



VOLUME 32

WILBERTH SALGUEIRO

Rosa, Reinaldo, Pessoa & outros desenredos



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes”,
a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de
Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal
do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação
da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de
inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do
Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação
de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de
recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Valdemar Lacerda Júnior

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,
Eneida Maria Souza Mendonça, Fabrícia Benda
de Oliveira, Fátima Maria Silva, Gleice Pereira,
Graziela Baptista Vidaurre, José André Lourenço,
Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Diretor da Graúna Digital

Thiago Moulin

Supervisão

Laura Bombonato

Seção de edição e revisão de textos

Carla Mello | Natália Mendes | José Ramos

Natalia Mendes | Manuella Marquetti

Stephanie Lima

Seção de design

Carla Mello | Bruno Ferreira Nascimento

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação e capa

Bruno Ferreira Nascimento

Revisão de texto

Carla Mello

Fotografia da capa por
freestocks obtida em

<https://unsplash.com/>.

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

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

S164r

Salgueiro, Wilberth.

Rosa, Reinaldo, Pessoa & Outros desenredos [recurso eletrônico] / Wilberth Salgueiro. - Dados eletrônico - Vitória, ES : EDUFES, 2023.

297 p. : il. ; 21 cm. - (Coleção Pesquisa Ufes ; 32)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-525-0

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Literatura brasileira. 2. Literatura brasileira - história e crítica. 3. Rosa, João Guimarães - 1908-1967. I. Salgueiro, Wilberth. II. Título. III. Série.

CDU:869.0(81).09

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

WILBERTH SALGUEIRO

Rosa, Reinaldo, Pessoa & outros desenredos

 **EDUFES**

Vitória, 2023

Aos meus amores
Vicente Ruzzi & João Gregório & Maria Amélia

Escrever é estar no extremo
de si mesmo, e quem está
assim se exercendo nessa
nudez, a mais nua que há,
tem pudor de que outros vejam
o que deve haver de esgar,
de tiques, de gestos falhos,
de pouco espetacular
na torta visão de uma alma
no pleno estertor de criar.

(“Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”.

Museu de tudo. João Cabral de Melo Neto.)

Sumário

PARTE I ENSAIOS

Guimarães Rosa.....	11
Reinaldo Santos Neves.....	35
Rubem Braga.....	58
Memória e trauma	78
Pós-memória	89
Poesia e golpe	104
Glauco Mattoso	128
Fernando Pessoa.....	149

PARTE II TEXTOS (CURTOS)

Adilson Vilça	170
Adriana Lisboa	176
Andreia Delmaschio.....	178
Angela Binda.....	181
Ciro Palmerston Muniz.....	184
David Protti	191
Fabio Daflon	196
Futebol e literatura	199
Hilda Hilst	203
Jaime Ginzburg.....	205
José Irmo Gonring.....	208
Nelson Martinelli	211
Nicolas Behr.....	213
Ronis Vila Verde.....	215
Ruy Perini	217
Sérgio Blank	219
Thiago Ribeiro	220
Zé Amorim & Diego Moreira.....	223

PARTE III
ENTREVISTAS & DEPOIMENTOS

para Fábio Andrade / sobre poesia brasileira.....	229
para Marcela Rangel / sobre literatura erótica	235
para André Argolo / sobre Manuel Bandeira	238
para Marihá Barbosa / sobre liberdade e criação	242
para Sérgio Blank / sobre criação literária	246
para Paulo Roberto Sodré / sobre minha vida e obra	250
para Duanne Ribeiro / sobre crítica literária	265
para Andreia Delmaschio e Vitor Cei / sobre literatura e política	269

PARTE IV
FICÇÕES

Prudência	284
Diadorim: Texto inédito	287
Referências dos textos	289

Parte I

Ensaaios

Guimarães Rosa: “Desenredo”, de Guimarães Rosa – um enigma deveras investigado

Comentários a respeito da fortuna crítica do conto e uma hipótese de leitura.¹

O olhar que prende anda solto,
O olhar que solta anda preso
(...) O olhar que assusta anda morto,
O olhar que avisa anda aceso
(...) O olhar mais fraco anda afoito,
O olhar mais forte, indefeso
("Desenredo". Dori Caymmi & Paulo César Pinheiro)

1 **“Desenredo”, de Guimarães Rosa: um enigma deveras investigado.** CUNHA, Betina (org.) *Ave, Rosa! Leituras, registros, remates*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 211-225.

“Desenredo”, de 1967, é o menor conto de *Tutaméia* (ROSA: 1994, 555-557) e talvez o mais estudado de todos, ao lado dos prefácios-contos. E o romance *Grande sertão: veredas*, de 1956, é a maior das narrativas de Guimarães Rosa. Ambos, conto e romance, foram esquadrihados de ponta-cabeça. Neste, pelas tantas, Riobaldo dirá a seu interlocutor de “suma doutoração”: “O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo” (ROSA: 2006, 309). Tem sido este o esforço da crítica literária brasileira: pôr enredo, isto é, tentar entender, ordenar, interpretar, sob os prismas mais plurais, uma e outra narrativas. A partir de perspectivas teóricas por vezes antagônicas, em tudo se pensa e de tudo se acha nas tramas de Riobaldo e de Jó Joaquim.

Meu propósito aqui é percorrer uma boa parcela dos estudos específicos realizados em torno do microconto de *Tutaméia*, tentando, ao final, achar ainda algum enredo a pôr em “Desenredo”. Para isso, é preciso ver, antes, algo que já se escreveu sobre esta estória, cuja sinopse poderia ser: Jó Joaquim é amante de uma moça, casada; descobre que ela tem outro amante; o marido a fere, mata o amante, tempos depois morre; Jó Joaquim se casa com a moça; daí a pouco, descobre que ela tem novo amante; separam-se; só, o protagonista decide reinventar o passado de sua amada, convencendo-se a si e a todos de que jamais houve traições; juntam-se novamente; “convolidos”, termina o conto.

Começemos o périplo da revisão da fortuna crítica por um artigo de 1987, “O dizer-verdadeiro: análise narrativa de ‘Desenredo’, conto de Guimarães Rosa”, de Diana Luz Pessoa de Barros (1987). O texto se propõe a desenvolver uma análise “obedecendo aos princípios da teoria semiótica do discurso” (p. 52), tendo as lições de Greimas como paradigma norteador. Tal teoria entende que “a narrativa aparece como o simulacro da ação do homem no mundo que ele transforma” (p. 53). Para avançar no texto, a análise o divide em seis sequências textuais. Na primeira delas, o artigo comenta a segunda linha do conto (reproduzido ao fim do artigo em pauta) – “Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro da cerveja”: “O uso de termos

como ‘respeitado’ ou ‘bom’ para definir o sujeito Jó Joaquim faz pressupor que haja um outro sujeito que o respeita e o julga bom” (p. 56). Mais à frente, comentando o trecho “Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor”, o artigo conclui que “as paixões devem ser entendidas como efeitos de sentido resultantes do arranjo sintagmático de modalidades do ser ou ter” (p. 57). Na segunda sequência, a análise vai indicar como o conto “está todo assentado nas relações de saber e de crer e nos fazeres persuasivos”, listando alguns exemplos, disseminados ao longo da narrativa: “inebriante *engano*”, “no absurdo desistia de *crer*”, “*Imaginara*-a jamais a ter o pé em três estribos”, “*Soube*-o logo Jó Joaquim”, “Nela *acreditou*, num abrir e não fechar de ouvidos”, “*Crível?*”, “*Incrível?*”, “*Mais certa?*”, “Todos já *acreditavam*. Jó Joaquim primeiro que todos”, “*Soube*-se nua e pura” (grifos meus). Na quinta sequência, o artigo fala na inversão de “posições actanciais”, para mostrar que Jó Joaquim “nega a verdade (parecer + crer), transformando-a em mentira (parecer + não ser)” (p. 65). A conclusão, em síntese, é que o conto “faz ver a relatividade da verdade e da falsidade (...) Anula-se a distinção entre ficção e realidade e não mais se concebe a ficção como ‘cópia do real’, mas como criadora da realidade” (p. 68). A carga de objetividade do método crítico escolhido parece não ser suficiente para dar conta das polissemias e ambivalências da linguagem cheia de meandros do conto rosiano.

Já de 1989 é o livro, fundamental, de Vera Novis, *Tutaméia: engenho e arte*, que dedica um capítulo inteiro à análise do conto de Rosa: “De Jó a Jó: popa a proa (leitura de ‘Desenredo’)” (1989). Estudo fundador, nele vão se inspirar muitas das pesquisas que virão. Novis vai desvendar vários segredos do conto, cifrados, a partir de uma perspectiva – vinda dos irmãos Campos, Haroldo e Augusto – que aproxima Rosa a Joyce: o conto “Desenredo” seria “a prova definitiva de que Rosa subscreveu o parentesco estabelecido entre a sua obra e a obra joyciana, [com] elaboradas referências ao *Finnegans Wake* e ao *Ulisses*” (p. 131). Assim, a nomeação da personagem Livíria/Rivília/Irlívia estaria vinculada à personagem Anna Livia Plurabelle de FW,

remetendo a imagens de “lírio, símbolo da pureza feminina”, “rio [river], curso d’água e curso do tempo” e “Irlanda, espaço mitopoético” (p. 131), terra natal de Joyce. Em Vilíria, quarto e último nome da volúvel mulher, teríamos “vil e lírio, oxímoro perfeito” (p. 134). Novis articula o pôr “a fábula *em ata*” ao desejo de Jó de ter a “ideia *inata*” de felicidade, ou seja, a felicidade se alcançaria no espaço mesmo da fábula: a felicidade é o pôr-se a ideia em forma de fábula. A autora lê com precisão o vocábulo “convolados” (p. 134), destaca a existência de um triângulo entre Jó, Vilíria e os outros (a sociedade, a opinião pública, os leitores), indica que as aproximações entre o conto e os textos joyceanos ganham reforço nas iniciais de Jó Joaquim e James Joyce. Além do irlandês, Novis aponta familiaridades do conto com Alencar, Machado e Stendhal: respectivamente, a alusão à virgem Iracema, em “Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão”; o constante trabalho de citação deturpada, típico de Machado; e a referência ao célebre romance do escritor francês em “lance de tão *vermelha e preta* amplitude” (grifo meu). Há muitas outras ótimas descobertas e interpretações nesse capítulo, que serão retomadas, nem sempre com os devidos créditos, em análises posteriores.

Em “Metáforas náuticas”, de 1997, Walnice Galvão (2008) faz um breve arrazoadado acerca do motivo marítimo ou líquido em obras de Euclides e Graciliano, passando pelo *Grande sertão*, até chegar a “Desenredo”, “texto recheado de alusões oceânicas” (p. 123). Realça alguns neologismos (ufanático, abusufrutos, franciscanato, abominoso), mas afirma que “o forte neste conto vai ser a composição ao nível da frase completa” (p. 124). De base proverbial, o conto incorpora uma série de exemplos do “elemento úmido”: cerveja, conta-gotas, lágrimas, afogado, colher de chá etc. Explicam-se algumas construções rosianas, como no trecho “Suas lágrimas corriam atrás dela, como formigui-nhas brancas”, em que “o símile desbanaliza o lugar-comum do pranto pela perda” (p. 127). Essas “metáforas náuticas” encontram o corolário na citação direta do homérico Ulisses, “arquétipo do narrador” (p. 128), salientando, contudo, que este Ulisses de Rosa se liga também ao

de Joyce. O artigo traz uma boa contribuição, com exemplar clareza, embora nada de inédito em relação ao conto.

Maria Thereza Ceotto escreveu, em 1998, o artigo “O mundo às avessas de Jó Joaquim: leitura do conto ‘Desenredo’, de João Guimarães Rosa” (1998), privilegiando a questão do humor na estória de Rosa, a partir sobretudo de considerações de Freud e buscando cotejar “Desenredo” com os prefácios de *Tutaméia*. Aponta que um interesse central aqui é “inverter motivo literário tão desgastado como o triângulo amoroso” (p. 132). Faz uma leitura do nome Jó Joaquim, indicando a filiação bíblica do primeiro, como “símbolo da paciência e da resignação no sofrimento” (p. 133), e a origem hebraica do segundo, significando “elevação ou preparação do Senhor”, mas não conecta essa leitura onomástica à trama do conto. Já os nomes da personagem feminina são lidos de forma bastante produtiva, enfatizando os verbos que ali se inscrevem: ler, ver, rir, ir. Ainda de Freud, a ensaísta relembra o princípio de prazer que, em Jó Joaquim, se impõe diante do princípio de realidade.

