nariz. Estou sentindo cheiro de sangue (OLIVEIRA, 1995, p. xiv).

As crônicas de Clarice Lispector e José Carlos Oliveira margeiam os jornais, fuzilam tanto quanto metralhadoras nos porões. Retomamos a pergunta. O que é ser cronista em 1968?

> Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender". Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil, eu só tinha escrito romances e contos (LISPECTOR, 1999, p. 113).

Em José Carlos Oliveira a crônica é sarcástica, provocativa e real do fundo de sua imaginação. A crônica não é um favor, não é suplício, redenção ou qualquer outro sinônimo não relacionado com a vontade e o desejo interno do autor para produzi-la. A crônica de José Carlos Oliveira não só se faz em paixões políticas ou em ideologias propostas. Ele nega ser cronista.

> Gostaria de esclarecer de uma vez por toda que não escrevo crônicas. Ponho o papel na máquina e começo a respirar. Se você acha que isso é crônica, o problema é seu. De vez em quando olho o papel e vejo um poema; outras vezes vejo um conto. Geralmente, porém, olho e não vejo nada. Pois para esse nada é que os leitores batem palmas. Nunca me sentir confortável como Rubem Braga dentro de seus textos (OLIVEIRA, 1995, p. 12).

As crônicas de José Carlos Oliveira pressupõem uma estruturação com verossimilhança e creditada na testemunha ocular do autor e seu cotidiano. Ele, ao mesmo tempo em que relata seus dias, suas preocupações, seus anseios, faz também menção aos fatos nacionais e internacionais, mas sempre com toque particular na sua versão, no seu modo operante delineia, margeia, instiga e toca no fosso, no ponto crucial do espaço e do tempo apresentado textualmente. Sobre si, José Carlos Oliveira afirma.

> Tantos os meus admiradores quanto aqueles que detestam meu estilo ficam furiosos porque, segundo dizem, eu às vezes pareço inteligente e outras vezes pareço um bestalhão. Mas que é que posso fazer, se sou assim mesmo? (OLIVEIRA, 1995, p. 12).

Os dias quentes e as noites úmidas e duvidosas fazem acelerar o ritmo e propõem mudanças comportamentais no cotidiano. Havendo assim desaceleração e aceleração em linhas opostas. As ruas causam medo antes, durante e depois da violência manifestada ou das chuvas torrenciais que desabam sobre a calorosa capital carioca.

> A chuva cria problemas sem relação com a política. Molha por igual, estudantes, agitadores, soldados" [...]. "A tarde avança. A tarde que se prometia agitada, com violência nas ruas, avança agora mais calma, quase frustrada. A ameaça que paira sobre nós é terminarmos com derramamento de água [...]. O golpe ou revolução de 1° de abril de 1964 completa quatro anos sem festa, com o cadáver de uma criança atravessado entre ele e os corações sensíveis (OLIVEIRA, 1995, p. 68).

José Carlos Oliveira deixa em carne viva a realidade posta, coloca em evidência, chacoalha, faz galhofas, e critica com acidez invejável as diretrizes condutoras da nefasta dor popular. Sobre as movimentações da juventude e o engajamento intelectual ele registra.

> Depois de um banho de entusiasmo e violência no meio da juventude, segunda-feira passada, alguns intelectuais já idosos, pareciam garotos felizes, ferozes, em contato direto com certa verdade que andavam buscando há muito tempo. O mais velho deles, pensador político profissional, explicava por que andara da Getúlio Vargas até ao Cemitério São João Batista sexta-feira e por que

> ia de um lado para outro na maior e mais comovente disciplina: - Na hora da ação eu cumpro ordens. Mandam eu ficar num lugar, eu fico. Mandam eu andar, eu ando (OLIVEIRA, 1995, p. 68).

Se, José Carlos Oliveira é o pai que prover e dissemina os fatos, também é ele quem conta a realidade nua e crua, revela a cor dos dias ensolarados ou chuvosos, das noites frias, claras ou escuras dos centros urbanos. Clarice Lispector toma para si o papel de mãe. Aquela mãe que acaricia e conforta os filhos em noites e dias difíceis de chegar ao fim. Clarice cria um ambiente receptor, aconchegante, familiar.

> Então eu tive uma ideia e não sei se ela irá a diante, se for, contarei a vocês. Era chamar Chico e Carlinhos para me visitar em casa. Eu os verei de novo, e sobretudo meus filhos os verão. Falei dessa ideia e um de meus filhos disse que não queria. Perguntei por quê. Respondeu: porque ele é uma personalidade. Eu lhe disse: mas você também é, aos sete anos de idade ouvia tudo de Beethoven que tínhamos e pedia mais, tanto gostava e sentia e entendia (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Clarice com seu modo peculiar de reportar-se a seus leitores convida-os a estar junto a ela nas noites e madrugadas de longas horas de insônias. Isto deixa seus leitores próximos e confiantes como os filhos que confiam em suas mães.

> Se vocês soubessem como esta noite está diferente. São três horas da madrugada, estou com uma de minhas insônias. Tomei uma xícara de café, já que não ia dormir mesmo. Botei açúcar demais, e o café ficou horrível. Ouço o barulho das ondas do mar se quebrando na praia. Esta noite está diferente porque, enquanto vocês dormem, estou conversando com vocês". [...]. Penso em

> pessoas de quem eu gosto: estão todos dormindo ou se divertindo. É possível que algumas estejam tomando uísque (LISPECTOR, 1999, p. 104).

Mas, nesta calmaria do mar, na crítica da mediocridade da vida ou na agitação das cidades, as suas, as nossas, as deles, são vidas que seguem uma perfeita desorganização das próprias vidas no ano de 1968. Os atores se tocam e se confundem em um mesmo palco. São duvidosos e certeiros em seus pensamentos.

> Ninguém teve ainda coragem para reconhecer uma coisa: os jovens são socialistas. Mas quem quiser saber como será o mundo do futuro terá que partir deste ponto. Socialistas são os jovens não apenas na França, mas no mundo inteiro. Há um paradoxo nos dias que estamos vivendo, que mostra como nenhum outro a confusão dos mais velhos. Começam todos repentinamente a simpatizar com os comunistas, porque estes tentaram utilizar a ortodoxia como um dique. Até agora a tentativa fracassou, mas nunca mais comunismo ortodoxo e conservadorismo deixarão de ser a mesma coisa (OLIVEIRA, 1995, p. 106).

Os cronistas agem pelo hoje, mas anseiam por um futuro incerto na certeza de que lutar com atos, armas ou palavras se torna as formas plausíveis de tentar viver e compreender seu próprio tempo. Assim, Pai e Mãe, José Carlos Oliveira e Clarice Lispector deixam aos filhos desta nação sua herança e seu testamento. E o Estado com todo seu poder de escrivão nomeado por todos é quem defere sentenças e divide os valores de tão laborioso ofício de um cronista Pai e uma cronista Mãe de tantos órfãos bastardos brasileiros.

POR AMOR AS CRÔNICAS E UMA INTERFACE EM 1968

Cria-se. Se, não cria, inventa-se. Se, não inventa, recria-se ou reinventa-se. O amor em crônicas. Clarice e Carlinhos estão marcadamente em um mesmo tempo, em um mesmo espaço. Espaço o qual eles marcam suas desventuras em tempos de inconclusivas possibilidades. Assim são, Carlinhos e Clarice.

Eles capturam de um momento único, mas coletivo e socialmente proposto, elementos para se abastecerem de palavras para a elaboração de suas crônicas diárias. São nas crônicas que os autores vão tratar de suas dúvidas e certezas, seus sonhos e realidades. As verdades e as belas mentiras também têm seus espaços garantidos. Mas, o amor e as lembranças da infância talvez sejam o ápice de suas produções literárias. Em um domingo sobre literatura José Calos oliveira escreveu;

> Pensemos na solidão moral de Carlos Drummond de Andrade. O nosso maior poeta resiste altivamente à corte que a Academia Brasileira de Letras lhe faz já há bastante tempo. Mas certas candidaturas, como essa de João Cabral de Melo Neto, e que foi aprovada por unanimidade pelos acadêmicos, abalam certas maneiras a solidez da atitude de Drummond. Os escritores jovens são lançados a perplexidade (OLIVEIRA, 1995, p. 177).

Em Clarice vemos que o silêncio é seu melhor amigo. Clarice quer e não quer nada fora disso. Sua imagem vai e vem e se transforma. Ela sabe que andam ao lado dela. Sempre ao lado dela. Mas está só. Talvez daqui para frente seja tudo diferente. Poderia mesmo ser. Marcando os passos. Contando os segundos. O que ela quer? Clarice quer virar o jogo. Sem tempo a perder.

> Não, não pretendo falar do filme de Bergman. Também emudeci ao sentir o dilaceramento de culpa de uma mulher que odeia seu filho, e por quem este sente um grande amor. […]. Nem quero falar da enfermeira que, se a princípio tinha a vida assegurada pelo futuro marido e filhos, absorve, no entanto, a personalidade da que escolhera o silêncio, transforma-se numa mulher que não quer nada e quer tudo – e o nada o que é? e o tudo o que é? Sei, oh sei que a humanidade se extravasou desde que apareceu o primeiro homem. […]. Também não vou chamar Bergman de genial. Nós sim é que não somos geniais. Nós que não soubemos nos apossar da única coisa completa que nos é dada ao nascimento: o gênio da vida (LISPECTOR, 1999, p. 79 - 80).

Mas, algo a mantêm ali. Momentos que são apenas dela. Ali está Clarice, pensando e escrevendo crônicas. No silêncio que basta. Na madrugada fria. Na agitação da noite. Ali. No silêncio de uma cidade brilhante. No silêncio de um país em 1968 a escritora dialoga com seus leitores, aconselha, ensina receitas e explica coisas sobre as tendências e não tendências de seus escritos literários.

> Exatamente quando eu atravessava uma fase de involuntária meditação sobre a inutilidade de minha pessoa, recebi uma carta assinada, mas só darei as iniciais: "Cada vez que me encontro com a beleza de suas contribuições literárias, vejo ainda mais fortalecida minha intensa capacidade de amar, de dar aos outros, de existir para meu marido." Assinada H. M. […]. Então eu dei isso a você? Muito obrigada. Obrigada também pela adolescente que já fui e que desejava ser útil às pessoas, ao Brasil, à humanidade, e nem se encabulava de usar para si mesma palavra tão imponente (LISPECTOR, 1999, p. 78).

Existem muitas promessas a cumprir. Existem muitas histórias para viver. As recordações tomam conta de seu momento. A infância e a adolescência são seus maiores e melhores palcos. As declarações de amor ocupam as melhores páginas. E Clarice vive nos limites físicos de suas paredes coloridas de sonhos em preto e branco com um tom em cinza claro. E assim vive e sonha Clarice.

> Foi um sonho tão forte que acreditei nele por minutos como uma realidade. Sonhei que aquele dia era Ano-Novo. E quando abrir os olhos cheguei a dizer: Feliz Ano-Novo! Não entendo de sonhos. Mas este me parece um profundo desejo de mudança de vida. Não precisa ser feliz sequer. Basta ano novo. É tão difícil mudar. Às vezes escorre sangue (LISPECTOR, 1999, p. 75).

Enquanto isso. Carlinhos, o menino "*precoce*" que fazia parte de um cenário bucólico e provinciano no Estado do Espírito Santo, encontra-se agora também em um mundo de agito. Este Carlinhos comparado aos grandes é apontado como renovador de um algo que afirmam ser por certo um homem chamado Rubem, o inventor. Assim, Carlinhos entremeia as altas letras nacionais e internacionais.

> Lamento, Maurício, mas não tenho nada a dizer sobre a guerra do Vietnã. Acho lisonjeira a ideia de que a garotada do Zepelim espera ansiosa pela minha opinião… Mas estou cansado de tocar nesse assunto sem que ninguém tome qualquer providência. Não faz muito tempo, enviei uma carta ao Presidente Johnson, recomendando que ele parasse de bombardear o Vietnã do Norte e oferecendo, como prêmio por essa boa ação, um jantar no Antonio's com esticada no Bateau. Pois bem, até hoje não recebi resposta. Isto me obriga a reconhecer que não tenho nenhum prestígio em Washington (OLIVEIRA, 1995, p. 27).

O menino Carlinhos "*prodígio*" nas escritas, veterano nas coisas da vida envereda-se pelas noites que os virgens com fortes pudores evitam. Diverte-se com as luzes da cidade que o encanta. Fustiga, instiga, provoca, invoca, deixa suas marcas entre os mais colossais dos mortais. Bebe, fuma e quiçá outras coisas mais. Na crônica, "Dois perdidos numa tarde linda", ele diz:

> Saio para o trabalho, com a melhor das intenções, e sou literalmente agredido pela mais bela das manhãs. O céu azul, o sol claro, um vento que move as árvores num prenúncio de festa. Passo num jornaleiro para saber o que ouve, mas desisto: está havendo a mais bela das manhãs, eis a notícia que todos esperávamos. Entro num ônibus e avanço para dentro do dia. […]. A tentação de ser carioca me entontece. Sinto um irresistível desejo de transformar esta segunda-feira em um trimingo – aquele dia que eventualmente cai depois do domingo. Porém resisto, vou firme para os meus diversos destinos cotidianos. Na outra calçada surge um amigo e eu chamo. – Onde é que você anda rapaz? […]. Estamos fritos – reconheci. Agora somos dois, um jornalista e um advogado, cujas frontes saboreiam o vento que insiste em nos fascinar. Entramos num taxi e fomos para a Rua Frei Caneca, onde a máquina de escrever e o papel me esperam. Antes, porém, damos um pulo ao botequim de Seu Joaquim, meu amigo tem um palpite muito forte e joga no bicho – e, sem conhece-lo, comemoramos o resultado com uma cerveja bem gelada. Estamos fritos. […]. Você concorda que a minissaia é a maior invenção do século? […]. E lá vamos nós para dentro de uma tarde que já explode em ouro azul (OLIVEIRA, 1995, p. 87).

Carlinhos vive entre ruas e ruelas. Entre becos e avenidas, frequenta barracos e hotéis de luxo. Não é contraditório, ou se pensar melhor, seria talvez inconstante. Não aceita o fácil, mas não se esforça para deixar complicar o que pode ser simples. Este Carlinhos sonha, escreve e vive uma vida no cotidiano carioca, porém não se esquece que em sua terra natal assim como em todo o país as coisas acontecem.

> Enquanto isso, no Espírito Santo, o Secretário de Segurança move uma campanha feroz contra os matadores profissionais. Desde menino ouço falar nesses assassinos de encomenda, mas era difícil acreditar que fossem contratados, como de fato o eram, por fazendeiros ricos e oficiais da Polícia Militar. Acompanhei com interesse o desenrolar do processo, mas desde já apresento minhas congratulações ao Secretário de Segurança, Sr. José Dias Lopes, irmão do Governador Cristiano. Ele entrou no fogo para valer, enfrentando certamente as maiores dificuldades políticas e correndo risco de vida. No momento em que os pistoleiros são conduzidos ao banco dos réus, talvez estejamos diante do acontecimento mais importante registrado no Brasil este ano (OLIVEIRA, 1995, p. 118).

Este Carlinhos pode ser real ou imaginário, talvez uma fantasia. Mas, nunca vai deixar de ser Carlinhos. Sempre Carlinhos, "*o prodígio*". Carlinhos, "*o precoce*", renovador, rebelde, terrível, cosmopolita, intenso e encantador de palavras, o Carlinhos, vulgo, José Carlos Oliveira. Sobre o início da repressão policial as grandes manifestações das quais ocorreram mortes de civis entre outros José Carlos Oliveira registrou que:

> Contra o povo, numa das recentes passeatas, os fotógrafos documentaram cenas de extrema selvageria. Depois disso, falam-se em assassinato puro e simples, contra

> pessoas sem qualquer relação com a política ou com o crime. […]. Já se fala em neurose coletiva na corporação. Parece que o drama vivido pelos PMs diante do povo, por ocasião das manifestações de protesto, serviu para liberar uma violência há muito tempo contida. Como se a população inteira constituísse de fato um inimigo potencial da Nação, conforme creem alguns filósofos do próprio Governo. Um jornal como *O Globo,* que sempre esteve do lado da PM durante as manifestações estudantis, achou necessário reconsiderar sua opinião, publicando um editorial no qual reflete a inquietação da cidade, face ao estado moral e mental dos membros daquela corporação. […]. Seja como for, não se pode viver muito tempo com medo. Um dia ou outro a coisa estoura (OLIVEIRA, 1995, p. 158).

Essa é a interface mais aceitável entre dois tão grandes escritores? Entre tão apreciados cronistas? Carlinhos e Clarice falam do passado, presente e futuro. Suas lembranças e esquecimentos são registrados no cotidiano do mundo em que presenciam a roda viva que vive rodando. Escrevem com intimidade sobre as permanências e rupturas de seus momentos históricos. Clarice em tuas palavras afirma que:

> Quando criança, e depois adolescente, fui precoce em muitas coisas. Em sentir um ambiente, por exemplo, em apreender a atmosfera íntima de uma pessoa. Por outro lado, longe de precoce, estava em incrível atraso em relação a outras coisas importantes. Continuo, aliás, atrasada em muitos terrenos. Nada posso fazer: parece que há em mim um lado infantil que não cresce jamais (LISPECTOR, 1999, p. 114).

Diferente de Clarice que permanece em seu aconchegado reduto a observar do alto a agitada movimentação noturna, Carlinhos vai a

campo, desancora da varanda do "Antônio's" e caminha pelas ruas e ruelas, avenidas, becos, bares e outros lugares para encontrar, refletir e registrar as permanências e rupturas. Carlinhos faz a ronda e confere a noite. Constatando uma realidade e uma necessidade de mudança.

> O problema de estar ou não estar no Antônio's tem deixado muita gente com a cuca em frangalhos. Alguns cronistas demonstram verdadeira obsessão por este assunto. Um deles afirma que no Antônio's a esquerda festiva sonha com a guerrilha enquanto bebe cerveja enlatada […]. Outro cronista jura que não põe os pés no Antônio's porque aquilo parece um clube fechado. […]. Agora o leitor estranhará que eu ande fazendo propaganda de um bar. Ledo engano: faz parte da minha profissão estar em todos os lugares (OLIVEIRA, 1995, p. 84).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerra-se a proposta do texto como se inicia. A ideia foi produzir um texto dialogado, aberto, livre, sem amarras, sem armadilhas, solto como os espíritos dos escritores. Livres de quaisquer convenções teóricas ou formalistas. Um texto e seu tempo, dois cronistas e seus tempos. Assim foram e seguem. Carlinhos e Clarice foram e seguem tão diferentes e tão iguais, relatando e registrando suas impressões sobre seus dias, sobre a vida, sobre a sociedade, sobre a época, sobre o mundo.

Com seus medos e vontades particulares José Carlos Oliveira e Clarice Lispector são e apresentam-se tão diferentes e tão iguais. Em teus sonhos, mentiras e verdades são a convergência e divergência de um momento histórico. Verossimilhanças. Um poderia estar nas noites e dias ardentes das grandes cidades. O outro poderia estar em seu refúgio íntimo, de lá ou de cá, buscam entender os mundos que os cercam. E assim, no presente, morremos tentando entender os mundos que nos cercam.

REFERÊNCIAS

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
OLIVEIRA, José Carlos. *Diário da Patetocracia*: crônicas brasileiras de 1968. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

CéU: O ENCONTRO DE ARTE, CIÊNCIA E RELIGIÃO NA POESIA QUÂNTICA DE WALDO MOTTA

Marcel Martinuzzo[1]

POESIA HOMOERÓTICO-MÍSTICA DO ESPÍRITO SANTO

> Jesus tem um par de nádegas!
> Mais do que Javé na montanha
> esta revelação me prostra.
> Adélia Prado

Waldo Motta faz poesia maldita sagrada. Com mão habilidosa ele escreve o sacerdócio dos dedos e a glória do corpo como quem dedilhasse as terminações nervosas do Mistério. Se o Zeus das fábulas de Esopo[2] fez o Pudor entrar pelos fundos porque não havia – para seu desespero – nenhum outro lugar disponível no corpo humano, o Deus do vate mateense escolheu o fosso dos Montes Gêmeos para ser a Sua melhor morada. E não há nisso absolutamente nenhuma

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

2 "Quando fez o homem, Zeus deu-lhe uma série de apetrechos, mas se esqueceu de lhe dar o pudor. Por isso, sem saber onde coloca-lo, mandou que ele entrasse por trás. O pudor ficou indignado. Como Zeus insistisse, ele disse: Tudo bem, eu entro, desde que Eros não entre também, senão sairei logo. Por isso que todos os devassos são despudorados" (ESOPO, 2012, p. 31).

contradição, nenhuma dicotomia, nenhum contraste pseudolibertário de sagrado com profano, posto que tudo é uno, perfeito e igual a si mesmo – segundo a sua lírica. Esta é a nossa primeira noção a seu respeito: ao invés de dialética, paradoxo (MOTTA, 2000, p. 62). Eis o que nos diz:

> religião e sexualidade não polarizam meus temas; e nem se pode chamar de sexualidade a modalidade de prazer que os meus poemas celebram. Erotismo seria um termo mais adequado. E como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, resolvi chama-lo de erotismo sagrado. Esse erotismo nada tem a ver com as relações sexuais com qualquer polarização esquizoide do sexo, pois a diferenciação sexual representa o início de todas as divisões, desigualdades e antagonismos [...] (MOTTA, 2000, p. 61).

Digo que a poesia de Waldo é mal-dita porque ela, desde sempre, é inimiga do senso comum e da moral vigente. Negro, pobre e *gay*, o poeta não busca subterfúgios para a sua aceitação social e artística, mas percorre a via do confronto; sempre preferiu se expor e se impor com "palavras no coldre e a língua no gatilho" (MOTTA, 2008, p. 25). Seus poemas, de modo geral, refletem essa tríplice marginalidade em imagens vivas carregadas de sarcasmo não menos que de melancolia. A obra não é homogênea, comporta diferentes fases – sinais de seu desenvolvimento autocrítico e autodidata – e isso é especialmente visível no seu trato com a linguagem através dos anos, bem como em suas preocupações de ordem ética e espirituais. Traz, porém, a marca constante do sujeito que se busca e que transforma, num ato de notória resistência, a condição de segregado em via de realização.

Ora, "a pedra desprezada pelos arquitetos tornou-se a pedra angular" (Sl 117:22): assim o homoerotismo de sua poesia. "Ave, pedra dos escândalos, / rejeitada por todos os obreiros. / [...] / Pedra

fundamental, / selo da aliança, / entre Filho e Pai" (MOTTA, 2008, p. 75). A maior transgressão de Waldo Motta certamente não é transgredir o senso comum, mas invertê-lo, subverter a própria ideia do interdito aplicado aos corpos. Sua viadagem é um sacerdócio, deixou há muito tempo de ser pedra de tropeço para servir de base para uma nova cosmovisão e doutrina.

> Eis o caminho da árvore da vida de que tanto fala o poeta capixaba. Sua escrita homoerótica funda o que poderíamos chamar de teologia do masculino. Segundo sua poética, a via sagrada, a árvore da vida, o jardim das delícias, o Éden, está em nosso próprio corpo, por meio do qual podemos transcender e chegar ao convívio de Deus e, evidentemente, nos redimir do pecado original (BERÇACO, 2008, p. 22).

Não dá pra falar em apenas em transgressão porque, em sua lírica, o erotismo é a própria regra, o rito e o caminho da salvação por excelência. Se eu digo que a poesia de Waldo Motta é sagrada não é apenas em função da abundante matéria-prima que ele escavou da linguagem e de variadas tradições religiosas para compor seus poemas, mas porque ela se apresenta como tal: poesia apocalíptica, inspirada e reveladora. Sua ficção poética é a Verdade com as suas sete cores, e a atividade poética – por sua vez – não é um fim em si mesma. Escolhas essas que, em tempos cada vez mais racionalizantes, por si só já representam uma notável peculiaridade.

Ora, nada do que foi dito até agora é novo. Em mais de 30 décadas de atividade literária, esse poeta capixaba acumula – a despeito do pouco êxito comercial – uma fortuna crítica vasta e crescente, além de boa reputação no Brasil e no exterior. Penso, todavia, que muitos aspectos de sua lírica permanecem obscuros por falta de um olhar mais demorado. Restam muitas lacunas no estudo de sua obra que, a meu ver, mesmo hoje, ainda possui "muitos lados de novidade", como bem disse Iumna Maria Simon à época do lançamento de *Bundo e*

outros poemas (SIMON, 1997-1998, p. 174). Investigar essa poética e preencher alguns desses espaços é o desafio a que me proponho ao longo da pesquisa que resultará em uma das primeiras teses de doutorado dedicadas inteiramente a essa "bicha papona" (MOTTA, 2015, p. 59) da poesia brasileira.

A PESQUISA EM ANDAMENTO

> Deus não é somente fim – é também centro.
> Murilo Mendes

Waldo Motta é, entre outros predicados, um poeta brasileiro contemporâneo de inspiração religiosa e homossexual. Erótico e sagrado conformam uma só realidade em seus poemas. Muito tem se falado, já há vários anos, a respeito de sua verve irônica e da crítica social implícita – e explícita – em suas representações do homoerotismo masculino, assim como da pobreza e da discriminação de cor (RIBEIRO, 1993; AZEVEDO FILHO, 2014; SANTOS, 2015). É digno de nota, também, o interesse que a impressionante variedade formal de sua poesia desperta e o diálogo intenso que estabelece com a literatura de nossos dias e a cultura em geral (SIMON, 1999; CALDEIRA, 2008-2009). Entretanto, ainda que a maioria de seus críticos e estudiosos tenha tocado nesse assunto a seu modo, posto que impossível não fazê-lo, penso que ainda falta uma consideração de seu projeto poético a partir daquilo que lhe é mais essencial, ou seja: em sua inspiração propriamente *religiosa*.

Quando falo de inspiração *religiosa* não me refiro somente a uma superestrutura cultural sustentada por infraestruturas sócio-econômicas, ao modo de muitos cientistas sociais, mas de todo um conjunto de crenças e valores que possuem – eles mesmos – a sua história e que interferem desde sempre nas decisões de indivíduos e grupos. Não penso, portanto, a religiosidade expressa na poesia wáldica *a partir* da homossexualidade e da penúria material, mas *em conjunto* com esses elementos numa relação dinâmica. Ora,

não tenho nenhum interesse em teologar a respeito de Waldo, explicar a sua doutrina ou julgar até que ponto fazem sentido as suas "revelações": julgo que isso seria não somente ingênuo, mas indigno do artifício literário. Quero, pois, estudar de que modo a sua alegada espiritualidade condiciona e direciona a atividade poética dando-lhe, mais do que fundamentos, expressão e formas originais. Em outras palavras, meu principal esforço é verificar como as ideias religiosas se aplicam à escrita do poema, seu estilo, sua materialidade.

Abrem-se, a partir dessa perspectiva, campos de investigação pouco ou não explorados até agora. Em termos metodológicos, meu objeto de estudo é a obra poética completa do autor: todos os livros publicados de *Pano rasgado* (1979) a *Terra sem mal* (2015), assim como poemas esparsos publicados em antologias e meios eletrônicos. Reunir e sistematizar esse material é o primeiro desafio da pesquisa, uma vez que a maioria dos primeiros volumes – distribuídos por iniciativa do autor em edições artesanais – estão hoje quase totalmente desaparecidos. No que tange as plataformas digitais, refiro-me principalmente ao *blog* do autor (MOTTA, 2015) que, em atividade desde 2010, é o continente da maioria de seus experimentos anagramáticos – imprescindíveis aos meus propósitos – e muitos outros textos inéditos jamais publicados em meios impressos, entre ensaios, poemas e traduções. Minha decisão de abordar a obra completa do autor é uma tentativa de avaliar as origens e o desenvolvimento de sua escrita e de suas motivações também sob perspectiva histórica, dada a conhecida heterogeneidade de seus poemas.

Ainda a respeito de sua pertinência histórica, é imprescindível contextualizar a obra de Waldo seja na cena literária brasileira como um todo, seja na antiga tradição de poesia erótico-religiosa – de modo específico – na qual o poeta deliberadamente se insere. Quero saber o que possibilita a emergência dessa lírica, em que ela se sustenta, com quais artifícios. É o momento de buscar, o quanto for possível, as principais referências artísticas, intelectuais e espirituais de seus

poemas – e de que modo o autor cosmifica toda essa informação para formar uma nova unidade, uma nova identidade, que se destaque das correntes que o cercam e seja de acréscimo à cultura.

Por fim, é redundante dizer que a verdadeira matéria-prima de toda obra é sempre, em última instância, a experiência do mundo, o modo inevitavelmente único pelo qual cada pessoa interpreta a existência. E a ideia, claro, que ela tem de si mesma e daquilo que ela faz em relação ao todo. Não somente os artefatos poéticos mudam de poeta para poeta, mas também – e principalmente – o próprio fenômeno, a *coisa* chamada poesia – seu significado e poder sobre a consciência – muda. Em termos objetivos, quero e devo compreender o quanto for possível que *tipo* de poesia é essa que Waldo Motta escreve e o que ela comunica, de que modo ela se exerce, o que ela pretende. Sabemos que o escritor, autodenominado místico, tem na atividade poética o seu modo de plena participação no mundo.

> Minha poesia é uma síntese de meu projeto de vida, uma aventura em busca da Verdade, intuída como a ciência da restauração da condição divina. Se o nome é céu, a palavra é templo e tudo está aqui no corpo, não pode ser outro o sentido do *poietes*. A transformação se verifica no plano da linguagem, tanto nas palavras quanto no estilo de ser. Não quero apenas escrever, mas também ser o que escrevo (MOTTA, 1996, p. 11).

Se o poeta quer ser o que escreve, se a obra se apresenta e se impõe como possibilidade de vida, quero e preciso – portanto – conhecer e compreender a pessoa *escrita*, a pessoa que vive nos poemas, de corpo (texto) e alma (ser escrito). Quero e preciso fazer isso desde o começo, desde os primeiros textos, e vasculhar ao máximo os conteúdos comunicados nessa literatura, seu trato com a linguagem e com os idiomas, o ético e o estético lírico. Acredito firmemente que esses dois elementos apenas citados são indissociáveis dessa escrita e que é meu dever considera-los como tal.

> O texto poético de Waldo Motta, ao que parece, propõe uma interseção entre uma escrita erótica e uma poesia do corpo, do mundo. Essa poesia, que é linguagem, pretende mais que um mero esfregar de vocábulos, mais que uma "jardinagem literária", floreada por belas palavras; pretende, sim, dizer (BERÇACO, 2008, p. 52).

Faz parte do meu trabalho de pesquisa, enfim, a análise sistemática da obra poética completa de Waldo Motta devidamente referenciada em sua fortuna crítica e nos estudos literários, assim como verificar o seu desenvolvimento ao longo do tempo e a sua localização na literatura brasileira contemporânea e na poesia erótico-religiosa. A partir do referencial observável em sua lírica e nos estudos a seu respeito, pretendo identificar de que modo ela se apresenta e o que ela comunica. Dessas constatações será possível compreender de que modo as convicções expressas interferem diretamente na manifestação estética do poema, suas escolhas formais. A técnica de Waldo Motta, indissociável de suas motivações espirituais, será observada e estudada com o mesmo zelo e minúcia com que autor se volta para o corpo. O que me dará, certamente, a oportunidade de me debruçar sobre aspectos ainda pouco visados de sua obra como, por exemplo, os anagramas e outros experimentos.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES SOBRE O PASSADO E O PRESENTE

Penso que Waldo Motta é tão heterogêneo quanto homossexual. Mais de três décadas de atividade poética testemunham a versatilidade formal de um autor que sabe transitar com desenvoltura entre formas consagradas da métrica, verso livre e experimentalismo esotérico-poético. Testemunham, também, um verso em constante transformação. Seu projeto literário – cuja expressão mais conhecida até hoje é *Bundo e outros poemas* (1996) – não nasce pronto, mas forma-se ao longo dos anos com seus vários livros publicados, intensa pesquisa e autocrítica.

Diferentes fases são identificáveis em sua trajetória, cada uma com a técnica e as preocupações que lhe distinguem. O traço distintivo do autor, no entanto, permanece, e mantém todas as obras interligadas. Não são vozes poéticas diferentes que se sucedem no eu-lírico waldiano, mas uma só força autoral que se permite e busca a mudança ou, por que não dizer?, sua própria evolução. Há muito mais continuidade do que ruptura em seus percursos, de modo que estou cada vez mais convencido da importância de dedicar especial atenção à poesia primeira de Waldo Motta para melhor compreender o que veio a ser o seu projeto literário.

Os versos abaixo são um trecho do poema "O momento profundo", publicado pela primeira vez em 1980 e, não por acaso, escolhido pelo autor para abrir a coletânea *Eis o homem* (1996), com textos selecionados de seus primeiros livros.

> Se eu bater minha cabeça
> nos paralelepípedos desta rua desolada
> até reduzi-la a farelos
> não resolve porque o mundo continua.
> Mas se eu gritar gritar gritar talvez
> desperte os homens dessa catalepsia (MOTTA, 1996, p. 11).

Neste, como em vários outros poemas da maturidade de Waldo Motta, o poeta está em um nível diferente de "homens", termo que representa os demais de sua espécie. Ele possui uma consciência que os outros não têm e, por isso mesmo, está só. Não se coloca – ainda – como profeta, vate, sacerdote do que quer que seja: seria, antes disso, uma voz desesperada diante de um mundo que não entende e/ou não aceita. É melancólico quando fala da irrelevância do indivíduo diante do mundo, mas é também insubordinado. Quer agir sobre os homens, retirá-los de sua imobilidade, transformar a realidade de alguma maneira – ainda que sua mensagem ainda não esteja clara, ainda que seja somente intensidade. A poesia, agora, é

o grito. O discurso muda sensivelmente com o tempo, mas a verve continua – como vemos no poema "Deus Furioso", do livro *Bundo e outros poemas:*

> Estendi mãos generosas
> a quantos o permitiram
> e disse: sou Deus.
> Porém, quem acreditou?
> Fui humilhado,
> escarnecido: Deus viado?
> Fui negado e combatido.
> Em meu amor entrevado,
> cerrei lábios e ouvidos.
> Até o amor reprimido
> virar ódio desatado (MOTTA, 2008, p. 70).

Momentos como esse fazem o inconfundível saltar aos olhos, revelam certos traços que o verso de Waldo carrega desde os primórdios. São algumas de suas marcas registradas o homoerotismo exacerbado, o inconformismo, a irreverência, a ironia, (certa) melancolia, o cuidado formal crescente. Embora consideravelmente amadora se comparada à sua produção posterior, aquela primeira fase de sua lírica contém desde já e de modo muito evidente todos os germes do que viria a ser chamado de "erotismo sagrado". Não obstante, é nesta fase que o lastro da história e das origens socioculturais do poeta se faz mais evidente.

Waldo começou a publicar por iniciativa própria no final da década de 1970. Como muitos de sua geração, seus primeiros poemas vieram carregados da subjetividade e do espontaneísmo típicos da "poesia marginal". Pesa sobre esse período a autocrítica posterior do poeta, que descreve esse momento como "ciclo muito frege e pensamento rarefeito, alguma pretensão e certa ingenuidade" (MOTTA, 2008, p. 15). Fato é que em razão de suas primeiras escolhas, entre elas a abordagem explícita de suas experiências sexuais e afetivas,

assim como da penúria material, a "marginalidade" dessa voz poética adquire contornos ainda mais espessos.

> Waldo Motta poderia pela sua produção inicial de um 'poeta marginal' ser visto por um valor marginal ao quadrado, que possibilitará trazer à luz os resultados mais concretos de suas experiências e pesquisas no campo da poíesis. Advindo da geração marginal dos anos 70, do século XX, o poeta ainda carregou como vaticínio marcas sociais marginalizadas. São suas as palavras que o qualificam como poeta "negro, pobre e veado". Foi rotulado como maldito e lúcido, dentre muitos outros adjetivos (AZEVEDO FILHO, 2014, p. 273).

De acordo com Rodrigo Caldeira (2008-2009, p. 334), a obra de Waldo pode ser compreendida em pelo menos três fases: à primeira, intimamente ligada à geração mimeógrafo dos anos 70, fazem parte os livros *Pano rasgado* (1970), *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980, em parceria com Wilbett de Oliveira), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982) e *De saco cheio* (1983). A segunda fase seria inaugurada por *O salário da loucura* (1984), obra que representa não somente um notável amadurecimento de sua escrita em comparação com as publicações anteriores, mas também – e principalmente – o início de seu reconhecimento por parte da crítica literária (CALDEIRA, 2008-2009, p. 337).

No prefácio deste último volume, que segundo o autor encerra o "ciclo muito frege" de sua produção, a professora Deny Gomes ressalta a versatilidade formal do poeta em sintonia com o contexto social que a produziu. É um primeiro balanço de sua poesia. Nele é possível constatar onde estão as experiências que serviram de base para tudo o que veio em seguida.

> A realização poética de sua existência se faz numa linguagem que é deliberadamente a expressão de suas contradições sociais: ora formal, quase clássica, dentro dos parâmetros da norma culta; ora brutalmente grosseira, cheia de neologismos pessoais ou de expressões codificadas no meio dos homossexuais, das prostitutas, dos pés-de-chola com quem convive, a quem ama, entende e respeita (GOMES, 1987, p. 100).

De fato, *O salário da loucura* é uma obra capital para entender a evolução da técnica e das preocupações do autor. Sem desconsiderar nenhum dos títulos anteriores, cada qual com seus indícios, nota-se neste último um pendor cada vez mais explícito para as reflexões existenciais, metapoéticas ou mesmo aquelas de cunho religioso. Poemas como "Cristo baixo", "Egoísta" e "Mors ultima ratio" convivem com seus poemas homoeróticos mais escrachados até então, e trazem já uma visível mudança de tom em sua poesia. O volume minimal *Poiezen* (1990), profundamente influenciado pela poética e pela filosofia zen-budista, dá continuidade e maior profundidade às observações cada vez mais transcendentes do autor.

O poema abaixo, publicado pela primeira vez em *O salário da loucura*, é de extrema pertinência na consideração de tudo o que veio em seguida. Com isso eu não proponho uma sequência lógica e linear nas preocupações poéticas de Waldo Motta, mas não descuido do fato de que este poema, neste ponto de sua trajetória, é extremamente coerante com o conjunto de sua obra. Não indica rompimento, mas construção: aumento de intensidade e potência de certas presenças em sua lírica.

OBSESSÃO

Não posso esconder:
- Deus é um troço
que me incomoda,

inseto algures
na noite em claro,
inquieta pulga
que me passeia
fazendo cócegas.

Deus me aflige
como doença
que progredisse
secretamente.

Deus é um bicho
de estimação.
Se o escorraço,
Deus me perdoa
e volta, à toa.

Deus me persegue
como um remorso (MOTTA, 2008, p. 38-39).