O último capítulo do livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*, de Cleusa Passos (2000), se intitula “A fábula em ata”, expressão retirada do conto que, para a autora, é paradigmático do “processo compositivo rosiano”, que é “o contar desmanchando nós, vinculado à trapaça da linguagem”, lembrando conhecida expressão de Barthes em *Aula*. Assim, essa técnica rosiana encontraria em seu personagem Jó Joaquim o mais perfeito acabamento: é desconstruindo o senso comum e a previsibilidade que a narrativa se engendra como jogo de linguagem. Em 2001, a estudiosa publicou “O contar desmanchando... artifícios de Rosa”, em que explica o modo desse desmanche: “Jó engendra o desmanche da traição pelo mesmo processo que estigmatizara a mulher: a repetição, contagiada, entretanto, por negativas, inversões e infinita paciência” (PASSOS: 2001, 24). Se tudo é e não é, então tudo mancha e desmancha, parece ensinar o narrador Riobaldo a Jó Joaquim, entre pão e pães.

No volume 1 de *Veredas de Rosa*, de 2000, há três artigos que abordam especificamente o conto em tela: “Confidências íntimas na

ponta da língua: uma análise do conto ‘Desenredo’, de Guimarães Rosa”, de Célia Ribeiro; “A construção irônica dos contos de Rosa: ‘O espelho’ e ‘Desenredo’”, de Celina Fontenele Garcia; e “*Tutaméia*: uma autoria levada a seus limites”, de Maria Isaura Pereira Rodrigues.

Célia Ribeiro diz, lembrando Barthes de *O grau zero da escritura*, que o “percurso de Jó Joaquim pode ser lido como o diálogo entre língua e estilo” (RIBEIRO: 2000, 123). Seu ensaio entende que o texto de Rosa “vira uma onomatopeia de sensações” e busca demonstrar como isso acontece na forma mesma: por exemplo, no trecho “Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas”, a autora constata que “a maioria das consoantes é surda, sendo dez oclusivas, reforçando a sensação de segredo e de dificuldade para a realização dos encontros” (p. 124). Aponta-se que “Jó é representado pelo fálico símbolo do mastro, da vela” (p. 125). O artigo de Célia funciona como um embrião do que se desenvolverá em sua dissertação no ano seguinte (RIBEIRO: 2001). Nela, no capítulo dedicado ao conto, Célia vai ler a “melodia” do texto, quando este, então, se “transforma numa onomatopeia das sensações, das ações e das características dos personagens ou do ambiente” (p. 104). Nesse concerto fonossemântico, a frequência de “i”, de “a” e de certas consoantes vai induzir a conclusões que, no contexto, considero apressadas, à exceção do não casualmente sexto e último exemplo, em que se sugere que – no trecho “mediante revólver assustou-a e matou-o” – os “tês” podem se referir ao próprio barulho, convencionalizado, do gatilho e do ato de atirar. Célia investe, com sensibilidade, num olhar micrológico sobre o conto.

Celina Garcia (2000) enfatiza o aspecto teatral da estória, desde a sua abertura e, sobretudo, no uso de expressões de campo semântico afim – como em “Trouxe à *boca-de-cena* do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja” (grifo meu) –, mas não tira grande proveito desse destaque.

Já Maria Isaura traz um texto, embora curto, repleto de reflexões densas: “O conto ‘Desenredo’ se apresenta, em seu início, como um relato oral que está sendo recontado por um narrador-ouvinte que

reproduz, por escrito, a fala de outro narrador: ‘Do narrador a seus ouvintes’” (RODRIGUES: 2000, 461). O perfil desse narrador se ligaria a aspectos do clássico narrador de Walter Benjamin. As dobras desse narrador chegariam mesmo a incluir um “narrador erudito”, que funcionaria como um “duplo do escritor” (p. 462). Isaura propõe também um perfil para a volúvel mulher da estória: “Livíria: mulher casada, de comportamento exemplar, imaculada; Rivília, mulher adúltera, que ri e zomba do marido apaixonado; Irlívia, aquela que é desmascarada e, expulsa, segue pálida e desmoralizada; Vilíria: aquela que volta isenta de culpa, de mácula” (p. 463). Com precisão, a autora compreende que o humor do texto vem da tensão entre o tema de natureza dramática (“traição, morte, conflito”, p. 464) e o tom zombeteiro.

Sintetizando o pensamento da crítica sobre o “Desenredo” de Rosa, Maria Zilda Cury afirma, em “Espaços virtuais: o desenredo de Rosa, o desafio de Jó” (2001), que o conto “guarda uma multiplicidade de significações” (p. 98). A instabilidade do nome da protagonista permite, por exemplo, que se depreenda em suas variações “um anagrama de ‘virilha’, que antecipa a trama de sedução sexual e traição a que se encontra ligada” (p. 100). Daí a uma aproximação com *Capitu* é um passo, sendo que no romance de Machado o esforço do narrador Casmurro é culpabilizar a esposa; aqui, ocorre o inverso, com a ação de operar o passado feita por Jó Joaquim, no sentido de inocentar a amada. Várias são as narrativas que se cruzam em “Desenredo”. A história de Jó é uma delas: o conto incorpora em parte o “enredo” bíblico original, para distorcê-lo a seguir: “O nosso Jó tampouco abre mão de ser feliz, ‘quer os arquétipos’; para tal, no entanto, de modo inverso ao seu homônimo bíblico, inconformado, ‘distorce’ o enredo, destece a trama, assumindo nas mãos o ‘desenrolar’ dos fios da ‘estória’” (p. 105). Essa deformação das histórias que se misturam no conto revela uma das acepções de desenredo.

Na dissertação *Verdade e nomadismo: leitura de quatro contos de Tutaméia*, de João Guimarães Rosa, José Márcio Camargo (2001) lança mão do conceito de *phármakon* para a análise do conto rosiano: “Os

nomes do personagem feminino, cunhados em anagrama (Livíria, Rivília e Irvília – e, por último, mas não finalmente, Vilíria), metaforizam a desnatureza do *phármakon*, sempre se expondo e propondo-se a multiplicar os sentidos, sem a determinação e adequação a uma e única verdade. Os anagramas funcionam como efeitos de superfície, índice das atualizações do personagem em cada contexto e momento da sua trajetória” (p. 15) Daí, Camargo extrai produtiva e original leitura do conto, por meio desse “nomadismo anagramático” (p. 16). O intento é ver como o conto, em suas artimanhas, desconstrói a possibilidade de um sujeito pleno e consciente de si, brinca com a noção de verdade historicamente amparada numa cultura metafísica, e reserva ao feminino um papel de abalo nos valores estabelecidos.

O volume 2 de *Veredas de Rosa*, de 2003, traz cinco artigos sobre “Desenredo”: “Desenredando”, de Francisco Atanagildo Melo Silva; “Amor sem verdade em ‘Desenredo’”, de José Márcio Camargo; “Desenredo: a fábula das novas verdades”, de Patrícia Mattos de Oliveira e Elizabeth Trajano; “Nome, voz e presença (um breve estudo de três mulheres de *Tutaméia*)”, de Renata Romero Ferraz e Maria da Conceição Sousa; e “O bem e o mal de Rosa – passagens em tensão”, de Rosana Ribeiro Patricio.

Francisco Silva se dedica a comentar basicamente o lugar da mulher no conto, trazendo uma comparação com personagens machadianas (Capitu, Marcela, Sofia). José Márcio Camargo apresenta reflexões sobre a verdade, a partir de Derrida, mais bem desenvolvidas na dissertação supracitada. Patrícia Oliveira e Elizabeth Trajano se apropriam de *O mal-estar na civilização*, de Freud, para afirmar a vontade de autonomia da mulher no conto: “não há um só momento no texto que mostre a mulher amada arrependida e decidida a não traí-lo; antes, vemos uma mulher acreditando-se pura pela narrativa de seu amado. Não há conversão da mulher, não há um *mea culpa*” (OLIVEIRA; TRAJANO: 2003, 614). Tal perspectiva de afirmação do feminino se verifica igualmente no artigo de Renata Ferraz e Maria da Conceição, pois Virília “desafiou todas as regras e o conservadorismo

do sertão ao assumir sua sexualidade, feminilidade e, principalmente, seu direito à liberdade” (FERRAZ; SOUSA: 2003, 674). No quinto artigo do volume, Rosana Patrício defende uma implausível divisão entre bem e mal, apesar de falar no início em “relativa complementaridade”, afirmando com ingenuidade que “Jó Joaquim pratica as virtudes teológicas, condensadas nas graças da fé, da esperança e da caridade” (PATRÍCIO: 2003, 698). São, em suma, artigos curtos que, dada a especificidade do evento e da publicação, não conseguem tempo e espaço suficientes para a adequada argumentação.

Os jogos intertextuais da trama são analisados no artigo “A intertextualidade no conto ‘Desenredo’, de Guimarães Rosa”, de Altamir Botoso (2006), em que o autor identifica e examina a incorporação de referências aos romances *Finnegans Wake*, de James Joyce, *O vermelho e o negro*, de Stendhal, e *Iracema*, de José de Alencar, além de textos bíblicos e de mitologia. Do mesmo ano, o ensaio “Guimarães Rosa e uma visão sobre a oralidade”, de Valda Verri (2006), investiga as relações entre escrita e fala no conto, a partir de conceitos de André Jolles, apontando a importância de tais relações na estruturação da narrativa: “sendo a ata um documento escrito de caráter estritamente formal (é o registro de um evento do mundo letrado), pode-se entender que, após o fato consumado, como queria Jó Joaquim, e só após isso, a história pode passar de narrativa oral (fábula) para documento escrito (ata)” (p. 9). Em artigo de 2007, “Algumas representações da imagem feminina em Guimarães Rosa”, Rita Fortes (2007) parte de um pressuposto, bastante problemático, de ser a mulher no conto uma representação da “mulher arquetípica”: “o desejo de Jó Joaquim por esta mulher remonta ao desejo primordial do homem pela mulher” (p. 151). A autora entende que o protagonista “é completamente enredado pela mulher”, desconsiderando todas as suas ações no sentido de ter sido ele o mentor da criação de uma nova mulher, de uma “transformada realidade, mais alta”.

Defendida em 2008, a dissertação *Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*, de Mônica Gama

(2008), possui um denso estudo sobre “Desenredo” no capítulo “Rascunho: plástico e contraditório presente da leitura” (p. 63-116). Destaca que o conto parte de um “simulacro de oralidade” e, qual *Grande sertão: veredas*, se inicia com um travessão, instalando uma estranha situação: a narrativa “quer um ouvinte, mas só pode se dirigir a um leitor” (p. 74). O fato mesmo de um *narrador* se dirigir a *ouvintes* já institui uma suspensão de verdades quanto a gêneros e tipologias de discurso. A complicação se amplia pois o narrador se coloca como parte do que se conta, mas não aparece como personagem envolvido no enredo. Ademais, a oralidade que anuncia é performativamente uma encenação, haja vista que não se identifica no texto uma vontade de mimetizar a fala de uma comunidade (por exemplo, do sertão mineiro). Há um ritmo bem marcado no conto – ritmo que, se pode ser capturado da fala cotidiana, é no entanto recriado em termos de linguagem escrita. De modo semelhante, a paródia dos vários provérbios explicitam que não se trata de repetição do seu teor, do que contém do imaginário coletivo, mas a “sombra do provérbio” (p. 82), que desloca o sentido ou sentidos deste, obrigando o ouvinte-leitor a também se deslocar, daí a “produção de diferenças: a sabedoria do narrador aponta para a incompletude e para o paradoxo” (p. 82). Jó Joaquim seria – desde o nome e de suas intervenções – o próprio paradoxo, operando “o passado – plástico e contraditório rascunho”. Também o título “Desenredo” se deixa ler nesse movimento de diferenças, pois “aponta para a batalha contra o tempo empregada estruturalmente pelo conto curto (grande tempo da história transformado em pouco tempo da narração)” (p. 89). À maneira de um texto, “o passado não é recuperável, mas somente interpretável” (p. 90). Jó, que interpreta (portanto, inventa) o passado, não repete o passado bíblico de seu ancestral homônimo. É bem outro esse Jó de Rosa, feito de doxa e de paradoxo. O ritmo entrecortado atua isomorficamente, mostrando a fragmentação da oralidade e a intervenção da escrita. Diante de tudo isso, diz Gama, “a estória de Jó Joaquim coloca em cena a necessidade de construção de uma compreensão diversa daquela do pensamento de sistema, buscando aceitar

a opacidade da estória” (p. 114). O estudo articula, com rara perspicácia, informações já levantadas pela crítica do conto, mas lhes dá nova roupagem e dimensão. Em artigo de 2012, Mônica Gama retoma estes aspectos desenvolvidos na dissertação, ainda com ênfase em “questões teóricas em torno do lugar do leitor a partir da obra de Wolfgang Iser” (2012: 307).