A terceira fase da poesia wáldica, enfim, que perdura até hoje, começa com *Bundo e outros poemas* (1996), sendo esses "outros poemas", na verdade, uma seleta de *Waw*, obra até hoje sem publicação integral e exclusiva. É a plena maturidade do poeta mateense, que assume de modo definitivo a entonação profética e apocalíptica. Com *Bundo,* Waldo Motta "cria" e ao mesmo tempo "revela" – por meio da ficção poética – uma nova cosmovisão fundamentada no baixo dorso. Eros penetrou definitivamente o lugar em que Zeus escondeu o

Pudor e fez dali o seu templo. A voz empostada de *Bundo*, ao mesmo tempo grave e debochada, é a consequência de severa autocrítica e de pesquisa obsessiva dos domínios eróticos – e também sagrados –, conforme o autor explica em seu prefácio:

> Na metade dos anos 80 comecei a questionar seriamente a homossexualidade e a sexualidade em geral. Já era conhecido por escrever uma poesia desbocada e atrevida, com uma abordagem sincera de minhas experiências. Mas como nem só de escracho se faz arte, passei a estudar tudo o que a cultura pudesse dizer sobre o meu tão singular e problemático comportamento sexual e sobre as desencontradas e conflitivas relações sexuais. (MOTTA, 1996, p. 10).

Nesta nova e definitiva (?) fase de sua poética, o autor opera transições consideráveis. No que se refere à temática, seus poemas abandonam completamente as ilusões amorosas – operação ritualizada em *Waw* – e assumem uma postura cada vez mais transcendente: menos sexualidade (dualismo, separação) e mais erotismo (unidade). Sempre homoerótica, o foco de seu lirismo deixa de ser o falo – objeto de desejo localizado no outro, símbolo de sexualidade – e passa a ser o ânus – símbolo de imanência e de transcendência localizado em si mesmo, *axis mundi* do universo wáldico. Não por acaso, o poeta oferece o seu *Bundo* "ao Esposo fiel, o Amigo de sempre, Jesus Cristo, e aos amadores da Justiça e da Verdade" (MOTTA, 1996, p. 7). A revelação desse *Bundo*, masculino para "bunda", não é uma mística dos "amores" homossexuais, mas a celebração de uma plenitude expressa e percebida pela via do corpo, mais especificamente a via de trás.

> De qualquer modo, estou certo de que o erotismo anal, em certas circunstâncias, seria o ponto alto de um culto mágico e libertário. Não sendo o ânus um órgão sexual, nem sendo elemento anatômico diferenciador

> dos gêneros sexuais, pois todos têm cu, e pelas costas todos são iguais, para mim, o erotismo anal não pode ser considerado ato sexual, mas é indiscutivelmente um ato erótico, sendo além disso, e antes de tudo, um ato religioso, visto que o religare pode ser entendido como ligar pela ré, por trás, pelas costas. E não podendo ser considerado uma ato sexual, e sendo um ato religioso, seria mais adequado chama-lo de erotismo sagrado. Adoremos, pois, a Deus em seus tabernáculos vivos, alegrando as nossas entranhas (MOTTA, 2000, p. 62).

Em tempos de formalismo, niilismo e solipsismo (TODOROV, 2009, p. 92), interessa verificar que o maior salto qualitativo da poética de Waldo Motta não acontece em decorrência de preocupações puramente formais, quando o verso é meio e fim em si mesmo. Todas as urgências convergem nesse lirismo que articula forma e conteúdo de modo inextrincável, da mesma forma que a poesia – e aqui me refiro não somente à literatura, mas à arte como um todo – faz parte da vida.

O fato é que a transformação mais significativa de sua obra é um movimento a um só tempo ético e estético; ao menos, é desse modo que ela se apresenta. As declaradas obsessões eróticas e espirituais de Waldo são também poéticas, modo pelo qual o autor foi capaz de agir com originalidade e destacar-se do grosso de sua geração.

> Enquanto os poetas marginais, ao lutarem pela "ressubjetivação" da expressão poética, contra a racionalidade das poéticas construtivas de João Cabral e dos concretistas, recaíam no espontaneísmo e na estilização desleixada do dado imediato, Valdo caminhou na direção oposta, cada vez mais se distanciando da imediatez do sujeito empírico, em busca de formas complexas de representação e de expressão da subjetividade. Escapando ao timbre único e indiferenciado da poesia marginal, seu verso adquiriu uma qualidade expressional que podemos

> chamar de coloquialismo elevado, cujo melhor paralelo na poesia brasileira é Carlos Drummond de Andrade (SIMON, 2004, p. 211-212).

A própria ideia de poesia se transforma a partir de *Bundo e outros poemas*. É com esse espírito renovado que o autor publica, nos anos seguintes, a coletânea *Transpaixão* (1999): livro obrigatório do vestibular da Ufes de 2008; o brevíssimo *Recanto: poema das sete letras* (2002): além de ser o primeiro grande anagrama do autor publicado em livro, este título marca a transição do nome Valdo – anteriormente gravado com Vê – para Waldo, em função da numerologia; e, enfim, o ainda recente *Terra sem mal* (2015), fruto da incursão do autor na cultura tupi-guarani e de mais de uma década de reflexões.

Bundo e outros poemas, de fato, é o livro que consagra o autor e representa a sua plena maturidade poética – o que não significa, ao contrário do que alguns podem imaginar, uma cristalização de seu *modus operandi* ou de suas preocupações de ordem ética e estética. Pelo contrário, marca um período – a meu ver – de intensa produtividade. Não de livros, os quais se tornam cada vez mais escassos, mas de experiências genuinamente poéticas em outros meios e sob outras formas que não o verso tradicional. Refiro-me, de modo mais específico, à sua incursão cada vez mais obstinada no universo linguístico pautada sempre por justificativas de cunho espiritual: poemas bilíngues, anagramas, poesia concreta e – sobretudo – aquilo que eu entendo como poesia visual inspirada na mística da língua hebraica segundo a Cabala. E todos esses jogos poéticos, sem exceção, estão solidamente fundamentados em convicções que justificam a forma pelo conteúdo e vice-versa, posto que uma só coisa.

> Porém, em minha poesia, alma e corpo ou espírito e carne ou energia e matéria ou isto e aquilo não são antípodas nem adversários; são gradações, expressões e máscaras do mesmo ser e da mesma realidade. Explorando afinidades e semelhanças entre símbolos ou metáforas

> do sagrado no imaginário religioso, na mitologia e na cultura dos povos diversos, meu pensamento é analógico, e, através de uma rigorosa matemática simbólica, quer provar que A=B=C=D, e assim sucessivamente (MOTTA, 2000, p. 63).

O método analógico é o caminho gnóstico por excelência, artifício conhecido e vastamente utilizado pelos místicos de orientações as mais diversas, desde sempre. Cito, a titulo de exemplo, a Tábua de Esmeralda: "*Quod est inferius est sicut (id) quod est superius, et quod est superius est sicut (id) quod est inferius ad perpetranda miracula Rei Unius*"[3]. É desta convicção de que todas as coisas estão conectadas em mútua correspondência – e de que toda a diversidade compõe, em última instância, uma unidade coerente – é que parte muito da mística que nos é dada conhecer através de muitos poetas, filósofos, quem quer que se permita a esse tipo de contemplação. Waldo Motta inscreve-se conscientemente nessa tradição sem filiar-se a nenhuma escola específica: bebe de todas as fontes, colhe de cada canteiro aquilo que lhe serve para erigir o seu legado. Elabora novas teorias através de novas práticas poéticas, escreve poemas. E cada um de nós, leitores, somos perfeitamente capazes de fruir dessa nova matéria ainda que não estejamos em pleno acordo com as ideias. Em suma: as convicções não se restringem ao mundo das ideias, mas realizam-se em poemas que valem por si mesmos.

O poema-livro *Recanto* é um dos primeiros e dos mais relevantes objetos de uma prática que se mostrou frutífera em sua lírica. Waldo obviamente não inventou o anagrama, mas deu a ele uma nova razão de ser. O poeta chama essa sua experiência de "poesia quântica" ou "física das partículas verbais", entre outras denominações em clara alusão às ciências naturais e à linguística. Aparentemente o poeta entende cada letra, cada palavra, cada objeto da construção poética como unidade autônoma carregada de potência – isto é, significa-

3 "O que é inferior é como (o) que é superior, e o que é superior é como (o) que é inferior, para perpetrar os milagres de uma coisa única" (MEDITAÇÕES, 1989, p. 38).

ção própria –, as quais se articulam a outras e dão origem a novas unidades e assim por diante *sem perder os significados anteriores.* As palavras anagramadas, mais do que construção linguística a partir de elementos menores articulados, funcionariam à maneira dos átomos – ou, quem sabe, dos sistemas solares – e o poema seria as órbitas em movimento ou, por que não dizer?, a "dança das esferas". Esta, porém, é uma análise preliminar. Há muito trabalho a ser feito no trato com esses poemas, até hoje pouco valorizados pela crítica e pela média dos leitores.

Importante dizer que essa "física wáldica" não diz respeito apenas aos poemas propriamente anagramáticos como "Recanto", "Aceiloptu : Eucalipto" (MOTTA, 2015, p. 67) e vários outros, na sua maioria publicados em meios digitais. Esse cruzamento de arte, ciência e religião também se faz notar em sua ensaística, em traduções, esquemas cabalísticos, poemas bilíngues etc. Como este poema retirado de seu livro mais recente:

LIÇÕES DE TUPI-GUARANI – I

U – comer, beber, morder
U – escuro, noite, treva
UÁ – assento, base, fundo
UÃ – talo, grelo, caule; espinha dorsal
UAYA – rabo, cauda
UÃUÃ – vagalume, pirilampo
YAUA – jaguar, onça
YUAYA – fruto, comestível (MOTTA, 2015, p. 80).

Poema-glossário, lista de versos que pouco lembram versos: pura logopeia (POUND, 1977, p. 63). Cada letra e palavra carrega seu significado aonde vai, onde quer que esteja, de modo que "YUAYA" é "fruto comestível" e, ao mesmo tempo, o ato de "comer", o "escuro", a imagem de "assento", de "talo" (ou falo), de "rabo", "onças" e "vagalumes". Waldo Motta escreve poemas como esse com o

auxílio de dicionários, não inventa os termos em si, mas articula-os e interpreta-os à sua maneira e induz os leitores a fazer o mesmo; quando as partículas verbais se unem para formar novas palavras, ao menos neste fazer poético elas *não* perdem os significados que possuíam anteriormente – como sói acontecer na linguagem cotidiana –, mas acrescentam, acumulam-se. O resultado é um poema apocalíptico no sentido de "revelatório", anunciador de verdades (nem tão) ocultas. O poeta que escreve "Lições de tupi-guarani" está *ensinando* alguma coisa, transmitindo uma mensagem conforme a doutrina (homo)erótica inaugurada por *Bundo* e que representa o projeto literário de Waldo.

Poemas como esse são expressões materiais do erotismo sagrado de Waldo Motta e da aplicação de seu método analógico. Nestes momentos iniciais de minha pesquisa, entendo que cada "partícula verbal" que compõe essa "poesia quântica" se comporta como um *holon*[4]. Refiro-me especificamente ao conceito cunhado pelo por Arthur Koestler, segundo o qual "partes" e "todos" em sentido absoluto não existem; tudo é sempre todo *e* parte de algo maior: "simboliza também o elo que falta – ou melhor, a série de elos – entre a concepção atomística do behaviorista e a concepção *holística* do psicólogo gestaltista" (KOESTLER, 1969, p. 67). De modo ainda mais simples e imediato, o abade alemão Willigis Jäger retoma o conceito de Koestler e interpreta-o da seguinte maneira:

> O holo é um inteiro, isso é o significado dessa palavra grega, porém um inteiro que não existe por si só, mas que sempre é também parte de um todo maior. (...) Nada é exclusivamente uma parte ou exclusivamente um todo, mas tudo é não apenas parte, mas também todo. O holo tem, portanto, duas tendências: ele deve responder seja pela integralidade como pela sua existência como parte. Ele deve conservar a sua relação com

4 Em tradução livre do grego antigo, ὅλον significa "todo", "inteiro". Desse termo derivam várias palavras correntes da língua portuguesa como "holístico", "holograma" e "holocausto".

> o inteiro, ao mesmo tempo em que deve **manter** a sua identidade (JÄGER, 2009, p. 189-190).

Entendo que o que justifica muitos dos experimentos de poesia "quântica" de Waldo Motta seja justamente a possibilidade de extrair uma quantidade imensa de significados a partir de fontes mínimas – uma palavra, uma letra – e articulá-los em seguida segundo os seus propósitos. Por meio de sucessivas análises e analogias, o poema se revela como descoberta – uma descoberta que, não nos escapa, é meticulosamente construída. Seja em seus anagramas, nas investigações etimológicas, nas traduções de trechos bíblicos ou ainda nos complicados esquemas cabalístico-numerológicos, há sempre algo a ser revelado – e nisso convém a empostação profética do autor. A verdade está no corpo do texto do mesmo modo no corpo do homem, de modo que a matéria da espiritualidade é – em ambos os casos – física, química, organicamente construída.

Sobre essa poesia inspirada, abertamente mística, pretensamente reveladora, é importante ressaltar que o apreço dos poemas *não* depende – nem total nem sequer parcialmente – de nenhuma adesão à cosmovisão erótico-sagrada do poeta. Basta perceber de que modo essa motivação genuinamente religiosa – aqui entendida como *religação* – é ponto de partida para um fazer engenhoso, esteticamente louvável e já muito reconhecido. Os exemplos e as possibilidades tanto da produção inicial de Waldo Motta quanto de sua (mais) recente "poesia quântica" são abundantes demais para esta comunicação. Assim como o trabalho a ser feito ao longo dos próximos anos.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica. *Estação Literária,* Londrina, v. 12, p. 272-283, jan. 2014.

BERÇACO, Ériton. *Exus, cus e ecos:* a poesia erótico-sagrada de Waldo Motta. 2008. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

CALDEIRA, Rodrigo. Waldo Motta: poesia, crítica, problema. *Contexto*, Vitória, n. 15-16, 2008-2009.
ESOPO. *Fábulas*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 2012.
GOMES, Deny. Prefácio. In: MOTTA, Valdo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.
JÄGER, Willigis. *A onda é o mar.* Tradução de Ingeborg Scheible. Petrópolis: Vozes, 2009.
KOESTLER, Arthur. *O fantasma da máquina*. Tradução de Cristiano Monteiro Oiticica e Hesiodo de Queiroz Facó. São Paulo: Zahar, 1969.
MEDITAÇÕES sobre os 22 arcanos maiores do Tarô. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulinas, 1989.
MOTTA, Waldo. Poesia – arte, ciência, religião. 2015-. Disponível em: http://waldomotta.blogspot.com.br. Acesso em: 15 jun. 2016).
MOTTA, Valdo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.
MOTTA, Valdo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Unicamp, 1996.
MOTTA, Waldo. *Terra sem mal.* São Paulo: Patuá, 2015.
MOTTA, Waldo. *Transpaixão.* Vitória: Edufes, 2008.
POUND, Ezra. *ABC da literatura.* Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.
SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 70, p. 209-233, 2004.
TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. São Paulo: Difel, 2009.

SOBRE HUMOR E OUTROS FANTASMAS: *A TÍMIDA LUZ DE VELA DAS ÚLTIMAS ESPERANÇAS,* DE MILSON HENRIQUES

Marcela Oliveira de Paula[1]

Milson Henriques, tido por muitos como um sujeito multimídia, passeou por diversas áreas do cenário cultural capixaba, seja como escritor, desenhista, ator, diretor, jornalista ou cartunista, mas sem dúvida um dos elementos centrais de sua produção literária foi o texto teatral. São dezenas de trabalhos desenvolvidos e alguns premiados na área do teatro ao longo dos anos, seja na produção e direção de peças e festivais, na fundação de grupos de teatro, na escrita ou atuação, Milson influiu de forma muito diversificada e é evidente sua importante trajetória na cena artística capixaba. Nascido em São João da Barra, no Rio de Janeiro, percorreu muitos estados do Brasil até se instalar em julho de 1964, em plena conjuntura perturbada que vivia o país, na cidade de Vitória. Mesmo nessa época sua vida sendo um progressivo e cambiante processo de deslocamento, Milson acabou permanecendo no Espírito Santo até os dias atuais (até sua triste e lamentável partida recentemente, deixando-nos um inestimável legado).

1 Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Se a relação de Milson com o teatro é muito íntima, nítido também é seu trabalho com o humor, que extravasa o contexto de sua atuação como cartunista e chega ao palco – ou a seus escritos destinados à ribalta. Escrita entre 1994 e 1997, encenada em 1999 e finalmente publicada no mesmo ano, a peça *A tímida luz de vela das últimas esperanças* é exemplo perfeito da vertente humorada da literatura de Milson Henriques; em seu texto breve, encontram-se duas senhoras de idade já bem avançada (Zizi, a patroa, de 71 anos, e Antonieta, a empregada, de 81) que desenvolvem um diálogo marcado sobretudo pelo efeito humorístico. As duas mulheres solitárias vivem num velho sobrado que reflete muito daquilo que ambas já compartilharam no passado, mas no momento de velhice em que se encontram nada possui o glamour de outros tempos e "tudo cheira a antiguidade e decadência" (HENRIQUES, 1999, p. 13). Antonieta é mais velha que Zizi dez anos, idade com que foi morar e cuidar dos filhos de dona Marocas, mãe de Zizi, e no passado se dedicou a criá-la com muito cuidado. Apesar de pouco estudo e de seu jeito de ser humilde, comporta-se de forma muito coerente com a realidade resultante de sua vida. Assistiu a todos os momentos e dias da que chama, carinhosamente, de senhorinha dona, dedicando-se a servi-la em todos os aspectos. Contudo, percebe-se que nas fraquezas da outra se apoia para ferir, magoar e angustiar. Zizi, por outro lado, é uma velha mimada e já delirante sobre a realidade em que vive. Não tem noção nenhuma da situação em que se encontra financeiramente e não aceita os processos que passou ao longo da vida, tentando revivê-los ou repensá-los em sua velhice. É opressora em sua forma de agir e as questões colocadas em pauta pelo discurso autoritário e conservador de Zizi são muitas e dão mostras, inclusive, da visível diferença de classes entre as personagens; contudo, além do humor crítico no trato do tema, o dramaturgo põe em cena principalmente fatos do passado das senhoras, metaforizados nos morcegos do sótão, que Zizi compreende como fantasmas de seu próprio passado. Zizi e Antonieta são cúmplices de décadas e, também, compartilham a

todo tempo o sonho de não ter vivido um passado diferente do que viveram e suportarem um presente tão doloroso.

Diante desses elementos, terei em vista, para a análise dos aspectos cômicos do texto de Milson Henriques, "O humor", pequeno ensaio de Freud, cujo objetivo inicial é em descobrir a fonte de prazer que se origina o humor e, além disso, discorre sobre as maneiras como o processo humorístico pode desenvolver-se, quem é o responsável por realizá-lo, da liberação de prazer pelo humor e sua função de defesa dos sofrimentos vividos pelo indivíduo. Também fará parte deste estudo o livro *Comicidade e riso*, de Vladimir Propp, que analisa o cômico nas esferas das artes cênicas, da literatura e da pintura. Para o filósofo russo o riso parte de uma reação frente a um objeto ou acontecimento ridículo do homem, seja intelectual, físico ou moral. Propp agrupa ao longo do livro inúmeros exemplos retirados de textos literários cheios de expressão humorística e comicidade que auxiliaram na análise dos aspectos e situações de humor da peça proposta. E, por último, virá à discussão o livro *Humor, língua e discurso*, de Sírio Possenti, uma coletânea de textos sobre diversas facetas do tema humor que o linguista trata em seus capítulos de forma breve. Um dos assuntos desenvolvidos e que será destacado para esse trabalho são as questões ressaltadas ao longo do livro que envolvem o humor através dos estereótipos.

Freud, em seu ensaio "O humor", de 1927, descreve duas formas como o processo humorístico pode acontecer: a primeira se dá de forma isolada, uma única pessoa apropria-se da atitude humorística, enquanto uma outra pessoa assume o papel daquele que usufrui, o expectador; a segunda, a que mais interessa para este trabalho, ocorre "quando um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico" (FREUD, 2000). Nessa situação descrita, explica Freud, não há necessidade de, originalmente, se afigurar humor, mas a atitude humorística é conveniente ao escritor que se apropria dessa cena e a divide com o seu leitor assumindo uma roupagem humorada. Desse modo, o psicanalista conclui que essa atitude "é possível de ser dirigida quer para

o próprio eu do indivíduo quer para outras pessoas"; além disso, "é de supor que ocasione uma produção de prazer à pessoa que a adota, e uma produção semelhante de prazer vem a ser a quota do assistente não participante" (FREUD, 2000). Numa nota introdutória à peça, Milson faz menção a esse processo exposto por Freud que é realizado pela pessoa do humorista, quando afirma: "embora com algumas modificações da vida real, as duas personagens realmente existiram, assim como grande parte dos fatos são verídicos" (HENRIQUES, 1999, p. 9).

É importante frisar que, no prefácio à obra, intitulado "Dos motivos da peça", o autor, antes de discutir o tema que será desenvolvido no diálogo das duas senhoras, pontua um elemento biográfico importante, sobretudo quando relacionado ao raciocínio freudiano. Nesse momento, Milson revela: "este texto pode chocar alguns. Muitos irão discordar. Mas foi escrito sem a menor censura interna. De mente aberta, com toda dor que a lucidez traz. Sei, porque estou começando a experimentar a velhice. Onde já se chega cansado de manter as fantasias que encobrem a verdade" (HENRIQUES, 1999, p. 7). Nesse excerto, percebe-se que o ponto de partida para a construção da peça, que se ancora principalmente no humor, é também uma questão vivencial. Ou seja, em *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, Milson não apenas destaca o efeito humorístico da complicada relação entre Zizi e Antonieta, mas também pensa a si próprio, numa postura autoirônica e, portanto, reflexiva, no contexto da terceira idade. A partir do exame freudiano percebe-se que o humor vai contra a aspereza das conjunturas reais de sofrimento e triunfa o princípio do prazer, este que afasta o pesar fazendo sorrir. O humorista em relação ao seu público, por sua vez, "se comporta para com eles como um adulto o faz com uma criança, quando identifica e sorri da trivialidade dos interesses e sofrimentos que parecem tão grandes a esta última" (FREUD, 2000), assim sendo, desvia seu ouvinte de situações de sofrimento e os coloca em função de métodos que proporcionam a fuga daquela angústia, e é com muita grandeza que o humor

proporciona o riso. Também é possível pensar que, na questão do humor autoirônico como exercício de reflexão crítica do próprio sofrimento, Milson Henriques não faz apenas seus leitores rirem das situações humorísticas apresentadas na peça, mas também da própria ideia de velhice que dele se aproxima, de forma rara e preciosa. Sobre isso, afirma Freud: "Ademais, nem todas as pessoas são capazes da atitude humorística. Trata-se de um dom raro e precioso, e muitas sequer dispõem da capacidade de fruir o prazer humorístico que lhes é apresentado" (FREUD, 2000).

A forma como o sujeito se enxerga em correspondência aos outros dá mostras do tipo de sociedade em que se insere. O modo como a interlocução entre os indivíduos se institui, a partir de modelos construídos e pré-estabelecidos coletivamente, esclarece muito sobre as relações sociais. Dessa maneira, é na fala das personagens Zizi e Antonieta que se percebem importantes concepções sociais e econômicas, além, claro, do que diz respeito a seus traços e características próprias, que as definem individualmente formando, a partir de generalizações, pressupostos e comportamentos estereotipados bem definidos: a patroa branca e de boa formação em contraste com sua empregada doméstica, negra e iletrada. Segundo Sírio Possenti em "Estereótipos e identidade: o caso nas piadas", capítulo de *Humor, língua e discurso*, "a identidade é social, imaginária, representada" (2010, p. 40), ou seja, não há sustentação somente naquilo que é real, mas também nas representações fictícias; assim, da mesma maneira, os estereótipos são criados pela sociedade também como uma forma de simulacro. Logo, esse simulacro seria um tipo de identidade reversa, ou seja, "uma identidade que um grupo em princípio não assume, mas que lhe é atribuída de um outro lugar, eventualmente, pelo seu Outro" (POSSENTI, 2010, p. 40).

Como a identidade é confirmada e atrelada a um indivíduo a partir do outro, no caso dos estereótipos contrastantes que podem ser identificados nas personagens da peça o movimento é bastante nítido: com os discursos estabelecidos nos diálogos conflitivos, percebemos que os estereótipos são construídos e gerados a partir

da oposição ao outro, fato que auxilia na produção do humor. Esse humor, por sua vez, segundo Possenti, possui dois lados: o positivo e o negativo. Na peça percebe-se esse movimento com muita recorrência, uma vez que as personagens a todo tempo expõem o lado negativo uma da outra para sobrepor o lado positivo da representação de sua identidade.

Antes, porém, de me aprofundar nas características e nos movimentos de contraste que geram humor entre as personagens, é importante analisar as relações com a ambiência que Zizi e Antonieta estabelecem. O cenário em que os seres atuam reflete a mesma alternância que exprimem nas relações pessoais nos objetos que o compõem. A casa cenário, por sua vez, diz muito sobre sua função, como constatada por Petr Bogatyrev; ela nutre e fundamenta os signos presentes, afirmando a relação de autenticidade de época, estilo, modelos e de "uma certa classe, nacionalidade, fé religiosa, etc., indica a situação econômica de quem o usa, sua idade, e assim por diante" (BOGATYREV, 2006, p. 71). Dessa forma, não se pode ignorar as informações indicadas pela rubrica do cenário. Estes signos têm a finalidade de caracterizar um ambiente de maneira dinâmica para as personagens e a realização da ação dramática; mas o que é mais importante dizer é que os signos presentes no cenário participam da descrição e estão, de modo direto, ligados à forma de existir das personagens representadas na peça. A "sala de jantar de um velho sobrado", "uma mesa com uma cadeira que já foi impotente", "uma cadeira de balanço, tendo ao lado uma mesinha e uma cadeira normal", "uma velha cadeira de palhinha", "uma velha geladeira", "uma janela, o vidro quebrado dá para o jardim", "a pia da cozinha está amarrada com um pano", "na parede um velho espelho oval e um nicho com a imagem de santa Terezinha com uma vela acesa" e "a pintura das paredes está velha e descascando" dão mostras do aspectos de "antiguidade e decadência" em que se encontra a casa em que vive Zizi e Antonieta, mas não só isso (HENRIQUES, 1999, p. 13). Esses objetos significam um ambiente tradicional e

seu impedimento de interagir com aquilo que é moderno, pois não há uma renovação dos objetos para um progresso desse ambiente, dificultando a vivência entre as personagens. Um exemplo dessa situação é a pia da cozinha amarrada com um pano e a velha geladeira. A formalidade descrita na disposição dos objetos parece sutil, mas define muito das funções culturais e obrigatórias dos lugares estabelecidos para dormir, comer, sentar, beber, conviver, ler e olhar. Os móveis e os cômodos desta casa dizem muito sobre os símbolos perpetuados pela família e as relações que se estabeleciam e que se mantiveram ao longo dos anos. Os móveis velhos que já possuíram influência e um cômodo prestigioso como uma sala de jantar demonstram o peso existencial e o elo maternal ainda muito vivo, já que a casa de Zizi era de sua mãe e família no passado; a diferença entre a cadeira de balanço da patroa e a cadeira de palhinha velha da empregada; a religiosidade católica estampada na presença de santa Teresinha pendurada em seu nicho e a nostalgia e lembrança afetiva mantida no velho sobrado sobre as coisas que o integram buscam sempre aquilo que Jean Baudrillard em *O sistema dos objetos* descreve sobre os objetos antigos e sua qualidade de serem "autênticos", de mostrar sua pertinência e importância, da involução das fontes e dos conhecimentos de origem. Diante disso, "o objeto antigo é sempre, no sentido exato do termo, um 'retrato de família'. Existe sob a forma concreta de um objeto, a imemorialização de um ser precedente – processo que equivale, na ordem imaginária, a uma elisão do tempo" (BAUDRILLARD, 2012, p. 83). Essa situação pode se confirmar com a afirmação de Zizi ao negar a compra de uma toalha nova para a mesa de jantar: "Essa toalha faz parte do meu passado, da minha, vida, e vou usá-la até desmanchar em minhas mãos! Tudo neste sobrado faz parte do meu passado! Tudo só vai acabar no dia em que eu acabar também! Inclusive você!" (HENRIQUES, 1999, p. 31).

Esses objetos na atmosfera da casa ajudam a formar muito desse meio de convívio privado e colaboram com a presença dos ditos fantasmas que Zizi acredita viverem no segundo andar da

casa, e também auxiliam na inserção simbólica dos antepassados na história. É a partir da existência do local que nos damos conta da importância dos fantasmas e estabelecemos a divisão entre as personagens quase mortas, no primeiro andar, e a vivência sobrenatural de pessoas mortas, os fantasmas representados pelos morcegos, na parte de cima da casa.

Um último e não menos importante aspecto que diz respeito à estrutura da peça é sua configuração em um único ato. Entretanto, o autor estabelece algumas mudanças nos jogos cômicos quando diz na rubrica que "NÃO SÃO MAIS PATROA E EMPREGADA. SÃO DUAS VELHAS SOLITÁRIAS CONVERSANDO" (HENRIQUES, 1999, p. 19), acentuando assuntos relacionados à velhice, e, também, quando diz que "NÃO SÃO MAIS PATROA E EMPREGADA. SÃO DUAS MULHERES CONVERSANDO" (p. 36), buscando uma mudança no tom da conversa e uma tentativa de aproximação entre as personagens. Ainda assim, a rubrica não define muito bem essas mudanças, visto que as personagens são instáveis em relação à temporalidade ao longo de toda peça.

Levando em consideração as observações feitas até agora, passemos para a análise dos elementos cômicos presentes nas personagens e suas ações. É a partir do próprio comportamento e caracterização que nos é revelada espontaneamente a comicidade da natureza de Zizi e Antonieta. Na rubrica as senhoras são descritas a partir de características físicas importantíssimas para o riso e acentuadas pelos efeitos da caricatura e do grotesco. Esses aspectos cheios de exagero deformam as formas do belo e sublime encontrado naquilo que é conhecido e aceito como norma. Dessa maneira, as deformidades apresentadas colocam em questão uma recepção não harmoniosa da imagem dessas personagens, provocando uma reavaliação de uma forma conhecida socialmente e um estranhamento dos ideais tradicionais. O grotesco por sua falta de coerência e similitude "renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz 'mimeticamente' o caos em que ele está nos oferecendo

sua imagem retrabalhada" (PAVIS, 2015, p. 188). O grotesco também auxilia no tom tragicômico das relações estabelecidas entre as senhoras, e cada gênero, separadamente, colabora para uma neutralização recíproca: "a tragédia sempre revela um momento de ironia trágica ou um intermédio cômico: a comédia abre frequentemente perspectivas inquietas" (p. 420), mantendo uma estabilidade entre o risível e o trágico.

Zizi é colocada como uma senhora de 71 anos que já "foi uma mulher bonita e seria uma bela senhora não fosse uma figura grotesca. Muito branca, boca borrada de batom vermelho, cabelo pintado de uma cor indecifrável, levantado na nuca" (HENRIQUES, 1999, p. 13). Na descrição dada percebe-se que os elementos de desfiguração da personagem são muitos e as hipérboles empregadas para designar as partes do corpo dessa senhora destacam também os defeitos morais dessa personagem que se quer ser, como nos ressalta o autor ainda na rubrica, uma "caricatura de uma grande dama" (p. 13). Assim, os detalhes do rosto humano podem acentuar o ser cômico de muitas maneiras, seja pela boca borrada que pode declarar os sentimentos encobertos, falas impróprias e hostis ou pelo próprio cabelo numa cor incompreensível que ressalta um certo desleixo.

A própria iniciação da personagem na história ressalta suas características negativas, descomedidas e de desordem quanto à forma de se vestir extravagantemente: "veste muita renda, muito frufru, rosa-chá, anéis e pulseiras, além de cordão com medalhinha no pescoço, óculos na cabeça e pendurado no pescoço" (HENRIQUES, 1999, p. 13), demonstrando, além dos outros exageros já destacados, um dos aspectos acentuados por Vladimir Propp em *Comicidade e riso*: o "vestuário insólito suscita o riso não pelo fato de ser insólito, mas porque esse insólito revela uma falta de correspondência com as noções inconscientes sobre a vulnerabilidade que esse vestuário expressa", ou seja, a significação do vestuário da personagem está diretamente ligada ao seu estado de espírito (PROPP, 1992, p. 64). Além disso, Zizi se comporta de forma "me-

lodramática, muda de humor a todo instante, adora frases feitas e vive fugindo para o mundo dos sonhos" (HENRIQUES, 1999, p. 13). Esse comportamento auxilia na formação da imagem de um ser que extrapola os limites do real e entra no domínio da fantasia e da loucura, já que também essa senhora acredita na existência de fantasmas do passado no sótão de sua casa.

Em contraponto com esse corpo encontramos uma pequena descrição da emprega Antonieta, que é uma senhora de "81 anos. Negra. Manca de uma perna. De chinelo, vestido bem simples, velho desbotado. É mais forte que Zizi" (HENRIQUES, 1999, p. 13). Embora personagens de pessoas gordas e mancas costumem parecer ridículas e provoquem o riso por conta de seu aspecto físico, Propp avisa que nem toda manifestação de um defeito físico de uma pessoa se torna engraçada, ainda mais quando essa manifestação não revela nenhuma faceta espiritual que não nos pareça ridícula. A personagem Antonieta nos é apresentada com muita força de espírito e beleza interior, mesmo num corpo deformado, pois é expresso na rubrica que "apesar de toda humildade não cai no ridículo nem na caricatura e tem mais dignidade que a outra" (p. 13). O corpo de Antonieta apresenta processos de uma vida difícil – "cozinhava, lavava, passava, varria, limpava, arrumava" (p. 40) – e em constante transformação, que estão diretamente relacionados aos movimentos de nascimento, alimentação, excreção, maternidade etc. Assim, neste caso, não é impossível que o aspecto exterior como ser gorda e manca se sobressaiam sobre seu aspecto espiritual de humildade. A comicidade neste caso, portanto, "se encontra na correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual" (PROPP, 1992, p. 46) que são apresentados em momentos de interação entre as senhoras que sempre estão no jogo da comicidade entre suas diferenças e semelhanças.

A primeira situação apresentada numa perspectiva cômica é dada logo no início da peça: Zizi, "sentada na cadeira de balanço, com um par de óculos no alto da cabeça, outro no pescoço, com um frasco de remédio nas mãos, chama" aos gritos Antonieta, que está no jardim

cuidando das plantas (HENRIQUES, 1999, p. 15). Nessa ação primeira, as personagens já estabelecem uma situação que causa o riso e é desenvolvida por Propp: a intencionalidade de fazer alguém de bobo. O primeiro ato risível está na fala de Antonieta que demora a responder Senhorinha dona, deixando-a bastante nervosa e curiosa do que estaria fazendo:

> ZIZI – Onde estão meus óculos? (DESESPERADA) Antonieeeeeetaaaa!!!!!
> (VOZ DE ANTONIETA) – Sinhora!
> ZIZI – Ô diabo, onde você está, criatura de Deus? Estou chamando faz meia hora!
> (VOZ DE ANTONIETA) – Estou cuidando das plantas.
> ZIZI – Isso lá é desculpa? Você está sempre fazendo alguma coisa quando lhe chamo!
> (VOZ DE ANTONIETA) – Isso é a mais pura verdade (HENRIQUES, 1999, p. 16).

Antonieta não aparece de imediato na cena e se ouve apenas sua voz durante muito tempo, deixando sua patroa muito irritada com as indicações possíveis de onde estariam os óculos: "você pensa que estou gagá ou louca? Se estou pedindo meus óculos é porque eles não estão aqui!" (HENRIQUES, 1999, p. 17). O chamamento de Zizi é apenas para fazer com que a "negra tonta", como costuma chamá-la, realize trabalhos desnecessários. A partir do conflito gerado pelo sumiço dos óculos, Zizi abusa de seu poder com soberba, berros e imposições. Podemos até pensar que Zizi é quem faz Antonieta de tola e prega peças a fim de cansá-la, como esconder os óculos atrás de uma almofada; entretanto, é Antonieta que ludibria a patroa diante do público. Astuciosa, busca ridicularizar as atitudes infantis de Zizi ao tentar esconder os óculos. Aproveita essa atitude e a desmascara rapidamente com um insulto: apanha os óculos e os coloca bem à frente para que a patroa não a importune em suas tarefas.

ZIZI (BERRA) – ANTONIEEEEEEEETTAAA!!!!
ANTONIETA (ENTRA RÁPIDO) – O que aconteceu, senhorinha dona?
ZIZI – Nada. Por que você está tão branca?
ANTONIETA – Com mais um grito desse eu fico da cor do leite! O que a senhorinha dona quer?
ZIZI (SEM SABER O QUE FALAR) – Ééé... não importa! É que meu chá está frio!
ANTONIETA – Quando chegou estava quente.
ZIZI – E por que você não veio na hora que chamei, negra atrevida?
ANTONIETA (PERDENDO A PACIÊNCIA) – Porque estava com a mão na merda! A senhorinha dona mandou eu juntar titica de galinha para alimentar as plantas!
ZIZI – Largasse tudo! Eu sou mais importante do que as plantas!
ANTONIETA (PARA OSTENSIVAMENTE NA FRENTE DA OUTRA COM OS BRAÇOS CRUZADOS) – Pronto, tô aqui.
ZIZI – O que você está me olhando? (ANTONIETA SUSPIRA FUNDO E VAI SAINDO) Por que está saindo? (ANTONIETA VOLTA ATÉ ONDE ELA ESTÁ, TIRA OS ÓCULOS DE SUA CABEÇA, COLOCA AO LADO. APANHA O OUTRO PAR QUE ESTAVA "ESCONDIDO" ATRÁS DA ALMOFADA E COLOCA BEM À VISTA, APANHA A BANDEJA COM O CHÁ E VAI SAIR).
ANTONIETA – Vou fazer outro.
ZIZI – Eu não quero mais chá (HENRIQUES, 1999, p. 18).

As atitudes de Zizi quando esconde os óculos e esnoba o chá preparado por Antonieta são um tanto maldosas e revelam "impulsos

e tendências egoístas e mesquinhas" (PROPP, 1992, p. 94), colocando sua mediocridade exposta. Ao mesmo tempo sofre uma punição por parte de Antonieta, que ignora suas atitudes quando "perde a paciência", "para ostensivamente na frente da outra com os braços cruzados", "suspira fundo e vai saindo" de cena. Dessa forma, a contrariedade de Antonieta, além de tentar fazer com que Zizi reconheça seu erro, também sinaliza aquilo que é interior da personagem, corroborando como um pretexto para integrar suas características negativas. Zizi age com certa naturalidade e isso faz com que não se dê conta do próprio erro de se desfazer de Antonieta, assim como o ato de ser preconceituosa ao chamá-la de negra atrevida. Essa desmoralização da personagem e de suas fraquezas espirituais auxiliam na aparição do humor. Não só por essa atitude, mas diversas outras apontam para o lado preconceituoso de senhorinha dona, quando, por exemplo, Antonieta diz que tem vontade de receber uma visita dos netos americanos e é repreendida pela patroa:

> ZIZI (ACORDANDO) – Que eu saiba, esta casa ainda é minha! E eu não iria permitir um bando de crioulinhos quebrando tudo aqui dentro!
> ANTONIETA – Meus netos não são crioulinhos, são brancos americanos! Mas e se fossem? A senhora dona vive dizendo que devo ter orgulho de minha cor!
> ZIZI – Claro! Eu sou católica apostólica romana, não posso ser racista, além do mais é contra a lei! A nossa santa madre igreja é tão boa para vocês que até permitiu que um preto se tornasse santo, o tal de São Benedito! Mas isso não significa que possamos nos misturar! Adoro vocês, trato bem como mandam os sacramentos, mas desde que vocês saibam manter-se nos seus devidos lugares! (HENRIQUES, 1999, p. 21).