Maurício Izolan (2009) defende uma fecunda ideia em “A traição da tra(d)ição: o adúltero desenredo”, afirmando que “o tema do adultério em ‘Desenredo’ é isomórfico ao procedimento textual de transformação de palavras, citações, expressões e, por fim, do próprio tema (a traição da traição)” (p. 5). A noção de desenredo como “desmonte”, as alusões intertextuais e as citações de provérbios que desviam o sentido original, assim como as citações truncadas e deturpadas, tudo colabora para a “adulteração” do que se prevê. Izolan retoma a análise de Cleusa Passos e diz que “o conto conta escondendo e esconde contando; conta desmanchando e, por isso, cabe ao leitor ler/des-ler do dito o inédito e o inaudito” (p. 7). As várias cenas de humor contribuem para o tom e clima de desmanche ou, como propõe o articulista, de adultério.

Também de 2009, há o excelente capítulo “Preservação pelo masculino: Jó Joaquim, tecelão de palavras e de destinos” (p. 67-85) da dissertação de Ana Lúcia Branco (2009). A autora inicia buscando em Freud elementos conceituais (chiste, condensação, deslocamento) produtivos para uma leitura do conto, que vai girar em torno sobretudo do lugar de autonomia feminina que Vilíria representa, confrontando a história patriarcal brasileira e, mesmo, universal. Os parâmetros do comportamento esperado da mulher – obediência, passividade, silêncio, subserviência, fidelidade, recusa do prazer – de algum modo se transportam para o personagem masculino. A leitura onomástica dos protagonistas viria comprovar a tese: na dança dos nomes de Livíria-Rivíria-Irlívia-Vilíria, pode-se ver “uma figura em constante troca de parceiros” (p. 75); já no desdobramento silábico jo-jo de Jó Joaquim, a expressão de “mesmice, continuação, repetição,

conduta e índole, portanto, distinta daquela da amante, inquieta e instável” (p. 75). Ana Lúcia marca a opinião de que o mal-estar se faz do lado dele: “dela não se encontram sinais de arrependimento” (p. 78). Registre-se que, de todos os trabalhos ora comentados, este é o que mais recupera a fortuna crítica do conto – o que, bem provavelmente, concorre para a densidade das reflexões.

Valeria Rosito (2010) vai buscar, em “Guimarães Rosa desenreda Manuel Bandeira – diálogos modernistas”, no conhecido poema “Tragédia brasileira”, de Bandeira, um parentesco com o conto do escritor mineiro. No poema, vemos Misael dar múltiplas chances para que sua amada Maria Elvira lhe seja fiel; ao final, desiste e a mata com seis tiros. A tragédia de Bandeira ganha ares de comédia em Rosa. O desfecho é bem diverso: o trágico dá vez ao *happy end*. Na obra de Bandeira, Elvira é encontrada “caída em decúbito dorsal”; na narrativa de Rosa, Jó Joaquim é quem “foi para o decúbito dorsal”. Por fim, destaque-se (isso não consta do artigo de Rosito) a extrema semelhança anagramática entre Elvira e os nomes da volátil mulher de “Desenredo”, o que vem reforçar a pertinência da aproximação proposta.

Ana Pompeu (2010) tenta mostrar, em “*Desenredo* de Guimarães Rosa e as releituras do mito de Helena por Eurípedes e Aristófanes”, algumas semelhanças entre o mito de Helena e a construção de Vilíria, mas se estende em demasia no mito grego e dedica pouca atenção à estória rosiana: elas teriam em comum uma certa inocência, diante do contexto em que se situam. Apesar de original e sedutor, os argumentos para a comparação não convencem.

Noutra dissertação, de Amanda Teixeira da Silva (2011), no capítulo “História de longos ventos: traços da sabedoria poética de Vico no conto ‘Desenredo’” (p. 34-44), Jó Joaquim vai ser lido, a partir de concepções de Marc Bloch, como uma espécie de historiador. Amanda informa, no início, que este conto de Rosa foi publicado numa revista médica chamada *O pulso*, em maio de 1965. Sintetiza alguns dos aspectos mais estudados na pequena obra: o papel da mulher, as metáforas náuticas, os jogos intertextuais, a recriação dos provérbios. Vai

propor uma leitura (“uma aventura”, p. 36) em torno do desenho de um caranguejo, ao fim das edições iniciais do conto: “Sabe-se que o ilustrador (Luís Jardim) não tinha autonomia para a escolha dessas ‘intervenções gráficas’, pois era o próprio Rosa quem indicava como deveriam ser ilustrados seus contos” (p. 36). A partir desse e de outros dados, que confirmam o desejo rosiano de controlar ao máximo as interpretações da obra, Amanda conclui que nesta estória seria possível dizer que o caranguejo “assinala a importância do passado, bem como a necessidade de enfrentar as marés altas e baixas da vida e, quando necessário, voltar os olhares para trás com o objetivo de construir um novo caminho rumo ao futuro” (p. 38). Assim, metaforicamente, Jó Joaquim realizaria esse olhar interessado de retomada do passado, refazendo-o de modo muito consciente: “O protagonista do conto percebeu que a história (discurso sobre o passado) e o passado (que é algo que já aconteceu) são coisas diferentes, e também se aproveitou disso para construir sua própria história (versão dos fatos) e poder engendrar, deste modo, uma vida renovada” (p. 39). No meio de tantas leituras do conto, aqui e ali ainda se encontram análises – como esta – propositivas, diferentes, inusitadas.

De 2011, registrem-se outros três estudos importantes para a fortuna do conto: Vera Montagna, em “‘Desenredo’ de Guimarães Rosa: descobertas de uma leitura”, vai remexer em alguns aspectos do conto, como a nomeação da mulher (“dispondo as sílabas dos vocábulos em diferentes arranjos, o narrador extrai habilmente tonalidades à feição de zumbidos, que vão e vêm, num contínuo-descontínuo, como se isso fundisse mimeticamente a própria ação da narrativa”, p. 147); Sandra Lima, em “Linguagem e responsividade em ‘Desenredo’”, vai se amparar em lições de Bakhtin para mostrar que o sentido ou sentidos se fazem na relação, e não de modo unívoco (“na perspectiva bakhtiniana, a verdade não é uma categoria universal, anterior, pré-existente; ela se dá no processo de experimentar, experienciar e pensar o mundo que se concretiza no ato discursivo, promovendo a construção dos sentidos, das verdades, dos reais”, p. 68);

Maria Andrade, em “O efeito lalange em ‘Desenredo’ de Rosa”, vai buscar em Lacan a base teórica para ler o conto a partir do conceito de lalange, onde “estamos na dimensão do ouvido, das homofonias, dos mal-entendidos infantis, das significações investidas, dos sentidos gozados, à medida que o investimento libidinal da língua é próprio de cada um” (p. 2213).

Multiplicam-se os olhares e as perspectivas sobre o conto de Rosa, que não se deixa dominar por nenhuma. Ao contrário, absorve com facilidade leituras as mais diversas, às vezes mesmo díspares. Como vimos, as dezenas de análises e interpretações – aqui muito sinteticamente apresentadas – evidenciam que “Desenredo” não se rende a uma ou outra. Os estudiosos lançam mão de conceitos e noções de autores tão importantes quanto discrepantes, feito Bakhtin, Barthes, Benjamin, Bloch, Derrida, Freud, Greimas, Iser, Jolles, Lacan, Vico, entre outros. De modo semelhante, há propostas que buscam articular o conto de Rosa a outros textos brasileiros (Alencar, Machado, Bandeira), estrangeiros (Joyce, Stendhal) e de base bíblica, mítica ou popular (caso dos provérbios). O curto conto dá margem para que se discutam questões como adultério, desejo, amor, fidelidade, feminino, patriarcalismo, poder, violência, doxa; onomástica, narrador, ritmo, gênero, intertextualidade, paródia, humor, interpretação – e, claro, os conceitos de enredo e desenredo.

O que se quis aqui foi investigar algumas análises do conto, ora em formato de artigo, ora como capítulos de dissertação, para se ter uma ideia de que e como se tem lido o “Desenredo” rosiano. Mesmo considerando o caráter infinito da interpretação, porque é sempre o intérprete quem de algum modo impõe ao objeto o interesse e a perspectiva, fica uma sensação de que o conto já foi por todos os quadrantes esquadrihado. Mas, sendo obra de arte, é enigma. Como todo enigma, há um processo de ciframento que só o deciframento pode revelar. Adorno diz, em *Teoria estética*, que “se as obras de arte nada imitam a não ser a si mesmas, só pode compreendê-las quem as imita” (1970: 194). Aceitando-se o argumento do filósofo, deve-se

aceitar também, embora tautológico o raciocínio, que cada intérprete só pôde compreender do conto aquilo que dele pôde imitar.

Nesse sentido, o que todas as leituras parecem incorporar, e de tão óbvio parecem desdenhar, é o caráter propriamente metaficcional, meta-linguístico, metapoético do texto. É como se a estória quisesse a todo o tempo chamar a atenção para a construção de si mesma, como se fosse um jogo, como se fosse um desafio, como se fosse uma oficina. Tudo, estritamente tudo no conto conta (e as análises apontaram isso): título, personagens, frases, provérbios, pontuação, cada palavra (Mas / Mais), início e desfecho, as alusões (explícitas ou não, paródicas ou não) etc.

É bem possível que a impressionante repetição de fonemas próximos queira nos lembrar exatamente disso: trata-se, enfim, de uma estória, recheada dessas ocorrências (veremos) quase insignificantes em si mesmas, mas monumentais em sua significação para a compreensão do conjunto. Além do tom poético para o qual tais ocorrências contribuem, trata-se quase que de um *recado*, no sentido exato que conhecemos de “O recado do morro” – uma rede de mensagens que aos poucos vão se constituindo numa espécie de aviso, de cuja decifração depende a vida do personagem e depende o bom entendimento do leitor.

Em “Desenredo”, o narrador diz a seus ouvintes que estamos no reino da ficção, no reino de um enredo, no reino da linguagem. Abaixo, para melhor visualização, destacaremos com letras maiúsculas a ocorrência verdadeiramente espantosa de assonâncias e aliterações. Vejamos apenas alguns exemplos, *sem a descrição nem análise do efeito* (o que poderá ser realizado noutro momento). Interessa, agora, a profusão, o excesso, o recado:

JÓ JOaquim, CLIEnte, era QUIEto;
COM elas Quem POde, PORém?
Chamando-se LIVÍRIA, RIVÍLIA ou IRVÍLIA, A que, nesta
observação, A Jó JoAquim Apareceu.
olhos de viva MOSca, MOrena Mel e pão.

ENfim, ENTEnderam-se.
 VOando o mais EM ÍMpeTo de nau Tangida a Vela e VENTo.
 MAS MUITO TENDO TUDO DE SER SECRETO, CLARO,
 COBERTO DE SETE CAPAS.
 CONforme o CLANdestino AMOR em sua fORMA local,
 Até que VEIO o desmasTREIO.
 de LEVE a ferira, LEVlano modo.
 e foi para o DEcúbito DORSal, POR DORES, frios, CALo-
 res, QUIÇÁ Lágrimas, DEVOLVIDO ao barro, entre o INE-
 FÁvel e o INFANdo. ImAginArA-A jAmAis A TER o pé em
 TRÊs esTRibos;
 REtEvE-sE dE vÊ-la. Proibia-se de ser PseudoPersonagem, em
 lance de tão vermelha e Preta amPlitude.
 ELA - LONGe – sempre ou ao MÁxiMO MAIS forMOsa,
 já SARada e SÃ.
 e como à PROvidência PRAZ, o marido Faleceu, aFO-
 gado ou de tiFO.
 GRUde de engodos, o Firme Fascínio. NEla acreditou, NUM
 abrir e NÃO fechar de ouvidos. DAÍ, DE repente, casaram-se.
 PAra feliz escândalo POPUlar, POR que FOrma FOSse.
 DEU-se a entraDA DOS DEMônios.
 que não era para TRuz de TigRe ou leão.
 a DESconheciDO DEstino.
 TUDO APLAUDIU E REPROVOU O POVO, REPARTIDO.
 DEDIcou-se a enDIreitar-se.
 Entregou-se a REMIR, REDIMIR A MULHER,
 O AR vem do AR.
 ELA ERA UM AROMA.
 contrário ao PÚblico PENsamento
 Sem malíCIA, com paciênCIA, sem insistênCIA, prinCIpalmente.
 oPERava o PASSado – PLÁStico e contraditório rascunho.
 o TEMpo SEcou o asSUNto. TOTAL O TRANsaTO
 O REal e VÁlido, na árVOre, é a REta que VAI para cima.

MesMo a Mulher, até, por fim.

Soube-se nUa e pUra. Veio sem cUlpa.

CONVIVERam, CONVOLados, o VERdadeiro e melhor
de sua útil VIda.

E pôs-se a fÁbulA em AtA.

O que dão a ver estes pouquíssimos exemplos (embora pareça excessiva a lista, na verdade, a ocorrência de efeitos sonoros e rítmicos é, repito, incessante, muito maior do que a citada; é mesmo colossal)? No ensaio “Um lance de ‘Dês’ do *Grande Sertão*”, de 1959, Augusto de Campos (1991) lê o romance de Rosa a partir do que chama de tematização musical, buscando contrapontos comparativos em obras de Joyce e Mallarmé, notadamente *Finnegans Wake* e *Un coup de dés*. O lance de “dês” de Augusto denuncia três entradas consecutivas: 1) uma referência à obra-poema de Mallarmé que, na virada para o século XX, estilhou o espaço gráfico da página, reinventando possibilidades para o seu uso, num jogo-desafio entre criador e criatura, entre a razão e o acaso; 2) esse jogo gráfico, fonomorfo sintático e semântico que Mallarmé realiza através de seus dados, Augusto procura buscar – sempre a partir de temas, timbres, recorrências – no romance de Rosa, reinventando, por sua vez, uma leitura que capta nuances e sutilezas na disseminação do signo “d”, em visada micro e macro, desde sua aparição em nomes centrais (Diadorim, Deus, Demo) até “disfarçado” em estruturas sintagmáticas mais intrincadas; 3) finalmente, o “dês” de Augusto recupera o prefixo “des-” (‘separação’, ‘transformação’, ‘intensidade’, ‘ação contrária’, ‘negação’, ‘privação’), num gesto desconstrutor *avant la lettre*, lendo o *Grande sertão: veredas* numa clave que busca desfazer as arapucas binaristas que o romance arma.

Há vários textos que, naturalmente, discorrem sobre o título do conto, “Desenredo”, um signo obviamente privilegiado para o olhar que interpreta. Para nós, no momento, importa assinalar que ele contém (assim como os quatro nomes da mulher que se metamorfoseiam,

anagramáticos, e assim como a duplicação do JÓ JOaquim) já o primeiro e visível recado de que o macro está no micro: a palavra “desenredo” traz uma sequência de três E e se inicia e termina com o mesmo fonema D. É como se o aviso de que se trata, sempre, de literatura estivesse já no portal de entrada, estivesse à vista de todos, como a famosa carta roubada de Poe.

Essa leitura metaficcional do conto explica, sempre parcialmente, o desfecho do conto: “E pôs-se a fábula em ata”. A frase esclarece que o que se tem sob os olhos é uma “ata”, ou seja, o registro escrito de algo. Como vários estudos apontaram, a expressão “em ata” pode estar, sendo metanarrativa, recuperando a expressão “ideia inata”, do que resultaria, por tabela, uma “fábula inata”, uma fábula em si mesma, uma fábula primordial. Isso explicaria também algo do ruído que ocorre quando se misturam “narrador” e “ouvinte” (além do decisivo corte que estabelecem “Mas” e “Mais”).

Ler o conto, enfim, literalmente como *obra*, como uma construção orgânica, e não emendada, do conjunto (como alerta a epígrafe de Schopenhauer em *Terceiras estórias*), pode ser o mais simples dos recados que o conto quer nos fazer ver e ouvir. O enredo estava e está, desde sempre, no título. As referências a narrador, ouvintes, fábula e ata confirmam esse caráter metalinguístico. As alusões intertextuais funcionam de modo semelhante, e também os neologismos. E, ao longo de todo o texto, de forma incontornavelmente incessante, os jogos e efeitos sonoros (para não dizer mórficos e sintáticos, também) recordam, alertam, fixam que se está no mundo pleno da ficção.

Ao final da estória, já quando Jó Joaquim redimira, reinventara o passado da amada, o narrador diz que “sumiram-se os pontos das reticências”. Ora, a única vez em que aparece o sinal de reticências é exatamente quando se anuncia a primeira traição da personagem: “Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro...”. O que isto quer dizer? No mínimo, é mais um reforço da ideia do conto como, sobretudo, estória feita de tutaméias, de pequenas coisas; é praticamente uma citação interna, dentro do próprio conto: as “reticências” citam as “...”, criam

um enredo próprio, um metaenredo, paralelo àquilo que se conta. A profusão incrível, que é crível porque acontece, de assonâncias e aliterações confirma que o enigma do conto (ou um de seus enigmas) é a escrita do conto, escrita em altíssimo grau de isomorfismo.

Sendo o passado um “rascunho”, nosso Jó pode reescrevê-lo. Se o narrador está certo, “Três vezes passa perto da gente a felicidade”. Então, para garantir o final feliz de “convolados”, o conto termina, porque desse ponto em diante, do “verdadeiro e melhor de sua útil vida”, é arriscado querer mais. A temática do triângulo amoroso, sobejamente arquitetada por Rosa, sabemos ser uma constante na literatura universal. A fábula deve virar ata, pois, caso contrário, jamais terá fim. Jó Joaquim “pegou o amor”, desejou a “ideia inata”, operou o passado, esse rascunho. (Jó não é Misael, tampouco Casmurro ou Othelo.) E o narrador nos contou essa estória, ensinando como se põe enredo numa estória, de tal forma que convida, desafia, incita ouvintes e leitores a também quererem (entre amar, desamar, inventar) pensar, pôr, achar enredo (feito Riobaldo ao senhor): desenredá-lo.

Nossa hipótese se assemelha, em suma, à nossa conclusão: “Desenredo” é, também e talvez sobretudo, um exercício, uma lição, uma oficina de escrita, de ficção, de narrativa. Assim como Jó Joaquim decide reescrever o passado, e para isso lança mão “de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos”, o conto se escreve, se reescreve, se enreda, se desenreda, se diz e contradiz, num fluxo incessante de jogos e efeitos com a língua (sonoros, sintáticos, mórficos, frasais, intertextuais etc.), fluxo de jogos e efeitos não só incessantes mas praticamente *simultâneos*, o que permite, como vimos, que se propaguem as leituras e interpretações em torno dele. Isto foi o que pude imitar dessa estória: lê-la como artifício de linguagem, como encenação explícita de escrita se fazendo. Fechando esse artigo, qual uma ata, registro: o “Desenredo” de Rosa, apesar do tom bem-humorado e do declarado *happy end*, deixa um sabor estranho, uma cica, de tristeza.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 194.

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. O efeito lalanguê em ‘Desenredo’ de Rosa. **Anais do IV Colóquio do Museu Pedagógico**. Vitória da Conquista, 2011, p. 2211-2221. Disponível em periodicos.uesb.br/index.php/cmp/article/view/2669/2336. Acesso em: 18 mar. 2014.

BARROS, Diana. O dizer-verdadeiro: análise narrativa de ‘Desenredo’, conto de Guimarães Rosa. Revista **Ilha do Desterro**, nº 18, p. 52-72, 1987.

BOTOSO, Altamir. A intertextualidade no conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa. **Revista multidisciplinar** nº 01. Junho 2006. Disponível em <file:///C:/Bibliografia/Guimar%C3%A3es%20Rosa/Desenredo%20-%20artigo%20de%20Altamir%20Bottoso.htm>. Acesso em 16 fev. 2014.

BRANCO, Ana Lúcia. **Tutaméia: do chiste à mímesis – a respeito da família**. Dissertação. USP, 2009.

CAMARGO, José Márcio. Amor sem verdade em “Desenredo”. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2003, p. 360-365.

CAMARGO, José Márcio. **Verdade e nomadismo: leitura de quatro contos de Tutaméia, de João Guimarães Rosa**. Dissertação. UFJF, 2002.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do **Grande Sertão** [1959]. COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica, 6)

CEOTTO, Maria Thereza. O mundo às avessas de Jó Joaquim: leitura do conto “Desenredo”, de João Guimarães Rosa. **Contexto**. Vitória: Edufes, 1998, vol. 5, p. 131-139.

CURY, Maria Zilda. Espaços virtuais: o desenredo de Rosa, o desafio de Jó. *O eixo e a roda*. Vol. 7, Belo Horizonte, 2001, p. 93-107.

FERRAZ, Renata Romero; SOUSA, Maria da Conceição. Nome, voz e presença (um breve estudo de três mulheres de **Tutaméia**). In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2003, p. 672-676.

FORTES, Rita. Algumas representações da imagem feminina em Guimarães Rosa. **Nonada**. 2007, nº 10, p. 145-155.

GALVÃO, Walnice. Metáforas náuticas [1997]. **Mínima mímica – ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 119-130.

GAMA, Mônica. O presente da leitura: beleza e contradição. **Alea**. Rio de Janeiro, vol. 14/2, p. 307-323, jul-dez 2012.

GAMA, Mônica. **Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia**. Dissertação. USP, 2008.

GARCIA, Celina Fontenele. A construção irônica dos contos de Rosa: “O espelho” e “Desenredo”. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2000, p. 128-131.

IZOLAN, Maurício. A traição da tra(d)ição: o adúltero desenredo. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**. Vol. 2, Nº 1, Ano II, jul/2009, p. 5-13.

LIMA, Sandra. Linguagem e responsividade em “Desenredo”. **Revista Investigações**. Vol. 24, nº 2, p. 63-80, julho/2011,

MONTAGNA, Vera. “Desenredo” de Guimarães Rosa: descobertas de uma leitura. *IDE*. São Paulo, 34 [52], p. 144-156, agosto 2011.

NOVIS, Vera. De Jó a Jó: popa a proa (leitura de “Desenredo”). **Tutaméia: engenho e arte**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 129-138. (Debates, 223)

OLIVEIRA, Patrícia Mattos de; TRAJANO, Elizabeth. Desenredo: a fábula das novas verdades. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2003, p. 612-616.

PASSOS, Cleusa. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000.

PASSOS, Cleusa. O contar desmanchando... artifícios de Rosa. In DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2001, p. 21-35.

PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. O bem e o mal de Rosa – passagens em tensão. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2003, p. 695-698.

POMPEU, Ana. **Desenredo** de Guimarães Rosa e as releituras do mito de Helena por Eurípedes e Aristófanes. **Anais do XXVII Seminário brasileiro de crítica literária**. Porto Alegre, 2010, p. 145-153.

RIBEIRO, Célia. A química da paciência de Jó em louvor ao prazer. **Pulsões de vida e morte em Tutaméia**. Dissertação. UFES/PPGL: Vitória, 2001, p. 92-113.

RIBEIRO, Célia. Confidências íntimas na ponta da língua: uma análise do conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2000, p. 122-127.

RODRIGUES, Maria Isaura Pereira. **Tutaméia**: uma autoria levada a seus limites. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2000, p. 461-465.

ROSA, Guimarães. Desenredo. **Terceiras estórias – Tutaméia** [1967]. **Ficção completa**. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 555-557.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas** [1956]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 309.

ROSITO, Valeria. Guimarães Rosa desenreda Manuel Bandeira – diálogos modernistas. **Contexto**. Vitória: Edufes, 2010/2, nº 18, p. 235-248.

SILVA, Amanda Teixeira da. **Cronos acorrentado: cultura histórica, tempo e memória nos contos de João Guimarães Rosa**. Dissertação. UFPB, 2011.

SILVA, Francisco Atanagildo Melo. Desenredando. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2003, p. 274-278.

VERRI, Valda. Guimarães Rosa e uma visão sobre a oralidade. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/artigo%20Valda.pdf>. Acesso em 20 fev. 2014.

*Reinaldo Santos Neves:
Mistério da literatura,
mister do escritor –
leitura de um conto de
Reinaldo Santos Neves²*

2 **Mistério da literatura, mister do escritor: leitura de um conto de Reinaldo Santos Neves.** ALBERTINO, Orlando Lopes; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas 6 - Estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2017, p. 301-318.

Rio do mistério
que seria de mim
se me levassem a sério?
(Paulo Leminski. *Distraídos venceremos*)

Os textos assaz elaborados são como as teias de aranha: densos, concêntricos, transparentes, bem arquivados e firmes. Absorvem em si tudo quanto ali vive. As metáforas que esquivamente passam por eles convertem-se em presa nutritiva.
(Theodor Adorno. *Minima moralia*)

O narrador de “Mistério na montanha”, conto que abre a coletânea *Heródoto, IV, 196*, de Reinaldo Santos Neves, é um escritor de ficções. Sua mulher, Laura Lemos, exerce o ofício de crítica de literatura e, às tantas, se enamora de Tito Hastaluego, autor do romance *Mistério na montanha*, objeto de sua tese de doutorado. O contista testemunha um assassinato cometido por Hastaluego, mas não o denuncia. Dez anos depois, num encontro, o narrador atira no romancista: “Ele era enorme. E eu, mesmo sendo um escritor menor, não podia errar” (NEVES, 2013, p. 24).

Este brevíssimo resumo do enredo não dá conta, minimamente, dos múltiplos mistérios que a história engendra. Com alguma precipitação, poder-se-ia mesmo afirmar que o “mistério na montanha” consiste em entender que todo mistério na literatura é fruto de um laborioso mister (no sentido de trabalho, ofício, carpintaria) que o escritor deve exercer – no máximo de sua plenitude. (E, tal como no famoso conto de Poe, “A carta roubada”, e conforme o não menos famoso estudo de Lacan, “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, o mistério já está à vista desde o título: o mistério é o mister, e a montanha, de modo metafórico, se deixa ler como “literatura”.)