Esse tipo de atitude também deflagra as diferenças de normas sociais e religiosidades entre as senhoras. Apesar de um tanto pre-

conceituoso o modo como Zizi trata a religião de Antonieta, em vários momentos da peça esse dado é auxiliado pelo lado cômico. A religião católica sobrevive com muito mais prestígio do que as religiões de matriz africana e isso é apresentado pela personagem de maneira muito séria, por isso podemos identificar com mais facilidade a criação da ironia, e, em vários momentos, a ironia se alimenta da disputa de ambas as senhoras e promovem a comicidade. Dessa forma, "quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade" (PROPP, 1999, p. 62). Um bom exemplo disso é quando Antonieta mente para sua patroa dizendo que está acendendo uma vela para Iemanjá, enquanto ligava para o sobrinho Mauro pedindo ajuda na manutenção da casa:

> ZIZI (ENTRANDO) – Ainda não tirou a mesa?
> ANTONIETA – Tava ocupada.
> ZIZI – Fazendo o quê?
> ANTONIETA – Minhas preces pra Iemanjá!
> ZIZI – Não na minha vela! (APAGA A VELA DA SANTA.)
> ZIZI (IRÔNICA) – Iemanjá... Não é aquela que vive no fundo do mar? Como é que ela respira em baixo d'agua?
> ANTONIETA – Da mesma maneira que suas santas que vivem no céu. Como é que elas voam, se não têm asas? (APAGA A VELA DA MESA COM RAIVA) (HENRIQUES, 1999, p. 37).

Outro aspecto cômico que nos chama atenção nas atitudes de Zizi e Antonieta está relacionado ao ato de comer. Propp dirá que "comer nada tem de cômico em si, mas passa a ser cômico nas mesmas circunstâncias em que passam a sê-lo os outros objetos da comicidade" (PROPP, 1992, p. 49), por exemplo, a descrição da comida, dos talheres e até mesmo da própria mesa em que se come. Esses detalhes, muitas vezes, auxiliam na percepção do carácter dono: "a

economia da casa, a maneira de vida, a configuração espiritual" etc. (p. 49). A descrição do momento do jantar deixa bem claros esses aspectos acentuados por Propp: "COLOCA A TOALHA, OS PRATOS, UM COPO, APRONTA A MESA COM UMA VELA NO CENTRO" (HENRIQUES, 1999, p. 31), lembrando de todo o requinte e os procedimentos de uma mesa de jantar, como descreve a rubrica, de uma "dama digna". Entretanto, um problema acontece: a falta de fósforos para acender a vela exigidos por Zizi. Antonieta sugere que se acenda com um isqueiro, mas a patroa acredita que é uma "coisa humilhante" (p. 31). Mesmo assim, "ANTONIETA ACENDE A VELA COM ISQUEIRO. ENCHE O COPO DE ZIZI DE ÁGUA, SERVE A SOPA E VAI SENTAR-SE LONGE DA MESA. ESSE CERIMONIAL É REPETIDO TODOS OS DIAS. ZIZI, UMA DAMA DIGNA NA MESA" (p. 32). A forma como a vela é acendida, e todo ritual para servir Zizi à mesa configuram aquilo que já fora dito anteriormente sobre as funções culturais e obrigatórias, pois, como é expresso na rubrica, essa cerimônia fora perpetuada ao longo dos anos. Se não bastasse toda essa cerimônia, Zizi ainda reclama e insulta a sopa servida por Antonieta: "Não quero mais sopa, me serve logo o jantar!" (p. 32). E é nesse instante que é possível identificarmos na resposta de Antonieta outro elemento cômico que está ligado aos problemas na fala. Esse defeito leva a vários impasses entre as duas senhoras:

> ANTONIETA (SERVINDO) – Ó, não tem mais carne não. Só arroz, farinha e o resto da "maionés" de ontem. Só isso.
> ZIZI – "Maionés"! Santa ignorância! Nem deu nem para comprar um quilo de feijão fiado?
> ANTONIETA – A senhorinha dona Zizi tem de acordar! Supermercado não é venda do Seu Antonio que vendia fiado. Seu Antonio já morreu faz mais de dez anos! Se quiser o jantar, é arroz com maionés.

> ZIZI – Está bem, não é preciso repetir para toda vizinha saber! (ANTONIETA VAI SENTAR NA VELHA CADEIRA. ZIZI VAI COMEÇA A COMER, CERIMONIOSA. PÁRA. SEGURA UM GARFO) Antonieta, o que é isto aqui?
> ANTONIETA – Um garfo.
> ZIZI – Já olhou bem o que existe nele, sua sonsa?
> ANTONIETA – Ah, desculpe, eu troco. (APANHA OUTRO GARFO E DÁ A ELA).
> ZIZI – Antonieta, pela milésima vez, por minhas santas virgens – Eu só uso talher que não tive cordão amarrado. Será tão difícil entrar isso na sua cabeça dura?
> ANTONIETA – Tudo bem, senhorinha, desculpa (HENRIQUES, 1999, p. 33)

Nesse diálogo percebemos que uma pequena dificuldade de fala pode ocasionar a comicidade, mas esse fator também se afirma pelo contexto de vida de Antonieta. Sabemos que ela é analfabeta e não pôde frequentar a escola, pois se dedicava aos cuidados de sua patroa, que, por outro lado, teve uma boa formação. Entretanto, quando colocadas juntas, percebemos o efeito risível dessas diferenças que são ocasionadas pelo fato de Antonieta não saber pronunciar corretamente as palavras, trocando maionese por "maionés". A palavra "jantar" grifada no texto já é uma correção feita por Zizi em outro momento da mesma situação, quando Antonieta se oferece para servir "a janta" e é respondida com desprezo por Zizi: "Janta!? Quem janta é você! O meu jantar pode ser servido daqui a dez minutos" (HENRIQUES, 1999, p. 28). A própria correção irônica feita por Zizi e, também, ironicamente repetida por Antonieta demarca uma tentativa de se adequar à situação para não se tornar motivo de riso para a outra que zomba de suas dificuldades. Além disso, o garfo amarrado por um barbante revela a situação de paranoia em que se encontra Zizi, pois acredita que os objetos que estão amarrados são infectados e não podem ser utilizados. Antonieta em uma ligação

para Mário, sobrinho de Zizi, critica a atitude de sua patroa: "É doideira pura, tá cheio de faca e garfo novinho jogado num canto, e os pratos ela quebra!" (p. 35), mas quando está em sua frente a trata infantilizando-a, pois entende que não pode contrariá-la. E a mesma afirma: "As letras eu não conheço, mas os números eu sei, sou esperta!" (p. 35). A situação de comicidade continua quando Zizi recomeça a comer e "ANTONIETA VOLTA AO SEU LUGAR LONGE DA MESA. SENTA, APANHA UM JORNAL E COMEÇA A 'LER'. O JORNAL ESTÁ DE CABEÇA PARA BAIXO. ZIZI NOTA E COMEÇA A RIR. GARGALHA":

> ZIZI (RINDO) – Antonieta, o que você está fazendo com esse jornal?
> ANTONIETA (SEM JEITO) – Ora, estou... estou lendo!
> ZIZI – Lendo? Mas ele está de cabeça para baixo!
> ANTONIETA (DESCONCERTADA, CONSEGUE A RESPOSTA) – E a senhorinha pensa que é fácil? Duvido a senhorinha conseguir! (ZIZI RI MAIS AINDA) Pode rir. Eu conheço algumas letras. A letra "O", por exemplo, de cabeça para baixo ou de cabeça pra cima é a mesma coisa! (ZIZI RI MAIS AINDA. ANTONIETA SE ZANGA) Pode rir. Quase sempre que a senhorinha ri de mim, está olhando num espelho e nem desconfia!
> ZIZI (PÁRA. FICA SÉRIA) – Você tem razão, eu também sou analfabeta. Sou analfabeta de felicidade. (PÁRA DE COMER, DRAMÁTICA) Perdi a fome.
> ANTONIETA – Mas a senhorinha comeu tão pouco! Come um pouquinho mais, vai! Só mais um pouquinho! (CHEGA PERTO. É COMO SE FALASSE A UMA CRIANÇA MIMADA) Come pra me deixar contente, vai! Só um tantinho mais!

> ZIZI (DENGOSA) – Não, não quero. Pode tirar a mesa. (ANTONIETA OBEDECE) – Eu comeceu a lhe perder na noite em que nos conhecemos...
> ANTONIETA – Tá falando comigo?
> ZIZI – Claro que não. Estou pensando alto.
> ANTONIETA – Já sei, batendo papo com os fantasmas...
> ZIZI – Vou ao banheiro.
> ANTONIETA – Quer ajuda?
> ZIZI – Sou alguma inválida? (SAI) (HENRIQUES, 1999, p. 33).

Neste recorte da cena percebemos que a risada de zombaria de Zizi acentua ainda mais os problemas de fala e a pouca instrução de Antonieta, que tem dificuldades de identificar o lado correto de começar a ler um jornal, pois é analfabeta. Nesse momento, também, Antonieta aproveita e constrange sua patroa expondo mais uma vez a sua fraqueza ao zombar e ridicularizar sua dificuldade. É interessante frisar que nesse diálogo também fica expresso que, apesar das diferenças, essas personagens são semelhantes. A semelhança se dá por conta de todo processo de vida que ambas debatem ao longo da peça e são acentuadas por conta do jogo entre os defeitos que manifestam o caráter cômico das senhoras, que até certo ponto são similares, pois envolvem necessidades e carências bem parecidas, e em outras são diferentes, pois brigam, insultam-se e travam discussões por bobagens.

São muitos os aspectos cômicos espalhados por toda a peça e relacionados a uma grande área temática: sexo, família, solidão, esperança, funções fisiológicas, relacionamentos etc. No que foi aqui analisado está uma pequena parcela daquilo que teria sido necessário examinar. Porém, antes do fim, é necessário fazer um comentário breve sobre o título da peça, que é citado em um dos diálogos entre as senhoras sobre a própria velhice e seria o título de um dos romances que Zizi começaria a escrever. Ao final da peça ele é retomado juntamente com os questionamentos sobre

"os sonhos, as esperanças, ilusões" (HENRIQUES, 1999, p. 54) das senhoras. *A tímida luz de vela das últimas esperanças* é simbolicamente representada por um "toco de vela" acendido por Antonieta "no primeiro degrau" do sótão para os fantasmas de senhorinha dona, entre eles seu noivo gay – tido como responsável por ela passar a vida inteira sozinha. O fantasma que Antonieta implora para que esteja no sótão é o de sua filha Nadir, que fora adotada por uma família americana e havia feito seu primeiro e último contato há mais de dezoito ano. Ambas vivem o drama do abandono por seus ditos fantasmas simbolizados pelos morcegos que se agitam no sótão da casa lembrando sua dolorosa existência para essas senhoras.

Compreender o riso em *A tímida luz de vela das últimas esperanças* é também compreender que muitas dessas situações estão nas relações estabelecidas socialmente, fazendo com que procedimentos cômicos possam, de certa forma, ridicularizar aspectos físicos e da vida social dos personagens como crítica do próprio comportamento humano. Apesar de se centrar em conflitos e artimanhas das personagens, o humor evidencia condições para criticar a condição humana e deixa entrever um grande recurso de zombar de si mesmo e ironizar situações conhecidas como exercício de reflexão.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, Jacó; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 71-92.

FREUD, Sigmund. O humor [1927]. *Edição eletrônica das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 2000.

HENRIQUES, Milson. *A tímida luz de vela das últimas esperanças*. Vitória: Gráfica A1, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

DEZ ESCRITORAS CONTEMPORÂNEAS NO ESPÍRITO SANTO: INDAGAÇÕES A PARTIR DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Maria Amélia Dalvi[1]

SE É PRA FALAR DE LITERATURA E NÃO TEM LITERATURA, NEM ME CHAMA

Antes do começo deste texto, leio dois poemas, dos quais tomaremos duas metáforas de empréstimo: a do *cansaço de ser sereia* e a de *uma linhagem*, a dos que têm fibra (mesmo que só) de celulose. É nesse espaço construído pelos poemas, lidos em sequência, que inscrevemos nosso debate: a de quem renasce para questionar um papel dado e a de quem se orgulha de recusar a conciliação:

O canto da harpia

Cansei de ser sereia.
Cortei os cabelos,
As unhas cresceram.
No lugar das escamas,
Indecentes e fortes plumas,

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Em tons de branco e cinza.
No alto da cabeça,
A crista erotizada
Eriça ao menor ruído.
Abro imensas asas,
Solto um grito.
Os olhos, de repente,
Enxergam além.
Cansei de afogar marinheiros,
De cantar para a morte
Dos despenhadeiros
E das rochas frias.
Assim como um bebê
Saído do ventre,
Saúdo a vida.
Mergulho no fundo
No azul salpicado de lilases
Do fim do dia e
Renasço de manhãzinha,
Embriagada pelo amarelo-ouro
Deste universo
Selvagemente novo (BOMFIM, 2015, p. 49-50).

A neta[2] de Mary Wollstonecraft

Herdei de minha avó
O gosto por homens instáveis e
A fibra de quem não tem nada a perder.
Lembro-me ainda dos seus olhos
Profundos e suicidas,

2 Mary Wollstonecraft, escritora e feminista do séc. XVIII que morreu aos 38 anos após dar à luz a segunda filha, participou de lutas políticas – mas, em razão de uma vida pouco convencional, muitas vezes é mais lembrada por seus relacionamentos amorosos atípicos para os padrões da época que por sua intensa produção intelectual e por sua contribuição ao pensamento feminista e anarquista; é mãe de Mary Shelley, autora do best-seller *Frankstein*. Ser, pois, neta de Mary Wollstonecraft é inscrever-se em uma linhagem forte de mulheres para as quais a escrita é uma questão.

De como ela gostava de se sentir asfixiada
Pelo trabalho e por coisas dolorosas.
Quanto prazer lhe dava mergulhar os dedos
No abismo do tinteiro, para depois
Macular as folhas sedosas e carentes de papel...
Mulher de corte e de cais.
A sua pena traçou a minha sina.
As bancas das esquinas, hoje, vendem exemplares
Do seu livro de miséria e solidão
(A preços populares).
Ah! se minha avó me visse agora,
Quanto orgulho teria de sua linhagem:
Mulheres mais rotas que alinhavadas
Condenadas a nunca se juntar,
Irremediavelmente cindidas e secas,
E orgulhosas, como bestas que pastam
Em terrenos baldios (BOMFIM, 2015, p. 39).

O SISTEMA LITERÁRIO NO ESPÍRITO SANTO

Marcia Tiburi, em *Como conversar com um fascista: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro*, defende a política como uma experiência de linguagem, e a experiência de linguagem como sempre política (TIBURI, 2016). É a isso, duplamente, que visamos aqui: *tanto* pôr em cena nossas experiências de linguagem como leitores e, particularmente, como intelectuais, no bojo de uma outra experiência de linguagem: a atividade de pesquisa e crítica; *quanto* pôr em cena a dimensão política de nossas escolhas como professores universitários. E, neste caso, nossa escolha diz respeito ao desejo de pontuar questões sobre o sistema literário no Espírito Santo contemporâneo, procurando mostrar como ele se visibiliza nas obras de dez escritoras que publicaram de 2010 para cá.

Tiburi (2016), ainda na mesma obra, propõe o diálogo como possibilidade de "avançar para além dos discursos de denúncia ou da queixa que são formas primitivas ou 'protoformas' da crítica" (2016, p. 44). Por isso, ao pautar a discussão sobre a presença-ausência das mulheres no sistema literário (autores – obras – sistema editorial – público leitor – crítica especializada) constituído no Espírito Santo, em sua correlação com o sistema que confere distinção no âmbito das culturas letradas, é preciso não apenas denunciar de modo estéril a minoridade e baixa visibilidade da produção literária de mulheres (bem como seu papel em outras dimensões do sistema, atuando como editoras e críticas, por exemplo), mas, principalmente, pôr na mesa dados que nos permitam *começar* uma conversa.

Optamos por pensar em dados relativos à presença-ausência de mulheres em espaços que nos parecem privilegiados nesse processo de constituição de um sistema literário local. Antes de apresentarmos os dados, lembramos que, no imaginário social, via de regra, o campo literário não é visto como hegemonicamente masculino, tal como acontece, por exemplo, com as chamadas áreas duras das Ciências – e se as coisas são como são aqui, imaginemos como o são por lá...

Os cursos de licenciatura e bacharelado em Letras na Ufes

O resultado do processo seletivo[3] para ingresso no curso de Letras-Português matutino da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), no ano de 2016, mostra o seguinte: dos 26 classificados, 20 são mulheres – em termos percentuais, aproximadamente 76%[4] dos estudantes do curso. No noturno a situação não é diferente: dos 26 classificados, 19 são mulheres.

3 Dados disponíveis em: <http://www.ccv.ufes.br/ps-2016>. Acesso em: 23 ago. 2016.
4 Todos os cálculos de percentual neste texto desprezaram os números depois da vírgula.

Para ingresso no curso de Letras Português-Francês, foram classificados 8 candidatos, dos quais 6 eram mulheres – 75%. Em Português-Italiano, de 13 classificados, 10 mulheres – 76%. Em Português-Espanhol, de 6 classificados, 5 mulheres, ou seja, 83%. Em Letras-Libras, de 24 classificados, 16 são mulheres, ou seja, cerca de 66%. Esses números não estão fora do padrão regular de aprovados na instituição há cerca de uma década, pelo menos[5].

Os cursos de mestrado e doutorado e a seleção de pós-doutoramento em Letras na Ufes

Agora, vamos aos aprovados e classificados nos últimos processos seletivos[6] para ingresso nos cursos de mestrado e doutorado em Letras, na Ufes:

Tabela 1: Aprovados para os cursos de mestrado e doutorado em Letras do PPGL/Ufes, de 2014 a 2016.

ANO	TOTAL DE APROVADOS	MULHERES APROVADAS	HOMENS APROVADOS
2016	15 no mestrado 9 no doutorado	10 no mestrado (66%) 7 no doutorado (77%)	5 no mestrado 2 no doutorado
2015	22 no mestrado 11 no doutorado	17 no mestrado (77%) 11 no doutorado (100%)	5 no mestrado 0 no doutorado
2014	24 no mestrado 9 no doutorado	14 no mestrado (58%) 7 no doutorado (77%)	10 no mestrado 2 no doutorado[7]

Decerto, é uma situação bastante diferente daquela que enfrentaram turmas mais ou menos recentes no mesmo programa de

5 Não avançaremos nessas análises por uma limitação de espaço e tempo.
6 Dados disponíveis em: <http://www.letras.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/resultado_processo_seletivo_2016_distribuicao_por_orientador.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2016.
7 Dados disponíveis em: <http://www.letras.ufes.br/pt-br/noticias>. Acesso em: 23 ago. 2016. Organização da tabela da autora.

pós-graduação. Segundo dados disponíveis na página do PPGL/Ufes, nos anos de 2007, 2008, 2009, 2010, 2011 e 2012, o quadro de concluintes[8] (ou seja, sujeitos que ingressaram em 2005, 2006, 2007, 2008, 2009 e 2010), por gênero, é o seguinte:

Tabela 2: Concluintes dos cursos de mestrado[9] em Letras do PPGL/Ufes, de 2007 a 2009.

ANO	TOTAL DE CONCLUINTES	MULHERES CONCLUINTES	HOMENS CONCLUINTES
2012	10 no mestrado	7 no mestrado (70%)	3 no mestrado
2011	19 no mestrado	10 no mestrado (52%)	9 no mestrado
2010	12 no mestrado	5 no mestrado (41%)	7 no mestrado
2009	25 no mestrado	13 no mestrado (52%)	12 no mestrado
2008	13 no mestrado	9 no mestrado (69%)	4 no mestrado
2007	10 no mestrado	4 no mestrado (40%)	6 no mestrado[10]

Outro dado que parece interessante é quanto aos inscritos e aprovados classificados nos editais publicados mais recentemente pelo PPGL/Ufes para seleção de bolsistas de pós-doutoramento, em 2013, 2014 e 2015[11]:

8 Optamos por trabalhar com concluintes e não com ingressantes porque as listas de aprovados nos anos de 2005, 2006 e 2007 não estão mais disponíveis no website institucional.

9 Não são considerados dados relativos aos concluintes de curso de doutorado pois as primeiras defesas de doutorado só ocorreram em 2014, no PPGL/Ufes, visto que o início do curso foi em 2010/2.

10 Dados disponíveis em: <http://www.letras.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGL/dissertacao%C3%A7%C3%B5es-defendidas>. Acesso em: 23 ago. 2016. Organização da tabela da autora.

11 Não há dados anteriores, porque o PPGL/Ufes só passou a oferecer o estágio pós-doutoral a partir de 2012.

Tabela 3: Inscritos e aprovados no processo de seleção de bolsistas de pós-doutoramento no PPGL/Ufes, em 2013, 2014 e 2016.

ANO	INSCRITOS	APROVADOS CLASSIFICADOS
2013	1 mulher (50%) 1 homem	1 mulher
2014	7 mulheres (77%) 2 homens	1 homem
2015	8 mulheres (61%) 5 homens	1 homem[12]

Os percentuais poderiam ser atribuídos ao acaso. Mas eu insisto em duvidar. Prefiro olhar para condições gerais existentes na sociedade (por exemplo, o fator decisivo para a classificação dos candidatos diz respeito à pontuação em produção bibliográfica: critério que se choca com maior demanda, às mulheres, ainda, por cuidados com a casa e os familiares) – e existentes no nosso microcosmo social.

Os professores dos cursos de mestrado e doutorado em Letras na Ufes

Visivelmente, começou a ocorrer uma aproximação ou equiparação entre o percentual de estudantes mulheres que ingressavam nos cursos de graduação em Letras e nos cursos de mestrado e doutorado em Letras a partir do ano de 2010 (concluintes de 2012). Curiosamente, também é a partir de 2010 que o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/Ufes) recebe um sensível influxo de mulheres em seu quadro docente permanente.

A título de recuperação da informação, é importante lembrar que, historicamente, compunham, há mais de uma década, o quadro docente do PPGL/Ufes como professoras permanentes apenas três

12 Dados disponíveis em: <http://letras.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/Resultado% 20final%20da%20sele%C3%A7%C3%A3o%20de%20um%20bolsista%20de%20p%C3%B3s_doutoramento.pdf>, <http://letras.ufes.br/pt-br/conteudo/resultado-da-sele%C3%A7%C3%A3o-de-bolsista-de-p%C3%B3s-doutoramento-p%C3%B3s-recursos>, <http://letras.ufes.br/pt-br/ conteudo/resultado-do-edital-0042015-pnpd>. Acesso em: 23 ago. 2016. Organização da tabela da autora.

mulheres: Ester Abreu Vieira de Oliveira, Olga Maria Machado Carlos de Souza Soubbotnik (hoje já desligada) e Stelamaris Coser. Além delas, a professora Júlia Maria Costa de Almeida passou a integrar o corpo docente, a partir de 2007[13]. Evidentemente, houve outras mulheres que compuseram esse quadro, mas com contribuições de curta duração ou bastante pontuais.

No entanto, a partir do ano de 2010, o cenário começou a mudar. Com um corpo docente permanente constituído historicamente em sua maioria por homens, o PPGL/Ufes foi progressivamente contando com um número maior de mulheres em seus quadros. De acordo com os registros no *website* institucional[14], em 2010 ocorreu o ingresso das professoras Fabíola Simão Padilha Trefzger, Jurema Jorge de Oliveira, Maria Mirtis Caser; em 2011, das professoras Leni Ribeiro Leite e Viviana Mónica Vermes; e em 2012, das professoras Adélia Maria Miglievich Ribeiro e Maria Amélia Dalvi. Desse modo, hoje, entre os docentes permanentes, as mulheres são maioria. Para efeito de registro, a situação do quadro docente geral é a seguinte:

Tabela 4: Distribuição do quadro docente do PPGL/Ufes.

CATEGORIA	TOTAL	MULHERES	HOMENS
Permanente	18	10	8
Colaborador	5	2	3
Visitante	3	2	14[15]

Esse dado coincide também com o histórico de coordenadores do PPGL/Ufes. De acordo com o *website* mais uma vez[16], os gestores do foram os seguintes, desde a criação em 1994:

13 Dado obtido a partir de pesquisa na Plataforma Lattes. Acesso em: 23 de ago. 2016.
14 Disponível em: <http://www.letras.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/ PPGL/lista-de-docentes>. Acesso em: 23 ago. 2016.
15 Dados disponíveis em: < http://letras.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGL/lista-de-docentes >. Acesso em 23 ago. 2016. Organização da tabela da autora.
16 Disponível em: < http://www.letras.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGL/hist %C3%B3rico >. Acesso em: 23 ago. 2016. (Grifos meus).

Período 2015-2016
Coordenadora: Leni Ribeiro Leite
Coordenadora-Adjunta: Maria Mirtis Caser
Período 2014/2
Coordenador: Wilberth C. F. Salgueiro
Coordenadora-Adjunta: Leni Ribeiro Leite
Período: 2013-2014/1
Coordenadora: Fabíola S. Padilha Trefzger
Coordenadora-Adjunta: Maria Amélia Dalvi
Período: 2011-2013
Coordenadora: Leni Ribeiro Leite
Coordenadora-Adjunta: Fabíola S. Padilha Trefzger
Período: 2009-2011
Coordenador: Wilberth C. F. Salgueiro
Coordenador-Adjunto: Paulo Roberto Sodré
Período: 2008-2009
Coordenador: Marcelo Paiva de Souza
Coordenador-Adjunto(a): Paulo Roberto Sodré
Período: 2006-2008
Coordenador: Jorge Luiz do Nascimento
Período 2004-2006
Coordenador: Sérgio da Fonseca Amaral
Período 2002-2004
Coordenador: Alexandre J. M. Moraes
Período 2000-2002
Coordenador: Lino Machado
Período 1998-2000
Coordenador: Wilberth C. F. Salgueiro
Período 1996-1998
Coordenador: Francisco Aurélio Ribeiro
Período 1994-1996
Coordenador: Geraldo da Costa Mattos

Ou seja: somente a partir de 2011 as mulheres que participam do Programa passaram a integrar a gestão. De novo, o dado coincide com o momento histórico em que mais mulheres passam a ingressar nos cursos de pós-graduação em proporção homens/mulheres equiparável à dos cursos de graduação.

Pode parecer um truísmo impróprio, mas os dados talvez indiciem que, por um mecanismo que não cabe especular e desenvolver aqui neste artigo (*representatividade* e *identificação* sendo uma das hipóteses legítimas), pode ser que não seja nem truísmo, nem impróprio: *onde há mulher, há mulher*.

O dado relativo à presença-ausência de mulheres no corpo docente permanente do Programa é importante porque, em geral, são os professores integrantes de cursos de pós-graduação quem produzem a pesquisa avançada – e, portanto, pautam, num efeito "cascata" as pesquisas de estudantes e, consequentemente, a produção e circulação de conhecimento no campo.

Considerando os dados sobre a concessão de bolsas de Iniciação Científica na Ufes, na área de Letras (Estudos Literários), em 2016[17], fica parecendo que há em curso uma mudança sobre quem, hegemonicamente, produzirá a pesquisa no campo, no cenário local, nos próximos anos: de 7 bolsistas cujos projetos foram aprovados, 7 são mulheres, sendo 2 orientadores homens e 2 orientadoras mulheres – isso, claro, considerando que um dos objetivos da Iniciação Científica é justamente formar os pesquisadores de ponta que, em breve, estarão nos Programas de Pós-Graduação de suas respectivas áreas.

As aulas inaugurais

Na impossibilidade espaço-temporal de análise dos convidados para conferencistas e palestrantes nos eventos organizados pelo curso de licenciatura em Letras e de mestrado e doutorado em Letras, dedicamo-nos a analisar a proporção homens/mulheres entre os

17 Disponível em: <http://www.prppg.ufes.br/sites/prppg.ufes.br/files/field/anexo/resultado_final_ linguistica_letras_e_artes_2016_2017_0.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2016.

convidados para ministrar as aulas inaugurais a cada semestre letivo no âmbito do PPGL/Ufes.

O dado sobre convidados para ministrar as aulas inaugurais de semestre é relevante se considerarmos que se trata de pesquisadores reconhecidos, localmente, como referências na área – são indicados pelos estudantes e pelos docentes do PPGL/Ufes e referendados em reunião colegiada. Desde que a prática foi instituída, em 2011/1, os convidados foram os seguintes:

Quadro 1: Distribuição dos professores que ministraram aulas inaugurais no PPGL/Ufes, de 2011 a 2016.

2011/1 – Marília Rothier Cardoso
2011/2 – Isabela Tardin.
2012/1 – Sérgio Nazar David
2012/1 – Pablo Gasparini
2013/1 – Regina Zilberman
2013/2 – Walter Garcia da Silveira
2014/1 – José Américo Miranda
2014/1 – Eduardo Coutinho
2015/1 – Silviano Santiago
2015/2 – Ítalo Moriconi
2016/1 – Walter Carlos Costa
2016/2 – Verlaine Freitas

Fonte: Acervo pessoal de e-mails de divulgação. Organização do quadro: da autora.

Como se nota, de um total de 12 convidados, 3 foram mulheres, sendo que duas delas (Isabela Tardin e Regina Zilberman) foram convidadas durante os períodos de gestão de mulheres no PPGL/Ufes, a saber, Leni Ribeiro Leite e Maria Amélia Dalvi.

Autores pesquisados

No que diz respeito aos autores pesquisados, em função das limitações de tempo e espaço, julgamos representativo um levantamento das últimas 25 teses de doutorado aprovadas no PPGL/Ufes[18]. Dessas 25, 16 foram defendidas por homens e 9 por mulheres (36%). Considerando que muitos dos recém-doutores são ex-alunos de mestrado do programa, isso dá um indício forte de que nas primeiras turmas do PPGL/Ufes, possivelmente, a proporção de homens nas turmas era ainda maior do que a apresentada na Tabela 2.

Quando passamos aos títulos e resumos das teses em questão, é possível fazer um levantamento dos seguintes autores ou coletivos ou temas estudados[19], citados por ordem de aparecimento, do trabalho mais recente para o mais antigo:

a) autores homens: Graciliano Ramos (2 ocorrências), Euclides da Cunha, Silviano Santiago, Lourenço (segrel), Arnaldo Antunes, José Carlos Oliveira, Paul Auster, João Gilberto Noll, Edmundo Paz Soldán, Ilvan Filho, Francisco Aurelio Ribeiro, Caio Fernando Abreu, Carlos Drummond de Andrade, Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), Albert Camus, Haroldo de Campos, José Saramago, Luiz Guilherme Santos Neves, Yoka, MC Yinka, Paulo Coelho, Chico Buarque, Nuno Ramos, Tibulo (total: 24);

b) autoras mulheres: Diamela Eldit, Elizabeth Martins, Silvana Pinheiro, Neuza Jorden, Emilia Pardo Bazán, Ilza Etienne Dessaune, Anita Tijoux, Frida Kahlo, Fiama Hasse Paes Brandão e Clarice Lispector (total: 10);

18 Todas as informações sobre tais teses foram buscadas na página institucional do PPGL/Ufes. Disponível em: <http://letras.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGL/teses-defendidas/>. Acesso em: 23 ago. 2016.

19 Somente computamos o que está explicitamente indicado no título, resumo ou palavras-chave, desconsiderando as referências teóricas, historiográficas ou críticas.

c) textos sem indicação de autoria: vídeos literários em Libras (total: 1);

d) grupos ou coletivos: Tensais MC's; Oradores dos séc. III e IV (total: 2 – ambos hegemonicamente masculinos);

e) estudos temáticos: representações dos muros em múltiplos textos (total: 1).

Ou seja, de um total de 38 ocorrências, 10 são mulheres. Se considerarmos que as obras de Elizabeth Martins, Silvana Pinheiro e Neuza Jorden foram tratadas em uma única tese; e as de Emília Pardo Bazán e Ilza Etienne Dessaune em uma única tese, então, apenas 7 de um total de 25 trabalhos abordou obras produzidas por mulheres. Diamela Eldit, também, foi estudada em uma das teses, juntamente com 4 homens, ou seja, o estudo não se centrou unicamente ou privilegiadamente em sua produção literária. O mesmo oorreu com Anita Tijoux, estudada em perspectiva comparada com Yoka, MC Yinka e Tensais MC's.

É curioso – e faz pensar – que esses 7 estudos diferentes em que foram tratadas as obras dessas 10 mulheres citadas foram realizados majoritariamente por mulheres (5 mulheres e 2 homens). Ou seja, de um total de 16 doutores homens egressos recentemente do PPGL/Ufes, apenas 2 deles estudaram produções literárias de mulheres – e de 9 doutoras mulheres egressas recentemente do PPGL/Ufes, 5 delas estudaram produções literárias de mulheres (das quais três em perspectiva comparada com obras de autores homens, a saber, Andressa Nathanailidis Zoi, Ivana Passos de Oliveira e Rafaela Scardino Lima Pizzol). Portanto, a obra de mulheres foi o *corpus* principal apenas em 4 trabalhos (de Karina Tavares Rezende Fohringer, Maria Lucia Kopernick Del Maestro, Alexander Jeferson Nassau Borges e Carlos André de Oliveira).

É relevante destacar, também, que nesse corpus de 25 teses, apenas 4 se debruçaram sobre obras de escritores do Espírito Santo, seja como *corpus* principal ou secundário.

Organização das seis primeiras edições do evento Bravos Companheiros e Fantasmas

No que diz respeito, especificamente, aos estudos críticos especializados sobre a produção literária do/no Espírito Santo, a situação não é muito diferente. Fazendo um levantamento dos organizadores das distintas edições do evento bianual "Bravos Companheiros e Fantasmas" e dos livros deles decorrentes, dedicado aos estudos da produção local, temos:

VII Bravos: Arnon Tragino, Orlando Lopes, Paulo Muniz da Silva, Pedro Antônio Freire e Wilberth Salgueiro

VI Bravos: Orlando Lopes, Paulo Roberto Sodré e Wilberth Salgueiro

V Bravos: Maria Amélia Dalvi, Orlando Lopes e Reinaldo Santos Neves

IV Bravos: Deneval Siqueira de Azevedo Filho, Reinaldo Santos Neves e Wilberth Salgueiro

III Bravos: Lino Machado, Paulo Roberto Sodré e Reinaldo Santos Neves

II Bravos: Lino Machado, Paulo Roberto Sodré e Reinaldo Santos Neves

I Bravos: Luis Romero de Oliveira, Reinaldo Santos Neves, Rita de Cássia Maia e Wilberth Salgueiro

De um total de 12 organizadores diferentes nas 7 edições, em apenas duas delas houve a presença de mulheres: Maria Amélia Dalvi e Rita de Cássia Maia – em termos proporcionais, 16%, o que é bem abaixo de todas as demais estatísticas até aqui.

Houvesse tempo e espaço, poderíamos alongar essas análises às obras estudadas nas distintas edições do evento e mais: às bancas julgadoras dos prêmios literários da Edufes e da Secult, aos contemplados de ambas as instâncias, às indicações bibliográficas literárias para exames vestibulares da Ufes (existente até 2015) e para ingresso nos cursos de mestrado e doutorado da Ufes.

Não consideramos neste levantamento os dados relativos aos cursos de licenciatura e mestrado profissional em Letras do Ifes por entender que nos alongaríamos em nossa análise e, mais do que isso, por desconhecermos de perto essa realidade, poderíamos cometer injustiças no tratamento dos dados disponibilizados nos portais institucionais.

O que resta de tudo isso? É o que nos propomos a encaminhar doravante.

POR UMA EXOTOPIA QUE NÃO NOS PARALISE

Mikhail Bakhtin (2010a), já em seu primeiro grande texto, *Para uma filosofia do ato responsável*, critica o estético que não pressuponha a exotopia. Ele reelabora essa noção no ensaio "O autor e o herói", que no Brasil integra a coletânea *Estética da criação verbal* (2010b). No pensamento bakhtiniano, exotopia é o situar-se em um lugar exterior. Como estar em um lugar exterior naquilo que nos é tão próximo e tão caro?

Dialogando com o pensador russo, a criação estética torna evidente a diferença e tensão entre pontos de vista distintos. O que olha/pensa tenta entender o lugar do outro, que vive um horizonte sem fim (ao qual não tenho acesso, apenas a um fragmento dele); o que olha/pensa esse outro não se funde àquele ou àquilo para o que olha ou que pensa: ao contrário, apenas de sua diferença – seu lugar exterior: e, portanto, fora do horizonte – é que pode entendê-lo. E o lugar exterior nunca é síncrono. Assim, o nosso agora não nos pertence, pois só ganha sentido em função de um antes, que nos antecede e

extravasa, e um depois: por isso, para olhar as produções literárias de dez escritoras capixabas contemporâneas é tão importante entender a constituição do sistema literário local.

Nas palavras de Bakhtin, *ninguém pode ser herói da própria vida*. O outro, que está fora exotopicamente, é o que pode dar uma imagem acabada de mim, e o acabamento, longe de um aprisionamento, é esse ato generoso que só o artista pode dar, pois, ao fazê-lo, dá de si, doando aquilo que somente de sua posição pode entender e elaborar. É aqui que nos aproximamos do pensamento de Roberto Schwarz. No ensaio "Outra Capitu", o estudioso realiza uma instigante crítica à compreensão da literatura como pura engenhosidade de linguagem e à defesa barthesiana do efeito de real como jogo de cena ou puro fingimento ilusionista, defendendo-a, antes, como possibilidade de imaginar e compor o movimento da sociedade: ou seja, de olhar exotopicamente a sociedade e, no texto literário, dar um acabamento compreensivo a ela.

Desse modo, articulando as reflexões de Tiburi (2016), Bakhtin (2010) e Schwarz (1997), entende-se a literatura como trabalho de linguagem de possibilidade imaginativa, indagativa e, assim, propositiva à sociedade em que se produzem, se publicam, se põem em circulação e se leem textos ficcionais. Estabelece-se um diálogo com dez obras escritas e publicadas por mulheres entre 2010 e 2014, no estado do Espírito Santo, perquirindo-se relações entre escrita literária, subjetividade e sociedade.

São consideradas, privilegiadamente, as seguintes autoras e obras: 1) BITTENCOURT, Josely. *Com fissões*. Vitória: Secult, 2014; 2) CORADELLO, Mara. *Histórias de amor recolhidas ao acaso*. Vitória: Secult, 2013; 3) DELMASCHIO, Andréia. *Aboio de fantasmas*. Vitória: Secult, 2014; 4) MAIA, Rubiane. *Autorretrato em notas de rodapé*. Vitória: Secult, 2014; 5) MONTEIRO, Flávia Carpanedo. *Submersa*. Vitória: Secult, 2014; 6) NAHAS, Ana Laura. *Quase um segundo*. Vitória: Lei Rubem Braga; Cousa, 2013; 7) SIVIERO, Natasha. *Baliza de navio*. Vitória: Secult, 2013; 8) TATAGIBA, Fernanda. *À*

sombra das coisas turvas. Vitória: Lei Rubem Braga; Cousa, 2010; 9) VENTURA, Anne. *Teia tecendo a aranha*. Vitória: Secult, 2010; 10) VERVLOET, Sarah. *Contos e microcontos*. Vitória: Secult, 2013. Todas, como se vê, chanceladas por leis de incentivo público, premiadas, selecionadas por júri especializado. Portanto, independentes do que poderia ser tomado como condescendência fraterna.

A poesia de Bittencourt e Tatagiba fala da constituição de mundos pelo inesperado – e mesmo poderíamos dizer às avessas. Em Tatagiba, "a cara nasce de um tapa / a verdade mata / o veneno que cuspi" (p. 91); em Bittencourt, "HAVER DE OLVIDOS / estou a ver de ouvidos" (p. 42).

Flagrantemente há em ambas uma inversão do mundo, um questionamento da lógica imediata, a recusa ao previsível: a cara é que nasce do tapa – a violência (física no tapa, simbólica no fato de haver de olvidos, esquecidos) é que constitui o sujeito. Outro ponto é a tensão semântica em não ser o veneno o que mata (o previsível), mas a verdade. Há, ainda, a flutuação possível: é a verdade o que mata o veneno? A verdade é que é o veneno cuspido? Talvez assim – pelo questionamento da lógica imediata, pela recusa, pela negação, pela tensão, pela flutuação – é que se anuncie um lugar de mulher. No jogo "Haver de olvidos" / "a ver de ouvidos" há ainda uma concepção de escrita sofisticada, que instaura o "a ver de ouvidos", o gesto poético, o exercício da linguagem, em uma dimensão política, o "Haver de olvidos", ou seja, o ter-a-receber ou o crédito dos que foram esquecidos.

Nos versos de Bittencourt no poema "Decepação", destaca-se uma travessia sujeito-escrita: em "[...] onde havia / um corpo agora só há / uma porta / escrever é como se / nada tivesse acontecido" (p. 94), há uma beleza tensa em "um corpo agora só há", verso que tanto anuncia uma transição de corpo a porta, quanto constata um ponto de chegada: haver um corpo em lugar de onde só havia algo de etéreo, de desmaterializado, desencarnado; há ainda, dado o contexto francamente metalinguístico do poema, o ressoar de uma outra possibilidade de leitura: "um corpo agora a soar". Há, também, uma

beleza tensa da possibilidade de "uma porta" ser tanto relativo ao verbo haver, quanto predicativo do verbo ser (supondo-se a inversão: "escrever é como se uma porta". Há, por fim, uma beleza tensa na ambivalência de "nada tivesse acontecido" complementar o que vinha antes quanto instaurar um sentido autônomo, talhando em palavra um desejo de fuga.

Como negar, se o que se escreve (mesmo premiado, publicado, oficialmente chancelado, distribuído) parece ir na contramão do movimento de ganhar vez e voz no sistema local?

O autorretrato em notas de rodapé de Rubiane Maia, de igual modo, parece chamar a atenção para o que jamais pode ocupar o espaço principal. O livro é todo feito à base de notas de rodapé apensadas a títulos que funcionam como anúncios do que não vem senão pelo secundário, pelo lateral, pelo menor. Como em "Anúncio N.º 3", que se segue da nota 17: "PROCURA-SE / espaços e tempos abandonados: esquecidos; inexplorados; desconhecidos; vazios. Aceito contribuição de qualquer tipo" (p. 36) – e aqui a opção pelo não central, não hegemônico, não principal é flagrante; a despeito disso, vê-se um gesto de afirmação irônica e, por isso, corajosa e rebelde, em "é", que se segue da nota 32: "certamente a maior palavra da língua portuguesa" (p. 62).

Parece uma coisa que não possa ser ignorada a opção tanto de Bittencourt quanto de Maia por, ao tematizar o "olvido" e o "esquecido", oporem o uso de caixa alta (maiúsculas) e caixa baixa. Talvez a própria forma estética dê a ver uma oposição que se inscreve na tensão entre sujeito e sociedade, ou seja, visibilidade, evidência, destaque e mesmo opressão *versus* minoridade, condição secundária etc.

Essa tensão entre sujeito e sociedade, ou entre as convenções estabelecidas e o questionamento que se faz incontornável, inegável, premente se dá a ver de modo bastante evidente, por exemplo, no conto "Poça", de Flávia Carpanedo Monteiro:

> Sentada ali como estava, na areia molhada, pensava em como era difícil simplesmente estar bem. Toda vez que alguém lhe cumprimentava com um "Tudo bem?" ela dava a resposta automática que todo mundo dá. "Tudo, e você?". Padrão. Cordial. E que não significava nada, afinal. É claro que, na maioria dos casos, quem pergunta faz simplesmente uma saudação, não quer saber da sua dor de dente, das suas poucas horas de sono, das suas aflições, da sua falta de grana, do seu chefe filho da puta ou daquele parente mala que te enche o saco (MONTEIRO, 2014, p. 85).

Se o questionamento das normas de convivência social não é propriamente uma novidade temática, o questionar-se sobre o quanto é "difícil simplesmente estar bem" não parece apontar para uma condição do sujeito como indivíduo, mas do sujeito inserido ou participante de um processo social que prima pelo distanciamento, pela hipocrisia, pelo automatismo. Todo o livro parece pôr em causa a tensão entre expectativa alheia e desejo do sujeito que olha para suas questões de uma perspectiva singular. A própria orelha do livro anuncia: "Flávia é jornalista e embarcou nessa loucura de escrever um livro porque tem sérias dificuldades de ficar quieta num lugar só e parar de roer as unhas. É como diria Marcus Haas: 'Jamais subestime o poder do tédio'.".

De alguma maneira, *Quase um segundo*, de Ana Laura Nahas, também evidencia esse movimento de um sujeito que, de seu lugar único, indaga o processo social. O olhar lírico adensado em imagens imprevisíveis e em musicalidade, a instauração de um ritmo próprio, menos frenético, o diálogo que exige do leitor um repertório de alusões e referências e interdiscursividades mostra um sujeito que recusa o instituído, mas precisa que o outro com ele dialogue em buscar do que virá desse movimento de recusa:

> Como saber a hora de desistir? Até que ponto é preciso ir pra se convencer de que melhor deixar pra lá, fechar a porta, larga o osso, encerrar o expediente, dizer não sem voltar atrás? Como, ao contrário, acreditar que ainda deve tentar, pedir de novo apesar das recusas, sonhar de novo apesar das expectativas desfeitas, voar de novo apesar das quedas? (NAHAS, 2013, p. 41).

Andréia Delmaschio, Anne Ventura e Sarah Vervloet parecem investir no veio sempre forte, na literatura latino-americana, do flerte com o fantástico. São frequentes os sonhos, os delírios, os dispositivos discursivos que põem o leitor em dúvida sobre a pertinência de estabelecer um pacto ficcional com quem já anuncia de saída: "cuidado!". A tensão entre o biográfico e o ficcional, a multiplicação de personas, as retomadas indiretas fazem parte de um jogo que se sustenta entre a crítica ao já dado e a cuidadosa elaboração de um mundo com menos certezas absolutas. Todas, assim, controem mulheres fortes e desafiadoras, como vemos, pela ordem, em "No meio da noite", "bárbara dentro de casca" e "A mulher que controlava os pães".

Por fim, a relação das mulheres e do amor é o que move a escrita de Aline Dias e Mara Coradello. Em ambas são as mulheres não apenas as protagonistas, mas as narradoras, os pontos altos das narrativas, os desfechos. Em "Fora do ar", de Coradello, e "História de amor", de Dias, a questão que move o enredo é o desacerto entre amantes, de idades diferentes, que instauram um pacto mútuo de agressão, carência, solidão e violência.

Do conjunto de textos, fica evidente que o que parece ser a grande questão para as 10 obras – mesmo a partir das fagulhas escolhidas para a construção argumentativa – seja o desacerto entre uma subjetividade e sociedade: ou entre quem recusa a reconciliação com o dado e indaga possibilidades para construir novos mundos. Pelo tensionamento (Bittencourt); pela reinvenção pelo avesso (Tatagiba); pelo olhar ao menor (Maia); pela explicitação e reflexão sobre o

incômodo com as convenções estabelecidas (Monteiro); pela interpelação ao outro (Nahas); pela relativização das certezas (Delmaschio, Ventura e Vervloet); pela insistência na mulher e no amor, apesar de tudo (Coradello e Dias). Há, pois, uma linhagem. De fibra. E não parece que sejam (só) de papel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a atenção crítica à produção estética pode tanto questionar – e assim participar do processo de transformação social –, quanto constituir um dispositivo de reiteração de valores e normas correntes, mas nem por isso menos autoritários. Não sabemos como "desinventar" nosso percurso formativo, a constituição de nossa subjetividade – mas queremos um pacto com a *inconformação*, que acredite no renascer ébrio cotidiano. E aqui o neologismo é proposital: aglutinando informação, não-conformação, não-formação, desformação.

Em síntese, embora maioria nos cursos de licenciatura e bacharelado em Letras, as mulheres, somente nos últimos anos, têm conseguido manter nos cursos de pós-graduação a mesma proporção. Embora, hoje, sejam maioria no corpo docente permanente do PPGL/Ufes, historicamente, as mulheres não o foram: e o ônus disso, talvez, se torne mais visível na flagrante desproporção entre o número de mulheres e homens titulados em comparação com o campo como um todo e entre o estudo de autores homens e de autoras mulheres. Embora tratando de um contexto minoritório – a literatura produzida e publicada no Espírito Santo –, o seminário Bravos Companheiros e Fantasmas, historicamente, não tem sido pensado por mulheres. Embora as mulheres estejam alcançando os patamares mais altos da crítica especializada, titulando-se em cursos de doutorado, ainda são muito pouco tomadas como objeto privilegiado de estudo. Embora as mulheres estejam concorrendo em maioria às bolsas de pós-doutoramento, parece que vêm sendo preteridas/prejudicadas, principalmente, em função de menor produção bibliográfica. É possível continuar impassível?

Como pesquisadora – e não como artista –, trouxe os dados que me foram possíveis. Mas as mulheres que fazem a literatura contemporânea do Espírito Santo apontam, já, para aquilo que só o dado bruto parece fazer de modo insuficiente: uma subjetividade feita de um lugar exotópico, de fora, de quem olha o outro sabendo que não o pertence e que, ali, com aquele outro, é impossível um pertencimento conciliatório: enquanto conciliatório quiser dizer conivente, leniente, pacificado. Não há exotopia que não seja tensão. Não há arte – no sentido grande e forte que lhe dão Bakhtin, Schwarz e Tiburi – que não seja exotopia. Não há eu que não demande um acabamento do e no outro.

Por tudo isso que a ciência (afinal, fazemos, aqui, na Universidade, pesquisa) e a arte pontuam, não me parece possível tomar como legítimo um governo – atual: escrevo em 2016 – cujo ministério é integralmente composto por homens brancos ricos, desconsiderando o dado estatístico de que mulheres, negros e pardos e pobres são a maioria da população. Não é possível dizer outra coisa senão: quem luta pela democracia, não pode TEMER, e precisa dizer, no tocante ao nosso tema, aqui, que não aceitará jamais que nenhuma mulher seja destituída do lugar que é seu, considerando que experiência de linguagem e política são faces de uma mesma moeda.

Noutras palavras, quando a lei é injusta e quando o poder não emana da vontade soberana do povo – mesmo com todos os golpes midiáticos – é nosso dever resistir e desobedecer. A vida requer coragem.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

BITTENCOURT, Josely. *Com fissões*. Vitória: Secult, 2014.

BONFIM, Renata. *Colóquio das árvores*. São Paulo: Chiado, 2015.

CORADELLO, Mara. *Histórias de amor recolhidas ao acaso*. Vitória: Secult, 2013.

DELMASCHIO, Andréia. *Aboio de fantasmas*. Vitória: Secult, 2014.
MAIA, Rubiane. *Autorretrato em notas de rodapé*. Vitória: Secult, 2014.
MONTEIRO, Flávia Carpanedo. *Submersa*. Vitória: Secult, 2014.
NAHAS, Ana Laura. *Quase um segundo*. Vitória: Cousa, 2013.
SCHWARZ, Roberto. Outra Capitu. In: _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
SIVIERO, Natasha. *Baliza de navio*. Vitória: Secult, 2013.
TATAGIBA, Fernanda. *À sombra das coisas turvas*. Vitória: Cousa, 2010.
TIBURI, Márcia. *Como conversar com um fascista*: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2016.
VENTURA, Anne. *Teia tecendo a aranha*. Vitória: Secult, 2010.
VERVLOET, Sarah. *Contos e microcontos*. Vitória: Secult, 2013.

LITERATURA, LEITURA E ENSINO COMO AÇÕES CULTURAIS, ESTÉTICAS E ÉTICAS

Michele Freire Schiffler[1]

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa a um posicionamento reflexivo e ético a partir da interface Literatura e Ensino. Nesse percurso, questões identitárias, direitos sociais e a luta por reconhecimento não podem ser excluídos de uma episteme em constante construção.

A atividade docente, assim como o processo de leitura e compreensão são entendidos em uma perspectiva dialógica, conforme a filosofia da linguagem proposta por Bakhtin. Como elemento vivo e produto das relações sociais, a língua como veículo comunicacional, em sua prática cotidiana, revela-se como arena em que se descortinam lutas de classes e conflitos de interesse e poder.

Pensar a atividade literária como produção cultural requer transgressões de paradigmas que envolvem a transdisciplinaridade, a transnacionalidade, a transculturalidade e a prática questionadora e reflexiva quanto ao posicionamento discursivo de sujeitos que, em posições subalternas na desigual sociedade brasileira, tem como prerrogativa para sua sobrevivência a luta por direitos sociais e humanos.

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, da mesma Universidade. Bolsista da Capes/Fapes.

A partir de epistemologias que promovam o diálogo Sul-Sul, conforme discussões propostas por Boaventura de Sousa Santos, é necessário que não mais se invisibilizem as ações culturais e identitárias daqueles que estão do outro lado da linha abissal que define o cânone do conhecimento e do poder em perspectiva ocidentalista e hegemônica.

Em vias de diálogo e problematização, cabe ao pesquisador valorizar a prática reflexiva e crítica a partir de saberes locais e periféricos, como espaço de debates, produção de conhecimento e justiça social. Acredita-se, pois, em diálogo com Pierre Bordieu e Homi Bhabha, que o espaço educacional de ensino de literaturas e culturas seja uma esfera discursiva propícia à ruptura da violência simbólica que oprime e silencia a voz das periferias.

As narrativas locais, com vozes discursivas provenientes das margens, são lócus enunciativo de resistência e transgressão. Rompem a reprodução subalterna das diferenças a partir de ações culturais que atuem na promoção da justiça social a partir da estima, da emancipação e do empoderamento de sujeitos históricos que enunciam, por meio de suas narrativas, identidades e culturas.

Como espaço privilegiado de enunciações tem-se as performances culturais de comunidades remanescentes de quilombos da região norte do Estado do Espírito Santo, cuja elaboração estética e narratividade conduzem às espirais do tempo cíclico da memória e da ancestralidade. Através da performatividade, a dialogicidade, a responsividade e a ética emergem como espaço de construção de saberes, resistência e luta por direitos sociais.

Na performance, o tempo passado se faz presente em memórias de tradições africanas que são revividas e atualizadas no momento enunciativo, possibilitando aos sujeitos históricos participantes a escrita de uma narrativa híbrida, simbólica e tradutora de sua identidade plural. A oralidade revive e atualiza a sabedoria dos antepassados, sendo, ao mesmo tempo, engendrada por esse saber e difusora da tradição de matrizes africanas. Local em que a riqueza, a sabedoria

e o universo simbólico das comunidades compõem um patrimônio cultural imaterial a ser preservado, difundido e legitimado socialmente. Nessa perspectiva, as narrativas e os saberes locais não devem ser excluídos do ambiente educacional e acadêmico.

Institucionalmente, há vários instrumentos que corroboram a prática de leitura e ensino de literatura como prática de problematização cultural e identitária, com valorização dos saberes e práticas locais. Espaço de debates quanto a questões e saberes partilhados ética e esteticamente. Se pensarmos no compromisso de estabelecer uma educação antirracista em contexto nacional, a prática de leitura literária encontra apoio na legislação brasileira em documentos como o Plano Nacional de Educação (Lei 10.172/2001) e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9.394/1996), ao assegurar a valorização das múltiplas matrizes culturais brasileiras.

Para contribuir com essa dimensão transcultural, surgem instrumentos como as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que visam a assegurar o ensino, por intermédio em especial da Literatura, da história e da cultura africana, afro-brasileira e indígena. As Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica, na perspectiva de uma educação das relações etnicorraciais, com foco na diversidade e na inclusão, também são importantes instrumentos de abordagem social e cultural da literatura e da linguagem.

Ao pensar o ensino de Literatura na Educação Básica, tais discussões não podem ser negligenciadas em termos de organização discursiva, pedagógica e epistemológica, pois refletem uma atitude também política do profissional da educação e das letras. Em consonância com o Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL), não se deve olvidar o papel de destaque do livro e da leitura no "desenvolvimento social e da cidadania e nas transformações necessárias da sociedade para a construção de um projeto de nação com uma organização social mais justa" (BRASIL, 2014, p.3), conforme preconiza o referido documento.

É nesse sentido que, em concordância com a ecologia dos saberes de Boaventura de Sousa Santos e com o pensamento liminar de Walter Mignolo, amparada em documentos oficiais para o ensino de Literatura vinculado à ética e à cidadania, que discuto o lugar privilegiado de enunciação da literatura e da leitura como experiências estéticas de identidades culturais.

Trata-se de uma ação docente e cultural em busca de narrativas outras de nação, que não corroborem com o silenciamento e a invisibilização de parcelas consideráveis da população em nome de uma comunidade imaginada homogênea e abstrata. Trata-se de não atuar na reprodução das linhas e do pensamento abissal de segregação social e cognitiva.

Como práxis dialógica, o ensino da literatura pode consistir em uma ação docente e cultural em busca de narrativas outras de nação, que não corroborem com o silenciamento e a invisibilização de parcelas consideráveis da população em nome de uma comunidade imaginada homogênea e abstrata. Implica, ao unir ética e estética, em não atuar na reprodução das linhas e do pensamento abissal de segregação social e cognitiva.

LEITURA, CONHECIMENTO E ENSINO

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.

Essas linhas demarcadoras de abismos sociais, econômicos, éticos e identitários não se estabelecem, no entanto, apenas em nível macro, entre o Norte e o Sul. Há fissuras e trincheiras firmadas dentro das próprias sociedades. Boaventura, em seu artigo, observa os desdobramentos no contexto da sociedade europeia, mas esse processo ocorre frequentemente na desigual sociedade brasileira.

Há inúmeras linhas abissais travadas nacionalmente, que empurram para guetos subalternizados populações inteiras, historicamente oprimidas e constantemente violadas em seus direitos, como as populações indígenas e as comunidades negras. Esses abismos são reproduzidos em instituições sociais, como a escola, a partir do menosprezo e da subalternização de conhecimentos locais e identidades plurais imersas em contexto acadêmico.

Pierre Bourdieu, em sua obra "A reprodução" trata dos mecanismos de exclusão, homogeneização e violência simbólica que se articulam nos sistemas de ensino. Para o autor, constitui-se em violência simbólica toda forma de imposição de significações que dissimulem relações de poder (BOURDIEU, 2014).

Nesse sentido, a relação pedagógica, quando verticalizada e reprodutora de estereótipos, em que não são valorizados nem os saberes e as práticas locais, nem a subjetividade dos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, conduz a uma prática de violência simbólica e uso arbitrário do poder. A construção dialógica da prática pedagógica, por sua vez, assume potencial transformador da realidade. Tal potencialidade se efetiva por trazer à tona outras narrativas que não as cristalizadas historicamente como fontes hegemônicas de saber. A justiça cognitiva, com respeito e atenção às práticas locais, envolve a possibilidade de, pela palavra enunciada através de produções culturais à margem do saber instituído oficialmente, problematizar relações de poder e conduzir à necessária transformação social de realidades marcadas por processos de apropriação, opressão e violência.

Segundo Bourdieu (2014, p. 27-28),

> [...] a ação pedagógica escolar que reproduz a cultura dominante, contribui, desse modo, para reproduzir as relações de força, numa formação social onde o sistema de ensino dominante tende a assegurar-se do monopólio da violência simbólica legítima. [...].
> Numa formação social determinada, a ação pedagógica que as relações de força entre os grupos ou as classes constitutivas dessa formação social põem em posição dominante no sistema das ações pedagógicas é aquela que, tanto por seu modo de imposição como pela delimitação daquilo que ela impõe e daqueles a quem ela o impõe, corresponde o mais completamente, ainda que sempre de maneira mediata, aos interesses objetivos (materiais, simbólicos e, sob a relação considerada aqui, pedagógicos) dos grupos ou classes dominantes.

Inspirada na perspectiva dialógica da linguagem e em consonância com os estudos contemporâneos de letramentos e multiletramentos, acredito que se deve pensar a leitura como prática social, a partir dos estudos sobre letramento em língua materna, em uma abordagem sócio-histórica.

Nesse viés, o ensino de leitura em língua materna condiz com uma perspectiva ideológica e transgressiva, entendendo a atividade docente como responsabilidade ética e transcultural. Em consonância com Paulo Freire, em a "Importância do Ato de Ler", a atividade de leitura da palavra não pode ser dissociada do contexto e das práticas locais inerentes à comunidade em que estão inseridos os alunos.

Sendo assim:

> A leitura de mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da

> continuidade de leitura daquele. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto (FREIRE, 2005, p. 11).

A partir do exposto, é fundamental pensar o ensino de línguas como ação cultural, a fim de que não sejam reproduzidas relações de poder que se sustentam em estereótipos e práticas preconceituosas de exercício da violência simbólica. Entendendo a atuação do linguista aplicado como uma prática ideológica e, portanto, política, é necessário refletir e problematizar, a partir da leitura como prática social, a colonialidade do poder em um país multicultural como o Brasil.

A abordagem sócio-histórica da leitura (KLEIMAN, 2004), aberta aos contributos das ciências sociais, em especial da sociologia e da antropologia, contribui para esse processo. A leitura de mundo, com respeito à cultura local, deve ter na leitura da palavra a possibilidade de mediar conflitos, problematizar hierarquias e exercer a necessária contra-hegemonia. A partir de uma perspectiva pautada em letramentos críticos, a atividade de leitura e ensino de línguas considera elementos que privilegiem a dialogicidade, o diálogo multicultural, a intersubjetividade e o interconhecimento, com respeito e troca de saberes em escalas locais e globais.

Assumindo a dimensão ética e dialógica da práxis docente, é importante potencializar discussões acerca de tensões sociais que se articulam por meio da linguagem. Nesse sentido, a atividade de leitura é uma arena de lutas em potencial, que envolve relações complexas, as quais transcendem a simples decodificação de símbolos gráficos. Diversas são as demandas que podem surgir durante a prática de leitura, que se constrói performaticamente como enunciação e espaço de debates.

A atividade de ensino deve prioritariamente voltar-se para os direitos humanos, com foco na reeducação das relações étnico-raciais assumindo papel central nesse processo de formação de valores, sen-

do o espaço de ensino de leitura e literatura um local privilegiado de produção de conhecimento nesse sentido, contribuindo para o entendimento de questões que surgem em práticas sociais situadas que envolvem a linguagem. Trata-se de uma proposta de construção social do conhecimento, em que o professor é chamado a atuar responsivamente, trazendo reflexões e colaborações que respondam aos processos sociais em que se insere.

Diante de tal complexidade, é importante pensar em novas formas de atuação social, tendo em vista que: "A relevância da área de formação de professores e de línguas é inegável, já que saber agir com a linguagem no mundo contemporâneo significa muito mais do que aprender línguas" (MILLER, 2013, p. 121). Pensar questões sobre transculturalidade, identidades, direitos humanos, linguagem e educação é um desafio para os profissionais da linguagem, mas constitui-se em importante possibilidade de ação cultural em busca de justiça social.

Nesse caminho, são necessárias, além das ações afirmativas anteriormente referenciadas, políticas curriculares transdisciplinares, que promovam uma descolonização dos currículos e uma problematização das relações coloniais de poder (MIGNOLO, 2003). A formação e a atuação de professores para lidar com as tensas relações sociais produzidas pelo racismo e pela desigualdade social é um desafio que exige sensibilidade e criticidade, capazes de conduzir a reeducação das relações entre os diferentes grupos étnicos constituintes da transcultural sociedade brasileira.

A abordagem sócio-histórica do ensino de línguas como ação cultural, pensando a atividade de leitura da palavra como leitura de mundo e prática social, propicia uma abordagem transcultural e uma atuação docente em perspectiva dialógica e ética.

No que se refere a políticas de reconhecimento e luta por justiça e igualdade de direitos, a criatividade metodológica e as formas inclusivas de reflexão são importantes caminhos para criar "inteligibilidade sobre problemas sociais em que a linguagem tem um papel central"

(LOPES, 2014, p. 14). A escola tem de se posicionar politicamente contra toda forma de discriminação e racismo, a cultura e o ensino de línguas assumem protagonismo nesse processo.

Vale pensar, a partir de então, sobre os múltiplos locais de produção do conhecimento. O exercício da escuta é fundamental para que se estabeleça a dialogicidade entre a comunidade e o espaço escolar, entre o professor e os alunos. Problematizar hierarquias e questionar o local central dos cânones estabelecidos é fundamental. Fundamental para que se observe a construção de comunidades imaginadas e que se problematizem estereótipos e as grandes narrativas de nação, cristalizadas a partir do silenciamento de parcelas consideráveis da multicultural sociedade brasileira.

As performances culturais são lugares de construções identitárias, estéticas e de resistência que devem fazer parte do cotidiano escolar e acadêmico, porque trazem em si, com respeito e dialogicidade, a essência das comunidades que as produzem. Pela dimensão performática e pela troca com a plateia, são compartilhados de forma solidária saberes e valores que remetem à ancestralidade do povo. Não o "povo-como-um", mas o povo em sua diversidade, reconhecida pela fratura de temporalidades, conforme assinala Homi Bhabha (2008). O tempo performático, presente na enunciação quebra a reprodução de verdades universais construídos a partir do tempo pedagógico de narrativas oficiais.

No caso deste estudo, assinala-se a potencialidade discursiva e a necessária problematização das tensas relações sociais em comunidades remanescentes de quilombos na região Norte do Estado do Espírito Santo. A performance do Ticumbi de São Benedito, realizada em Conceição da Barra, traz em si a beleza estética, a força do ritual, a luta por direitos sociais, a presença da ancestralidade e a força vital de comunidade, que encontra na performance ritual o signo de união, estima e reconhecimento.

A seguir, serão feitas algumas considerações pertinentes sobre a performance do Ticumbi, com vistas à observação da importância de

não negligenciar os saberes das comunidades na atividade de ensino de literatura e prática de leitura, entendidas como ações culturais éticas e responsivas.

O TICUMBI DE SÃO BENEDITO

Existem diversas manifestações culturais que são performatizadas pelos membros das comunidades remanescentes de quilombos no Espírito Santo, como o jongo, o congo, os reis de bois, o alardo e os bailes de congos (ou Ticumbi). O Ticumbi compreende uma das partes das celebrações conhecidas como congadas, as quais são realizadas em diversas regiões do Brasil. Corresponde às lutas e embaixadas entre reis africanos, não comportando, portanto, cerimônias de entronização de reis e cortejos reais.

Realizado apenas no Espírito Santo, o Ticumbi é celebrado por quatro grupos: o de Conceição da Barra, o do Bongado, o de Itaúnas e o de Santa Clara. Apesar de estrutura e personagens semelhantes, o enredo e as demandas sociais expressas são distintos. Para efeito de análise contextual de versos e tradições, este artigo trata do Ticumbi de São Benedito de Conceição da Barra.

O Ticumbi é uma representação popular, um teatro de rua, que funde diferentes gêneros literários, compondo uma representação linguística e tematicamente híbrida. As apresentações ocorrem ano a ano, sempre nos dias 31 de dezembro e 1 de janeiro e são realizadas em homenagem a São Benedito.

O enredo performatizado diz respeito à disputa entre o Rei de Congo e o Rei de Bamba pelo direito de realizar um baile em homenagem a São Benedito, com a finalidade de agradecer pelo ano que se passou e pedir bênçãos para o ano que se inicia. Durante a dramatização, também são denunciados problemas vivenciados pelas comunidades quilombolas, como a luta pela posse da terra, o preconceito, a corrupção e a possibilidade de ter na educação uma forma de consciência e justiça social.

O enredo da dramatização traz a tradição ibérica do teatro popular, a religiosidade católica e a língua portuguesa, no entanto, tais fatores são hibridizados dialogicamente com palavras provenientes do tronco linguístico bantu e com personagens provenientes da tradição africana: os reis de Congo e de Bamba.

As matrizes africanas são acessadas não apenas na construção dos protagonistas, mas também por referências históricas e geográficas dos antigos reinos do Congo e de Lunda. A etimologia da palavra Ticumbi traz diversas referências com a ancestralidade das comunidades quilombolas capixabas.

O periódico angolano *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras* faz referência ao Txicumbi, rito de passagem feminino ainda hoje existente em Angola. Segundo Kamuanga (2013, p. 4):

> Txicumbi, na língua Cokwe, que em português significa iniciação feminina, é um ritual tradicional orientado por uma Txilombola (tia ou madrinha), visando à preparação de qualquer jovem antes do casamento, registrado o primeiro ciclo menstrual.

Impossível não notar o parentesco linguístico da madrinha responsável pela realização do ritual, a Txilombola, e os responsáveis pela realização do Ticumbi no Brasil, os quilombolas. Pelo local onde se realizavam as cerimônias, marcadas pelo isolamento e pelo retiro em meio à floresta, os laços com o termo "quilombo" ficam ainda mais fortes.

A região nordeste de Angola, onde há o Txicumbi, corresponde geograficamente ao antigo território Lunda Cokwe, que permite outras conexões possíveis. Tomando-se o termo Ticumbi como corruptela de Cucumbi, tem-se que a região Nordeste de Angola, segundo divisão administrativa anterior à Independência, tinha por posto administrativo, no distrito de Cacolo, a localidade de Cucumbi (MARTINS, 2008).

Uma vez mais articulado ao caráter ritualístico, há referência ao *Kubala* o *Kikumbi.* Ao analisar ritos e divindades angolanas, Oscar Ribas (1975) trata de um ritual referente à "transgressão da primeira regra". Nesse caso, o kikumbi está associado ao não cumprimento do período que deve ser guardado pela mulher que presenciar a primeira regra de uma jovem, sob o peso de que malefícios sejam vinculados durante toda a sua vida.

Do ponto de vista linguístico, o vocábulo *Ticumbi* guarda relação com a língua cokwe, falada na região Nordeste de Angola e correspondente ao território Lunda-Cokwe, ponto de convergência das referências geográficas e ritualísticas do Ticumbi.

A palavra, segundo Barbosa (1989, p. 603), pode ser decomposta conforme o processo de prefixação, em que:

> /THI/ (Este som não é genuinamente quioco, visto que a oclusiva-dental-surda (aspirada ou não) passa a /c/ quando seguida de /i/. Por conseguinte, os vocábulos que se seguem – ou a sua pronúncia – devem ser considerados espúrios).

Daí observa-se uma possível explicação para a aparição das duas formas: Kikumbi e Ticumbi, pela associação do fonema /thi/ com a sonoridade em /ki/. Quanto ao vocábulo "kumbi", é possível encontrar diferentes significações, como a referência à ideia de fertilidade e rito de passagem. Segundo Barbosa (1989, p. 228):

> [...] -KUMBI, 2, (cl-; yi-) n. Flor de árvore (mu)kùmbi. (Nesta acepção só no sing.). 2. O mesmo que (u)kúle, 2 (na 1ª e na 2ª acepção. Também hímen? Parece tratar-se de um eufemismo devido ao facto de, quando se dá a menarca, a rapariga ser transportada pela (ci)kolokolo até junto da árvore –(mu)Kùmbi, na qual toca com a mão e aí fica até que o sol se ponha). Mwána-phwô

hakwáta (ou hamakuna) cikùmbi.

O caráter ritualístico é uma constante nas referências que, a partir de alguns dos poucos exemplos referenciados, revela a potencialidade de discussões identitárias a partir de práticas locais de performances culturais do Estado do Espírito Santo. Mas não só o passado é fonte de saber e pertença.

Os cantares dos quilombolas guardam histórias provenientes de cantos e heróis das antigas senzalas, seja nas rodas de jongo, seja na dramatização do Ticumbi. A cada ano os mestres criam versos que são enunciados em discursos repletos de fé, esperança e resistência. Não apenas problemáticas locais, como os incêndios criminosos, a falta de escolas e o extermínio das populações rurais quilombolas são denunciadas. A conjuntura política e social do país também é, literalmente, posta na roda, pois como afirmou o Secretário do Rei de Congo na performance de 2016: "Posso ser pobre, mas sou bem informado".

Conforme a tradição oral, a celebração do Ticumbi de Conceição da Barra vincula-se à luta libertária contra a escravidão, em função da lendária personagem de Benedito Meia Légua. Este teria sido um herói, cuja luta pela libertação dos escravos chegou a ser referenciada em jornais da década de 1880 como indicativas de uma situação de guerrilha instaurada pelo grupo de Meia Légua.

Há referências, na *Gazeta de Vitória*, de 16 de julho de 1881, de que ele e mais 20 escravos fugitivos haviam formado um quilombo nas matas da fazenda Campo Redondo, em São Mateus (NARDOTO; LIMA, 1999). Nesse processo, a fé em São Benedito era vinculada à revolução, uma vez que Meia Légua carregava em seu embornal uma pequena imagem de São Benedito, o São Biniditinho das Piabas (AGUIAR, 2005).

As ações de Benedito Meia Légua envolviam invadir as fazendas, saquear e libertar escravos que se uniam a um exército de revolucionários atuando em sequenciais invasões. Organizavam grupos que atacavam ao mesmo tempo em diferentes lugares. Nesses ataques,

sempre havia um homem no grupo caracterizado como Benedito Meia Légua, levando um embornal com um toco de madeira para representar a pequena imagem de São Benedito (SCHIFFLER, 2014).

O líder lutou por cerca de 60 anos até ser traído e queimado vivo após ser delatado por um de seus companheiros. No entanto, a imagem de São Bino – o "pequeno", o São Biniditinho das Piabas – que carregava em seu embornal sobreviveu ao incêndio e foi encontrada e guardada na comunidade de Barreiras. Ainda hoje essa imagem acompanha o Ticumbi de Conceição da Barra, como símbolo de fé e resistência.

O TICUMBI COMO AÇÃO CULTURAL ÉTICA E ESTÉTICA

Ao longo dos anos de acompanhamento e participação como audiência nos festejos em honra de São Benedito, tive oportunidade de conhecer um pouco do rico universo da cultura tradicional quilombola no Espírito Santo. Da admiração e da contemplação à compreensão em perspectiva dialógica, passei à apreciação dos estudos bakhtinianos como potencial de reflexão estética e ética sobre as performances em questão.

No intuito de ilustrar a importância da performance cultural como espaço de construção de saberes e de problematização das tensões impostas por hierarquias sociais, apresento a seguir um fragmento da performance cultural do Ticumbi de Conceição da Barra, realizado em 1 de janeiro de 2016, gravado e transcrito 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 que pedaço 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 dinhero 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 poupado,
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 (TICUMBI..., apud SCHIFFLER, 2016, grifos nossos)[2].

2 Letra transcrita por meio eletrônico da Festa de Ticumbi do município de Conceição da Barra-E.S., realizada em 1 de janeiro de 2016.

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, em sua integralidade, 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 e à diversidade de uma epistemologia em construção.

A tarefa consiste em pensar elementos estéticos e estilísticos para além dos binarismos impostos pela modernidade. Como, em um gênero discursivo híbrido e de tradição oral, limitar a diversidade e a complexidade a um direcionamento unilateral de análise? 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 mestiça e transdisciplinar, que não se fixa na lógica binária de uma crítica simplista.

Ao observar a performance cultural do Ticumbi desde uma perspectiva dialógica, viva e dinâmica, assinalo que temos uma performance produzida desde tempos da escravatura, em que homens feitos cativos assumiam as identidades de reis africanos, acessando a memória ancestral e invertendo abruptamente 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, o Ticumbi não só celebra identidades ancestrais, mas atualiza antigas lutas que ainda hoje ecoam em comunidades remanescentes de quilombos, pelo peso histórico de séculos de subalternização e marginalização social. Desse modo, a subversão é também a projeção de um devir. Movimento, transformação e liberdade, entendidos como elementos 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 linhagem, rituais de fertilidade e representação de antigos reinados, os versos do Secretário do Rei de Congo trazem a importância da hereditariedade metonimicamente representada pela espada, signo de pertença e autoridade.

Um elemento marcante da cultura popular assinalado por Bakhtin (2013) como positivo, pela "lógica do crescimento, da fecundidade, da superabundância" (p. 55), é o hiperbolismo. A representação, no realismo grotesco, do baixo corpóreo se concretiza por meio da exuberância do material e do corpo, vinculados aos atos de devorar e procriar. Nessa perspectiva, comer e beber tornam-se signos de renascimento e prosperidade, vistos não como antônimos, mas como continuidades.

Um exemplo marcante desse processo é a referência ao corpo ambivalentemente representado como comida no fragmento "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". O corpo do desafiante é exposto, deflagrado, feito comida para os presentes, sua destruição será convertida em sobrevivência antropofágica. Morte e vida tornam-se um só elemento de significação, as carnes serão servidas com feijão, como uma feijoada feita com as carnes menos nobres. Esse seria o peso imposto àqueles que desafiaram o poder da ancestralidade contido na espada e na hierarquia secular.

O hiperbolismo aparece também em outras metáforas com animais, que visam, ora a ridicularizar o oponente, ora a enaltecer as qualidades do enunciador. Atuam também no rebaixamento não apenas corpóreo, mas também moral ("cobra de duas cabeças")

daqueles que desafiam a autoridade e o poder do rei mais velho, "doutor da província, país e de todos os estados". Outro momento em que o animal surge é para configurar uma grave denúncia, a 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 liberdade temporária da festa popular exige a renovação da vida e não seu aniquilamento.

A performance cultural do Ticumbi traz, como signo de renovação da vida em devir, a denúncia e a crítica social. Há várias demandas 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 (desnutrido 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. Movimento este 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 ini-

cialmente 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. Os versos trazem 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, reafirmo, no espaço da cultura, a possibilidade concreta de renovação da vida. Da vida acadêmica inclusive, com uma atitude investigativa ambivalente, porque viva e em movimento. A partir da cultura do cotidiano, dos saberes locais, das narrativas provenientes da oralidade e das performances culturais, deve-se buscar signos outros que rompam com o dogmatismo e com a "nefasta fixação sobre um plano único", com a visão unilateral que reproduz e cristaliza posturas arrogantes, hegemônicas e preconceituosas (BAKHTIN, 2013, p. 105).