Theodor Adorno diz em “*Métier*”, de *Teoria estética*, que “todo artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo” (ADORNO, 1970, p. 76). Partiremos desse excerto do filósofo

alemão para investigar como o conto encena, no limite, a obsessão do artista autêntico, que se disfarça de menor para melhor fazer mistério.

Dominar seu instrumento constitui, assim, o desejo e o fim de todo criador que se preza. Ao escritor, em particular, resta o embate com a língua (se não, será embuste). No entanto, para além de qualquer beletrismo, narcisismo ou autotelismo, esse entregar-se radicalmente ao objeto que se quer criar traduz uma vontade que ultrapassa o alcance individual, e incorpora uma atitude que é, sob uma perspectiva filosófica, social (ainda que levada a cabo por *um* sujeito). Não à toa, Adorno, sempre interessado em apontar o histórico na forma, dirá no fragmento supracitado:

Nenhum artista aborda alguma vez a sua obra unicamente com os seus olhos, os seus ouvidos, o sentido verbal dela. A realização do específico pressupõe sempre qualidades que são adquiridas para lá dos limites da especificação; apenas os diletantes confundem a *tabula rasa* com a originalidade. O *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjectivo apenas, é a presença potencial do colectivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mônada sem janelas. (p. 75)

O filósofo diz, portanto, que aquilo que se assemelha a um esforço individual é, na verdade, uma possibilidade de uma conjuntura. Para o alcance do específico se acionam forças do coletivo. Como uma mônada, o escritor, quando enfrenta seu objeto (a criação de um texto, digamos), o faz lançando mão de “qualidades que são adquiridas para lá dos limites da especificação”. Entre outras leituras, o conto pode ser lido como a encenação de uma luta, desdobrada em hipotéticos confrontos: a) narrador e leitor; b) narrador-escritor (sem nome) e escritor-personagem (Tito Hastaluego); c) escritor-autor do conto “Mistério na montanha” (Reinaldo Santos Neves), personagem narrador-escritor do conto (sem nome), e personagem autor do romance *Mistério na montanha* (Tito Hastaluego); d) escritor de ficções (narrador) e crítico literário (Laura Lemos); e outras variações possíveis.

Muito mais do que se articular em torno da conhecida estratégia do duplo, o conto constrói um complexo sistema de cruzamentos que dão a ver exatamente o caráter lúdico do *métier* de todo escritor. São tantas as dobras e redes e conexões que não só fica difícil detectar a origem dos jogos, como esta questão do duplo (aparentemente central) se torna secundária diante do próprio processo em andamento – o mistério, ele mesmo, se fazendo.

De imediato, dizer logo na primeira frase do conto (e do livro!) que “Somos todos ligados à literatura na nossa família” é dizer que se vive num ambiente – literário – que se movimenta entre a fantasia criadora e a razão construtiva. E o fato de a família se constituir de um ficcionista (o narrador) e de uma crítica (a mulher do narrador, Laura Lemos) – “Eu escrevo algumas ficções. Minha mulher faz crítica literária” – não é fortuito, pois desta maneira se realiza o circuito da criação e da interpretação. Sobre ambas as figuras, paira a mão anfíbia do autor, dublê de todos os personagens que molda.

Chama logo a atenção o nome da mulher do narrador, professora universitária, Laura Lemos: o primeiro, Laura, remete à célebre musa de Petrarca, e, ademais, Laura lembra “láurea” (“prêmio”), confirmando o “sucesso” na sua carreira de intelectual; o segundo, Lemos, corresponde à 1ª. pessoa do plural do presente e do pretérito do indicativo do verbo ler: “lemos”. Os dois nomes se vinculam, portanto, ao mundo da leitura e da literatura, fundamentais em todo o conto. Laura aqui é desromantizada: se, no início, parece corresponder aos ideais de beleza e de perspicácia do narrador, depois (e talvez por isso mesmo) se mostra volúvel, ambiciosa, calculista e pragmática (sempre tendo em mente a “síndrome de Capitu”, ou seja, Laura Lemos não ocupa o posto de narrador; logo, só temos dela as informações selecionadas e filtradas pelo narrador, algo casmurro, deste conto).

Os limites e as misturas entre acontecimentos e pessoas se emaranham todo o tempo. No terceiro parágrafo, o narrador tem um sonho que, logo a seguir, transfigura em conto (relação sonho/conto que retornará e será capital, e fatal, no fim da trama). Outra dobra se

dará entre as atividades do recém-casal: ela, crítica literária e professora de universidade; ele, ficcionista e atuante no jornalismo. Fica, de certo modo, marcado um muro entre a dureza do gesto analítico e a fluidez de quem cria fora dessas amarras epistemológicas. (Muro, claro, que o senso comum – mesmo entre professores e escritores – erige. Trata-se, na verdade, de lugares de discurso e, portanto, de poder.)

Ao longo do conto, acompanhamos a radical implicância do narrador com a língua (ou dialeto) a que se dedica a esposa: o hispanículo, palavra ao que parece composta de hispano + ículo, marcando, com esse sufixo, sua pequenez e, de imediato, trazendo a comparação, por analogia fônica, a “ridículo” (e, daí, agregando-lhe um sentido irônico de “língua ridícula”). Para ele, o narrador, tal “dialeto inimigo” – usado pelo “escritor enorme” (Tito) – é que seria “menor”; logo, ele, nesse sentido, seria um escritor maior. A implicância do narrador encontra eco em um “preconceito” que se espalha pelo mundo acadêmico, que acredita ser o “espanhol” uma língua muito “fácil” para falantes da língua portuguesa (e, por isso, por exemplo, não deveria nem sequer constar como opção de língua estrangeira, em provas que exigem tal quesito).

Como em um espelho, que reproduz em direção contrária a imagem que se projeta, temos, ainda, outros paralelos – que se seguem:

a) o crime de Tito Hastaluego, que mata Nicolás de Hoyos Sanchó, e o “crime” do narrador, que atira em Tito Hastaluego: do primeiro, não se sabem as razões; deste, não se sabe se foi fatal;

b) em função assemelhada, temos Laura Lemos, que passa a noite com Tito Hastaluego; a prostituta, que passa a tarde com Nicolás; e as 47 prostitutas com quem o narrador esteve em 260 semanas;

c) são listados 3 autores ao gosto de Nicolás (Stevenson, Baring, Chesterton) e, mais à frente, 3 outros autores que figuram ao lado de livros de Hastaluego na casa do embaixador (Thomas Mann, André Gide, Ernest Hemingway);

d) cinco anos se passaram da volta do narrador à sua cidade, em outros cinco recebeu “duas ou três cartas de Laura”, e em mais cinco outros publicaria dois livros;

e) se Tito Hastaluego morava em local cercado de montanhas, também o narrador morará “no alto da montanha, que aqui também temos montanhas, ainda que de menor estatura” (p. 23), mais uma vez inscrevendo o embate entre menor e maior, agora tendo como elemento de comparação a imagem da “montanha”, que funciona metaforicamente como sendo a própria literatura;

f) Laura se transmuta de namorada a mulher do narrador e, depois, de amante a mulher de Hastaluego, confirmando seu lugar de disputada musa petrarquiana;

g) a opção de Laura por Tito ganha reforço no hábito que ela tinha de fumar charuto (revelado logo no segundo parágrafo), tal como Hastaluego – como se o gosto comum de ambos afiançasse certa identificação;

h) no início do conto, o narrador e Laura pedem uma pizza: “**Pedi de mussarela a minha metade; ela, a dela, de quatro queijos”**: ou seja, enquanto ele pede um tipo de queijo, ela pede quatro, indicando (no contexto da trama) seu apetite pelo sucesso; afora isso, observa-se na própria sequência – com várias assonâncias e aliterações – o movimento de duplos e cruzamentos que singulariza o conto; perto do desfecho, quando os três se encontram na casa do narrador, Laura leva uma pizza: “Metade mussarela, metade quatro queijos. Como nos velhos tempos, disse”, entremeando, mais uma vez, fatos passados e presentes, sob o signo da diferença;

i) em outro trecho, “Passava as **manhãs caminhando** pelas **montanhas**. À tarde tentava dar **andamento** a um novo **romance**, *Os fanáticos*”, a consciência de que se está lidando com a língua parece querer extravasar, como uma piscadela ao leitor. Mais do que “manhã”, “minhan”, “mon”, “anha”, “an”, “men”, “man” partilharem letras e fonemas comuns, tipo um kakekotoba³, ecoando uma palavra em outras (como os personagens entre si), o ato de estar “caminhando” encontra correspondência na tentativa de dar “andamento” a

3 “É a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança. Sua saudade” (LEMSKI, 1990, p. 93).

um romance. Noutros termos, o trecho em destaque funciona (como os demais, aliás) como uma espécie de microcosmo – de mônada – do conto (que, por sua vez, pode ele mesmo ser lido, em microscopia, como uma metonímia da literatura em geral);

j) na cena final, quando o narrador tira o revólver do bolso do casaco, ocorre o seguinte diálogo:

“– Isso não está no sonho, – Tito disse./ – Mas está no texto, – eu disse.”

Aqui, recupera-se, sempre em diferença, uma cena do começo: este desfecho, mesmo não estando em sonho algum, ganha plena autonomia quando vira tão-somente texto. O narrador se impõe, enfim, como a voz que manda na narrativa. E o texto, fruto de organização, se impõe ao sonho, palco de imagens difusas;

k) por fim, mas ainda sem encerrar, registre-se o evidente trocadilho que faz con/fundir “menor” e “enorme” no parágrafo final do conto: “E atirei. Ele era enorme. E eu, mesmo sendo um escritor menor, não podia errar”.⁴

Entre outras, estas encenações de jogos múltiplos de linguagem levam o leitor a um grau paroxístico, afirmando todo o tempo de que tudo se trata, irreversivelmente, de literatura. No fragmento mencionado de Theodor Adorno, “*Métier*”, o filósofo alemão diz:

4 Um uso similar a este (de perceber e inverter o sentido das palavras-anagrama) já fizera José Paulo Paes (1986, p. 38), em contexto bem diverso (embora curiosamente, apesar da homenagem bem-humorada, em contexto também fúnebre – como o do conto):

EPITÁFIO

poeta menormenormenormenor

menormenormenormenormenor enorme

O poema de Paes, datado de “13 de outubro, morte de manuel bandeira (1956)”, reverte a glosa do São João Batista do Modernismo (epíteto que Mário de Andrade deu a Bandeira) que, nos versos de “Testamento” (1943), com a modéstia de quem sabe fazer, se autodefiniu um poeta menor. Paes repete o menor até que se torne: enorme.

Para muitas das situações individuais, com que a obra confronta o seu autor, deve talvez haver permanentemente à disposição uma pluralidade de soluções, mas a diversidade de tais soluções é finita e perceptível em toda a sua extensão. O *métier* põe os limites contra a infinidade nefasta nas obras. (...) Eis por que todo o artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo. (p. 74-75)

Ou seja, as soluções – diante da criação – são plurais, mas finitas, o que torna, além de intenso e exasperante, histórico e contingente todo gesto criador. Exatamente por serem muitas, mas não ilimitadas, é que as escolhas revelam seu lugar histórico, revelam o artista e seu mundo. Por isso, talvez, a emulação entre pares seja uma forma constante de os artistas se medirem (na vida real ou nas tramas literárias). O “artista autêntico” será, no dizer de Adorno, “obcecado com os seus procedimentos técnicos”. Por isso, com certeza, o romance em andamento de nosso narrador se intitula *Os fanáticos*. Lembrando o famoso dito de Kafka (“Nada que não seja literatura me interessa.”), o autor de *Sueli* (1991) escreveu na orelha deste “romance confesso”: “a função maior do homem no mundo, a meu ver, é transformar-se em literatura”. A obsessão não fará de ninguém um escritor, isto é certo. Mas, nessa perspectiva adorniana, deverá ser um ingrediente determinante para que a forma se faça precisa naquilo que pretende, colaborando para que a literatura seja um instrumento para o homem autônomo e esclarecido.

Nenhum leitor está obrigado – mesmo porque seria impossível tal obrigação – a possuir um repertório que lhe permita, ao máximo, decifrar as referências que um autor foi buscar na elaboração de um texto. Nem os próprios autores dominam, conscientemente, as fontes de que lançam mão. No caso em pauta, do conto “Mistério na montanha”, de Reinaldo Santos Neves, mais duas pistas nos ocorrem para se somarem às muitas já esboçadas, no sentido de contribuírem

para a leitura que se propõe, isto é, de ser este conto um exercício do *métier* do escritor. Há toda uma série de jogos internos, já comentados, que mimetizam esse exercício, uma espécie de ficção ensaística (isto é, ficção plena, que pode ser lida como uma metaficção – que pensa aquilo que faz fazendo).

Para além dessa série, ou ao lado, podemos ler o conto (e esta é a primeira das duas pistas) como uma paródia do conhecido “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar. O conto é curto, sintético, por isso segue na íntegra:

Começara a ler o romance dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou à leitura quando regressava de trem à fazenda; deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Essa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse de quando em quando o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos. Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do monte. Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotado de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos

furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir. Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para que a mão de um acariciasse a face do outro. Começava a anoitecer.

Já sem se olhar, ligados firmemente à tarefa que os aguardava, separaram-se na porta da cabana. Ela devia continuar pelo caminho que ia ao Norte. Do caminho oposto, ele se voltou um instante para vê-la correr com o cabelo solto. Correu por sua vez, esquivando-se de árvores e cercas, até distinguir na rósea bruma do crepúsculo a alameda que levaria à casa. Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou. Pelo sangue galopando em seus ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance. (CORTÁZAR, 1971, p. 35-36)

Como se vê, as semelhanças são expressivas. Há, grosso modo, um crime *em andamento*, que é mediado pelo ambiente literário e que passa por um triângulo amoroso. Mas, para além das parecenças de enredo (crime, literatura, triângulo), o conto de Reinaldo Santos Neves traz outros elementos que parecem desejar com que o crime (o mistério, a filiação, a paródia) seja descoberto. Em Cortázar, há o parque *de carvalhos*; em Reinaldo, parte da história se dá em montanhas, e o narrador e Laura se hospedam “num hotel cercado *de pinheiros*”. Naquele, o leitor se distrai com *cigarros*; neste, o *charuto* é hábito

de Laura e Hastaluego. O conto do argentino (na verdade, nasceu na Bélgica) é escrito originalmente em língua espanhola, que é alvo de constante ironia por parte do narrador, que a chama de “língua pejorativa”. Há, na narrativa de Cortázar, uma evidente estrutura de circularidade (como se o fim da história se ligasse ao próprio início, feito um uroboro); em Reinaldo, essa circularidade se dilui, ou se disfarça, em elementos que se espalham ao longo do conto, não propriamente permitindo que se leia o final do conto e, a seguir, se engate com seu início, mas percebendo nele aspectos que se entrecruzam continuamente; de todo modo, o fecho do conto fala em sonho e texto, retomando a polaridade sonho e conto de seu começo, marcando, ao menos nesse nível, um grau de circularidade. Em ambas as narrativas, o final da leitura deixa um ar de ambivalência: em “Continuidade dos parques”, o personagem (amante) do romance parece sair da história (como em *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen) e se dirigir à “figura de outro corpo que era necessário destruir”, sendo este outro corpo o possível marido da amante ou o próprio leitor lendo na poltrona; em “Mistério na montanha”, o narrador atira em Hastaluego e afirma que, “mesmo sendo um escritor menor, não podia errar”: o conto termina aí, e não sabemos se acertou ou não, sendo essa dúvida a materialização formal da própria “maioridade” do escritor.

Pouco antes do tiro, e após a assinatura do “pacto de silêncio” (em relação ao assassinato de Hastaluego), o narrador diz que “Só falta uma simples formalidade”. Essa expressão, “formalidade” – que no conto naturalmente se refere a “cerimônia”, “praxe” – nos faz retornar a Adorno, agora no fragmento “Forma e conteúdo”, de *Teoria estética*, quando diz: “A forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato. Se ela é nas obras de arte aquilo mediante o qual se tornam obras de arte, equivale então à sua mediatidade, à sua objetiva reflexão em si. A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores” (p. 221). A obsessão do escritor em seu *métier* é, assim, uma obsessão pela forma, que pensa as partes entre si, as

partes e o todo e os pormenores. Como na forma tudo isso se condensa e sedimenta, Adorno insiste tanto que se dê a primazia ao objeto, pois ele é o enigma onde está o conteúdo de verdade que, histórico, poderá ser desentranhado por um leitor que lance a ele um olhar filosófico (questionador, crítico, pensante – que queira pensar o não-pensado).

Por isso, a segunda pista para se comprovar, mais uma vez, este laborioso e bem-sucedido exercício de escrita, seria cotejar a versão de “Mistério na montanha”, publicada em 2013 no livro *Heródoto, IV, 196*, com a versão de “Mistério na montanha”, publicada em 2009, na revista *Bravo* (versão em apêndice). A “base”, digamos, é a mesma, mas são tantos os “pormenores” modificados entre uma versão e outra que autoria e autoridade definitivamente se confundem, pois somente o autor poderá subsumir em si os papéis e destinos dos personagens que engendra. Talvez seja isso que Adorno chama de “melancolia da forma”: “A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado” (p. 221). Como, vimos, as opções são muitas mas finitas, o escritor obcecado experimenta a fundo as possibilidades, e a mudança de opção está sempre no horizonte do possível. No entanto, “o que é formado” parece sempre a quem do que a forma quer.

Cotejemos brevemente, como amostra bem reduzida, os dois parágrafos iniciais do conto em ambas as versões. Em 2009, temos:

Somos todos ligados à literatura em nossa família. Eu escrevo textos de ficção; minha mulher faz crítica literária. É essa – ou era – a nossa família: minha mulher e eu.

Laura Lemos. Conheci-a numa festa. Chamou-me a atenção porque fumava um charuto. Além disso, era inteligente e tinha paixão por literatura.

E a versão publicada em livro de 2013:

Somos todos ligados à literatura na nossa família. Eu escrevo algumas ficções. Minha mulher faz crítica literária. É essa a nossa família: minha mulher e eu.

Ela se chama Laura. Laura Lemos. Quem é do meio acadêmico certamente já ouviu falar nela. Conheci-a nos tempos de faculdade, numa festa. Chamou-me a atenção porque fumava um charuto. Além disso, era inteligente e, além disso, gostava de literatura.

No primeiro parágrafo, percebe-se o apuro em duas alterações: em vez de afirmar que o narrador escreve “textos de ficção” (2009), Reinaldo opta por “algumas ficções” (2013), dessa maneira evitando que o importante termo “texto”, com total destaque na última fala do narrador – “Mas está no texto” – apareça de imediato, esvaziando sua potência no desfecho; no terceiro período, a irônica, mas reveladora, expressão “ou era” intercalada entre travessões (“É essa – ou era – a nossa família”) deixa de constar, também, cremos, para não antecipar em demasia a informação de que a “família” se desfará.

No segundo parágrafo, outras modificações confirmam o olhar obcecado do escritor que procura *le mot juste*, a frase adequada, o grau zero da escritura, para retomar expressão de Barthes. Agora, antes de entrar diretamente com o nome completo da personagem (“Laura Lemos”), Reinaldo faz o narrador apresentar o primeiro nome e, depois, o nome maior (“Ela se chama Laura. Laura Lemos”). Em vez de logo dizerem (Reinaldo e o narrador) que o casal se conheceu numa festa, há uma informação que diz respeito ao leitor-modelo (retomando Umberto Eco) que se espera: “Quem é do meio acadêmico certamente já ouviu falar nela”. Não, é óbvio, que exista no meio acadêmico uma Laura Lemos real, mas, com essa informação (inexistente na versão de 2009), se quer que o leitor entre no jogo e no ambiente literário que se vai criando, tudo isso reforçado pelo tempo e lugar agora indicado: “nos tempos de faculdade”. Ainda vale uma observação nesse parágrafo: em vez de afirmar que Laura

“era inteligente e tinha paixão por literatura”, Reinaldo acerta o tom e diz, na voz do narrador, que Laura “era inteligente e, além disso, gostava de literatura”, como que, em nuance, evitando uma possível contradição conceitual no fato de alguém ser “inteligente” e ter “paixão” por algo, já que um polo estaria para a razão (inteligente) e outro para a emoção cega, “patética” (paixão). O “gostar” esvazia a contundência da “paixão” e se harmoniza um pouco mais com a qualidade da “inteligência”.

Há, ao longo do conto, inúmeras alterações como essa – que um outro ensaio poderá deslindar (tanto quanto avançar em sentidos possíveis para os nomes dos personagens e dos topônimos). Por ora, apontemos apenas mais duas, ambas da cena final: na versão da revista (em 2009), não consta o tipo de revólver, acrescentado na versão em livro (2013), que, sendo posterior, é a legitimada pelo autor: “Era um .32”. Sem, aqui, atinar para a especificidade da arma no ato, note-se que os números – 3 e 2 – remetem diretamente à série de duplos (2) que constituem o conto, assim como ao triângulo (3) que os protagonistas encenam. Na versão por ora derradeira, de 2013, quem afirma “Isso não está no sonho” é Tito, mas na versão primeira, de 2009, quem “exclama” isso é Laura. Ora, na primeira versão, o autor (Reinaldo) parece ter optado por Laura ter dito o que disse, privilegiando a retomada do sonho referido no início do conto (o narrador sonha algo e transforma em ficção); já na segunda versão, Reinaldo opta por Tito dizer “Isso não está no sonho”, pois agora se trata de um duelo entre escritores, presenciado por Laura, e a resposta do narrador é taxativa: “Mas está no texto” – e vem o tiro. A alteração ratifica, portanto, o alvo capital da narrativa: mais do que interessada em sonhos e triângulos amorosos (mas sem deles descurar), a narrativa mira em intertextos, citações, emulações, autorreferências. É o *métier* que está em xeque, por isso o narrador quer matar seu rival (e não por mero ciúme romanesco).

Adorno diz: “todo o artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também

o seu momento legítimo”. Se o fetiche implica um desejo fabricado pela indústria cultural, que tudo transforma em mercadoria e assim coisifica o próprio desejo, fazendo-o parecer singular quando na verdade é uma fantasia já previamente fantasiada, no entanto, para Adorno, quando se trata de uma obsessão do artista autêntico, “o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo”. Não é aquele tipo de fetichismo que conduz à noção de *l’art pour l’art*, de finalidade sem fim. É legítimo porque busca, pelo caminho da obsessão, o melhor para a fatura da arte, e, por conseguinte, para o sujeito que com ela tiver contato. E este melhor, não-idêntico, busca a “arte maior”, autêntica, radical, aqui sob a capa – lúdica e jocosa – do “menor”. Ou seja, em vez de o encanto desse fetiche bem específico servir para a alienação, como os demais produzidos pela cultura de massa, ele servirá para o aprimoramento de uma sensibilidade estética. O desejo da palavra justa, precisa, exata, capaz de produzir mistérios e enigmas que poderão ser solucionados, a partir dela mesma – esse fetiche é legítimo.

Uma conclusão apressada pode querer ver no narrador do conto um *alter ego* do autor real, sabidamente obsessivo com a forma de seus escritos. Esse trânsito permanente das instâncias “autor”, “narrador” e “personagem” tem sido objeto de investigação por parte de Nelson Martinelli Filho, desde a dissertação (2012). Reinaldo Santos Neves chega a criar um autor-personagem chamado Alan Dorsey Stevenson (em *A folha de hera*, 2010), que vem a ser um anagrama perfeito de seu nome. Antes, em *Sueli*, já criara um personagem chamado Reynaldo, o que açula a imaginação dos leitores, que são literalmente induzidos a buscar semelhanças entre um e outro.

Quanto ao conto, seu lugar de abertura do livro *Heródoto, IV*, 196 também funciona como um cartão de visita do que virá, pois a coletânea de contos reúne histórias que se aparentam, transversalmente, pelo grande tema que as liga: a literatura.

Se tudo o que está no texto “está no texto” porque o escritor assim quis, depois de avaliar as soluções possíveis (a seu alcance), o

narrador não tem nada a temer. Se o tiro atingiu o “enorme” autor do romance *Mistério na montanha* não sabemos. E esta dúvida é mais um dos claros enigmas do conto “Mistério na montanha”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia [reflexões a partir da vida danificada]**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

CORTÁZAR, Julio. **Final do jogo**. Tradução: Remy Gorja Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **Vida – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski**. Porto Alegre: Sulina, 1990.

MARTINELLI FILHO, Nelson. **Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras. Ufes, 2012.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mistério na montanha*. **Bravo!**. São Paulo: Abril, v. 11, n. 146, out. 2009. 98 p. [O conto esteve disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/misterio-montanha-ficcao-inedita>. Acesso em: 21 fev. 2014. Com o fim da revista, não há mais este acesso.]

NEVES, Reinaldo Santos. Mistério na montanha. **Heródoto, IV, 196**. Vitória: Cousa, 2013, p. 17-24.

NEVES, Reinaldo Santos. **Sueli – romance confesso**. 2. ed. Vitória: FCAA, 1991. [1989]

PAES, José Paulo. **Um por todos (poesia reunida)**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. **Histórias extraordinárias**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 48-68.