Ao trazer o saber da comunidade enunciado em suas práticas culturais para o espaço acadêmico, contribui-se para a construção da sala de aula como *locus* de resistência, em uma perspectiva de educação crítica e reflexiva. A língua, em perspectiva dialógica (BAKHTIN, 2014), é vista como elemento vivo e produto das relações sociais que,

em sua prática cotidiana, revela-se como arena em que se descortinam lutas de classes e conflitos de interesse e poder.

A literatura, a leitura e o ensino, abordadas em suas dimensões discursivas e culturais, devem contemplar uma abordagem transdisciplinar, transnacional e transcultural, em uma *práxis* que assuma o desafio de problematizar a realidade social e cultural de comunidades marginalizadas, em busca de uma atuação crítica na sociedade.

Descortina-se um cenário de profícua atuação ideológica por parte do investigador e do professor, comprometido eticamente com a pluralidade cultural e a luta pelo fim do preconceito, visando à valorização das diversas culturas e promoção da estima e do sentimento de pertença. O espaço de diálogo franco e ideológico enfrenta tensões, mas a problematização daquilo que linguisticamente se expressa possibilita um porvir mais justo e uma concreta transformação da realidade, em perspectiva social, cultural.

No caminho do diálogo, do respeito e da leitura de mundo, com sentidos e identidades sendo cotidianamente negociados, os saberes locais e periféricos devem ser considerados pelo pesquisador/educador como espaços de debate, produção de conhecimento e de direitos humanos. Acredita-se, pois, em diálogo com Bourdieu, Bhabha e Mignolo, que a prática de ensino de literatura e leitura em língua materna seja uma esfera discursiva propícia à ruptura da violência simbólica que oprime e silencia vozes historicamente subalternizadas.

No cronotopo da atuação do professor, pesquisador e/ou formador de professores, é possível evidenciar a arbitrariedade de sentidos e temporalidades. Segundo Bhabha (2008), ao considerar o tempo duplo e cindido da representação nacional é possível questionar a visão homogênea e horizontal da comunidade imaginada.

Nesse entre-lugar, a voz subalternizada e invisibilizada das periferias, enunciada em performances culturais como o Ticumbi, irrompe como contra-narrativa da nação, descentralizando o discurso hegemônico. O local da cultura é o espaço de construção de sentidos e é

através da linguagem que se problematizam preconceitos, estereótipos e desigualdades reproduzidas historicamente na sociedade brasileira.

Em concordância com os estudos de Boaventura de Sousa Santos, defende-se uma epistemologia em constante construção, atuante em busca de uma justiça cognitiva global. Nesse caminho, o diálogo cultural e a valorização dos saberes locais de comunidades quilombolas estabelecem uma luta contra-hegemônica. Atuante, portanto, na busca de igualdade e justiça, tendo no respeito e na ética a base para a ruptura da violência simbólica e da exclusão imposta a essas comunidades.

A construção do conhecimento não está separada da construção de uma sociedade mais justa e igualitária, em que todo conhecimento seja considerado interconhecimento. A literatura e a prática de leitura como leitura de mundo, na perspectiva da intersubjetividade e da tradução cultural, devem buscar formas de compreender e atuar criticamente na vida social, constituindo-se como lugar de esperança e transformação.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Maciel de. *Brincantes e quilombolas*. Porto Seguro: Brasil Cultura, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARBOSA, Adriano. *Dicionário Cokwe-Português*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1989.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. *A reprodução*: elementos para uma teoria do sistema de ensino. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. *Caderno do PNLL*: edição atualizada e revisada em 2014. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/ 10883/1171222/cadernoPNLL_2014ab.pdf/df8f8f20-d613-49aa-94f5-edebf1a7 a660>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*: em três artigos que se completam. 46. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

KAMUANGA, Júlia. Txicumbi. *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras*, Luanda, p. 4, 11 a 24 nov. 2013.

KLEIMAN, Angela. Abordagens da leitura. *Scripta,* Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 13-22, 1. sem. 2004.

LOPES, Luiz Paulo da Moita (Org.). *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2014.

MARTINS, João Vicente. *Os Bakongo ou Tukongo no Nordeste de Angola*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais-Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MILLER, Inês Kayon de. Formação de professores de línguas: da eficiência à reflexão crítica e ética. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita (Org.). *Linguística Aplicada na modernidade recente*. São Paulo: Parábola, 2013.

NARDOTO, Eliezer Ortolani; LIMA Herinea. *História de São Mateus*. São Mateus: Edal, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

RIBAS, Oscar. *Ilundo – espíritos e ritos angolanos*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1975.

SCHIFFLER, M. F. *Literatura oral e performance*: a identidade e a ancestralidade no Ticumbi de Conceição da Barra, ES. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

CHAMAS AO PORTAL DEL SEÑOR

Paulo Muniz da Silva[1]

Os romances *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias (1946), Prêmio Nobel de Literatura em 1967, e *As chamas na missa*, de Luiz Guilherme Santos Neves (1986) tecem suas tramas urbanas em dois espaços programáticos da produção do poder: o domínio religioso e o âmbito político.

Num e noutro livro, ambos os poderes coabitam as duas tramas. Naquele, sobressai o poder político; neste, o religioso. Assim, a leitura desses dois romances pode inscrever-se também na atualização da clave da História da religião e da política, como mecanismos de alianças e rupturas entre cidades e povos de outras Eras.

As Religiões antigas regulavam a Política pelos dogmas dos sacerdócios, em vista de suas demandas de cultos. O governo do pai (na família) e os mandatos do rei ou do magistrado (na cidade) vieram da religião ou da concepção que o homem fazia de suas divindades.

Assim, religião, direito e política confundiam-se, seja na vida particular, seja na pública. Onde o Estado fosse uma associação religiosa, o rei seria um pontífice; o magistrado, um sacerdote; e a lei, uma fórmula santificada (COULANGES 1971; MUMFORD 1991).

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Nessas hierarquias sociais, o exercício do poder não passava pela piedade nem pela equidade, antes se fundamentava na ameaça e na opressão duma elite proprietária de terras. Quem fosse proprietário, não teria nem deuses nem culto: viveria sem eira e nem beira[2], agregado, à mercê das teocracias politeístas dos mais ricos (SILVA, 2014).

Mas até aos poderosos, seus deuses lhes impunham ebós tão penosos, que muitas vezes eram cumpridos não pelo fato de aqueles os amarem, mas por estes serem "[...] divindades temíveis, encarregadas de castigar os homens, e de velar sobre tudo [...] no interior das casas" e nos campos (COULANGES, 2006, p. 82).

As relações entre ricos e pobres eram tensas, porque as bases divinais em que se sustentava o direito dos proprietários se chocava com as impossibilidades de os muros demarcarem perenemente a Terra. Deleuze e Guattari (1995, v. 1, p. 63) nos lembram de que na escala da evolução universal, qualquer demarcação definitiva de balizas é impossível, pois "[...] a vida na Terra se apresenta como uma soma de faunas e floras relativamente independentes, com fronteiras, por vezes, movediças ou permeáveis" e cenários cambiáveis.

Apesar disso, *El señor presidente* e *As chamas na missa* reatualizam as teimosias desse passado distante. O cabo tensionado entre os que mandam e os que obedecem sempre se rompe em favor daqueles, exigindo destes novas renúncias contra si. A boçalidade da opressão (religiosa ou política) explora a torpeza da submissão, para que se forje nas instituições e em seus representantes um tipo de poder que desde cedo se aprende a chamar naturalmente de realidade.

Para desvelar essa naturalização do poder, tanto Asturias quanto Santos Neves misturam vários efeitos de real como uma multiplicidade de jogos de linguagem, liberando metalinguagens lúdicas que vasculham os pequenos segredos em que se refugiam os desejos clandestinos que borram o tecido social com a violência.

2 Os termos *eira* e *beira* designavam o terreiro das casas onde se recolhiam os produtos agrícolas para secar, malhar ou limpar e, também, as marquises (beirais), construídas na parte superior das faces externas das paredes que delimitavam essas habitações mais ricas, para protegê-las da chuva e do sol. Uma pessoa "sem eira nem beira" seria desprovida de propriedades: terras e casa.

Asturias, optando pelo realismo mágico, evidencia os mistérios que permeiam a interação entre o homens e suas situações. Em vez de explicá-las à luz da lógica ou da psicologia, apreende os segredos que respiram por detrás dos muros dos acontecimentos, e exprime as emoções que explodem em cada cenário.

Santos Neves lança mão da pesquisa histórica e a funde com a ficção, a fim de ampliar os limites do real. Assim, expõe as subversões psicológicas do cotidiano, repensando as relações de poder que cruzam as taras e as paixões; busca no acontecido o resíduo que a historiografia oficial descartou, garimpando aí um intenso sentido crítico (BARROS, 2010); e revê o passado, acatando as querelas revogadas pelo discurso dos vencedores (CEOTTO, 2000).

Antes de demonstrar esses riscos com citações das obras em questão, vamos a um breve resumo do conteúdo parafraseável dos dois romances em apreço.

O mundo de referência de *El señor presidente* se desenvolve entre o final do século XIX e o início do século XX, num país latino-americano não nomeado, cujo presidente também não se nomeia. Há indícios duma referência à Guatemala e à gestão presidencial tirânica e brutal de Manuel Estrada Cabrera, que se deu entre 1898 e 1920.

Nesse contexto, o romance expõe as desventuras duma população urbana subjugada pela soberania e pela boçalidade dum Presidente, depois de o mendigo Pelele matar a dentadas e joelhadas o coronel José Sonriente Parrales – "el hombre da la mulita".

Em *As chamas na missa*, Santos Neves narra uma verossímil passagem da Santa Inquisição por uma vila no litoral brasileiro, que poderia ser a cidade de Vitória do século XVII. Para Freire (2014, p, 259), esse seria apenas mais um romance (entre outros) sobre esse tema, "[...] se ele não contextualizasse uma das maiores diabruras do cristianismo" católico em terras capixabas, incerta na perturbada época colonial brasileira.

Soma-se a isso o fato de essa denominação religiosa, que se nos impõe até hoje, ser ainda revigorada, segundo "Giorgio Agamben". Esse romance enfoca a violência e a ditadura do medo perpetradas pelas autoridades eclesiais do Santo Ofício, que desembarcam na vila colonial.

Em ambos os livros, o tempo e o espaço estão expressos por aproximações imprecisas. Mas é essa imprecisão que autoriza os jogos de linguagem e as licenças ficcionais que levam o leitor a questionar a verdade, a realidade e competência da América católica, produzidas pelos podres poderes, para pensar com Caetano.

Se *As chamas na missa* iluminam um texto salpicado de efeitos humorísticos, elas também anunciam a queima e o suplício dos corpos daqueles que têm suas vidas sexuais e religiosas denunciadas ao lume da igreja católica. Entre a apreensão e o riso, o leitor é convidado a seguir indicações vagas, a fim de levantar, por conta e riscos próprios, a localização histórica e geográfica da vila do Santíssimo Sacramento. Um diálogo aparentemente ocasional entre narrador e narratário, introduz a história:

> E a vila? Haverá interesse a vila? Pois sabido é que se diz, pode i lugar ser outro [...]. Por isso, melhor seria deixar livre a imaginação para topografar a vila a bel prazer e bel conceber, se importante, mapeando-a cada qual a seu gosto e capacidade (NEVES, 1986, p. 9).

Já se identificaram muitas coincidências entre ruas, becos, escadarias, portos e prédios da vila literária e planta urbana da atual cidade de Vitória. Isso é parte dos jogos de atualização semântica que História e a Geografia da obra autorizam, para mitigar os impactos de outra atualização: a do poder religioso que recai sobre certos personagens, como Joana e Candinho (entre outros).

As práticas extraconjugais atribuídas à Joana detonam a sua expiação pública, imputada pela inquisição, posto que a denuncia-

ram por ter sido "sodometida na carne e na honra" (NEVES, 1986, p. 66). A denúncia do adultério e da cópula anal que levaram Joana às barras do Tribunal do Santo Oficio acionam o garimpo de lautas hipocrisias, travestidas de escândalos numa sociedade em que vigora a interdição do sexo não procriativo.

Apesar de certas mudanças sociais acerca das sexualidades ocidentais, a hipócrita polêmica se atualiza entre religiosos e políticos extremistas, que (apesar de corrompidos) vociferam "[...] propostas contrárias às leis que tentam dar jurisprudência às relações homoafetivas" (FREIRE, 2010, p. 261).

Se, como argumentam esses falsos éticos, tal prática não é natural, também não o são os atos de depilar-se, bronzear-se, esticar a pele cirurgicamente, maquiar-se e pintar, alisar ou enrolar cabelos etc. Esses e muitos outros mimos são desejados e consumidos por miríades de religiosos e políticos, cujo padrão de beleza questiona perenemente o que é o "natural".

Candinho, acusado de praticar feitiçaria, por prescrever ervas e mandingas para a saúde do corpo e o espírito dos que o consultavam, desaparece como que por encanto, deixando no ar, seu possível pacto com o demo, que, pelas palavras do narrador, apontam para novíssimas e velhas pendengas:

> [...] viu desenhar-se no ar, dentro da nuvem de açafrão, após o desaparecimento da casa, a grande mão aleijada de Candinho, com seus únicos dedos inteiros erguidos para cima, o mindinho e o polegar – os outros foram perdidos por ele ao tentar domar uma mula-sem-cabeça –, à feição de cornos, a qual dilatava adquirindo o formato de caraça sinistra, com dois olhos luzidios e vermelhos, representando a cara diaba do diabo, vade retro, em nome do pai e do filho (NEVES, 1986, p. 103).

Eis aí, consumindo-se n'*As chamas*, a capetização dos não assimilados, seja pela religião, seja na medicina. E seguem assim nestes dias: os mitos não capitalizados pelos ritos do cristianismo e da medicina são ofensas às culturas estabelecidas. E, mesmo assim, muitos recorrem aos chás, para a cura de resfriados, ou aos oxalás, para garantias de proteção.

Em *El señor presidente*, surgem na abertura da obra uma sequência de jogos fonomorfológicos com a língua espanhola, como estratégia de exprimir a pobreza promíscua e feia em que vive "los pordioseros" – protagonistas da miséria que lhes acicata, em decorrência da tirania do governo. Uma súplica quase profética compõe o cenário duma procissão imunda, que se dirige para "el portal del señor", inaugurando a narrativa do livro de Asturias:

> ... !Alumbra, lumbre de alumbre, luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos, persistia el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. !Alumbra, lumbre de alumbre, luzbel de piedralumbre sobre la podredumbre! (ASTURIAS, 1997, p. 7).

Inicialmente, o jogo do poder se instala na face do significante. As aliterações e as assonâncias sugerem uma poética musical, valorizando a beleza da forma. Mas significados e significantes se unem na expressão que invoca as chamas duma luz quase deificada, sobre a sombra e a podridão que imperam entre os pedintes que pernoitam no "Portal del señor". Se, no discurso religioso, luz e sombra são metáforas que se excluem mutuamente, em Asturias têm uma interação dúbia, revelando e ocultando os flagelos que emanam da tirania do presidente, produzindo ampla miséria e microindiferenças entre os que sobrevivem abaixo da pobreza.

Nas classes sociais intermediárias, uma flexibilidade subjetiva quase desprezível dirige as preocupações diárias entre a satisfação

das necessidades primárias e as bajulações ao presidente. Temem, de um lado, a eclosão dum movimento revolucionário devastador, e de outro, o letal e certeiro alcance do "señor presidente". Refugiam-se, assim, no consenso das deserções políticas.

Entre "los pordioseros – feios, sujos e malvados –, as preocupações cotidianas também passam pela alienação. Cultivam o instinto de sobrevivência, sustentam a promiscuidade sexual e suprimem qualquer forma de solidariedade: "... nunca se supo que se socorreran entre ellos; avaros de sus desperdicios, como todo mendigo, preferian darlos a los perros antes que a sus compañeros de infortúnio" (ASTURIAS, 1967, p. 8).

Asturias não aponta saídas libertadoras que rompam o jugo a que se prendeu a massa urbana, sodomizada politicamente pela iniquidade do presidente. Mas sua linguagem ridiculariza o poder em todas as singularidades sociais que ele se insere. Na congregação passiva e feminil de bajuladores, a narrativa asturiana expressa a comicidade tácita na submissão leviana dos explorados. O narrador expõe ao ridículo a ingenuidade subserviente do povo, no momento em que o aniversário do presidente é comemorado com discursos na praça.

> – '!Hijo del Pueblo!' – repitió la del discurso. [...]
> Un aplauso cerrado ahogó la voz de la lengua de vaca, como la llamaban por mal nombre a la regatona que decía el discurso, y una serie de abanicos de vivas direan aire al mandatario ya a su séquito.
> – !Viva El Señor Presidente! (ASTURIAS, 1967, p. 89).

No cenário cultural criado por Asturias, o indivíduo aparece apático. O medo da prisão, da tortura e da morte estanca as possibilidades duma revolta e reforça a docilidade civil e servil (FOUCAULT, 1988). Nessa ambiência crítica, o indivíduo – domesticado e dócil – desenvolve uma resignação tola, que não se desvencilha da proteção proporcionada pelo poder personificado pelo presidente.

Então, o sujeito se gratifica com qualquer forma de contato mantido com o amo. Mesmo quando é sadicamente castigado, não se indigna. Antes, extrai da dor um prazer para agradar ao amo e tornar-se mais útil. Assim se comporta um escrevente nos momentos que precedem o castigo de "doscientos palos" (!), que lhe fora prescrito, ter, sem intenção, derramado tinta sobre uma carta recém-assinada pelo presidente.

> Pensaba, no como el resto de los mortales que aquel castigo era inicuo; por el contrario, que bueno que le pegaran para enseñarle a no ser torpe – y no poder gritar para aliviarse –, para enseñarle a hacer bien las cosas, y no derramar tinta sobre las notas – !y no poder gritar para aliviarse!" (ASTURIAS, 1967, p. 33).

Os suplícios aos quais estão sujeitos os pecadores delatados de *As chamas na missa* espalham o medo entre os habitantes da vila do Santíssimo Sacramento. Assim como ocorre com os personagens de Asturias no plano político, os protagonistas de Santos Neves estão em processo de deserção religiosa. Mas a máquina de captura católica do Santo Ofício se encarrega de recongregá-los, reforçado os conflito interior que oscila entre o medo do inferno (e da Santa Inquisição) e os prazeres do corpo. Se as paixões secretas e as particularidades das concepções religiosas singularizam os personagens de Santos Neves, o medo as reúne na procissão que as leva, como rebanho, à missa. Essa procissão se vê duas perspectivas: do narrador – que alicia a participação e a cumplicidade do leitor –, e das personagens assistem ao séquito e à missa, a uma distância que só lhes permite alcançá-las com os olhos. Pela perspectiva irônica e lúdica do narrador, o cortejo que precede a missa inaugural do Santo Ofício na vila é ligeiramente promíscua e ambiguamente libidinosa.

> E o povo ali estava em acotovelos, a cotos de velas, [...] sendo mister segurar com firmeza e, se nem todos os

> homens têm mãos castiçais, que as tenham pelo menos, pelomenasmente firmes, embora, saiba-se, que variam o jeito e a forma do uso das mãos entre os homens, não será exceção ali, dentre os que, reunidos, enfileirados, se vão em fraternidade processional (NEVES, 1986, p. 38).

Pela visão de Maria Capa-Homem – neta de uma homônima que teria expulsado os estrangeiros que tentaram ocupar a vila – a procissão e a missa que se lhe sucede são um aprisco de animais dóceis, prontos para o abate: "Filhos de uma vaca parideira, pensa Maria, estão de rabos enfiados entre as pernas como medo medonho e ainda rezam na missa que vai dar com eles na fogueira do Santo Ofício" (NEVES, 1986, p. 14)[3].

Segundo Foucault (apud DELEUZE, 1995, p. 38), o poder se desloca das pluralidades para as singularidades minúsculas das relações de forças, como discussões de vizinhos, de casais, excessos alcoólicos, sexuais e – tantas – paixões secretas.

Vimos, nessa breve leitura desses dois romances, que o poder se manifesta na linguagem. Por isso, pode fortalecer os aparelhos

3 Essa procissão recriada lá pelos idos do século XVII tem uma atualização semântica e poética, que, dialogando com esse narrador, desvela a naturalização do poder, afirmando a ambiguidade dos fiéis descrita por Santos Neves. Trata-se do poema "Festa da Penha", de Waldo Motta: uma quadra em decassílabos, de extração tradicional e popular, cuja citação é válida aqui:
Festa da Penha
Em meio aos romeiros, que nem santas,
lá vai o bicharéu rumo ao Convento.
Tanto fervor e sacrifício compensa,
no caminho a pegação é óóó-ti-ma! (MOTTA, apud RIBEIRO NETO, 2009).
Como aponta Ribeiro Neto (2009), o jogo com paradigma fonomorfológico faz de "santos", "santas" (gays afetados); de "pregação", "pegação" (bolinagem, esfregação em local público e/ou às escondidas, geralmente feito por pares homoafetivos. Ou, nas palavras do narrador de Santos Neves supracitado, variação do jeito e da forma "[...] do uso das mãos entre os homens"). Além disso, a grafia do vocábulo "ótima" ("óóó-ti-ma") expressa a afetação de certos penitentes que rumam, entre os romeiros, para o Convento. Estes são escrachados no próprio apodo "bicharéu" ("bicha + réu" ou coletivo de bichas condenadas pela igreja). A condenação explícitas desses disfarça, mas, também, expõe os caos de abuso sexual denunciados nessa igreja, muitas vezes, em acobertados por suas normas internas. Assim, o poeta derrama, ironiza e atualiza as denúncias dos paroxismos ig[r]eijeiros.

de pressão política, na obra de Asturias, ou fragmentar os processo inquisitórios e punitivos do Santo Ofício, em Santos Neves.

Em ambos os autores, a vigilância velada e as denúncias anônimas mantêm o indivíduo em tensão máxima nos mundos de referências das duas obras, pois os poderes ali expressos estimulam as denúncias, como tática de desagregação social, e conferem aos depoimentos espontâneos um verdade suficiente para incriminar e condenar os denunciados. Asturias e Santos Neves expressam uma fragmentação celular das massas, pelo deslocamento do poder.

Mas, se o poder está na linguagem, é aí que a arte literária o captura como projeto estético, confirmando, construindo ou destruindo os efeitos de sentido que marcam o imaginário social de cada época e lugar (COSTA LIMA, 1972).

Assim, tanto em Asturias quanto em Santos Neves oprimidos e opressores são expostos a situações vexatórias, em que se manifestam as relações de força articuladas pelo poder da linguagem.

Asturias expressa a trágica situação duma sociedade urbana subjugada pela tirania política. Em tais circunstâncias, não aponta soluções para explícitas para a renovação mental das massas, por aqui ali o indivíduo se deserta das questões sociais, migrando para as necessidades do corpo.

Santos Neves, explorando os efeitos humorísticos duma linguagem autorreferencial, recria um clima de desbunde alegre e cômico, que permite um olhar crítico, sem se apiedar das vítimas, sobre a espetacularização dos suplícios engendrados pelo Santo Ofício, na vila do Santíssimo Sacramento.

Em ambas as obras, a linguagem lúdica desnuda a naturalidade das relações de poder e reafirma a criação e a leitura artísticas, como formas de se rir com as atualizações semânticas desses romances e proceder a uma crítica renovação mental do homem contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BARROS, Cláudia Fachetti. Romance histórico: a arte na escrita de Luiz Guilherme Santos Neves, evidenciando *As chamas na missa* e *O capitão do fim*. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, ano 6, n. 7, 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3672>. Acesso em: 15 jun. 2016.

CEOTTO, Maria Thereza Lindemberg Coelho. *História, carnavalização e Neobarroco*: leitura do romance contemporâneo produzido no ES. Vitória: Edufes, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

COULANGES, Numa Denis Fustel de. *A cidade antiga*: estudo sobre o culto, o Direito e as instituições da Grécia e de Roma. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: eBooksBrasil, 2006. Disponível em: http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/. Acesso em: 12 abr. 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Celia P. Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Cláudia Sant'ana Martins. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREIRE, Pedro Antônio. Profanações: veleidades na "Vila do Santíssimo sacramento" (uma apropriação de *As chamas na missa*, de Luiz Guilherme Santos Neves). In: DALVI, Maria Amélia; LOPES, Orlando; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 5*: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2014.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na História*: suas origens, transformações e perspectivas. Tradução de Neil R. da Silva. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *As chamas na missa*. Rio de Janeiro: Philobiblion/Fundação Rio, 1986.

RIBEIRO NETO, Amador. *Barrocidade*: a poesia de primeira linha, de Waldo Motta. Disponível em: <http://barrocidade.zip.net/arch2009-04-12_2009-04-18.html>. Acesso em: 17 jun. 2016.

SILVA, Paulo Muniz da. *Muros de todos e de cada um*: uma murologia. 2014. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

CANTÁRIDAS E "ALFINETADAS" NA *VIDA CAPICHABA*: ESTUDO SOBRE LITERATURA SATÍRICA PRODUZIDA NO ESPÍRITO SANTO (DÉCADA DE 1920 A 1930)

Paulo Roberto Sodré[1]

Em nosso projeto de pesquisa em curso, *A sátira na literatura brasileira produzida no Espírito Santo nos anos de 1930 a 1950*, procuramos investigar *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, de Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves (1985), cuja crítica inaugural de Oscar Gama Filho (1985) coloca esse livro entre os textos fesceninos ou pornográficos ou obscenos "canônicos" de Língua Portuguesa. Essa coletânea de poemas burlescos, produzidos a partir da década de 1930, apresenta duas partes: "Cantáridas", com 124 poemas, e "Outros poemas fesceninos", com 20; em todas a autoria é ora individual ora coletiva. Seu percurso editorial é diferenciado: o livro foi organizado por Paulo Vellozo, com recolha dos poemas produzidos, em texto datilografado, e editado mais adiante por Reinaldo Santos Neves.

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP). Docente da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

A fortuna crítica a respeito do livro é composta por poucos, mas consistentes trabalhos[2]: a dissertação de Felipe de Oliveira Fiuza, *Cantáridas: uma trindade de sátiros na década de trinta* (2009), em que discute o temário do livro a partir do conceito bakhtiniano de carnavalização, e cujo propósito avança as discussões iniciadas preliminarmente por Jayme Santos Neves no "Exórdio" do livro (1985), e por Oscar Gama Filho, em sua esclarecedora introdução à leitura dos poemas, "Histórias fesceninas e poemas cantáridos" (1985).

Continuaram essa discussão Fernando Achiamé, em "Registros de amizade, indícios para a história" (2007); Inêz de Aguiar dos Santos Neves, em "*Kodack*: as origens de *Cantáridas*" (2007); Wilberth Salgueiro, em "E o Juca pirou: do indianismo sublime de Gonçalves Dias à poesia bem obscena de Bernardo Guimarães e de *Cantáridas*" (2007)[3].

Em "Camões (e injúria lúdica) em Vitória, 1933: a propósito de sonetos de g. em *Cantáridas*" (2011), abordamos, além das referências paródicas a *Os lusíadas* de Camões, as relações possíveis entre o modo de escarnecer trovadoresco galego-português e o moderno, apoiados ambos no que Marta Madero denominou de "injúria lúdica", isto é, na sátira a noção de jogo diluía a violência da injúria uma vez que esta não desonrava os visados, "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). Desde então, procuramos investigar especificidades da sátira produzida pelos três autores brasileiros, cujo teor oscila entre o divertimento anódino, já que baseado presumivelmente na injúria lúdica, e a crítica aos costumes,

2 Aproveitamos aqui parte do texto que compõe o projeto de pesquisa referido, registrado na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo.

3 Trabalhos de Conclusão do Curso de Letras-Português, do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, foram desenvolvidos sobre o livro fescenino, sob nossa orientação: "*Cantáridas e outros poemas fesceninos: a sátira capixaba da década de 1930*", de Karla Vilela de Souza (2014), e "*A coprologia humorística em Cantáridas e outros poemas fesceninos*", de Pâmella Possatti Negreli (2014). Esta aluna continua sua investigação em projeto de Iniciação Científica, "Recursos humorísticos em Cantáridas e outros poemas fesceninos, de Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves", concluído em 2016.

em especial os de natureza sexual, muito comum na produção satírica como um todo desde os gregos e romanos antigos (HANSEN, 2010).

Além desses estudos, Alexei Bueno comenta, na introdução a sua antologia – e apoiado no prólogo de Jayme Santos Neves –, que

> Trata-se de um curioso exemplo de esculhambação mútua, com grandes ressonâncias bocagianas, no vocabulário e no estilo, e curiosos casos de paródias, de Gonçalves Dias – como já o fizera Bernardo Guimarães – em "O canto do puto", inspirado formalmente em "I-juca-pirama" e quanto ao título no já parodiado "O canto do tamoio", e de Augusto dos Anjos, em "Versos íntimos", extraído do soneto de mesmo nome (2011, p. 17).

Nesses trabalhos os críticos procuram, por um lado, contextualizar a produção dos poemas cujo objetivo inicial, para além da "esculhambação mútua", era o de entretenimento familiar, sem nenhuma intenção deliberada pelos autores para fins editoriais. Indica-se ademais o ambiente provinciano de uma capital em início de carreira urbana, política, econômica e cultural, de modo que se esclareça o impacto – talvez escândalo – que tal publicação acarretaria entre os capixabas daquela época ainda voltados para uma produção literária nos moldes acadêmicos, neoparnasianos ou simbolistas, sem o contato efetivo ainda com as diretrizes que os modernistas de 1922 propuseram ao cenário beletrista nacional. Por outro lado, nesses trabalhos críticos também se percebe a reflexão sobre as estratégias satíricas de que os autores de *Cantáridas* lançam mão, como a paródia, a caricatura, as inversões, os trocadilhos, os exageros (PROPP, 1992).

Com vistas a ampliar essa fortuna crítica, importa-nos, e de modo mais abrangente, relacionar os poemas cantáridos a uma possível tradição escarninha da época por meio da observação, para efeito deste estudo, em fase introdutória, do periódico local *Vida Capichaba*,

cuja coleção está felizmente disponível em forma microfilmada e impressa na Coleção Província da Biblioteca Pública Estadual do Espírito Santo e no Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional Digital. Nessa revista, aliás, ao menos um dos autores de *Cantáridas* teve participação, Guilherme Santos Neves.

A respeito do periódico, Maria Clara Medeiros Santos Neves (2015) comenta que

> A revista *Vida Capichaba* foi fundada por Manoel Lopes Pimenta e Elpidio Pimentel em 1923 e por mais de trinta anos retratou a vida social e política do Espírito Santo. [...] A revista funcionava na avenida Capixaba, onde hoje está a loja Strauch, num edifício triangular. Na parte da frente ficavam três compartimentos, sendo que em dois deles era feita a composição dos textos pelos tipógrafos João da Cruz — que deu nome à rua na Praia do Canto — e Pedrolino Siqueira. No terceiro compartimento ficavam a direção e a redação da revista. Nos fundos havia uma impressora plana — Marinetti — operada por Luiz Gorassi. A revista vivia precariamente e a tipografia fazia impressos para diversas empresas locais. Pimenta sempre pedia a amigos que colaborassem com a revista "a leite de pato" — ou seja, de graça —, como ele mesmo dizia, e muitos concordavam dentre os quais Alvimar Silva, Almeida Cousin, Abílio de Carvalho, José Luiz Holzmeister, Eurípedes Queiroz do Valle, Guilherme Santos Neves, Eugênio Sette e Renato Pacheco.

Capas das primeiras edições, de 1925 (respectivamente, números 37, 42, 47 e 57).

No que concerne a sua estrutura, várias seções compõem a revista, algumas mais frequentes[4], outras menos[5]. Das mais frequentes, contam-se "Sociaes" e "Alfinetadas".

Na produção dessas partes da revista, vale notar que, como em diversas revistas que surgiram no contexto do Modernismo de 1922, havia uma tendência a se confundirem traços da imprensa e da literatura nos artigos e posturas publicados. Tal heterogeneidade discursiva e textual se explicaria pela presença de letrados nas frentes editorais dos periódicos. Para Jadir Rostoldo (2000, p. 270-271),

> Os homens das letras refugiaram-se nesses veículos de comunicação que revelaram muitas figuras importantes da literatura brasileira. Escritores e jornalistas desfilaram por suas páginas, ora com publicações de artigos, ora de crônicas, poesias e todos os tipos de escrita literária.
>
> A revista periódica de informação passa a distinguir-se

4 Como "Vultos capichabas", de caráter didático; "In memoriam", dedicada a homenagens; "Sociaes", noticiadora de casamentos, nascimentos, visitas etc.; "Feminea", voltada para o público feminino e assinada em pseudônimo, como Flor de Sombra; "Conto da Vida Capichaba"; "Cimelio Literário", difusora de obras de grandes autores nacionais e estrangeiros; "Resenha esportiva", "Crítica Literária", assinada por Givál, etc.

5 É o caso de "Maravalhas", dedicada a discussões gramaticais, e de "Álbum de Édipo", voltada para charadas.

> dos outros veículos de comunicação por sua especialidade na ordenação e interpretação dos acontecimentos. Os fatos não são apenas descritos, mas sobretudo expostos em seu significado.
>
> A revista "Vida Capichaba" surgiu, no Espírito Santo, no rastro desse movimento. Circulou inicialmente em abril de 1923, sob a direção de Garcia Rezende, e tornou-se a mais expressiva publicação do período. Foi o órgão mais atuante no espaço literário das décadas de 1920 a 1940, representando o veículo de comunicação de maior circulação no Estado.

Uma das seções a revelar essa imbricação imprensa e literatura é a "Alfinetadas", assinada pelo incógnito *Alfinete*. A respeito disso, afirma-se que "as duas seções [a outra é intitulada 'Sociaes'] nasceram com a revista e, desde então, comprometeram-se com assuntos da elite. Já naquela época, 'Sociaes' fazia uma espécie de colunismo social, enquanto a 'Alfinetadas' utilizava um ar satírico ou humorístico ao comentar sobre fatos e pessoas da alta sociedade" (MARTINUZZO, 2009, p. 289).

Ademais dessa seção humorística, outras menos constantes aparecem nos números iniciais: "'Précis' de maledicência" (1925, n. 38) e "Pavilhão das bonecas", em que certa nota satírica ou irônica reverbera nos textos em geral curtos. Poemas satíricos igualmente são publicados, mas sem frequência, como o de A Lê, "A um importante" (1925, n. 40), em que se notam a forma tradicional do soneto em decassílabos heroicos (e eventualmente sáficos), a revelar a sobrevivência neoparnasiana, e o tema da presunção intelectual tratado por meio de retrato caricatural (os dois quartetos) a que se segue a narrativa humilhante (os dois tercetos):

De parva presunção e vilania
É sempre ele maléfico instrumento,
E com mesquinha e rude bizarria
Se julga um sabio de invulgar talento.

Diz ser filhote de alta fidalguia,
E como prova, desse juramento,
Recorda a já finada monarchia,
Cousa que sempre tem no pensamento.

Porém, acaso mau, infausto dia,
Ficou o nescio todo atrapalhado:
Numa simples questão de geometria...

Cahiu então por terra desmaiado,
Visto faltar-lhe a sciencia, em que dizia
Ser mais, do que nas outras, preparado[6].

No que diz respeito à "Alfinetadas", a posição e o leiaute da se-

6 Como não pretendemos realizar uma edição crítica e/ou modernizada dos textos publicados no periódico, optamos por manter a grafia original.

ção na revista são variados, assim como seus assuntos, como se pode observar em alguns fac-símiles:

fac-símile das páginas dos números 42, 44, 47, 48, 49, 50, 51 e 54, de 1925 (VIDA).

No primeiro fac-símile encontra-se a página inaugural de "Alfinetadas", datada de 1925, no número 42. Nela, Alfinete declara as razões de sua produção e a divisa que fundamentará sua intenção editorial:

> Victoria, que já se comporta como grande cidade, necessita bem que o jornal mais artístico, que possue, tenha uma secção tal a que hoje iniciamos.
>
> *Ridendo castigat mores* será nossa divisa. Distincção, delicadeza, simplicidade, ironia, e, sobre tudo, indiscreção, encontrarão leitores e leitoras. A verdade, esta surgirá aos mais perspicazes, através das "alfinetadas" daqui

distribuídas (VIDA, 1925, n. 42, [s. p.]).

Além do claro discurso inaugural da seção, a divisa famosa, atribuída a Cícero, a Jean de Santeuil (1630-1697) e a Voltaire (1694-1778), mas na verdade adaptação de trecho da "Sátira 1", de Horácio, encerra o propósito moralista inequívoco: *rindo, castiga os costumes* de Victoria, "que já se comporta como grande cidade", afirma Alfinete não sem certa censura já ao comportamento dos cidadãos da elite capixaba. As marcas do discurso da seção, inclusive, são dadas de antemão: "Distincção, delicadeza, simplicidade, ironia, e, sobre tudo, indiscreção". Os termos aparentemente resultam contraditórios na proposta da seção, se consideramos o efeito da linguagem que se quer cômica e satírica ("*ridendo*"). Por um lado, a "Distincção, delicadeza, simplicidade", termos adequados a uma linguagem elegante; por outro, "ironia, e, sobre tudo, indiscreção", em que os termos também se contradizem, a princípio, uma vez que a ironia tende a *velar* a intenção do discurso, evitando-se a "indiscrição", segundo o conceito retórico que a define, enquanto a "indiscreção" coloca o propósito daquela figura de linguagem em xeque, revelando *desveladamente* o que deveria estar subentendido ou apenas insinuado.

Contudo, se considerarmos a tradição satírica ocidental, perceberemos que o texto de "Alfinetadas" é regido pelo que se considerou e identificou-se como os dois grandes veios da sátira: a elegante (portanto, *distinta*, *delicada* e *simples*) e irônica, atribuída ao poeta latino Horácio; e a indiscreta, atribuída ao também poeta latino Juvenal (HANSEN, 2010; ALBERTI, 2011). Vale notar que, apesar de o texto de Alfinete ter aquelas qualidades, a que "sobretudo" se destaca é a "indiscreção", que leitores e leitoras perceberão perspicazmente. Vale lembrar, nesta altura, que o sentido da palavra "alfinetada", substantivo feminino derivado de *alfinetado*, particípio de *alfinetar*, remonta ao século XIX (1858), significando tanto o ato ou o efeito de alfinetar ou de alfinetar-se, a picada com alfinete, dor aguda e rápida semelhante à picada de um alfinete, como, em sentido figurado, a "crítica ou dito mordaz; remoque" (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 152; CUNHA,

1994, p. 30). Neste sentido, o título "Alfinetadas" atende perfeitamente ao que o incógnito autor indica: "A verdade, esta surgirá aos mais perspicazes, através das 'alfinetadas' daqui distribuídas". Desse modo, as alfinetadas se dirigem a homens e mulheres da elite de Vitória "que já se comporta como grande cidade".