Apêndice: Mistério na montanha⁵

Reinaldo Santos Neves

Somos todos ligados à literatura em nossa família. Eu escrevo textos de ficção; minha mulher faz crítica literária. É essa - ou era -a nossa família: minha mulher e eu.

Laura Lemos. Conheci-a numa festa. Chamou-me a atenção porque fumava um charuto. Além disso, era inteligente e tinha paixão por literatura.

Sáímos juntos da festa e passeamos pelo parque. Depois, de volta a casa, dormi e tive um sonho. Contei-lhe o sonho na noite seguinte. Esse sonho daria um bom texto de ficção, ela disse. Mais tarde fomos para minha casa e minha cama. De madrugada, enquanto ela dormia,

5 O conto esteve disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/misterio-montanha-ficcao-inedita>. Acesso em: 21 fev. 2014. Com o fim da revista, não há mais este acesso.

sentei-me à mesa da copa e converti num texto o sonho da véspera. Acrescentei uma coisa aqui, outra ali, mas, no quase todo, era o sonho convertido em texto. Que ela leu assim que acordou. O texto não está ruim, disse ela, mas o sonho é melhor.

Ali começamos nossas carreiras, ela de crítica literária, eu de autor de ficção. Ela foi mais longe que eu: fez mestrado, fez doutorado, tornou-se professora universitária. Quanto a mim, não fiz mais do que algumas ficções, um livro a cada três, quatro anos, recebidos com simpatia pela crítica, menos pela crítica de Laura. Era a primeira leitora de meus textos, mas não gostava deles. Gostava da literatura de nossos vizinhos, escrita naquele dialeto -o hispanículo -que arreda nossa própria língua. Não é dialeto, é idioma, dizia Laura. Não para mim, dizia eu.

Laura escolheu como projeto de doutorado um romance de Tito Hastaluego, Mistério na Montanha. Fez sucesso, a tese, no meio acadêmico. Mereceu, aliás, carta do próprio Hastaluego, escrita naquela língua bufa.

Tempos depois, Laura recebeu uma bolsa para estudar toda a obra de Hastaluego. O projeto incluía uma entrevista pessoal com o grande autor. Viajamos juntos para a Vespúcia. Era um país agreste, e Hastaluego morava na cidade de Sebástol, no meio das montanhas. A estada em Sebástol me incomodou: fazia frio e falava-se aquela língua que me feria os ouvidos como uma paródia da minha própria e, por extensão, de mim mesmo como pessoa, como escritor.

Hospedamo-nos num hotel cercado de pinheiros. Minha mulher deu início à série de entrevistas com Hastaluego. Recusei-me a acompanhá-la à casa dele, no alto de uma montanha. Recusei-me a conhecê-lo. Constrangia-me a condição de escritor menor? A paixão de minha mulher pela literatura naquela língua? Pela ficção de outro que não eu? Não sei. Passava as manhãs caminhando pelas montanhas. À tarde rabiscava um esboço de romance. À noite descia à cidade para ver as putas nas calçadas e tomar um chocolate quente no Bar Moritz. Ali Laura se juntava a mim e subíamos os dois de volta ao hotel.

No hotel conheci um hóspede: Hoyos. Na minha solidão acolhi-o como companheiro. Era de poucas palavras e me acompanhava em meus passeios monteses. Uma noite encontrei-o no Bar Moritz. Vinha da cama de uma puta, onde passara a tarde. Eu estava em minha segunda xícara de chocolate. O garçom trouxe-lhe uma xícara fumegante e, para mim, um telefone sem fio. Era Laura, muito excitada: descobrira a essência da obra de Hastaluego: pernoitaria na montanha para não cortar a inspiração. Hoyos deu um sorriso e disse uma palavra que não entendi. Laura perguntou: Quem está aí com você?. Eu disse quem. Escute, ela disse: Saia logo daí e volte para o hotel.

Ergui-me para sair e Hoyos ergueu-se também. Saímos os dois em silêncio. A noite estava fria e o carro dormitava no estacionamento. Outro carro veio saindo devagar e parou junto a nós. Havia dois homens dentro. O passageiro baixou o vidro: era Tito Hastaluego. O rosto equino, a barba hirsuta, os compridos cabelos, o charuto entre os dentes — eu o teria reconhecido ainda que nunca o tivesse visto nas contracapas de seus livros. Hoyos exclamou: Carajo. Até nossos melhores palavrões eles copiam e desfiguram. A mão de Tito assomou à janela do carro. Empunhava uma arma. Vi os clarões, ouvi os tiros, e Hoyos desabou em terra. Tito encarou-me, a arma apontada para meu peito. Não me movi. Não atirou. Disse alguma coisa ao motorista e foram embora.

A polícia cozinhou-me a noite inteira num interrogatório todo ele versegado naquela língua pejorativa. Hoyos era jornalista influente na capital: Nicolás de Hoyos. Ninguém sabia o que fazia ali em Sebástol, muito menos eu: mas esperavam que eu dissesse. Conteí toda a verdade, menos alguns detalhes. Não identifiquei carro nem assassino. Não queria me envolver em questões que não me diziam respeito.

De manhã descobriu-se um corpo de mulher num pardieiro próximo ao Bar Moritz: era a puta com quem Hoyos passara a tarde. Os detetives perderam o interesse em mim e fui dispensado. Quando cheguei ao hotel, Laura já estava lá: soubera de tudo pela outra pessoa envolvida no caso. Aconselhou minha volta imediata para casa. Eu corria perigo. Perguntei: Então ele se arrependeu de não ter feito

o que não fez? Não, disse ela; não é ele, são os outros. Querem você morto para não contar o que viu. Mas não contei nada, eu disse; nem vou contar. Nós sabemos, Laura disse, mas eles temem que cedo ou tarde acabe contando. E você, eu disse, não vem comigo? Ela disse que não. Sou o álibi dele. Para todos os efeitos, passou a noite toda comigo. Vai mentir por um assassino?, perguntei. A obra dele vale muito mais que isso, ela disse. Está dormindo com ele?, perguntei. Não, Laura disse, sem se ofender com a pergunta. Foi a pergunta errada. A pergunta certa seria: Está trepando com ele?.

Desci para a capital e procurei ajuda na embaixada. O embaixador era afetado e presunçoso; tratou-me com desdém. Não conhecia meus livros. Conhecia os de Hastaluego, que ocupavam lugar de honra em sua estante, entre os de Gide, os de Hemingway.

Passaram-se cinco anos sem que eu visse Laura. Seu testemunho livrara Hastaluego de processo: além disso, não se descobriu motivo para o crime: Hoyos e ele nem se conheciam. Logo soube que Laura se tornara amante oficial do grande escritor. Vi fotos em que ela aparecia a seu lado. Era respeitada, minha mulher, como especialista na obra de Hastaluego; dava aulas numa universidade de Vespúcia e falava e escrevia no dialeto do país.

Nesses cinco anos recebi cinco cartas de Laura. Que eu me cuidasse, ainda corria perigo. Alguma coisa na primeira carta insinuava que ficara com Tito para me proteger; para saber as intenções dos outros contra mim. Irritou-me ver que já escrevia algumas de nossas palavras na ortografia hispanícula. Mas não mentira ao dizer que eu corria perigo. Duas vezes, nesses cinco anos, tentaram contra minha vida. Escapei, Deus sabe, por milagre.

O que fiz todo esse tempo? Publiquei mais um livro. Estive - meu diário é testemunha - com 47 putas diferentes, o que não é muito em 260 semanas. Não queria saber de namoradas, nem amantes, nem esposas. Ligava, escolhia o tipo físico, consumia, pagava e não tinha obrigações conjugais nem afetivas.

No sexto ano tentaram de novo matar-me. Desta vez o pistoleiro foi abatido por um policial assim que sacou a arma: outro milagre: a quantos ainda me daria direito a lei das probabilidades?

Logo depois recebi carta de Laura. Tito convencera os outros a deixar-me em paz. Queriam, porém, que eu assinasse uma declaração explícita de que não fora Tito Hastaluego o homem que eu vira atirar em Nicolás de Hoyos.

Um mês depois, Hastaluego veio à minha cidade participar de um congresso de literatura. Laura veio junto: sua conferência sobre a obra dele encerraria o congresso. Ligou, queria um encontro comigo. Chamei-a ao chalé onde eu morava, no alto da montanha, que aqui também temos montanhas. Ela veio. Estava mais madura e mais linda. Beijou-me de leve os lábios. Trazia o documento que me cabia assinar. Passou-me uma caneta. Era uma caneta-tinteiro, folheada a ouro, que achei vulgar; sem dúvida, presente de Tito. Assine aqui, disse ela. Vi que o texto estava escrito no dialeto do inimigo: cada palavra escarnecia de mim. Assinei ríspido. Laura suspirou aliviada. Pronto, agora está tudo bem. Lá se foi feliz até a porta da varanda e abriu-a. Tito Hastaluego entrou em minha casa. Trazia um charuto entre os dedos. Levantei-me, o escritor menor diante do grande escritor.

Ele era enorme. A barba tinha fios grisalhos e o cabelo também. Ficamos ali olhando um para o outro. Ele fumando, eu não.

Nunca li nada seu, ele disse, lá na língua dele. Laura disse que não valia a pena.

Também nunca li nada seu, eu disse, na minha língua. Laura disse que valia.

Ele soltou a fumaça de soslaio. Por que nunca contou nada? - perguntou. Aquilo não me dizia respeito, respondi. Vocês, que falam a língua que falam, que se entendam.

Ele estendeu-me a mão, eu a apertei. Então acabou, Laura disse, emocionada. Acabou, Tito disse. Olharam para mim, esperando que eu dissesse alguma coisa. Tirei o revólver do bolso do casaco. Vi o susto nos olhos de Tito. Adivinhei-o nos olhos de Laura.

Isso não está no sonho, exclamou ela.

Mas está no texto, respondi.

E atirei. Ele era enorme. E eu, mesmo sendo um escritor menor, não podia errar.

*Rubem Braga:
Crônicas do Espírito
Santo de Rubem Braga
– escritos melancólicos
e bem-humorados sobre
o tempo – “esse bicho
que tudo come”⁶*

6 **Crônicas do Espírito Santo de Rubem Braga: escritos melancólicos e bem-humorados sobre o tempo – “esse bicho que tudo come”.** ALBERTINO, Orlando Lopes; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Recados de tempo: estudos sobre as crônicas de Rubem Braga*. Vitória: Edufes, 2014, p. 229-248. (Em 14 de maio de 2013, a convite de Reinaldo Santos Neves, fiz algumas considerações acerca do livro *Crônicas do Espírito Santo*, num Café Literário comemorativo do centenário de Rubem Braga, promovido pelo SESC. Na mesa, tive a companhia do historiador Fernando Achiamé e, como mediadora, a jornalista Jeanne Bilich. Esse artigo sintetiza algumas das considerações de então – e propõe outras.)

“Esse bicho que tudo come”: assim Rubem Braga traduz o que entende por “tempo”, na crônica “Receita de casa”, de 1946. E não para aí: para ele, o tempo é “esse monstro que irá tragando em suas faces negras os sapatos das crianças, sua roupinha, sua atiradeira, seu canivete, as bolas de vidro, e afinal a própria criança” (1984, p. 38)⁷. Penso que esse trecho resume com precisão o teor e o tom de todo o livro (e, possivelmente, de sua cronística): são textos que o escritor reuniu que, sim, têm alguma conexão – mais ou menos óbvia – com o estado do Espírito Santo, mas são, sobretudo, textos basicamente memorialísticos que tratam da transitoriedade das coisas, dos lugares, dos sentimentos, das pessoas; tratam, portanto, do poder onívoro do tempo. Para matizar o tom melancólico dessas memórias, o escritor inventa um humor que parece funcionar como uma espécie, se não de antídoto, de paliativo contra a certeza corrosiva da finitude. Desse modo, depois de tragar objetos e brinquedos que simbolizam o alegre período infantil, o tempo vai devorar a própria criança, isto é, vai afirmar a força de transformação que ele, tempo, impõe a tudo. No entanto, na sequência da crônica, o toque de humor aparece: “o único perigo é que o porão faça da criança, no futuro, um romancista introvertido”. O porão, na casa, é onde se esconde o Tempo e suas garras: essas garras, à maneira de um trauma, podem perpetuar no adulto a lembrança, difusa, de choques e mistérios pueris. Daí, quando adulto, pode desabrochar aquele “romancista introvertido” – ou um cronista inveterado – que o próprio tempo-porão engendrou.