Exemplo disso está no fac-símile da seção reproduzido acima (número 54, de 1925), que transcrevemos, à guisa de demonstração do que seria um texto com distinção, delicadeza, simplicidade, ironia e indiscrição. O trecho trata de uma "greve das senhoritas":

fac-símile da página de "Alfinetadas" do número 54, de 1925.

Alfinetadas

IMPORTAÇÃO E EXPORTAÇÃO
G. LUIZ & C.ia
IMPORTADORES E EXPORTADORES
— Navegação e Iropiche —
Caixa postal 3752
End. telegr. «Manufactura»
RUA PEREIRA PINTO, 14
Victoria - - E. E. Santo
João Nunes Coelho
End. teleg. «JOANUNES»
Cods: Ribeiro, Brasil e Particulares
Commercio de assucares, aguardentes, vinhos, xarque, cereaes, sabão e mais productos — — nacionaes e estrangeiros. — —
SAL EM GROSSO
Escriptorio e armazem R. General Osorio N. 9
VICTORIA — E. E. SANTO
PROF. JULIA L. PENNA
AULAS PARTICULARES
ABRÃO R. NADER
FAZENDAS E ARMARINHOS
PRECOS VANTAJOSOS
PRAÇA DO MERCADO - LOJA N. 7
VICTORIA E. E. SANTO

Dessa página fac-similada, extraímos o trecho sobre a "greve das senhoritas":

Varias senhoritas capichabas reuniram-se em sessão

> secreta e deliberaram *boycottar* certo jovem medico, nosso conterraneo, por ter elle dito que frequenta *cabaret* com o fim de aprender passos de dança e ensinal-os ás Mlles. nos bailes do Club Victoria.
>
> Ficamos consternados com a noticia da gréve das senhoritas, pois o jovem medico, com tendencias tão vivas para professor de dança, muito poderia contribuir para o progresso da arte de Terpsychore, em nosso meio (VIDA, n. 54, 1925 [s.p.]).

Esse trecho, num dos números iniciais da revista, expõe a ambiguidade do texto humoristicamente formatado: por um lado, tem-se a suposta "notícia" de um fato social que implica a reação das senhoritas de família capixabas, frequentadoras do famoso e elitista Club Victoria, a uma declaração de um jovem médico considerada por elas impudica; por outro, o anonimato das personagens envolvidas, a caricatura na narração de uma "sessão secreta" para deliberar uma ação de greve para um assunto – do ponto de vista humorado de Alfinete, o signatário da coluna –, "menor", e a ironia na narração dessa notícia de *boycotte* a um jovem "bem intencionado" que ignoraria a infâmia de levar para os salões do clube a "sórdida" dança dos cabarés, tencionando transformar as moças casadouras não exatamente em dançarinas terpsicoreanas, talvez clássicas devido a sua origem, mas em mulheres fáceis e lúbricas. A defesa do jovem dançarino por Alfinete, portanto, torna a notícia ainda mais divertida para a época, dado o seu sexismo e liberalismo cínico.

Esse tipo de discurso aparentemente noticiador e ingênuo se faz presente em *Cantáridas*, cujos poemas colocam pessoas "reais" (em geral homens) em situações de absurdo para a moral da época, tratadas, no entanto, como algo natural e previsível, como no soneto "Despedida", de (G)uilherme Santos Neves:

> Foi triste, foi tristíssima a partida

Do enquistado promotor Veloso.
Toda a população, entristecida,
Bem mal continha o pranto copioso.

A besta do *seu Zuza*, que na vida
Foi lançada, por manhas do fanhoso,
Desatou a zurrar descomedida,
Quando soube do fato doloroso...

Mas quem da nova mais se ressentiu,
Não foi a besta, que fogosa e puta
Na vida suja, com ardor caiu;

Mas sim aquele que lá está distante,
A lamentar separação tão bruta:
– O agora viúvo Pau Gigante!
(VELLOZO; NEVES, J.; NEVES, G., 1985, p. 102).

Dada como uma notícia, digna da seção "Sociaes", a partida de alguém notório como o promotor de justiça Paulo Veloso – um dos autores de *Cantáridas* –, ganha um verniz humorístico graças aos adjetivos "enquistado" e "fanhoso" e à indicação do principal queixoso da despedida, não a "população" nem a "besta de *seu Zuza*"[7], a revelar a zoofilia do promotor, mas o *amante* "Pau Gigante" – nome do município, de que partiu Veloso, tornado homem bem dotado, que revela a natureza "fanchona", além de zoófila, do eminente capixaba.

Esses cotejos preliminares nos conduziram à necessidade de analisar mais detidamente esses textos humorísticos produzidos em Vitória, no início do século XX.

7 Segundo Reinaldo Santos Neves, nos comentários aos poemas, o poema foi "composto certamente por ocasião da transferência de Paulo [Vellozo] da comarca de Pau Gigante [antigo nome de Ibiraçu, município do Espírito Santo] para Vitória, onde assumiria o posto de delegado de polícia. Comparece a besta de propriedade do Zuza, parente de Jayme [Santos Neves, coautor de Cantáridas], num dos poucos exemplos de zoofilia da coletânea" (1985, p. 233-234).

Nesse sentido, o propósito deste trabalho em fase inicial será o de complementar o projeto de pesquisa em andamento sobre *Cantáridas*, investigando, por meio de levantamento bibliográfico, leitura e análise crítica comparativa dos textos publicados na *Vida Capichaba*, a produção humorística e fescenina contemporânea expressa nos poemas dos três jovens escritores: Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves. Espera-se com esta investigação lançar mais luzes sobre a posição "sui generis" de *Cantáridas* diante da produção satírica capixaba contemporânea a esses autores.

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.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento.* 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

ALMEIDA, Horácio de. *Dicionário de termos eróticos e afins*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ALVES, Gabriela S.; OLIOZI, Ana Carolina C.; RADAELLI, Ester R. Nas páginas da Revista Vida Capichaba: mídia e história no Espírito Santo. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-impressa/nas-paginas-da-revista-vida-capichaba-midia-e-historia-no-espirito-santo>. Acesso em: 22 fev. 2016.

ARANHA, Altair J. *Dicionário brasileiro de insultos*. São Paulo: Ateliê, 2002.

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.

BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica*: de Gregório Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 195-211.

FAGUNDES, Pedro Ernesto. Revista Vida Capichaba (1934-1937): as imagens fotográficas a serviço dos integralistas do estado do Espírito Santo (2009). Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/ view/3937/3336>. Acesso em: 22 fev. 2016.

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: Edufes, 2011. p.71-83.

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.

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.

HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Brunno V.G.; THAMOS, Márcio. *Permanência clássica*: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 145-169.

MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Elixir do pajé*: poemas de humor, sátira e escatologia. São Paulo: Hedra, 2010. p. 09- 55.

MADERO, M. *Manos violentas, palabras vedadas*: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV). Madrid: Taurus, 1992.

MARTINUZZO, José Antonio. *A imprensa na história capixaba*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/A%20Imprensa%20na%20Historia%20Capixaba.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2016.

MARTINUZZO, J. A. (Org.). Impressões Capixabas: 165 anos de jornalismo no Espírito Santo. Vitória - ES: Imprensa Oficial do ES, 2005. Disponível em: <http://www.comunicacaocapixaba.com.br/impressoesc.htm>. Acesso em: 16 fev. 2016.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

NEGRELI, Pâmela Possatti. A coprologia humorística em *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

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, Luiz Felipe Baêta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: _____. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder e saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979. p. 47-57.

NEVES, Maria Clara Medeiros Santos. *Revista* Vida Capichaba. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/exposicoes/revista-vida-capichaba/>. Acesso em: 22 fev. 2016.

NEVES, Reinaldo Santos. Comentários. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 215-263.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: _____ (Org.). *Poesia erótica*. Tradução e organização de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 14-28.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84).

RANGEL, Lívia de Azevedo Silveira. Nos domínios da imprensa: novas estratégias, novos debates, novos objetos – reflexões sobre a revista Vida Capichaba. Disponível em: <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/t/ livia_de_azevedo_silveira_rangel.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2016.

ROSTOLDO, Jadir Peçanha. Vida Capichaba: o retrato de uma sociedade. *Dimensões:* Revista de História da Ufes, Vitória, n. 11, p. 269-281, jul./dez. 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/ 2344/1840>. Acesso em: 22 fev. 2016.

SÁ, Romulo Salles de. *Academia Capixaba dos Novos*: os anos dourados da vida cultural de Vitória – 1946-1952. Vitória: Ed. do autor, 2013.

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.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Reflexões teóricas sobre o humor e o riso na arte e nas mídias massivas. In: _____; ROSSETTI (Org.). *Humor e riso na cultura midiática*: variações e permanências. São Paulo: Paulinas, 2012. p. 17-59.

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: 03 fev. 2014.

SOUZA, Karla Vilela de. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*: a sátira capixaba da década de 1930. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

TAILLE, Yves de La. Introdução. In: _____. *Humor e tristeza*: o direito a rir. Campinas: Papirus, 2014. p. 7-10.

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.

VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos e NEVES, Guilherme Santos. *Cantáridas e outros poemas fesceninos.* Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida; São Paulo: Max Limonad, 1985.

VIDA Capichaba. Acervo eletrônico. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/ acervo-digital/vida-capixaba/156590>. Acesso em: 2 fev. 2016.

ZANANDREA, Andressa; FRIZZERA, Luciano. Os primórdios da imprensa no Espírito Santo. In: MARTINUZZO, J. A. (Org.). *Impressões capixabas*: 165 anos de jornalismo no Espírito Santo. Vitória - ES: Imprensa Oficial do ES, 2005. p. 26-51. Disponível em: <http://www.comunicacaocapixaba.com.br/ impressoesc.htm>. Acesso em: 16 fev. 2016.

LINO MACHADO EM CLAVE POLÍTICA

Pedro Antônio Freire[1]
Paulo Muniz da Silva[2]

As poesias de Lino Machado, intituladas *Sob uma capa*, editadas em 2010, trazem 7 séries de poemas. E isso pode ser significativo, para quem, como nós, conhece o poeta. Os saberes de extração esotérica confere ao número 7 atributos associados ao espiritual, intelectual, idealista, estudioso, científico, inteligente e criativo. Mas adverte também que pessoas equivalentes a esse número podem parecer reservadas, sarcásticas, inflexíveis, caladas, irritadiças, frias e calculistas, contudo isso geralmente disfarça o fato de serem muito exigentes consigo mesmas e com o próximo.

Logo no primeiro poema homônimo ao livro, lê-se, para além da possibilidade do mistério, a viabilidade da parceria e do confronto – "[...] um dueto / ou um duelo?" (MACHADO, 2010, p. 12) – entre autor e leitor. De nossa parte, leitores, escolhemos a liberdade dum dueto para essa tarefa de lê-lo na clave política e no compasso do segredo que o livro sugere. A liberdade é uma escolha desconfortável, porque traz junto a si a desordem, com um acréscimo irresistível de demandas e possibilidades de leituras, o que pode até colocar em declínio a autoridade. Se isso nos faz leitores rebeldes à disciplina

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).
2 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

ordenada pelo interesse da leitura, é por que o dueto já começa com um duelo.

Além de jogar com a autoria do livro, essa liberdade brinca com o sabor das teorias e com o *savoir-faire* dos pragmáticos, canalizando para outros saberes as palavras ativadas numa cena poética e política. Ali, no poema "Homens ou países", por exemplo, a busca da prosperidade material, da felicidade privada e dos laços de sociedade que se encenam na política culminam com a iníqua partilha que jorra das rimas poéticas entre "pobres" e "cobres"; "cofres" e "cafres"; "inchados" e "linchados"; e "cifras" e "chifrados".

Homens ou países

Pobres coitados,
pobres cativos
do que, devido
(cobres roubados),
não lhes é dado.

Cofres alheios
inchados.

Cafres
e também não
cafres
às vezes
linchados.

Cifras de um lado.

De outro, os bem
Chifrados (MACHADO, 2010, p. 53).

Os "homens" e os "países" aí representados, passando pelos termos supramencionados, conotam, na clave política, a luta de classes, a exploração da pobreza, o conflito étnico e o choque religioso, a exemplo do jogo fonético e fonêmico entre os pares mínimos "cofres" e "cafres".

Se o termo "cofres" indica tanto o nicho onde se depositam as riquezas quanto o lugar onde se guardam segredos e tesouros materiais ou espirituais, vedando seu acesso aos não eleitos ou não autorizados, o vocábulo "cafres" já põe no clandestino aquele que não pode acessar o cofre, pois coloca-o na conta do indivíduo rude, selvagem ou ignorante, também relativo às coletividades não adeptas do islamismo na África meridional.

Em seu aspecto simbólico terreal ou divinal, o termo "cofres" traduz a interdição do acesso às pessoas. Se isso incorre no risco de defenestrarem tesouros terrenos guardados, também representa perigos de se revelarem os segredos divinais a qualquer um.

Na clave política, também se leem os poemas "Mudam-se os tentos" e "Zoopolítica". Neste, flagra-se a própria "Luta de classes" no primeiro verso; naquele, o título já é a própria clave. Leiamo-los:

Mudam-se os Tentos

Luta de classes
trivial
ou viável apenas
entre gentes
cotidianas:

hoje
mais uma vez
um malandro depena
um otário

não com a faísca da glória
e a aprovação régia
sugadas
duma arena
romana

mas
com a manha
das vitórias dúbias
obtidas
em obscuras esquinas
anônimas (MACHADO, 2010, p. 60).

Zoopolítica

Em várias partes do mundo,
conseguem
fazer dos países
grandes
médios
pequenos
circos

e neles
nunca nos veem
no papel de palhaços,
porém
como uns bons micos –

o que afinal
não garante de fato
um futuro
dos mais fascinantes
para os autênticos,

mas não
numerosos macacos.

Noves fora,
eis aqui
um bem arcaico
abecê,
isto é,
o homem
não deixando de ser
o lobo civil
que quer ter o homem
no seu abdômen.

O lobo selvagem,
portanto,
que também abra o olho
na neve
ou no seu covil,
pondo rápido
as próprias patas
de molho

enquanto
não longe do seu bafo
certa história
trágico-patética
se escreve
onde quase nem os ursos
podem dar
grandes abraços (MACHADO, 2010, p. 64-65).

Em ambos os poemas, a política se expressa em contraponto e fuga, lembrando o estilo de composição musical polifônica e imitativa, oriundo da música barroca, em que o tema é lançado numa voz e repetido por outras vozes entrelaçadas.

No poema "mudam-se os tentos", a voz política lançada em contraponto à "Luta de classes" se assemelha àquela democracia incensada pelos "sociólogos pós-modernos", que se encena num palco obscuro e anônimo, em que atua o indivíduo consumidor narcisista, variando suas ações conforme seus prazeres íntimos. Isso, na figura do malandro que "depena um otário".

No poema "Zoopolítica", a "fuga" ligada à política toca em polifonia algumas vozes filosóficas. Plauto (254 – 184), "o homem é o lobo do homem", popularizado por Thomas Hobbes (1588 –1679), surge no poema em contraponto à definição filosófica da política "[...] como a arte de viver junto, em busca do bem comum" (RANCIÈRE, 2014, p. 35). Na harmonia dessas duas vozes, podem-se imaginar homens e animais (macaco, lobo, urso) adejando entre os estágios infantis e adultos, com escala na fantasia, na cultura e numa civilidade frágil. Posto que nessa clave política também se arme o circense, talvez se possa ler aí uma crítica da vida intelectual como um brinquedo infante.

O poema sugere que a tendência de os homens doutos ou indoutos volverem-se à infância pode levá-los à queda na imbecilidade. Como indicam os filósofos (Plauto e Hobbes) acionados nesse poema em questão, a história política e industrial destes últimos tempos tem assistido a esses homens tornarem-se homicidas, loucos e selvagens, como indicam os poemas "Semântica política" e "Der told ist eun meister aus Deutschland", situados em contextos adornianos da Segunda Grande Guerra e do Nazismo (MACHADO, 2010, p. 54-55; p. 64-66). Ainda nessa clave política e crítica se leem os poemas da série "Trobares (ou poemia etilírica)" (p. 139-162), já anunciada nestas duas epígrafes, sendo a primeira de autor trovadoresco-medieval e a segunda de inspiração camoniana.

ca, pelo vinh' e per foder,
perd'el o cantar e o sen" (Soárez Coelho)

Cesse tudo o que a musa antiga canta,
Que outro beber mais alto se alevanta. (Uns caprichosos)

Concluindo nosso dueto, indicamos com o poeta, via Freud (1974), que as funções reprimidas pelo ideal da civilidade política revertem-se, sem desaparecer, ao estado primitivo. Neste grotesco mundo contemporâneo, o poeta critica a facilidade de se tornar criança, louco ou besta em face da dificuldade de se portar de forma adulta e harmoniosa. Assim, uns afogam suas frustações no álcool, na fornicação, na dança, nos esportes; outros, na instrução superior, nas ciências e nos livros. Como parece sugerir o poeta, os livros e os saberes são melhores do que a bebida e a fornicação (embora não as dispense nem como tema poético), porque não nos legam ressacas, nem dores de cabeça, nem a deprimente tristeza da sensação *post coitum*.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

MACHADO, Lino. *Sob uma capa*. Vitória: Secult, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Ódio à democracia*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

DO EROTISMO AO MÍSTICO, DO PROFANO AO RELIGIOSO: UM OLHAR SOBRE AS TRANSGRESSÕES NA POÉTICA MALDITA DE WALDO MOTTA

Roney Jesus Ribeiro[1]

INTRODUÇÃO

Serão realizadas neste estudo, considerações de tamanha importância no tocante a poesia homoerótica produzida pelo poeta Waldo Motta. Poeta capixaba que usa um discurso exagerado, desbocado, debochado, no entanto eivado de características que carregam em sua essência uma significante simbologia. Poética que surge da força e da necessidade de se reclamar o lugar do sujeito gay no contexto social. Para trabalhar a temática proposta neste estudo: "Do erotismo ao místico, do profano ao religioso: Um olhar sobre as transgressões na poética maldita de Waldo Motta", realizara-se estudos e análises em torno das transgressões na poética maldita Waldo Motta.

No entanto, para isso, explorará o projeto literário "erotismo" e ao mesmo tempo "sagrado" deste poeta capixaba, para tratar das relações entre o místico e religioso e o erotismo e profano. O místico-religioso

1 Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidad de San Carlos (USC – Paraguai). Docente da Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo (Sedu).

e erótico-profano são características que estão muito presentes na poesia de Waldo Motta. Vale dizer que, é a partir destas características que Waldo vai explorar um discurso cheio de coloquialismo e "pajubás" para falar sobre do homossexual e seu dó de servir o outro. Poética debochada e irônica mas que, carrega uma simbologia necessária para conclamar o quão importante se faz compreender esse sujeito hibrido que, surge da junção do homem e da mulher.

Na poética waldiana a condição do homossexual fica evidente a partir da linguagem e discurso utilizado, que não deixa em momento algum, escapar sua doutrina e crença, que vai buscar nas religiões e nos símbolos uma resposta a muitas coisas. No mais, na lírica deste poeta, o elemento sagrado é a escrita poética, e esta, sem dúvidas alguma, se transforma em um altar místico, sacro e ao mesmo tempo profano homo afetivo, onde as questões sociais inerentes ao homossexual por meio do poético são resinificadas consideravelmente.

WALDO MOTTA: O POETA E SEU PROJETO LITERÁRIO

Poeta negro, homossexual, nascido no interior do estado do Espírito Santo, mais precisamente, no município de São Mateus em 27/ 10/1959. Seu nome de batismos é Edivaldo Motta, e por algum tempo assinou artisticamente como Valdo Motta, e mais adiante numa nova fase artística, mais precisamente, com após a publicação do livro Recanto (poemas das 7 letras), no ano de 2002, o poeta, trocou o V pelo W em seu nome artístico, passando assinar suas obras como Waldo Motta. Após a publicação de um de seus melhores livros "Bundos e outros poemas (1996)", pode-se dizer que tal poeta tenha se tornado um dos mais interessantes escritores contemporâneos.

Waldo Motta em seu projeto literário "erótico sagrado" demonstra consideravelmente sua expressiva maturidade literária e artística, dado ao fato de propiciar elementos sacros para uma poética que surge da forte necessidade em "de se posicionar em relação à sua condição de sujeito marginalizado socialmente" (SANTOS, 2015, p.

40). O projeto literário apresentado pelo poeta que aqui apresentamos, revela em sua poética tamanha audácia e inventividade artística. Conforme Santos (2015, p. 40) em tal projeto literário Waldo enfatiza a "necessidade de destacar as contradições do seu tempo perpassa um labor que, inicialmente, é engendrado numa perspectiva" que situa artisticamente a poesia como o "lugar em que o discurso crítico obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea" (SISCAR, apud SANTOS, 2015, p. 40).

Em sua poética, Waldo deslinda por um discurso muito próprio e sempre pessoal para atingir visibilidade em que sua condição social é sempre pano de fundo. Ou seja, condição do excluídos e marginalizados que é defendida em sua poética permeia sua vida. Isso porque a questão homossexual é a matéria-prima de feitura de sua poesia. Inúmera questão de demanda social permeia seu discurso poético. O erotismo sacro é reformulado tendo por base a junção de elementos que de alguma forma retomam a vida do sujeito histórico, representado por Waldo Motta, sujeito este envolto, conforme descreve Santos (2015, p. 41) "de uma questão existencial e social associada ao vexame, ao despudor, à subversão, ao pecado, enfim, ao ser que não tem lugar na sociedade contemporânea". Desta forma, o poeta negro e homossexual funda a partir de seu discurso uma postura puramente lírica que reclama o espaço por onde sua poesia se solidifica.

Waldo tem uma produção poética profícua e cheias de história. Iniciou-se sua carreira com livros artesanais e os vendia de boca-a-boca. Nestes primeiros livros mimeografados sua poesia é construída com base em ideologias e um discurso bem politizados. Nestes primeiros versos quando o poeta se debruça sobre as questões inerentes as minorias sociais, ele encarna um caráter altamente periférico e marginal. A ideia de poética marginal se deve também dado ao fato de este poeta inicia sua carreira por volta dos nãos 70 e/ou 80, momento de grandes transformações sociais. Tais características apresentadas na poesia de Waldo Motta, associando aos estudos de Francisco Aurelio Ribeiro, em "A Modernidade das Letras Capixa-

bas", podem ser compreendidas como pós-moderna. De acordo com o exposto por este crítico:

> Grande parte da poesia feita nos anos oitenta, filha direta da poesia marginal da década de setenta, no Brasil, traz em si, características do que se convencionou chamar, atualmente de 'Pós-modernidade'. Alguns dos seus traços mais recorrentes são: narcisismo, perversão no comportamento do indivíduo em sociedade, declínio das concepções convencionais de poder, pluralidade de vozes através das manifestações das minorias (raciais, sexuais e ecológicas) na vida cotidiana; visão apocalíptica da realidade; mistura ou indistinção de estilo e gêneros; pastiche; fragmentação; citação; autor-referencialidade, volta da literatura sobre si mesma; meta-ironia (ausência de juízo crítico, presente na ironia); sedução tecnológica e informacional (RIBEIRO, 1993, p. 169).

Para além disso, a forma como Waldo produz seus livros, o próprio estilo de sua escrita e também sua condição social de "gay, negro e pobre" o situa primeiramente no grupo de escritores marginais. Confirme Simon (2004, p. 210) confirmando o já dito em linhas anteriores, Waldo Motta "começou a publicar no final dos anos de 1970, no auge da militância da assim chamada poesia marginal". Waldo já inicia sua produção literária construindo uma poesia que extravasa e desconstrói os ideias e modelos pronto, por isso sua poética pode ser entendida como pós- moderno.

Conforme aponta Francisco Aurelio Ribeiro em *Estudos críticos de literatura capixaba*, "o pós-moderno é a literatura do fragmento, da fratura, do desfazimento", e a poesia waldiana propõe uma fratura ao convencional a partir de um discurso político-social. O discurso sustentado por Waldo em sua poesia é uma tentativa de romper com as "figurativizações da violência da contemporaneidade" (RIBEIRO, 1990, p. 85-86).

A INVISIBILIDADE DO SER: OSCILAÇÕES, DESTRUIÇÃO E BOA-NOVA

Waldo Motta a partir de suas habilidades poéticas percorre um contexto que se faz presentes na história da humanidade. Esta visão de mundo se funda numa poesia que acaba por se tornar uma reflexão sobre os caminhos que a humanidade percorre no construto de sua evolução para fazer parte de uma historicidade concreta. Sendo assim "as oposições entre os sexos e os gêneros sempre foram destacados e evidenciados para manter uma ideologia difusora de preceitos machistas e unilaterais daqueles que faziam e fazem as leis que fundam a democracia: o homem" (SANTOS, 201, p.40).

Parece-nos que, a "Boa-nova" é uma busca tecida permanentemente nas poéticas de Waldo. Conforme Santos (201, p. 201) a poesia waldiana alicerça um discurso que "[...] que se liberta dos contrastes e oposições, Waldo Motta tece uma poesia que traz uma "boa-nova".

A mulher é um homem ao avesso
o homem é uma mulher ao avesso
Amorosamente se destroem
e geram frutos perecíveis

O homem destrói
a mulher a mulher destrói o homem
e corrompem o paraíso

Abalam-se Terra e céus
e se estende ao universo
a desgraça das desgraças

Destroem a figueira sagrada
e depredam a vinha santa
em sua feroz concupiscência
devastam o pomar celestial (MOTTA, 1996, p. 57).

Ao que se pode analisar neste poema, desajustes e as desgraças assim como também as possíveis devastações parecem intermináveis. Chega-se a essa ideia, em função de o poema de Waldo Motta citado acima não apresentar pontuação. Essa ausência simbólica registra um todo na poética waldiana que é marcada por mistério. O mistério se concentra na ideia do ser andrógeno que se configura na representação mítica das relações de poder entre "macho x fêmea", "homem x mulher" que por meio da via sexual, se engendram, se fundem, formando uma única célula. Sobre a ideia da ausência simbólica de pontuação na poética de Waldo Motta, Santos (2015), acrescenta que falta de pontuação:

> [...] no poema recria a ideia de infinito e de continuidade das desgraças e da devastação causadas pelas adversidades entre homens e mulheres. As repetições de palavras e os trocadilhos enveredados também nos direcionam para uma impossibilidade de harmonização dos gêneros. O amor entre os sexos só se concretiza por vias sexuais e materiais, numa dança frenética pela satisfação dos corpos. O "paraíso", "o pomar celestial", "a figueira santa" é profanada (SANTOS, 2015, p. 50).

Para além disso identifica-se a dessacralização que por sua vez é anunciada pelo eu lírico na concretização da "desgraça". Assim sendo, o corpo que antes era um espaço sagrado, morada do divino, agora passa a ser apenas o espaço do desejo em que os desejos carnais e sexuais possibilitam a "realização daquilo que a matéria e a carne exigem como latência infinita de consumação e de prazer" (SANTOS, 2015, p. 50).

Um espaço que antes habitava o sacrossanto que agora profanado ato erótico. Na ambivalência que, Waldo Motta instaura em sua poesia ao usar o ânus como simbologia do elemento sexual em que androgenia se se funda, as oposições e hierarquizações paradigmáticas se fazem presentes. Sendo assim, é comum percebe-se que na poesia

waldiana, "os trocadilhos e jogos de palavras próprios da ambiguidade entre a realidade e sua representação, desnuda-se o poeta em seus sentimentos [...]" (RIBEIRO, 1996, p. 68).

DA MALDIÇÃO À EDIFICAÇÃO DO POÉTICO: O MÍSTICO-RELIGIOSO, ERÓTICO-PROFANO

Em sua poesia multifacetada Waldo Motta trabalha aspectos que atravessa o sujeito em construção (o homem) que está em permanentes mudanças até o momento de seu rito de passagem. Tais aspectos se concentram confrontam o religioso e o profano. O poema que segue, foi publicado no livro Bundo e outros poemas (1996), no capítulo "Waw", que conforme a transliteração[2] do próprio Waldo significa "travessia, passagem, ponte; é o nome da 6ª letra do alfabeto hebraico e designa anzol, o gancho ou colchete, além da conjunção aditiva e" (Motta, 2000, p. 59). Mais recentemente tal poema foi publicado no livro Transpaixão (2008).

2 Conforme podemos se observar no Dicionário de Linguística (2001) transliteração é "quando num sistema de escrita se quer representar uma sequência de palavras de outra língua, utilizando geralmente outro sistema de escrita, é possível tanto representar os sons efetivamente pronunciados, como procurar para cada letra ou sequência de letras, uma letra ou sequência de letras correspondente, sem haver preocupação com os sons efetivamente pronunciados" (DUBOIS, 2001, p. 601). É inevitável não perceber que em sua poética Waldo Motta se utilize muito da transliteração. Esse é um recurso presente em sua poesia. Acredita-se que o poeta se utilize desta técnica para compor e ordenar palavras oriundas do hebraico, assim sendo, Waldo segue explorando novos sentidos e interpretações para tais palavras. O procedimento da transliteração, como dito, pode ser evidenciado no trecho que segue: "a expressão hebraica Be'RESHYTh, que inicia e nomeia o primeiro livro da Bíblia, Gênesis, e normalmente se traduz como "no princípio", sendo um advérbio de tempo, e também de lugar, levou-me, entre outras, às seguintes perguntas: Que lugar é este? Como é, e onde fica tal lugar? Permutando as seis letras desta expressão (BeYTh, ReYSh, ÁLePh, ShYN, YOD, ThaV), por um método cabalístico chamado TheMURáH, que não deixa de ser um divertido jogo anagramático, obtive numerosas respostas para as minhas indagações" (MOTTA, 2000, p. 70).

RELIGIÃO

A poesia é a minha
sacrossanta escritura,
cruzada evangélica
que deflagro deste púlpito.

Só ela me salvará
da guela do abismo.
Já não digo como ponte
que me religue
a algum distante céu,
mas como pinguela mesmo,
elo entre alheios eus (MOTTA, 1996, p. 79).

O poema intitulado "Religião" no livro *Bundo e outros poemas* (1996), é o primeiro dos 34 poemas que compõem o livro, o mesmo aparece na mais recente coletânea do poeta, cujo título do livro é *Transpaixão* (2008). Religião escrito em duas estrofes bem construídas, contendo assim uma quadra e uma sétima[3]. A partir da estratégia poética, analisa-se que, o poema de "revela-nos a instância sagrada e profana de sua poesia, conferindo a ela o papel de religamento, situação enfatizada tanto pela palavra 'waw' quanto pela acepção latina da palavra religião 'religare'" (SANTOS, 2015, p. 43). Esse eu lírico se coloca como um orador num lugar mais alto possível, ou melhor, numa posição de destaque (altar) para a partir de um discurso sôfrego advindo da incerteza das coisas, e passa a clamar/ anunciar por sua salvação. Essa salvação se confirma nas palavras de Santos (2015):

3 Conforme se observa em sua estrutura, o poema, foi escrito com 11 versos. Isso na numerologia cabalística representa "[...] um número da violência, poder, bravura, energia, sucesso em aventuras destemidas, liberdade e o conhecimento de como 'dominar as estrelas" (ROSA, 2011, p. 33). Na perspectiva poética de Waldo Motta, as relações místicas atribuídas a tal poéticas e empregadas nas leituras dos poemas contribuem para acentuar a dicção profética, de demonstrando significativamente "reveladora e redentora delineada pelo sujeito lírico que se (re)constrói ao se lançar no mistério que ronda o ato de criação" (SANTOS, 2015, p. 43).

> A salvação do eu poético está na/pela poesia; a partir da "sacrossanta escritura", sua "cruzada evangélica" se deflagrará. Do "púlpito" de seus versos, o poeta se coloca em posição de destaque para que todos/leitores possam ouvir sua voz ardente e reveladora acerca dos conflitos e desajustes que o sujeito enfrenta (SANTOS, 2015, p. 43).

Associando as ideias refletidas acima, que falam da religiosidade e a salvação do eu-lírico, Bataille (1987, p. 7) no prefácio do livro "O erotismo" acrescenta que, "o espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Constantemente ele teme a si mesmo. Seus movimentos eróticos o apavoram". Por isso, no tocante a ideia de sacro, místico, religioso, profano e erótico, características muito recorrentes na poética de Waldo Motta, Bataille (1987) discorre em uma explicação significativa, que segue o raciocínio de que o:

> [...] sagrado puro, ou fasto, dominou desde a antiguidade pagã. Mas, mesmo que se reduzisse ao prelúdio de uma superação, o sagrado impuro, ou nefasto, era o seu fundamento. Se por um lado o cristianismo não conseguiria rejeitar a impureza, por ser uma parte da construção equilibrada da psique humana, precisava separá-la do sagrado. E assim a impureza e, portanto o erótico, foi relegada pelo cristianismo, ao mundo profano [...] (BATAILLE, 1987, p. 223).

Entre o sagrado puro e o sagrado impuro (erotismo), a poética em Waldo defende o lugar sujeito gay na sociedade. Sujeito esse que mesmo à margem da sociedade, luta por dignidade e respeito, se pautando na essência da "psique humana" a seu jeito torto de ser. Conforme Santos (2015, p. 43) o poeta Waldo Motta se torna um sujeito contemporâneo "ao mostrar seu olhar atento para os problemas culturais e sociais persistentes na história do homem". Neste

contexto o sujeito lírico waldiano faz de sua poética o "altar sagrado", lugar este em que a "poesia será o palco para a revelação de questões existenciais esquecidas ou adormecidas na sociedade atual". Assim sendo, o poeta faz surgir de uma voz fina, um calor ardente e firme que se atenta ao conflitos e problemas que atravessam as relações sociais e que de certa forma, persiste em se manter na história da humanidade, fazendo parte então da evolução do sujeito homem enquanto parte do meio social.

EXU YANG

Quando o último ser vivo
for somente nome (enfim!)
nas páginas do Hiperlivro,
Deus!, o que será de mim?

Oxalá não me venha o Cujo
me punir a mim. Sou réu?
Dividido em zil, eu fujo
inteiro para outro Céu.

Só cumpro os infinitos
números de nossa lenda.
Até que me enjoe o rito
e ao silêncio Eu me renda (MOTTA, 2008, p. 52).

Diferente do primeiro poema, o apresentado acima, cujo título é "Exu Yang", foi construído em três estrofes de quatro versos cada. Neste poema que pode ser encontrado em sua coletânea poética, cujo nome é "Transpaixão", Waldo acrescenta uma dose de sua aflorada religiosidade espiritualista. Ao que se pode depreender se trata de um poema em que há um apelo, ou até mesmo um questionamento de põe em xeque a tão procurada "salvação" espiritual. Ou seja, aquele rito de passagem da vida para outro plano, fora do mundo

material. Há também nos versos um forte sentimento ou medo de alguma culpa que lhe acarrete ao mesmo tempo que se pode verificar o medo da punição. Ainda que se possa analisar inúmeras situações nos versos deste poema, o traço principal que jamais fugirá as lentes do crítico é o forte teor religiosos, em que o profano não deixa de se fazer presente também.

Nos dois poemas anteriores, a ideia religiosa, assim como conclama Santos (2015, p. 46) "relaciona-se diretamente à ideia de superação dos medos e das angústias humanas". Isso se dá, dado ao fato de que a "religiosidade poética, assim, liberta o que é ocultado ou silenciado na realidade objetiva e prática, permitindo ao sujeito reaver uma aliança desfeita" entre as ideias que envolve a cultura e arte moderna e pós-moderna, para uma constituição de sabedoria e formas de pensar o/ do homem no contexto social. Dessa forma, a poesia, no pensar de Bataille (1987, p. 23), "conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, à continuidade".

Nos dois poemas apresentado que classificamos como místico-religiosos, Waldo por meio da religiosidade e ao mesmo tempo um ar muito místico, expressa suas dores, medos, receios e a invisibilidade do sujeito gay numa sociedade "heteronormativa". Reclama seu lugar na sociedade não deixando que seu eu caia em ruína diante das mazelas que perduram na sociedade em atividade. Sendo assim, não resta outra coisa a não entender que "os sofrimentos do homem orientam sua relação com o sagrado e colaboram para amenizar o desconforto" criado pelo mundo ao rotular sujeitos que constituem o contexto social (SANTOS, 2015, p. 46).

Sobre a produção de Waldo Motta, que coloca em exercício o que de melhor este poeta sabe fazer, que é rogar os ecos do "erótico-profano", tem-se uma série de poemas que poderia ser usado para tecer algumas discussões. No entanto, primou-se por dois que assim, analisar deter o cerne daquilo que pretende-se expressar, que é a fronteira entre os sujeitos "homem e mulher" para a criação de

um terceiro sexo e ou sujeito, o gay. No poema que segue, fica bem evidente a criações de um ser andrógeno, que perpassa e atravessa o homem e a mulher, para se constituir como sujeito social. Eis que esse ser andrógeno, o sujeito gay (soma do instinto masculino e o feminino), é a soma de uma força que produzirá esse "sujeito lírico" na poética waldiana "como maneira de minimizar as desgraças ocasionadas pelo choque e pelas "guerras" partilhadas pelos sexos oponentes" (SANTOS, 2015, p. 49).

> A mulher é um homem ao avesso
> o homem é uma mulher ao avesso
> Amorosamente se destroem
> e geram frutos perecíveis
>
> [...]
> (MOTTA, 1996, p. 57).

Conforme utilizou na segunda discussão proposta neste artigo, retoma-se o poema acima pelo fato de o referido trazer em cena questões que interessa ao questionamento proposto aqui. Este poema é todo marcado pela ausência de pontuação, o que deixa evidente que o sujeito lírico quer chamar atenção para a ideia de infindo, de continuidade. Tais tensões, somam as desavenças ou diferenças contextuais causas pelos sexos (forças) opostos. A falta de harmonização causada pelos sexos opostos está cravada no discurso que ao mesmo tempo que parecem desconexos, se incluem numa sequência infinda de ideias.

A mística, num corpus profano, que por vezes se aproxima do erótico, atravessa toda essa produção poética. Eis que é nesse dilema contextual que surge o sujeito capaz de edificar o espaço poético, acabando ou desgraçando de vez com a paz entre os sexos opostos. Sujeito esse que detém da intenção intuitiva de fazer o bem, de romper com as estruturas formais, apregoados pela heteronormatividade, mas carrega em si, o gene da desgraça, conforme o olhar machista.

ANIMA X ANIMUS

A mulher é o reflexo invertido
da mulher interior do homem
O homem é o reflexo invertido
do homem interior da mulher
A mulher é a miragem do caminho
do homem em busca de si mesmo
O homem é a miragem do caminho
da mulher em busca de si mesma
A mulher que se busca
está dentro de cada homem
O homem que se busca
está dentro de cada mulher (MOTTA, 1996, p. 56).

Como é possível perceber a androgenia é uma marca forte na lírica waldiana. Ela está presente tanto neste poema, quanto no anterior apresentado. Nestas poesias o sujeito híbrido, que deslinda entre os gêneros masculino e feminino é a questões de maior importância. Acredita-se que essa ocorrência não seja fruto de um mero acaso na poesia de Waldo. Assim como acrescenta Santos (2015, p. 52), "esta ocorrência está associada à fundação religiosa delineada nos versos de Bundo e outros poemas".

É válido circunscrever aqui também que, essa fundação religiosa, aludida por Santos (2015), se faz presente em toda poética waldiana. Desde os seus primeiros livros de poesias que eram confeccionados artesanalmente, até os mais recentes publicados em editoras. O elo de união da produção poética de Waldo se fundamenta nas questões "mística-religiosa" e "erótica-profana" e para detectar isso em sua poesia não precisa um exercício árduo. Nesta poética percebe-se também a busca da fusão entre homem e mulher, possibilitando o surgimento de um novo ser, um terceiro sujeito, no corpus de uma figura híbrida ou andrógena, ou seja, o surgimento do sujeito gay, aquele que tem o dom de servir o seu semelhante.

Há certo jogo de ideias sinônimas e trocadilho no interior dos versos, eis o que possibilita tamanha beleza na construção do poema. Assim como Santos (2015, p. 52), detém-se da mesma ideia de que na poética waldiana, "o que era sinônimo de oposição ou diferenciação, na poesia de Waldo Motta tem sentido de convivência, de pertencimento: o homem ou a mulher se constituem também pelo seu oposto, juntando homem e mulher, ou seja, dois em um". Tem-se essa percepção poética, a partir da ideia estética de que a:

> [...] cada dois versos, há uma reincidência do valor duplo que permeia a constituição do ser humano. O mesmo procedimento de criação empregado no poema "A mulher é um homem ao avesso" é novamente executado em "Anima X Animus", uma vez que verificamos os quiasmas a cada dois versos, o que ressalta novamente as inversões tão caras ao viés desconstrutivo da figura andrógina consagrada por Waldo Motta (SANTOS, 2015, p. 52-53).

De passagem da ideia de união dos instintos masculinos ao feminino para a constituição de um sujeito andrógeno, chega-se ao ponto em Waldo Motta a partir de um discurso que por vezes pode parecer chulo, mas está convertido numa aclamação místico-religioso e põe em xeque forte sensação do erótico-profano

> EXORTAÇÃO
>
> Venerai o Santo Fiofó,
> ó neófito das delícias,
> e os deuses hão de vos abrir as portas
> das inúmeras moradas do Senhor
> e a fortuna vos sorrirá com todos
> os encantos e prodígios (MOTTA, 1996, p. 32).

O poema acima explora um forte discurso religioso que ao mesmo tempo circula pelo erótico-profano a partir da utilização de expressões coloquiais. O órgão sexual, apresentado como "fiofó", que na poética de Waldo Motta segue um linguaja desbocado e bem-humorado, muitas vezes recebe outras conotações, como também "cú" que, por sua vez, se remete ao orifício ânus. Tais questões, nas palavras de Deleuze e Guattari (2011b, p. 103) representam em sua essência "muito mais que uma linguagem" poética. Representam, certamente, a força de um turbilhão de desejos em um corpo prestes a entrar em ebulição.

Enquanto o poema "exortação" faz um apanhado aos órgãos do corpo como uma taça e/ou cálice (representatividade de espaço divino onde o sangue que é vida é depositado) cheia de vinho santo, que quando tomado dá-se a ideia de pecado consumado. O poema "rotina", já vai tratar do ato e preocupação do sujeito gay, em servir o outro com bondade e humildade, onde o corpo (orifício) desse sujeito, ao ser penetrado, representa a oferta do alimento que sacia o desejo desse corpo que, antes estava em chamas e sedento de desejos carnais. Claro que, este ato de servir com bondade na saciedade dos desejos do corpo, impeça o sujeito gay de perceber os perigos que aguada na penumbra da noite. Logo, com um toque de malícia esse homossexual, que na poética waldiana sempre será tratado como bicha, segue a se preparar para a noite, num ritual corriqueiro. Dessa forma Motta (2008), segue descrevendo poeticamente essa rotina, assim:

ROTINA

lavar e enxaguar ca-pri-cho-as-men-te o rabo
bota no corpo raspado de gilete até o osso
as roupas mais fechantes e na bolsa a navalha
para os eventuais babados e desbundar pela noite
atrás do nem sempre fácil pau nosso de cada dia (MOTTA, 2008, p. 164).

O poeta Waldo Motta, na construção poética, intitulada "rotina" que surge da junção do erótico e do profano e vai buscar no chamado pajubá[4] e em demais expressões coloquiais significado para muitas palavras de seu discurso altamente erótico e ao mesmo tempo místico. Se referindo ao estilo waldiano em dar nomes diversos aos órgãos sexuais, Bataille (1987), segue dizendo que:

> [...] as palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são interditos, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado (BATAILLE, 1987, p. 127).

Por meio de um discurso desbocado, debochado, erótico e cheio de coloquialismo que narra a marcha do gay pela escuridão da noite na busca pelo "pau nosso de cada dia" (MOTTA, 2008, p. 164) que está a beleza da poética waldiana. Conforme Rodin (1999, p. 92) "a beleza está em toda parte" na poesia de Motta. Isso acontece porque não é a beleza que "falta aos nossos olhos, mas olhos que falham ao percebê-la" no discurso politicado de um poeta negro, gay e pobre, que usa o corpo do homossexual em seus textos para reclamar o lugar desse sujeito numa sociedade heteronormativa.

Entende-se, depois das leituras e análises realizadas no interior da poética de Waldo Motta que o corpo é um sistema dotado de significações e simbologias. Waldo com auxílio de suas crenças religiosas, estabelecerá uma série de explicações que levarão a ideia de que "[...] o corpo humano é, acima de tudo, o espelho da alma e daí vem sua maior beleza" (RODIN, 1999, p. 92).

4 Nome da linguagem popular constituída da inserção em língua portuguesa de numerosas palavras e expressões provenientes de línguas africanas ocidentais, muito usado pelo chamado povo do santo, praticantes de religiões afro-brasileiras como candomblé e umbanda, e também pelas travestis e pela comunidade LGBT.

CONSIDERAÇÕES

Tratar da temática "Do erotismo ao místico, do profano ao religioso: Um olhar sobre as transgressões na poética maldita de Waldo Motta" que foi explorada neste estudo, se faz importante por diversos motivos. Um deles é que diante da situação da atual conjuntura social, torna-se cada dia mais importante falar do espaço do sujeito gay no contexto social. Para além disso, pensa-se que o tema é necessário, tendo em vista que a poesia homoerótica ainda é vista com grande resistência, já que a sociedade de modo geral está calcada numa visão heteronormativa que, não permite muitas vezes convenções que de alguma maneira problematiza e questiona essa organização social.

A poética waldiana, ainda que por meio de um discurso desbocado, debochado, irônico e eivado de característica, erótica, profana, mística e religiosa, questiona incessantemente os direitos humanos que existem, mas nem sempre respeitados, num contexto em que poucos podem mais e muitos podem cada vez menos. A poesia de Waldo, como discutido, se constitui numa arte altamente politizada, por reclamar o reconhecimento do sujeito híbrido (constituído dos genes masculino e feminino concomitantemente) como cidadão igual a todos e portador dos mesmos direitos sociais que os sujeitos heterossexuais.

O excessivo erotismo religioso que atravessa a poética waldiana é o que a torna uma arte necessária. Assim como recorda Bataille (1987), se trata de uma poesia que com base nas ideias místicas-religiosas, eróticas-profanas, trata da continuidade do ser, enquanto sujeito e constante construção de identidade. Em suma, quando se trata da ideia de erotismo como o meio pelo qual o homossexual apela para sua completude, a finalidade do erotismo centra-se na ideia de libertar esse sujeito das amarras e o isolamento da sociedade. A descontinuidade do sujeito deve ser traduzida e transformada em profunda e constante continuidade construtiva.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUBOIS, J. et al. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. Vitória: Edufes, 2008.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Unicamp, 1996.

MOTTA, Waldo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.

MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-76.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A Literatura do Espírito Santo*: uma marginalidade periférica. Vitória: Nemar, 1996.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Estudos críticos de literatura capixaba*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

RODIN, Augiste. *A arte contemporânea*: conversas com Paul Gsell. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSA, Carlos. *Numerologia cabalística:* a última fronteira. São Paulo: Madras, 2011.

SANTOS, Ricardo. A poética profanada de Waldo Motta. *Estação Literária*, Londrina, v. 13, p. 40-61, jan. 2015.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta. *Revista Novos Estudos*, n. 70, 2004.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Unicamp, 2010.

CRÔNICAS CÃS DE UM MUNDO CÃO: JOSÉ CARLOS OLIVEIRA

Sérgio da Fonseca Amaral[1]

A crônica, por meio de recortes minimalistas da realidade e pela recolha do ínfimo cotidiano em tom jornalístico, estrutura dialogicamente o acontecimento entre a síntese informativa, a análise reflexiva e a criação estética, possibilitando sua permanência por tempos afora quando de sua publicação em livro, ou de eventuais consultas às fontes dos periódicos que as circularam originariamente. Por isso, criada num curto espaço de manobra, distende-se a ponto de provocar um curto-circuito receptivo ao tensionar-se como testemunho "ocular" da história e como obra literária. Aliando formas tradicionalmente antitéticas, a crônica ocupa um lugar estratégico na escrita jornalística ao inscrever no documento os traços da obra de arte, ao mesmo tempo que, por recursos artísticos, transforma a matéria documental numa peça singular, potencializando sua interpretação ao abrir, esteticamente, para novas produções de sentido. Escrita estritamente para o tempo presente, a brecha estética abre o texto para um tempo futuro. Ao colocar em contato épocas distintas, aproxima e distancia mazelas e fortunas, semelhanças e diferenças, fraturas e continuidades pela força do elemento artístico ali constituído que impregna texto e

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

leitor que, paradoxalmente, se atualizam por meio das contradições humano-sócio-culturais imediatas instantaneamente retesadas em tal escritura.

As crônicas de José Carlos Oliveira fazem parte desse naipe. Sejam mundanas, falando de botecos, boates, brigas, bebidas, mulheres etc., sejam de denúncia social, como as crianças abandonadas, sejam de política, suas crônicas trabalham num diapasão em alta frequência, intensificando significados que atravessam a nossa história dos últimos cinquenta anos que, por um malfadado destino, repete-se hoje como ópera bufa, porém trágica para a estupefata população brasileira: a pobre, ou a remediada, mas sempre fora das esferas de poder, quaisquer que sejam elas. Desse modo, é ao mesmo tempo surpreendente e nauseantemente fatigante alguns temas, assuntos e motivos que foram abordados por várias crônicas escritas por José Carlos Oliveira entre 1964 e 1984 e que hoje, 2016, se fôssemos felizes e sortudos (e, acredito, com expressa concordância do autor) estariam melhores alocadas como peças de museu para exposição de qualquer leitor curioso, e não nos atualizar boquiabertos sobre a situação que estamos vivendo.

Por isso, resolvi trazer à leitura alguns exemplos de crônicas suas publicadas nos longos anos de chumbo, embora outras de épocas circundantes possam aparecer.

Contudo, para justificar essa abertura, digamos, meio dramática, algo em comum tem de haver entre aqueles tempos crônicos em que viveu José Carlos Oliveira e estes agudos do presente em que, dia após dia, as convivências, às vezes bizarras, outras melodramáticas, ou tensas, mas, na maior parte, pontuadas de tensão, mostram-se impossíveis ou constrangedoras.

Qual seria, então, esse denominador comum? Tanto naqueles tempos ditatoriais, quanto agora, vivemos sob o que se chama de Estado de exceção. Todavia, não se trata somente de reconhecer, em semelhante situação, um tipo de governo, ou de regime, que, por meios truculentos operados por aparelhos de repressão, dissuasão ou disper-

são, legais ou ilegais, retira dos cidadãos seus direitos fundamentais. Hoje é obrigatório perceber que o Estado, ao sacramentar sua esfera de atuação, não contenta-se em atuar excepcionalmente em casos em que isso se legitimaria, mas, sobretudo, tem na exceção sua razão de ser. Nesse sentido, fica, talvez, muito claro o pensamento anarquista ao esconjurar qualquer tipo de Estado; e José Carlos Oliveira parece demonstrar em seus escritos uma certa clarividência inconsciente em relação a isso.

Para acompanhar esse raciocínio, trago para se pensar a situação em que nos encontramos hoje (no Brasil, mas não só) um livro esclarecedor do pensador italiano Giorgio Agamben, intitulado *Estado de exceção*. Antes, contudo, de detalhar suas contribuições analíticas sobre as relações complexas estabelecidas entre as esferas jurídica e política nas chamadas democracias ocidentais, que assinalaram todo o século XX e estreitaram-se no XXI de tal modo a não percebermos mais as fronteiras entre Estado democrático de direito e Estado de exceção, seria conveniente situar nesses termos, jurídico e político, a ditadura civil-militar brasileira de 1964 a 1985.

Todos sabemos que houve um golpe político contra o presidente eleito João Goulart em 1964 em que o poder executivo foi ocupado pelos militares, colocando na clandestinidade políticos contrários ao regime (de esquerda e de centro-esquerda, alguns até da direita como Carlos Lacerda). Os partidos foram reduzidos a dois (Arena e MDB), e a repressão a todos os movimentos populares e sindicatos foram instituídos e com o AI-5, de 1968, houve o chamado golpe dentro do golpe e as forças mais truculentas se colocaram no primeiro plano como ação de governo. Porém, ao contrário de outras ditaduras "tradicionais", como a de Stroessner no Paraguai, que governou de 1954 a 1989, a de Pinochet, no Chile, de Franco, na Espanha, Salazar em Portugal, e outras, no Brasil houve uma aparente alternância de governo, com eleição indireta para presidente pelo congresso, eleições diretas para deputados, e parte dos senadores, para prefeitos e vereadores. Tanto foi bem executado esse teatro que, chamava-se à época e à socapa, de "democradura", embora o regime insistisse a chamar-se

a si próprio de democrático, ou que salvaguardava a democracia dos aventureiros escusos; claro que por meio da força e das práticas de exceção. Como se vê, por aí, e esmiuçarei logo em seguida, a ditadura brasileira (e não só) já estava trabalhando conscientemente na junção e supressão dos direitos e deveres jurídicos e políticos, em mão dupla, estabelecidos ao longo do século XX, tanto na teoria quanto na prática. Um exemplo emblemático disso é o voto obrigatório, que perdura até os dias de hoje, numa ditadura em que havia vedado o voto direto para presidente e governador. Desse modo, de um direito, o voto passa a ser um dever, possibilitando, desse modo, as punições advindas na falta de seu cumprimento.

Agamben, em seu estudo sobre o Estado de exceção, procura de uma forma historiográfica – com os exemplos concretos de constituições de diversos países e seus respectivos governos em diversos momentos – e teórica encetar uma compreensão dos fundamentos e da aplicação das exceções em Estados democráticos, por assim dizer. Um primeiro dado curioso e elucidativo da questão é que tal compreensão do Estado, que em termos estritos deve se colocar fora da lei, nasce não nas monarquias absolutas, mas na democracia constitucional moderna. Tal peculiaridade já nos deixaria com uma pulga atrás da orelha, não fosse o encorpamento que essa forma veio adquirindo no percurso dos Estados ocidentais (Europa e EUA) desde o final do século XVIII a partir da revolução francesa até os dias de hoje.

A primeira questão levantada por Agamben, logo de início, diz respeito ao fato ambíguo pertencente à noção de Estado de exceção: "[...] a própria definição do termo tornou-se difícil por situar-se no limite entre a política e o direito" (2004, p. 11), por desequilibrar, e embaralhar, acrescento eu, as relações entre fato político e direito público. A partir dessa disjunção efetuada pela prática da exceção no âmbito de todos os Estados modernos, o autor traça um panorama, mostrando, com exemplos históricos concretos (sendo o maior deles o nazismo, explicitando a chegada ao poder de Hitler não como um assalto ao Estado, mas por caminhos antes bem delineados pela

República de Weimar), como tal noção foi construída e utilizada em larga medida (tornando a exceção uma regra) por diferentes tipos de governo em diversos países: desde Napoleão, passando pela Alemanha, Itália, França e EUA, tais como, entre outros, Abraham Lincoln, Woodrow Wilson, Franklin Delano Roosevelt e Busch (hoje acrescentaríamos Barak Obama). Os exemplos, abrangentes tanto temporal como espacialmente, demonstram que de uso, ou recurso limite, o Estado de exceção se efetiva como Razão de Estado. Se, como já disse alguém, o Estado nem sempre está com a razão, mas a razão está sempre com o Estado, no Estado de exceção a arbitrariedade (a exceção aplicada onde for necessária) do Estado comanda a razão. Voltando a Agamben, a pesquisa dele se norteia exatamente em explorar o que ele chama de terra de ninguém, ou seja, esse vazio entre o direito público e o fato político e entre a ordem jurídica e a vida (2004, p. 12). Chama a atenção o imbricamento, contínuo à medida que o Estado dispõe de tecnologias de ataque e controle cada vez mais velozes e eficazes, entre tais ordens em que o resultado bastante visível contemporaneamente é a judicialização da política e a politização do judiciário, enquanto a garantia da vida, no sentido de *bios*, isto é na polis, é transformada por esse tipo de Estado em *vida nua*: alocada numa zona fora das garantias como cidadão e despojado de direitos fundamentais para existir política, jurídica e existencialmente. Outros aspectos colocados por Agamben como a relação do Estado de exceção e da guerra civil não abordarei aqui por não se coadunar com o tema, contudo não posso deixar de ressaltar um fator importante que ajuda a entender essa relação ao lembrar que a justificativa do recrudescimento da ditadura de 64, a partir do AI-5, reside exatamente na necessidade do regime em combater a guerrilha, ficando o exército em estado de guerra, no caso civil.

Continuando com Agamben:

> A questão dos limites torna-se ainda mais urgente: se são fruto dos períodos de crise política e, como tais, devem ser compreendidos no terreno político e não

> no jurídico-constitucional, as medidas excepcionais encontram-se na situação paradoxal de medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal (2004, p. 11-12).

Ao fim desse raciocínio ele termina afirmando que a exceção vista como dispositivo original em que vida humana (*bios*) e direito agiriam reciprocamente e que a exceção preveria a suspensão da vida, então uma teoria do estado de exceção seria necessária para definir a relação que liga ao mesmo tempo que abandona o vivente ao direito (AGAMBEN, 2004, p. 12). Ou seja: a vida humana sob um Estado de exceção está condicionada desde sempre à judicialização de seus atos, que se condicionaria a tais dispositivos discursivos e práticos. Resumindo, o jurídico seria o lugar não nomeado da verdadeira política sob um estado de exceção. Contudo àquele paradoxo, à terra de ninguém ainda não temos resposta. Acompanhado Agamben, cabe ressaltar a discussão travada no âmbito jurídico em que há uma divisão doutrinária, entre teóricos do direito, sobre o fundamento do Estado de exceção: para uns ele estaria dentro do ornamento jurídico, para outros fora e, portanto, constituir-se-ia como uma ilegalidade, porém um fenômeno político e não jurídico. A essa divisão topográfica, dentro/fora, Agamben responde que "o estado de exceção não é nem interior nem exterior ao ordenamento jurídico" e "dentro e fora não se excluem, mas se indeterminam". E, o mais importante: "A suspensão da norma não significa sua abolição e a zona de anomia não é [...] destituída de relação com a ordem jurídica (p. 39)". Quer isso dizer que num Estado de exceção o uso do adágio "a necessidade tem (ou cria) suas próprias leis" passou a ser recorrente como justificativa de supressões, controle, vigilância ou aplicações seletivas da lei; de interpretações direcionadas ou de criações de novas leis para fins indeterminados, pois, para

cada caso há uma urgência e uma necessidade que justificam a exceção. Nos dias que correm, o estado de exceção praticamente está consolidado, ou se não, está passos largos de.

Contudo, para cada arremetida contra a possibilidade da vida política e a um direito da palavra não coercitiva, que nada proíbe, segundo Agamben, há sempre a palavra, escrita ou falada, que tateia e percorre por corredores incertos, enfrentando as exceções em seus desdobramentos a partir do Estado, tanto na macro como na microfísica do poder. Nesse âmbito circulou José Carlos Oliveira em suas crônicas.

Para examinar o modo como se processou tal prática, começo emparelhando crônicas que tratam de assuntos diversos, mas que sugerem um comportamento político – de José Carlos Oliveira – de tomada de posição em relação, não a grupos ou partidos, mas à vida, num coletivo humano, batendo-se contra qualquer força coercitiva de qualquer ordem. Inicialmente, seleciono trechos de crônicas que foram escritas no calor da hora do golpe de 1964, isto é, o estado de exceção se instaurando oficialmente como um estado ditatorial. Para sentir o clima da época, leiamos o seguinte excerto:

> Psicologicamente estamos em guerra civil. Um amigo meu que chegou há pouco do estrangeiro comentava: "A confusão é tal que você não pode elogiar alguém sem estar, indiretamente, falando mal de alguém". Duas opiniões discordantes, trocadas com alguma veemência, entre duas pessoas que se conhecem há anos, servem de estopim para que a desconfiança se generalize no recinto [...] a hora é de discórdia e exasperação (OLIVEIRA, 2006, p. 73-74).

Essa crônica de 9/10/1963, portanto seis meses antes do golpe, cujo título, "Casa dividida", dá bem a medida da temperatura daqueles momentos de conturbação social e, relendo hoje, ela nos deixa

um pouco assombrados ao constatarmos que determinadas coisas de nossa história parecem não serem expurgadas, nunca. Certa vez Marx, relendo Hegel, em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, afirmou que "todos os fatos e personagens da História ocorrem a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa", mas, pelo que vivemos hoje, ou Marx não estava apenas burlando, ou a história não se cansa de repetir suas tragédias, ou de suas comédias, ou, talvez o mais exato, a história sempre se daria como tragicomédia. Em outra crônica, "Carta aberta – 2", num tom confessional, José Carlos Oliveira desabafa publicamente sobre os atos de exceção cometidos pelo recente regime ensandecido e endurecido.

> Perco a serenidade, estimado Mariano. Na verdade, a dialética vigorante perturba o meu espírito. Aliás, o que gostaria de lhe dizer já foi escrito, com extraordinária clareza e dignidade, por Tristão de Ataíde [...] Pensei, apenas, que seria útil definir os atos de justiça da revolução de abril (cassações, prisões, suspensão dos direitos políticos) como a manifestação de uma determinada atitude dialética, intolerável, ao primeiro exame, e altamente perigosa, pois tem o dom de transformar em delinqüentes políticos todos aqueles que, a seu capricho, merecem um quinhão do castigo que hoje se distribui a torto e a direito (OLIVEIRA, 2006, p. 88).

Numa outra, lançando mão de uma pequena alegoria, José Carlos Oliveira encena um diálogo com uma senhora chamada Política. Nessa alegoria, ficam patentes três coisas: um certo distanciamento estratégico para com o engajamento político em termos gerais; uma aproximação interessada nos acontecimentos políticos recentes comandados pelo estado de exceção; e o transparecer de uma angústia, calcada na impotência de agir, para com a violência de toda espécie impetrada por esse mesmo estado.

> Tocaram a campainha. Mandei ver quem era e me disseram que era a Política. Mandei dizer que fosse embora, porque não sou amigo da Política. [...]
> – Aqui estou porque sei que você me namora de longe. [...]
> – Afinal de contas, que espécie de Política é você? Pois me disseram que há muitas espécies de Política: umas bonitas, outras feias; umas a favor outra contra.
> – Eu sou a Política propriamente dita, isto é, filha dileta da liberdade. Eu sou seu direito de falar e sua obrigação é não ficar em silêncio. [...]
> – Está bem, está bem. Pouco, a pouco você me convenceu. Mas, sendo assim, que devo fazer? Não tenho forças, não tenho tropas, nem cargo público, nem vocação nem prática. Que devo fazer?
> – Protesta! – Disse ela e desapareceu.
> A Política é realmente uma pessoa complicada. Onde foi ela buscar essa suposição extravagante de que eu tenha meios para protestar? (OLIVEIRA, 2006, p. 89-90).

Esse parco recorte de crônicas de José Carlos Oliveira, vinculadas à política propriamente dita, dá uma mostra do tom geral de seu procedimento sobre um assunto premente, porém num momento muito delicado de se expor (podendo levar o responsável para trás das grades). Percebe-se, ainda, em seus escritos um ceticismo sobre determinadas práticas no campo estrito da política partidária e de seus objetivos de poder, que sempre visam a conquista do Estado. Desse modo, suas crônicas não deixam de caminhar por linhas sinuosas, e tortuosas, por, exatamente, ter de tomar posições necessárias que possivelmente em outra conjuntura não seriam as mesmas: a de um anarquista ter, por urgência tática e estratégica, de se posicionar na retomada do estado por outras forças que não são exatamente as que ele defende.

Por isso, em condições em que o assunto permite, suas crônicas apresentam-se ou de ataque a qualquer pensamento que pretende se apropriar de ideias ou de instituições para tais fim; ou então contra a simples investida à dignidade das pessoas. Destaco, primeiro, uma crônica sobre um programa de auditório que se mostra emblemático do tratamento midiático dado à população pobre. Trata-se de *A discoteca do Chacrinha*, título do programa, sem o artigo, e, com o artigo, da crônica. Reproduzo parte dela:

> A televisão está ligada e não tenho nada para fazer. No ar, o programa *Discoteca do Chacrinha*. [...] Quase tudo o que se segue entra na categoria do espetáculo comum, pois sua originalidade decorre da indisciplina e da presença de espírito do próprio Chacrinha. Dois quadros, entretanto, me ferem profundamente.
>
> Num deles aparecem três moças e o animador informa que são operárias. Duas delas serão eliminadas pelo auditório, e a terceira concorrerá, mais tarde, ao título de a *mais bela operária*. Chacrinha faz a coisa com uma simplicidade brutal. Desabando a mão no ombro da primeira moça, pergunta: "É esta?" A platéia fulmina a candidata com um não, e Chacrinha passa à segunda: "É esta?" Não, respondem os espectadores, para gritarem entusiasmados ante a terceira: "É! É essa!"
>
> A primeira e a segunda já nada representam diante do povo; entraram no palco como operaria e dele saem condenadas à feiúra. A crueldade do Chacrinha reside, talvez, nessa mistura incongruente de beleza com trabalho. A uma operaria, seria melhor perguntar se é hábil na sua profissão e se tem consciência de classe. O fato de ser bonita ou feia decerto não é levado em consideração na fábrica.

> Pobres moças. Um dia depois dessa humilhação desnecessária, o novo salário mínimo foi anunciado –, e por irrisório valeu por uma nova humilhação (OLIVEIRA, 1995, p. 58).

O outro quadro relatado na crônica é uma competição entre costureiras, em que a primeira colocada ganharia 1 milhão de cruzeiros. Acrescenta José Carlos Oliveira: "Mas as oito não premiadas trabalharam de graça e ainda foram publicamente magoadas". E termina:

> Vai ao programa do Chacrinha quem quer [...] se me perguntarem agora qual a minha opinião sobre o Chacrinha e o se programa, responderei que não me pareceu nem genial, nem tolo, nem ótimo, nem péssimo. Apenas pungente. Se o meu coração fosse meigo eu deveria chorar (OLIVEIRA, 1995, p. 59).

Destaque-se aí, numa crônica aparentemente despretensiosa, o senso de justiça, de solidariedade e de clivagem política ao protestar contra um quadro que se aproveita de pessoas carentes num espetáculo aviltante – mesmo que com todas as lantejoulas – que fere sua dignidade, ao mesmo tempo que realça a necessária organização política como operárias. Sutilmente, a crônica sublinha – num tempo em que o Estado ditatorial suprimiu vários direitos dos trabalhadores e, principalmente, desmantelou suas condições de organização – o trabalho ideológico da TV (Globo) de tecer um imaginário embrutecedor e divisor entre os trabalhadores ao fortalecer tipos de competições banais, mas eficientes em difundir valores de conquistas individuais. Essa crônica talvez sirva como um bom exemplo de amostragem da meritocracia embrionária. Também é possível ver a aliança político-econômica-midiática entre Estado, o poder econômico e TV em termos de construtores, manipuladores, detentores e difusores de violência que atravessa

a sociedade em todos os níveis. Essa singela crônica encerra tudo isso ao mesmo tempo que, ao perceber, declara sua impotência de agir, só restando ao cronista chorar se também já não tivesse sido tomado por uma avassaladora escalada de violência e de embrutecimento na sociedade brasileira. Ao transformar em grotesco e risível o mundo do trabalho, com suas aspirações legítimas em melhorar as condições de existência (afinal propagandeado ideologicamente pelo capitalismo), a imagem das operárias torna-se mais patética por revelar não apenas uma frustração individual, uma exceção, mas uma angústia coletiva, a regra, a norma geral. Com isso, a TV (aliada de golpes desde sempre) deixa entrever, pelo olhar do cronista, que o Estado de exceção existe para manter uma norma geral: o esvaziamento político como estratégia de controle e dominação; enquanto as necessidades da vida são pulverizadas em aspirações individualizadas por meios competitivos brutais (o maior deles, talvez, o desemprego em massa), decorrendo daí um aparelhamento do estado para repressão e punição cada vez mais sofisticado reservado à grande parte da população que procura escapulir de tal ratoeira pelas vias sempre estreitas produzidas por esse tipo de Estado. Com isso, a cada ano que passa ou tudo se transforma em crime ou em doença.

Um outro exemplo disso são algumas crônicas do autor sobre as crianças de rua. Há uma intitulada "Salvem ao menos as crianças".

> A cidade se transformou em vitrine de misérias. São miseráveis de todos os tipos, idades, sexos. Principalmente crianças. Podeis dizer que o vagabundo barbado e sinistro que vos aborda em todos os cantos não passa de um malandro, que é bastante forte para trabalhar, que está enriquecendo de tostão em tostão etc. [...] Nada vos direi, e talvez faça coro contra o mendigo.
>
> Mas e as crianças? Em cada bar encontramos cinco, seis delas, vendendo pentes, marmeladas, bonequinhos, pe-

> dindo dinheiro e pregando em nosso sanduíche os mais dolorosos olhos. [...] que direis, meus senhores destes pobres párias de 10 anos? (OLIVEIRA, 2005, p. 21).

Não, essa crônica, ao contrário que se possa pensar, não foi escrita esta semana, mas foi publicada em 1953 na *Revista Manchete*. Pode-se perguntar também por que uma crônica de antes de 1964 figura aqui como um argumento para se discutir as crônicas de José Carlos Oliveira em relação com o Estado de exceção. A intenção é exatamente mostrar que um Estado de exceção e as consequências decorrentes das fatos provocados – que lançam a grande maioria na miséria não sem antes ficar à mercê de um controle planificado e executado – vêm atuando desde antes a ditadura formalmente estabelecida. Um Estado democrático de direito, ainda segundo Agamben, nada mais é hoje do que um tipo que usa todas as técnicas e aparatos de exceção. E o dinheiro, com sua capa de indiferença e neutralidade (dinheiro parece não ter biografia), é também um meio político (tão forte que transforma todas as nossas ações voltadas apenas para o fim de ganhá-lo). Miséria é a falta dos recursos mais básicos de sobrevivência. Crianças miseráveis transformam-se em adultos miseráveis que, ou vão engordar as celas de prisão, após cometerem atos previstos como foras da lei, ou entrarão no mercado de trabalho por salários aviltantes, aumentando a competitividade e baixando seu preços, criando, com isso, mais miseráveis e mais crianças miseráveis. Do tempo dessa crônica até os dias de hoje, o Brasil só fez foi aumentar o número de crianças miseráveis, possivelmente com uma boa ajuda do *Criança Esperança*, da Rede Globo, Xuxa e Renato Aragão. Quer dizer: de Chacrinha a Luciano Hulk o brilho da telinha coloriu-se e digitalizou-se, mas o poder de controle social mantém-se firme e o Estado de exceção mais expandido. Desse modo, inesperadamente, José Carlos Oliveira torna-se testemunha de dois mundos: lendo-o hoje, sabemos bastante de ontem; contudo, para nosso desespero, constatamos o quanto de ontem tem o nosso hoje.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

OLIVEIRA, José Carlos. *Máscaras e codinomes*: o espetáculo da política brasileira (1961-1984). Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

OLIVEIRA, José Carlos. *O Rio é assim*: a crônica de uma cidade (1953-1984). Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

OLIVEIRA, José Carlos. *Diário da Patetocracia*: crônicas brasileiras – 1968. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

A DURA CALIGRAFIA DA CIVILIZAÇÃO: TEMPO DE BRUTALIDADE E AFETO NA POESIA DE JORGE ELIAS NETO

Shirlene Rohr de Souza[1]

Epitáfio desejado
Deixarei para as ondas decidirem
sobre a imortalidade
do meu nome na areia.
Jorge Elias Neto

Todo tempo é tempo de dor e de inflexões sociais e existenciais imprecisas. Na vida cotidiana, para onde convergem inexoravelmente as barbáries das atividades da política e da economia, a ordem que rege o movimento e o comportamento das pessoas parece impor uma indiferença insana tão profunda que impede o desenvolvimento de sensibilidades. Assim, entorpecidos pelo volume de afazeres e informações e impulsionados pela pressa que caracteriza a contemporaneidade, os indivíduos perdem a capacidade de se indignar com as mazelas que atravessam todos os dias seus ouvidos, seus olhos, seus corpos; eles prosseguem indiferentes a injustiças, misérias, dores, mortes, hecatombes.

1 Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), *Campus* de Alto Araguaia. Este ensaio se vincula ao Projeto de Pesquisa *Poetas Críticos*, coordenado pelo Prof. Dr. Isaac Almeida Ramos, desta Universidade estadual.

Como uma moeda, barbárie e civilização andam coladas: a barbárie é uma face, a civilização é a outra. Enquanto a civilização se desenvolve, a barbárie segue incansável em seu encalço. A civilização é a face notável, visível e apresentável das sociedades; mal escondida, a barbárie se manifesta em tempos de guerra, de miséria ou de anomalias sociais. Agora, neste tempo, quando, pelas lentes das tecnologias digitais, os homens enxergam mais longe, a barbárie se faz notar com toda a sua força, reafirmando que a violência é inerente à própria espécie humana: violência contra o próximo, contra o distante, contra a natureza, contra si mesmo. A destruição faz parte da natureza moral do homem; a violência é um dos indicativos dessa realidade.

Capitaneadas pelas tecnologias digitais, as acirradas mudanças do contemporâneo e as condições adversas em que elas se apresentam colocam em contato culturas muito diferentes entre si, mas essas conexões não são pacíficas, já que as diferenças culturais constituem forças que, muito frequentemente, concorrem entre si ou se opõem. Estranhamentos e desconfianças acompanham aquele que vem de fora, o qual traz consigo hábitos e costumes que podem ser assimilados ou fortemente rejeitados. Dessa forma, as contradições culturais representam um grande desafio para a compreensão deste tempo: as bandeiras ideológicas – políticas, religiosas, étnicas, de gênero – são fragmentadas, em oposição à globalização das economias e da mundialização das mídias.

A poesia, com sua linguagem particular – centrada na força das palavras e não no envolvimento das narrativas –, é um lugar onde as contradições humanas são realçadas. Neste contexto de paradoxos, os poetas encontram farto material para sua lírica: ao mesmo tempo em que tratam de temas iluminados, falam também de dias sombrios e ruídos sinistros. Nas palavras de T. S. Eliot (1989, p. 44): "A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas".

Entre as vozes da poesia que se erguem neste tempo de tantas novidades e inquietações, este texto trata especificamente da lírica de Jorge Elias Neto, cuja poética se funda em uma linguagem que alterna, em certa medida, violência e ternura, ou potência e fragilidade, e que revela, de uma forma ou de outra, uma convicção niilista: os versos com frequência mergulham em abismos que separam a fé e a esperança da certeza do nada. A realidade está sempre mergulhada em uma confusão armada pelo próprio homem, não por obra de um deus.

O ceticismo do poeta, contudo, não o paralisa frente aos dilemas humanos: a poesia é a sua ação que nasce de combinações de diferentes perspectivas, tais como *impressões do seu entorno* ("Nada menos humano, menos carnal que o verde" [ELIAS NETO, 2007, p. 58]), *observações da vida em cena* ("A vida não é um jogo de baralho. Não poderei simplesmente dizer 'passo'" [p. 126]), *personagens* ("Vó Bela! / O homem é assim" [p. 122]) e de *imagens surreais* ("Não me importo / com numerar as penas do cisne" [ELIAS NETO, 2010, p. 23]). Este ensaio trata das relações que se estabelecem entre literatura e filosofia na poética de Jorge Elias, cuja linguagem está plasmada em testemunhos do cotidiano e em convicções pessoais.

POESIA E LITERATURA: O TEMPO E OS TEMAS NA POÉTICA DE JORGE ELIAS NETO

No texto "Os estudos literários hoje", Bakhtin (1992, p. 364) faz uma advertência que não se deve ignorar: "Não é muito desejável estudar a literatura independentemente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a literatura apenas na época em que foi criada, no que se poderia chamar sua contemporaneidade". Para Bakhtin, não é possível dissociar literatura e cultura, pois a primeira integra a segunda. As fronteiras temporais da arte são difusas; passado e presente se imbricam em uma rede de tradições, inovações e influências. E a literatura, diretamente ligada ao seu tempo, não se desvincula de forma alguma da cultura há séculos constituída e na qual o poeta está inserido, em uma pequena fração de tempo.

Nesse sentido, é importante frisar que a poesia de Jorge Elias Neto comunica passado e presente, por meio de memórias e lembranças que se manifestam em versos. Temas leves e rápidos, como deseja Calvino (1995), não caracterizam sua linguagem, muito ao contrário, seus temas são pesados e marcados por um ritmo compassado, sem pressa, reflexivo.

Para Pound (1995, p. 67), na literatura, a "poesia é que tem maior carga de energia". Também para Pound (1997, p. 40), a poesia "é a mais concentrada forma de expressão verbal". Daí que, pela energia e pela força concentrada, a linguagem poética torna-se uma expressão intensa das contradições que recaem sobre homens, sociedades e culturas.

Os temas, na poética de Jorge Elias, podem ser, em uma determinada perspectiva, colocados em duas esferas de interesses e situações: *fatos extraordinários* e *cenas e ocorrências do cotidiano*. Os *fatos extraordinários*, pela sua condição de eventualidade, ocorrem com menos frequência, mas são profundamente marcantes na escrita do poeta. Destaque para "Caligrafia do bruto" – poema que compõe o livro *Os ossos da baleia* (2012) –, o qual faz referência a uma notícia amplamente divulgada nos meios de comunicação. As *cenas e ocorrências do cotidiano* reúnem a maior coleção de poemas, com grande variação de interesses: os encontros fortuitos, as lembranças, a saudade, o amor, a paisagem, a brincadeira.

Todos esses temas, extraordinários ou cotidianos, alimentam versos carregados da visão de um poeta atravessado por um espírito niilista; para ele, a humanidade está fundada em dogmas imprecisos e em verdades duvidosas. A liberdade está na palavra, que escapa a essas prisões invisíveis, mas poderosas.

FATOS EXTRAORDINÁRIOS: SAKINEH E MORTE

Em sua condição de ser humano sensível, racional e de vida breve, o poeta busca seus temas, dos quais se alimenta e alimenta seus versos. Os poemas captam as brutalidades e os afetos deste tempo,

deste mundo. Nas ocorrências do cotidiano alguns fatos podem se projetar acima de todos os outros, pela condição extraordinária, como a história de Sakineh, uma mulher que, por muito pouco, escapou da pena de morte por lapidação, no Irã:

Caligrafia do bruto
Para Sakineh Mohammadi-Ashtia

Quem não tiver pecados que atire a primeira pedra

Pedra atirada.
No ar,
uma réstia
da caligrafia do bruto.

Apedreja-se com força.
Quem sabe assim
desencarnam as frustrações!...

Reconheço o homem na pedra.
Cada pedra trás seu nome.
A figura de um deus incompleto,
incoerentemente arremessada,
invalida a palavra: Humanidade.

Mas aqui,
neste instante,
em conformidade com os dogmas,
corrompe-se a alma,
deforma-se o molde.

A estranheza de lapidar o corpo.
A ironia de deformar o nome
do delicado gesto do artesão.

Garganta seca de súplicas.
Olhos vazados por lascas.
O ventre fendido
Já não tem fome de amor.

Despedaçado,
jaz o corpo da criatura humana,
jaz a beleza.
Sob o lençol branco maculado
pelo sangue dos opressores,
desfeito,
o arco dos lábios.

A mais terna face desfigurada.
Deixaram-na de lado;
é impura.
Já não se presta mais a prazeres
a carne macerada (ELIAS NETO, 2012, p. 39).

Sob as referências das matrizes greco-latinas e judaico-cristãs, o mundo ocidental ficou assombrado com a notícia de que uma mulher seria apedrejada até a morte, acusada de adultério e de ter conspirado pela morte de seu marido; o assombro provinha das inconsistências da acusação e da truculência do veredito dos juízes. A história de Sakineh, uma narrativa real deste tempo, revelava ao mundo práticas consideradas bárbaras e cruéis, mas que insistem há centenas de anos, em uma cultura que se mantém sob as leis de uma forte ordem religiosa, sectarista e intolerante, principalmente em relação à mulher, considerada uma representação do mal e dos desejos da carne.

A jovem senhora comoveu o mundo quando a mídia deu visibilidade à sua história. Graças à estrondosa repercussão do caso, houve uma reação em cadeia mundial em seu favor: vários organismos internacionais emitiram pedidos de clemência, apelando para os Direitos Humanos e pedindo sua absolvição. Por fim, a pena de

morte de Sakineh foi revertida em anos de reclusão[2]. Mas o que, de fato, aconteceu a essa mulher? Qual seu verdadeiro destino? Quantas sakinehs sucumbiram no anonimato sombrio das tradições religiosas, no oriente e no ocidente? Apesar de real, Sakineh é mais um fantasma na grande mídia, mais uma personagem que nasce e morre em poucos dias. Sakineh, afinal, não saiu da mídia: a mídia saiu dela, em busca de fatos novos; Sakineh, na mídia, não era uma mulher à beira da condenação capital: era um produto de consumo e, como tal, um produto para ser consumido e trocado por outro.

Se o corpo de Sakineh não foi apedrejado – sua pena foi revertida em chibatadas e reclusão – sua alma de mulher foi despedaçada, irreversivelmente ferida e machucada. Essa é a imagem capturada pelo poeta: a lapidação moral de uma mulher. Corrompida e maculada pelas leis dos homens, Sakineh, a mulher proscrita, nunca passou de mais uma das centenas de milhares de histórias que se encontram em mídias e redes sociais, fadadas ao esquecimento. Mas a violência da narrativa tornou-se perene na poesia de Jorge Elias Neto, para quem essa história representa mais uma escrita da barbárie nas letras dos homens, na caligrafia dos brutos. E toda barbárie, aparentemente, parece contrariar o conceito e a ideia de civilização, *mas não contraria*: a barbárie não é o contrário da civilização, é apenas sua outra face, sua irmã siamesa.

Em contraposição à brutalidade da história de Sakineh, que circulava nas redes de internet, os versos do poeta também circularam nas redes sociais, constituindo assim uma resistência em rede contra a violência, de uma curiosidade perversa, da mídia: a poesia fez medrar a ternura de alguém que, como uma multidão de outros anônimos, não se conforma com brutalidade que se exerce sobre as pessoas em nome de uma religião, em nome do poder.

O afeto e a poesia não são capazes de salvar Sakineh de sua condenação e de sua penúria moral, mas o poeta, ao colocar o poema

2 De acordo com notícias veiculadas na mídia, Sakineh recebeu o benefício de cumprir sua pena fora da prisão. Sobre isso, conferir em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/07/100709_apedrejamento_ira_ir.shtml. Acesso em: 2 jul. 2016.

"Caligrafia do bruto" em circulação, de alguma forma lança luz sobre um problema universal: a condição feminina nas culturas do mundo cristão, islão ou pagão; a condição da mulher no Brasil ou em países da África, da Ásia, de todas as cidades, de todas as vilas, de todo o mundo. As mulheres são vítimas potenciais de uma intolerância social que impõe um jugo pesado sobre sua alma, seu corpo e seu destino. Silenciadas por um código moral violento, às mulheres cabe um lugar de desvantagem nas culturas do oriente e do ocidente. Ao falar das damas do Século XII, Duby (2013, p. 110) parece se referir à realidade de muitas sociedades contemporâneas: "Existe assim um espaço fechado reservado às mulheres, estritamente controlado pelo poder masculino". E não se trata de exceções: tacitamente, não se aceita a presença da mulher em posição de comando, e isso ocorre em todas as sociedades, ainda que em algumas as conquistas e o reconhecimento da mulher sejam mais evidentes. A vida pública é reservada a poucas personalidades femininas, pois insidiosamente grupos de forças tradicionais tramam contra a emancipação da mulher, contra seu sucesso e ascensão, sob o entendimento de que o lugar das mulheres é o recato do mundo privado, onde podem ser vigiadas e punidas, se ousarem tentar romper essa barreira.

Neste sentido, as conquistas femininas, com notável força a partir do Século XX, são evidentes e importantes, mas ainda pequenas, frágeis e restritas. A pena capital é uma realidade no mundo inteiro, seja pelas leis religiosas, seja pelos códigos masculinos: mulheres são humilhadas, violentadas, espancadas e assassinadas a todo instante. A poesia é impotente frente ao drama das mulheres, impotente frente aos males do mundo, mas ela não se cala e não se esconde frente ao que é extraordinariamente humano: a poesia revela os paradoxos e as dores desses tempos. O poema sublima histórias de horror. A poesia é o afeto do poeta.

Os eventos extraordinários que pressionam a escrita e a manifestação do poeta podem surgir de notícias de jornais, mas também podem surgir do próprio cotidiano, que surpreende os indivíduos com fatos que escapam à ordem do dia, como a morte. O nascer e o

morrer fazem parte do cotidiano social. Geralmente, o nascimento vem acompanhado de alegria, de esperanças e de expectativas em relação ao futuro; o morrer, ao contrário, é o fim do presente, que é enterrado na mesma cova com o passado. E não é fácil aceitar a morte. Para Persch (2012, p. 11), se "há problemas existenciais, então a finitude humana talvez seja o mais emblemático. [...]. Nenhuma verdade é tão indiscutível como essa, mas também nenhuma verdade é tão difícil de ser aceita, mesmo em situações em que não há mais esperança de vida". De fato, a morte é uma verdade com a qual não se conformam os homens. E ela, a morte, mesmo que esperada, sempre é surpreendente.

Ainda que a morte seja um fato corriqueiro do cotidiano, afinal todos os dias morrem pessoas, ela torna-se um evento extraordinário na privacidade dos homens, na intimidade de uma família, na organização de um grupo. A morte arranca as pessoas de sua rotina, fazendo-as pensar, cada uma delas, na própria morte. Assim, a morte constitui um *fato extraordinário*, sobre o qual o poeta tem muitas coisas a dizer. Mas dizer para quem? O poeta dirige-se ao cadáver.

Discurso para o cadáver

Teus olhos
não mentem
essa simplicidade
em dizer:
tão breve, a vida,
enquanto saturamos
o ar
com subterfúgios
e preces.

Do ponto
em que se parte
– se esquece –

o espectro
da carne
– do irremediável.

Da carne
à cinza,
do torrão de
terra
ao desprezível
mármore
– questão alheia –
(prevalecerá a vontade
do Universo).
Que os vivos
tratem da espessura
das trevas.
A você, o privilégio
da dimensão
onde se plantam flores.

Agradeço
a sinceridade
azul
em teus dedos,
ao lançares os dados
que julgarão
os versos
impossíveis.

E o que disse
da memória ...
A memória sem lar,
desnecessária,
posta a ausência
cúmplice.

Se pudesse
te acenderia um cigarro...
Deixaria a guimba
pendurada
em teus lábios.
(Como é bela e
inútil
a última centelha...)

Logo
chegarão.
(A boca aberta da cidade
despeja
suas crias.)
Vestirei a máscara
e restarei
um momento – breve –
(o tempo de observar a indecisão
das chamas perante o choro
humano) (ELIAS NETO, 2014, p. 43).

O poema, pois, é um pequeno monólogo dirigido a um cadáver. E apenas no título Jorge Elias Neto usa a palavra "cadáver" que, por sua natureza semântica ligada à morte, soa como matéria, puro objeto. A escolha dessa palavra reforça o posicionamento do poeta ante a morte: tudo está acabado. Segundo Houaiss (2009), a etimologia da palavra "cadáver" é de origem latina, significando "corpo morto"; mas a intervenção popular vai além e associa "cadáver" a outra expressão latina: *CArne DAta VERmem*[3] (Carne Dada aos Vermes). Seria a palavra cadáver, assim, uma sigla. A pessoa reduzida à carne. Na cultura popular, outra palavra contempla o significado de "cadáver": a palavra "corpo". Essas palavras traduzem com exatidão semântica aquilo que a morte representa: ausência de alma, ausência de espírito. Falta a vida.

3 Cadáver. *Dicionário etimológico*. Disponível em: http://www.dicionarioetimologico.com.br/ cadaver/. Acesso em: 14 set. 2016.

Nos versos do poeta: "Do ponto / em que se parte / – se esquece – / o espectro / da carne / – do irremediável", outra escolha emblemática: "espectro". Esta palavra, popularmente, é associada a fantasma. Contudo, a existência de fantasmas pressupõe uma continuidade da vida após a morte, em uma dimensão misteriosa e inexplicável. Ora, uma convicção niilista não permite tal interpretação, restando à palavra um sentido semântico muito diferente: "espectro" como "coisa": "coisa vazia, falsa; ilusão" (HOUAISS, 2009). A vida é uma ilusão. A morte é o fim da ilusão.

Em alguns versos, o poeta reforça seu ceticismo categórico, carregado de lirismo telúrico: "A você, o privilégio / da dimensão / onde se plantam flores". A terra, o fim de tudo, onde o "cadáver" encontra seu destino final, o sossego da extinção da alma. Ou talvez não: na dimensão da vida, alimentando os vermes, o cadáver inicia um novo ciclo de vida, adubando raízes de flores de todas as cores. Nas palavras de Arendt (2001, p. 57): "É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta num universo em que tudo o que se move o faz num sentido cíclico". Mas, enquanto o corpo está presente, acima da terra, o profundo respeito do poeta pelo cadáver, o qual faz lembrar que a vida é breve: "Teus olhos / não mentem / essa simplicidade / em dizer: / tão breve, a vida, enquanto saturamos / o ar".

Os *fatos extraordinários* eventuais – uma notícia, uma morte ou acontecimento marcante – projetam-se em meio aos acontecimentos rotineiros; chamam a atenção por algum motivo, por algum aspecto. A eventualidade é uma força esporádica que atrai o poeta, mas é, certamente, do cotidiano que Jorge Elias Neto pinça seus temas: nas cenas e ocorrências do dia-a-dia.

CENAS E OCORRÊNCIAS DO COTIDIANO

As *cenas e as ocorrências do cotidiano* fornecem os temas mais frequentes à poética de Jorge Elias Neto. O cotidiano, como substantivo, corresponde às ações que se realizam todos os dias, continuamente, ações que se repetem todos os dias, na vida de todos os indivíduos.

Hannah Arendt (2001, p. 221) lembra que: "O único atributo do mundo que nos permite avaliar sua realidade é o fato de ser comum a todos nós". Apesar de o mundo social ser comum a todos, pois, em sua rotina diária, todos o compartilham, as percepções são estritamente pessoais: o mesmo acontecimento pode ser aplaudido por uns e rejeitado por outros. Qualquer ruptura da rotina torna-se um *fato extraordinário*. Assim, todos os dias, as pessoas se movem em um mundo comum, ainda que, pelos seus sentidos particulares, esse mundo seja compreendido singularmente, por cada indivíduo. Hannah Arendt (2001, p. 221) desenvolve essa ideia e infere:

> se o senso comum tem posição tão alta na hierarquia das qualidades políticas, é que é o único fator que ajusta à realidade global os nossos cinco sentidos estritamente individuais e os dados rigorosamente particulares que eles registram. Graças ao senso comum, é possível saber que as outras percepções sensoriais mostram a realidade, e não meras irritações de nossos nervos nem sensações de reação de nosso corpo.

Pelo cotidiano, o poeta, em sua singularidade, depara-se com ocorrências percebidas por todas as pessoas, mas sentidas singularmente por ele mesmo. Pelo caminho da singularidade, o poeta questiona certezas e verdades: as convicções estão instaladas em um ponto de vista, o qual apresenta uma versão possível, nunca uma versão absoluta. A poesia é sempre um outro ponto de vista possível. No cotidiano, a rotina se constitui de ternura, violência, dor, risos, expectativas e, no cotidiano do poeta, mesclam-se muitos elementos da vida sensível: saudade, lembranças, amor, família, morte, dor, frango com farofa, passeios, olhares perdidos no nada. Tudo isso, *cenas e ocorrências do cotidiano*, alimentam os temas da poesia de Jorge Elias Neto. Tudo pode ser o início da poesia.

A poesia começa assim

Emprenhar-se de miudezas;
deixando as mãos rendidas aos gestos costumeiros.
E quando a luz se aperceber, desmembrada
pelo estalo da palavra,
jogar-se nos trilhos
para salvar a flor (ELIAS NETO, 2010, p. 25).

O segundo verso do poema "A poesia começa assim" já demonstra que o poeta está mergulhado no cotidiano: "deixando as mãos rendidas aos gestos costumeiros". Todavia, a palavra é a força capaz de desmembrar ou de desprender alguma ação, algum gesto ou algum objeto da realidade cotidiana, mas contra a qual ele se rebela: "jogar-se nos trilhos / para salvar a flor".

É também pela expressão poética que Jorge Elias Neto demonstra sua profunda descrença em alguns grandes pilares da civilização, como a religião, há muito tempo tragada pela linguagem científica, pela lógica da economia e pela exatidão dos resultados apresentados por laboratórios renomados: "digitais humanas nos dedos de Deus". É com tom lacônico que o poeta revela sua visão da cristandade:

Agora é tarde, pintei o muro
Para José Augusto Carvalho

O alento da cristandade
não sei se volta.
Depois que reparei
digitais humanas nos dedos de Deus,
essas trincheiras me pareceram obsoletas;
dissipou-se a taramela
no pórtico do inferno.

> Comer todas as hóstias
> na infância – de uma só vez –
> só me serviu para matar a fome de Deus (ELIAS NETO, 2010, p. 80).

Contidos e serenos, esses versos confirmam a tese de T. S. Eliot (1989, p. 44): "o que conta não é a "grandeza", a intensidade das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão". Dessa maneira, o poeta expressa a condição solitária do homem, sem amparo divino.

Adorno e Horkheimer (1985) advertem que a perda do apoio da religião na reconfiguração moral dos homens contemporâneos não levou as sociedades ao caos cultural, mas ao contrário, não há caos, tudo se movimenta em trono de um ordenamento pragmático do mundo: o arrefecimento da fé integrou um conjunto de forças que redirecionaram o mundo para um novo modelo cultural, submetido a uma prática econômica perversa e imperturbável. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 113), esse novo modelo "confere a tudo um ar de semelhança". Dominadas pela racionalidade calculista e destruidora, as religiões não se prestam mais ao consolo: "O alento da cristandade / não sei se volta". Todavia, se obsoletas como campo sagrado, elas ressurgem como uma grande feira de milagres. O vínculo entre o homem e as religiões não se rompe, apenas se corrompe: as religiões sucumbiram às leis do mercado.

Entre as *cenas e ocorrências do cotidiano*, uma imagem chama a atenção do poeta: uma árvore morta, uma ingazeira. Na pressa, poucas pessoas reparam as árvores vivas ou agonizantes. Só reparam nelas quando são arrancadas por ventos e interrompem a passagem de carros e pessoas. Reparam e reclamam. O cotidiano exige pressa e emite imprecações. Mas o poeta faz uma reverência, afetuosa:

Poema à morte da ingazeira

Morre de pé o verde,
até que a inexorável gravidade
trace seu rumo definitivo:
partir para o esquecimento (ELIAS NETO, 2007, p. 97).

O traço de visão niilista da vida, "partir para o esquecimento", reforça sua convicção sobre vida e morte. Existencial, o mundo sensível é o que se coloca sob o olhar do poeta. Importante ressaltar a relação do poeta com a cor verde, a qual aparece inclusive no título de seu primeiro livro, *Verdes versos* (2007). A cor matiza-se em tons que se relacionam ao verde brilhante de vida, ao verde sinistro da carne apodrecida ou ao pus que escapa do corpo doente; faz ainda referência aos perigos que o verde natureza corre, com as ações humanas: "Morre de pé o verde".

As cenas captadas do cotidiano pelo poeta são muitas, formando um vasto leque de interesses e revelando diferentes modos de olhar a rotina do mundo; há cenas que se projetam em planos mais fechados, como em "A logística das formigas", cujos sentidos parecem forçar os olhos do leitor a se aproximarem de algo bem miúdo:

A logística das formigas

Reparem no descaso
das formigas
no espelho fosco
das placas de gelo.
Morrem,
aos montes,
em fila,
agarradas
à impossibilidade (ELIAS NETO, 2014, p. 37).

Mas também há cenas que apresentam perspectivas panorâmicas, com cenas mais abertas, convidando a uma leitura de paisagem ampla e mostrando situações que se deixam observar mais ao longe, como ocorre no poema "Da construção de cidades e sentenças":

Da construção de cidades e sentenças

Gélidos desfiladeiros
ladeando avenidas...
Estruturas metálicas
— andaimes —
espinha dorsal
de enormes geleiras
que sentenciam à morte
os que ignoram a cronologia
do desespero (ELIAS NETO, 2014, p. 25).

As *cenas e as ocorrências do cotidiano* constituem traços de uma poética enérgica e vigorosa. Os versos de Jorge Elias Neto, de uma maneira geral, expressam diferentes sentimentos, de forma alternada: revolta, rebeldia, ternura, saudade, nostalgia, indignação, contemplação. Alguns poemas são notavelmente especulares, tais como "Seu Jorge" (ELIAS NETO, 2007, p. 78-79) e "Nomear poemas" (p. 95). O uso do próprio nome indica um mergulho na própria alma, na própria atividade poética que realiza. O primeiro verso do poema "Nomear poemas" torna-se muito revelador e emblemático, considerando o conjunto de uma poética fortemente marcada pelas próprias experiências, lembranças e reminiscências: "No fundo, os poemas chamam-se Jorge".

À sensibilidade do olhar do poeta para pessoas, objetos, cenas e acontecimentos de seu tempo, agrega-se ainda um importante diálogo com o sistema filosófico. Com uma linguagem intimista, serena, até mesmo melancólica, Jorge Elias Neto dialoga com questões universais, com muitas referências à vida e à morte, à dor e à alegria. A condição humana e os paradoxos da existência estão em sua poesia.

POESIA E FILOSOFIA: A CONDIÇÃO HUMANA NA POÉTICA DE JORGE ELIAS NETO

Os dramas da existência humana são regidos por duas forças irresistíveis e inelutáveis: nascer e morrer. O nascer é um acontecimento do qual o homem toma consciência quando não há mais possibilidade de qualquer tentativa de reação; mas o morrer é acontecimento do qual ele tem consciência e contra o qual ele tenta, em vão, resistir ou adiar. Norbert Elias (2001, p. 10) lembra que:

> Entre as muitas criaturas que morrem na Terra, a morte constitui um problema só para os seres humanos. Embora compartilhem o nascimento, a doença, a juventude, a maturidade, a velhice e a morte com os animais, apenas eles, dentre todos os vivos, sabem que morrerão; apenas eles podem prever seu próprio fim, estando cientes de que pode ocorrer a qualquer momento e tomando precauções especiais – como indivíduos e como grupos – para proteger-se contra a ameaça da aniquilação.

"A morte é problema dos vivos. Os mortos não têm problemas", em mais uma afirmação de Norbert Elias (2001, p. 10). Ela é o destino final do homem, mas não da espécie, que se prolonga nos *gens*; todos os homens estão sob a égide da condição humana: nascer, morrer, sentir dor e envelhecer. Nas palavras de Arendt (2001, p. 17): "o que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o caráter de condição da existência humana". Neste sentido, tanto a morte quanto a vida, tanto o mundo iluminado pela tecnologia ou quanto o mundo devastado pelas sombras do fascismo estão na ordem da existência e da condição humana. Revoltada, indignada ou contemplativa, a poesia de Jorge Elias Neto expressa, muito sensivelmente, as dores, as esperanças e as expectativas engendradas pela condição humana.

No limiar dos dilemas humanos estão os medos e as angústias mais íntimas dos indivíduos: a dor, o envelhecimento, a morte. O homem deseja não sentir dor, não quer envelhecer, também não quer morrer. Para tais dilemas, ele criou histórias, inventou remédios, converteu-se aos deuses imortais: "Na turva sacralidade de seu desamparo, de seu desespero, teria o homem criado os deuses para responder às suas angústias?" (FERREIRA FILHO, 2016, p. 236). Os deuses não ouvem suas súplicas, os remédios possuem efeitos limitados e as dores chegam muito rapidamente. Sem saídas, o riso torna-se um remédio contra seus males; assim faziam os medievais – que destronavam seus medos com piadas e inversões deliberadamente ridículas, caçoando do diabo, da morte e dos santos: "O rebaixamento do sofrimento e do medo é um elemento da maior importância no sistema geral dos rebaixamentos da seriedade medieval, impregnada de medo e de sofrimento", afirma Bakhtin (1993, p. 150). Uma segunda alternativa para lidar com os dramas da existência é, como faz a filosofia, refletir sobre eles, investigá-los. Mas há ainda uma terceira possibilidade: a poesia. Como os medievais, a poesia consegue rir dos medos dos homens e, como a filosofia, consegue refletir sobre a condição humana. Sobre a condição humana, Hannah Arendt (2001, p. 60-61) destaca a dor como um acontecimento essencialmente solitário:

> De fato, o sentimento mais intenso que conhecemos – intenso ao ponto de eclipsar todas as outras experiências, ou seja, a experiência de grande dor física – é, ao mesmo tempo, o mais privado e menos comunicável de todos. Não apenas por ser, talvez, a única experiência à qual somos incapazes de dar forma adequada à exposição pública; na verdade, ela nos priva de nossa percepção da realidade a tal ponto que podemos esquecer esta última mais rápida e facilmente que qualquer outra coisa.

A dor pode prenunciar o fim de uma vida, mas também pode ser superada com tratamentos e remédios. Mas, enquanto dor, ela

mantém o homem em seu lugar de indivíduo, de *ser um ser solitário*. A sociedade se desfaz na dor e na morte. Para Hannah Arendt (2001, p. 124): "nada expele o indivíduo mais radicalmente para fora do mundo que a concentração exclusiva na vida corporal, concentração esta forçada ao homem na escravidão ou na condição extrema de dor insuportável". Na dor, os homens estão sozinhos, seja a dor da carne, seja a dor da alma. Na dor do corpo, o choro do desamparo; na dor da alma, o choro para recomeçar:

Recomeçar do fim
Chora, disfarça e chora todo o pranto tem hora
Cartola

Chorar o difícil choro do reinício.

Roda, roda
roda dágua
com a força que a alma pede.

Beba o sal,
que a vida,
pede a vida.

Sem dó de ter dor:
tal prazer emperra a engrenagem dos punhos.

Chore o pranto do agora,
para que o depois não te turve o sossego.

Todo pranto tem hora.
e, se for preciso,
no começo,
disfarça,
mas chora...

Mas se a dor é capaz de colocar os homens em uma profunda solidão, o envelhecimento constitui, talvez, um drama ainda maior que a morte, visto que, por natureza defensiva, ninguém pensa na morte, mas todos pensam e se preocupam com o envelhecimento. Norbert Elias (2001) desenvolve uma reflexão sobre esses dramas no pequeno ensaio "Envelhecer e morrer", no qual ele afirma:

> Não é fácil imaginar que nosso próprio corpo, tão cheio de frescor e muitas vezes de sensações agradáveis, pode ficar vagaroso, cansado e desajeitado. Não podemos imaginá-lo e, no fundo, não o queremos. Dito de outra maneira, a identificação com os velhos e com os moribundos compreensivelmente coloca dificuldades especiais para as pessoas de outras faixas etárias. Consciente ou inconscientemente, elas resistem à ideia de seu próprio envelhecimento e morte tanto quanto possível (ELIAS, 2001, p. 80).

Observar a velhice do auge da força e da juventude se faz com um modo de olhar, quase indiferente, mas olhar a velhice quando dela se aproxima, torna o olhar reflexivo, mais consciente das limitações do corpo. Em algumas sociedades passadas, os anciãos, pelo pressuposto acúmulo de experiências e pressuposto acúmulo de sabedoria, eram ouvidos e respeitados. Nas sociedades contemporâneas, em que a sabedoria não é mais importante que a economia, há grande insensibilidade para com os velhos, a ponto de alguns serem vistos como estorvos. Todavia, quando há sensibilidade e ternura, os velhos, cumprindo inevitável etapa de sua condição humana, são como rendas que revelam muitos desenhos e muitas histórias. O poeta, rendido ao amor pela avó, presta-lhe uma homenagem:

Vó Bela

Para minha avó Isabel Teodomira Pereira

Ainda te vejo terminar os dias
cozendo a colcha de retalho de tua genealogia.
Sabias, sim, os segredos da vida,
única explicação para a transparência de teu olhar...
Entendias também os sortilégios da morte.
Muitos dos teus já tinhas visto partir
no nefasto trilho do fim absoluto.
Confesso não ter conhecido quem melhor divagasse
entre magos e dragões,
conhecesse os cordéis do seu povo,
que, vestida de santa, ensaiasse noites inteiras
os martírios do ser divino.

Usou o apoio imprevisto das estrelas e se fez poetisa.
Recitando os versos de seus heróis sertanejos,
embalaste o sono do pequeno ávido,
e plantaste o sonho que agora luto
para não se esvair (ELIAS NETO, 2007, p. 19).

Em "Verdes versos II", Jorge Elias Neto apresenta um quadro verde de morte ou quase morte: o verde da carne que apodrece, o verde da morte, o verde daquilo que se expele do corpo doente: catarro, pus, vômito.

Verdes Versos II

Nada menos humano, menos carnal que o verde.
Pútrida carne verde dos abandonados em valas.
O que é verde o corpo despreza.
Catarro, pus, vômica
Sinônimos de morte.
A pele que ainda respira quando verde agoniza.
De verde apenas os seres de nosso planeta imaginário.

Nada mais vida, mais sentimento que o verde (ELIAS NETO, 2007, p. 58).

O encanto do verde da vida e da natureza exuberante *parece* opor-se ao verde da carne que apodrece; para o poeta, "nada menos humano, menos carnal que o verde". Mas, talvez, não haja contradição nessas manifestações de verde, pois a morte é onde a vida se extingue ou onde a vida se guarda: "vida e morte são o continuar dos passos" (ELIAS NETO, 2007, p. 35). As contradições tornam-se denominadores comuns, os quais encontram expressão nos versos do poeta que ora ergue o olhar para as questões mundanas e mais gerais, ora se inclina para lembranças, angústias e desejos.

Em tempos cinzentos, em que a questão ambiental se torna premente, enquanto as autoridades discutem o destino do Planeta, fecham acordos (improváveis) e estabelecem metas que visam limitar as agressões à natureza, as vozes inquietas dos poetas se lançam, mesmo sem convite, neste grande debate que inclui o destino do homem. O debate na esfera da poesia é menos prático, mais prosaico, mas não menos intenso, nem menos pulsante. E o poeta indaga à sua Vó Bela: "Será que chegará o dia / em que tomaremos em nossas bocas / uma folha verde como hóstia?".

Hóstia verde

Vó Bela!
O homem é assim:
cultiva a ausência do verde,
e quando este finalmente falta,
vende o que resta aos idólatras.

Benditos os iconoclastas
derrubadores do ídolo verde!

Vó Bela!
Será que chegará o dia
em que tomaremos em nossas bocas
uma folha verde como hóstia? (ELIAS NETO, 2007, p. 122).

"O homem é assim:" é um verso emblemático, pois sintetiza o eixo temático da poesia de Jorge Elias Neto: o homem e a condição humana. Sobre o tema central, *o homem*, Ferreira Filho (2016, p. 236) afirma: "Observado com atenção o ser humano, tudo nele é problema – identidade, subjetividade, convivência, política, sexualidade...". O poeta prefere os temas de difícil trato, temas que incomodam e inquietam a alma humana ("Máscara mortuária" [ELIAS NETO, 2014, p. 47], "Inércia" [p. 49]).

A preferência pelos versos curtos e substanciais fazem tentativas de expressar um mundo absurdo. Todavia, o percurso do poeta se define pelo traçado de versos curtos e substanciais. Sendo a palavra – e a palavra é tema que também se oferece ao absurdo – a matéria da poesia, as tentativas de expressar o indizível tornam os versos enigmáticos. A poética de Jorge Elias Neto revela influências da grande literatura universal: as lembranças de Borges, o realismo de Dostoiéviski, a austeridade existencialista de Camus e o pensamento altivo e vigoroso de Nietzsche.

Nas letras dos versos de Jorge Elias Neto – salvo, talvez, nas fendas em que se lê paixão e sensualidade, rasgos de uma vida que insiste –, nota-se espanto, ou apenas a constatação, de alguém que descobre que a existência humana não tem sentido; ou o espanto de alguém que descobre que a esperança esconde o desalento infinito da alma humana; a esperança é o sentimento dos paradoxos. Nietzsche (2000, p. 63-64) afirma que a esperança foi o único mal que não conseguiu escapar da caixa de Pandora: "Zeus quis que os homens, por mais torturados que fossem pelos outros males, não rejeitassem a vida, mas continuassem a se deixar torturar. Para isso lhes deu a esperança: ela é na verdade o pior dos males, pois prolonga o suplício dos homens". A descrença presente nos versos pesados reforça esse diálogo com Nietzsche. O absurdo, talvez, seja o traço mais humano do homem, demasiadamente humano.

A poesia de Jorge Elias Neto – *racional* em sua capacidade de ler o mundo e de expressá-lo por meio de ritmos intimistas, *sensível* em sua capacidade de perceber a fragilidade dos seres e das coisas – projeta um campo no qual se imbricam formas e temas que traduzem um mundo particular, em seu olhar, universal em suas questões. Como os anjos de Berlim[4], o olhar do poeta não altera a ordem das coisas, não salva Sakineh, não salva o mundo nem as pessoas, apenas, solidária e solitariamente, olha para os que estão à beira da morte, para os velhos, para os que sofrem, para os que brincam, para os que se ocupam em tarefas tolas ou muito importantes, para as paisagens, para os movimentos; o poeta se interessa por tudo, afinal.

A poesia mantém-se na linha da razão, assim pensa Merquior (1996, p. 189): "na própria linguagem [poética] reside uma vontade ordenadora, uma disciplina da emoção". Por assim dizer, a poesia não se coloca em uma disposição emocional, mas em uma esfera na qual a razão se concentra na dinâmica da própria palavra, com suas relações coordenadas e subordinadas, sem necessariamente se submeter a uma ordem sintática convencional.

4 Em *Asas do desejo* (*Der Himmelüber Berlin*), 1987, de Wim Wenders, anjos vagam por Berlim, antes da queda do muro; eles acompanham as pessoas em seu vai-e-vem, com suas dores e angústias, mas não podem interferir em sua realidade porvir.

Em busca de palavras que expressem os sentidos de que precisa, o poeta cria mecanismos diversos que dão vigor à sua linguagem, tais como a intensificação dos vocábulos (o uso de "versos quebrados" tem essa capacidade) e das imagens, sem perder seu elo com a razão. Merquior (1996, p. 190) lembra que "a necessidade de recorrer a símbolos de inteligência comum é inarredável da lírica". Ao poeta reserva-se um lugar na história dos homens ("O poeta / - atleta do abismo - / espreita o entardecer / por detrás / da história" [ELIAS NETO, 2014, p. 57]), mas sua forma de contar a história é pelas linhas irregulares e livres dos versos.

Como os anjos, os poetas observam e solidarizam-se com os que sofrem, mas não podem fazer nada. Miram as condições terrenas em que vivem os homens, sem poder interferir no caos, na dor e na desordem existencial das pessoas. Mas enquanto os anjos não conseguem sentir as emoções humanas, os poetas não apenas *sentem* como *sofrem* com elas. Sensível ao mundo dos homens, ao qual pertence, o poeta busca uma expressão para esses sentimentos (o que produz a confusão que identifica a poesia com a emoção). Ao registrar esses sentidos, o poeta introduz na perenidade das palavras os acontecimentos do cotidiano. Jorge Elias Neto, como muitos poetas do passado e do presente, preserva a expressão de descrença e de espanto, frente aos dramas humanos. E como se respondesse à questão da limitação dos ternos anjos da cidade arrasada, o poeta escreve: "Anjos... / Dou-lhes de presente / minha sanidade" (ELIAS NETO, 2014, p. 23).

O contemporâneo e seus dilemas sociais, políticos e existenciais exigem reflexões e análises para compreender as conexões que existem entre as mazelas e, assim, tornar o absurdo menos absurdo; o mundo absurdo parece uma construção desastrada, mas, ao contrário, ele está dentro de uma lógica deliberada, como advertem Adorno e Horkheimer (1985), que atordoa os indivíduos, tornando-os presas fáceis de um senso comum estereotipado, moldado por uma mídia que mira seus interesses no consumo. Os anjos e os poetas não podem corrigir ou remendar esse mundo de desacertos. Está na ordem natural da vida, está na ordem do mundo. A ternura do poeta não pretende esconder a

brutalidade da vida. Nem provocar emoções com as próprias emoções: "O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais", lembra T. S. Eliot (1989, p. 47).

Paul Valéry (1991, p. 201), afirma que "se encontrarmos profundidade em um poeta, essa profundidade parece ter uma natureza completamente diferente da de um filósofo ou de um sábio". De fato, as questões que insistem nas temáticas dos filósofos e poetas contemporâneos são múltiplas e multifacetadas, mas, paradoxalmente, é apenas uma questão: a condição humana. Mas há uma grande diferença entre a filosofia e a poesia: a filosofia procura a compreensão; a poesia não busca a compreensão, mas mergulha no tempo com mais perguntas e dúvidas.

Os poemas são, pois, os artefatos dos poetas, ou aquilo que ultrapassa a vida deles. Hannah Arendt (2001) considera os artefatos o resultado do trabalho humano: Isto quer dizer que o homem, mortal, imortaliza-se nas gerações e nas coisas que produz e constrói. Neste sentido, a poesia – a literatura de uma maneira geral – inclui-se naquilo que Hannah Arendt (2001, p. 27-28) considera "artefato imortal" dos homens:

> A tarefa e a grandeza potencial dos mortais têm a ver com sua capacidade de produzir coisas – obras e feitos e palavras – que mereceram pertencer e pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de sorte que, através delas, os mortais possam encontrar o seu lugar num cosmo onde tudo é imortal exceto eles próprios. Por sua capacidade de feitos imortais, por poderem deixar atrás de si vestígios imorredouros, os homens, a despeito de sua mortalidade individual, atingem o seu próprio tipo de imortalidade e demonstram sua natureza "divina".

Em seu tempo, o poeta muito provavelmente não pensa na imortalidade ("A minha imortalidade / se encerrará com a minha morte" [ELIAS NETO, 2007, p. 137]), contudo sua obra, despregada de si, ganha autonomia e, independentemente de alcançar êxito de público e reconhecimento da crítica, torna-se mais um artefato que demonstra a capacidade de o homem ser imortal, criando coisas que ficam; como os poetas criam versos que ficam.

A CALIGRAFIA DO POETA

"Os artistas são as antenas da raça", afirma Pound (1997, p. 71). A afirmação do poeta-crítico-ensaísta é, com toda justiça, repetida em vários ensaios de crítica literária. Não seria tão frequente se não fosse verdade. A atividade do artista está relacionada a uma faculdade excepcional de ser sensível às ocorrências que a grande massa ignora ou não percebe. O artista se inclina para um detalhe, nuanças de um evento banal, mas indicativo de algo novo. Artista da palavra, o poeta se esgueira para um pequeno vão, de onde se lança com coragem ao mais profundo precipício, para um abismo onde se vê as raízes da humanidade; ou se lança ao voo mais alto, plainando sobre as paisagens gerais. O poeta capta o que é indizível e traduz seus sentidos em versos, revelando ao mundo seus significados. A poesia, por seus caminhos e linguagens tão próprios, dá-se a expressar emoções infinitas. No registro das paixões, Jorge Elias Neto coloca o juízo da poesia no corpo frágil do verso. O poeta tem algo a dizer sobre as metamorfoses da vida e, no labirinto de palavras enigmáticas e enérgicas, sobre sua própria metamorfose: "(só sei transformar sapato em borboleta)" (ELIAS NETO, 2010, p. 23). Na escrita potente e sensível de Jorge Elias Neto, a caligrafia registra cenas do cotidiano e fala de vida. Mas não fala o poeta de si mesmo, para si mesmo: fala para outros. Escuta o poeta.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ASAS do desejo (*Der Himmelüber Berlin*). Direção e Produção: Wim Wenders. Paris: Argos Films, 1987. 1 DVD.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

DUBY, Georges. *As damas do século XII*. Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ELIAS NETO, Jorge. *Verdes Versos*. Vitória: Flor&Cultura, 2007.

ELIAS NETO, Jorge. *Rascunhos do absurdo*. Vitória: Flor&Cultura, 2010.

ELIAS NETO, Jorge. *Os ossos da baleia*. Vitória: Secult, 2013.

ELIAS NETO, Jorge. *Glacial*. São Paulo: Patuá, 2014.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos* seguido de *Envelhecer e morrer*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELIOT. T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FERREIRA FILHO, Benjamin Rodrigues. Bestiário geral: especulações em torno da palavra bicho. In: PINTO, Aroldo José; FERREIRA FILHO, Benjamin Rodrigues; PERSCH, Danilo; SOUZA, Shirlene Rohr de (Org.). *Homens, instituições e sociedades*: inquietações contemporâneas. São Paulo: Arte e Ciência, 2016.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica, razão e lírica*: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil. In: _____. *Razão do poema*: ensaios de crítica e de estética. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PERSCH, Danilo. A fragilidade humana e suas implicações no comportamento ético. In: PINTO, Aroldo José Abreu; BETINE, Giovanna; LUIZ, Tiago Cury (Org.). *A fragilidade humana*: inquietude e caos na ordem da existência. São Paulo: Arte e Ciência, 2012.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.
POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.