Vale registrar alguns informes do próprio livro. Trata-se de um livro que teve, no mesmo ano de 1984, duas edições, com a única grande diferença estando na capa: numa, a capa, de Carybé, traz um tocador de casaca, que é repetido na quarta capa, com a legenda: “**Casaco, cassaca, casaca**, / reco-reco de cabeça esculpida, / instrumento

7 Naturalmente, essas crônicas se encontram publicadas em outros livros de Rubem Braga. O que dá liga e coerência ao volume é o fato de os episódios – como antecipa o título – terem alguma relação com o estado do Espírito Santo.

musical / típico do Espírito Santo”; noutra, a capa reproduz um óleo sobre tela de Isabel da Rocha Braga, esposa do irmão de Rubem (Newton Braga), intitulado “Na Barra de Itapemirim”. Em ambas as edições, se diz que, da tiragem de 5000 exemplares, 3000 “se destinam à distribuição gratuita, pela Secretaria da Educação e Cultura do Estado do Espírito Santo [Sedu], entre escolas da rede oficial”; também em ambas, publicadas pela Sedu e pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida (FCAA), vem registrado que o livro integra a importante Coleção Letras capixabas, que já tinha publicado, pela ordem, Fernando Tatagiba, Bernadette Lyra, Renato Pacheco, Audífax de Amorim, Geir Campos, Luiz Guilherme Santos Neves, Flávio Sarlo, Sebastião Lyrio, Adilson Vilaça, Reinaldo Santos Neves, Mendes Fradique e Paulo Roberto Sodré; em ambas, enfim, vem, na orelha, texto de Fernando Achiamé: “estão aí a geografia dos rios, da água dos rios, do volume d’água dos rios e o mar, as ondas do mar, a espuma das ondas do mar. Geografia devastada, história escondida, mas nossas, únicas, recuperadas nestas crônicas”. Ou seja, as ilustrações, o patrocínio público, a distribuição gratuita, o pertencimento à importante Coleção, a orelha reverente, tudo colabora, desde antes da leitura, para um clima algo ufanista. O próprio Braga, entretanto, no texto de abertura, “Este livro”, após agradecer “especialmente a camaradagem e a paciência do romancista Renato Pacheco”, desmonta um pouco esse clima, ao dizer que “muitas destas crônicas falam de um Espírito Santo que já não existe” (p. 10). É, de novo, um comentário que traduz a força demolidora e impiedosa do tempo.

De fato, são 52 crônicas cujo tema-mor, como falamos, é o tempo. O estado do Espírito Santo entra, para decepção de alguns capixabas xenófobos, apenas como mote e cenário para a prosa sentimental – mas rigorosamente lúcida – de Rubem⁸. O tom, com as

8 Percepção semelhante externou o amigo Carlos Drummond de Andrade, num texto de 1963: “E esta é a qualidade mestra e inesperada de Braga: lucidez. Um homem que diz tantas coisas absurdas ou surrealistas pode lá ser bom observador

pinceladas de bom humor, é de nostalgia, tristeza e melancolia, bem típico da tradição do *ubi sunt* (onde estão?), celebrizada por François Villon: “*Où sont les neiges d’antan?*”. Há, inclusive, uma crônica intitulada “As pitangueiras d’antanho”, assim como “Os trovões de antigamente”, “Os carnavais de antigamente”, e ainda “Lembranças da fazenda”, “Lembranças de Tenerá”, “Lembranças”, “Lembrança do compadre Joaquim”, “Passeio à infância” etc. O passado está em toda parte. Como escreveu Borges, não se pode abolir o passado (2000, p. 50)⁹.

A maioria das crônicas é da década de 1950, fruto da viagem “carybenha”, viagem que Braga e Carybé fizeram então pelo estado capixaba: são 32 dessa década (3 estão sem data, mas o contexto leva a crer que pertencem a esse período); 12 da década de 1940; 6 da década de 1960; 1, famosa (“Mar”), de 1932, a mais antiga, tendo Braga apenas 25 anos; e 1 (“O Dr. Progresso acendeu o cigarro na lua”), de 1982, a mais recente, com o escritor aos 69 anos¹⁰. Logo, quando *Crônicas do Espírito Santo* veio a lume, em 1984, Rubem Braga tinha 71 anos.

Ao longo de sua carreira, Braga angariou, sem dúvida, lugar de relevo na cronística brasileira. Como exemplo desse lugar de destaque, recorde-se que no livro *As cem melhores crônicas brasileiras*, organizado por Joaquim Ferreira dos Santos, há 4 crônicas de RB (“Aula

da vida? Perfeitamente. Sempre que necessário, Braga emite juízos ponderados sobre fatos políticos, econômicos, sociais, e se nem sempre ou quase nunca sua opinião coincide com a opinião estabelecida ou vitoriosa, isto nada prova contra a justeza da sua visão intelectual e o seu bom senso; prova apenas que tais atributos não gozam de muito favor na coletividade” (ANDRADE, 1963).

9 A frase de Borges é: “o propósito de abolir o passado já ocorreu no passado e – paradoxalmente – é uma das provas de que o passado não pode ser abolido. O passado é indestrutível; cedo ou tarde, todas as coisas voltam, e uma das coisas que voltam é o projeto de abolir o passado”.

10 Rubem Braga nasceu em 13/01/1913 e morreu em 19/12/1990, aos 77 anos.

de inglês”, “Meu ideal seria escrever”, “Homem no mar”, “Os amantes”¹¹; além dele, apenas Luis Fernando Verissimo e Stanislaw Ponte Preta possuem o mesmo número de textos (SANTOS, 2007)¹². Na “Introdução” da antologia, escreveu Joaquim Ferreira acerca de RB: “Ele seria o único grande escritor brasileiro a traçar toda sua obra nos limites da crônica – embora suas crônicas alargassem todos os limites do texto e muitos vissem nelas até um jeito enviesado de fazer poesia” (p. 19) – o que, efetivamente, fez. Comentando a célebre “Aula de inglês”, diz Joaquim: “inspirado numa cena de total banalidade, o artista a transforma num monumento à inteligência e ao bom gosto. Tem humor, tem mergulho sutil na alma dos personagens, tem relato subjetivo, tem uma tremenda bossa” (p. 20). Pouco depois, Joaquim cita RB, que teria dito: “Se é aguda, não é crônica” (p. 22). O chiste incorpora, sutilmente, em sua ambivalência, a referência melancólica a dores (aguda e crônica) e a referência bem-humorada ao ato de escrever crônicas (que, para ele, não podem ser “agudas”, isto é, devem ser leves, agradáveis, sedutoras, não doloridas e entediantes).

Venerado como cronista (fez mais de 15 mil crônicas, reza a lenda), RB fez também, e no entanto, poemas. Alguns foram publicados aqui e ali, e em 1980, em Recife, pela Edições Pirata. Em 1993, em comemoração aos seus 80 anos, Roberto Braga – seu filho – publica, pela Record, o *Livro de versos*, com 14 poemas do pai e ilustrações de Jaguar e Scliar, prefácio de Affonso Romano de Sant’Anna e posfácio de Lygia Marina Moraes. No prefácio “O poeta Rubem Braga”,

11 Nenhuma dessas quatro crônicas se encontra em *Crônicas do Espírito Santo*. No entanto, desse livro poderiam estar, segundo meu gosto e juízo, a já referida “Receita de casa”, além de “Um velho carteiro”, “A minha glória literária” e “Sede trouxas suavemente”.

12 Depois deles, com 3 crônicas, vêm Antônio Maria, José Carlos Oliveira (outro capixaba), Carlos Drummond de Andrade, Carlos Heitor Cony, Clarice Lispector, Fernando Sabino, João Ubaldo Ribeiro, João do Rio, Machado de Assis, Nelson Rodrigues, Paulo Mendes Campos e Rachel de Queiroz – todos, efetivamente, *clássicos*, quando se pensa em crônicas brasileiras.

Affonso lembra que RB participa da famosa *Antologia de poetas bissex-
tos contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira, e afirma: “Vini-
cius e Bandeira são irmãos literários de Rubem Braga: o fascínio pelas
mulheres, o diálogo com a morte e a apreensão do cotidiano através
de uma carioquice enternecedora” (1998, p. XI). Os poemas mais inte-
ressantes são o longo e melancólico “A morte de Zina” (irmã do autor)
e o bem-humorado “Bilhete para Los Angeles” (p. 33), poema, com
uma estrutura formal relativamente complexa para um “não-poeta”,
em que RB brinca, com surpreendente intimidade, com a conhecida
fama de mulherengo do boêmio e compositor carioca:

Tu, que te chamas Vinicius
De Moraes, inda que mais
Próprio fora que Imorais
Quem te conhece chamara —
Avis rara!
Tens uns olhos de menino
Doce, bonito e ladino
E és um calhordaço fino:
Só queres amor e ócio,
Capadócio!
Quando a viola ponteias
As damas cantando enleias
E as prendes em tuas teias —
Tanto mal que já fizeste,
Cafajeste!
Apesar do que, faz falta
Tua presença, que a malta
Do Rio pede em voz alta:
Deus te dê vida e saúde
Em Hollywood!
(Braga, 1998, p. 33)

Hoje, para se estudar a obra de Rubem Braga, algumas referências são incontornáveis. O volume 26 dos Cadernos de literatura brasileira (BRAGA, 2011), por exemplo, é de consulta obrigatória. Há, aí, uma boa biografia, uma ótima iconografia, uma excelente bibliografia – indicando livros, teses, dissertações e ensaios sobre a obra de Braga – e traz estudos de Humberto Werneck, José Castello e Sérgio Augusto.

Jorge de Sá escreveu, para a coleção Nossos clássicos, o volume sobre Rubem Braga (SÁ, 1994) e, para a série Princípios, o volume *A crônica* (SÁ, 1992). Aqui, lembra que o primeiro texto da “literatura brasileira” foi, de certo modo, uma crônica – a carta de Pero Vaz de Caminha. Há capítulos específicos para Rubem Braga (o primeiro), Fernando Sabino, Stanislaw Ponte Preta, Lourenço Diaféria, Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes. Sá afirma, certo, que “o tédio urbano determina a atmosfera melancólica de vários textos em que surpreendemos Rubem Braga recuperando o menino da roça em contato com a natureza” (p. 18). Há inúmeros exemplos, como veremos, dessa atmosfera em *Crônicas do Espírito Santo*.

Entre os estudiosos da literatura capixaba, destaca-se a figura de Francisco Aurelio Ribeiro. Em “A crônica e os cronistas capixabas: olhar e narrar; ver e perguntar”, ele aponta os cronistas capixabas precursores, a produção feminina, o lugar central de Rubem Braga e alguns cronistas contemporâneos. De Rubem, diz: “é, sem nenhuma dúvida, o criador da crônica moderna, com seu lirismo, subjetividade, imaginação poética, simplicidade clássica (...) linguagem direta, melódica, coloquial, despojada de artificialismos e de convencionalismos” (2010, p. 98). Ribeiro resume bem os traços que a crítica tem, comumente, indicado como sendo do “estilo Braga” de escrever.

No Brasil, as pesquisas de Luiz Carlos Simon em torno da crônica e, em particular, da obra de Braga têm ganhado notoriedade. Seu recente e excelente livro *Duas ou três páginas despretenhosas – a crônica, Rubem Braga e outros cronistas* (SIMON, 2011) traz vários artigos

sobre a cronística de RB e uma bibliografia exemplar. Num dos artigos, “Paisagens urbanas: o cronista diante do público e do privado”, Simon lembra que Italo Moriconi incluiu textos de Rubem Braga (e Sabino e Verissimo) na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século* (“O afogado”, “Um braço de mulher”), que foi buscar exatamente na antologia *Os melhores contos de Rubem Braga*, organizada por Davi Arrigucci Jr., que, aliás, também escreveu importantes ensaios sobre RB (ARRIGUCCI JR., 1979; 2001).

Assinale-se, enfim, a publicação em 2007, pela Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, do livro *A traição das elegantes pelos pobres homens ricos – uma leitura da crítica social em Rubem Braga*, de Ana Karla Dubiela (2007). Com orelha de Marco Antonio de Carvalho, autor de *Rubem Braga – um cigano fazendeiro do ar* (2007), e apresentação de Affonso Romano de Sant’Anna, o livro mostra que RB faz “sutis, ainda que claras, críticas ao milagroso país que pretendia nascer pelas mãos dos militares e dos civis que se uniram sob a capa da autoritária ‘revolução’, nascida pouco antes, em 1964” (orelha de Marco Antonio de Carvalho). Para muitos leitores, a leveza da escrita de Rubem se confunde com alienação ou indiferença política. O livro de Dubiela, na contracorrente desse senso comum, mostra o quanto as crônicas – e, ademais, a própria vida – de Rubem incomodaram sobremaneira governos e partidos, à direita e à esquerda.

Na última crônica do livro, “Sede trouxas suavemente”, a propósito, Rubem Braga, num discurso como paraninfo de licenciandos da Faculdade de Filosofia da Universidade do Espírito Santo, em janeiro de 1964, se define, autoirônico: “um homem sem partido, sem religião nem profissão de fé, um desses franco-atiradores fora de moda a que os da direita chamam com suspeita de literato anarcoide e os da esquerda chamam, com desprezo, de individualista pequeno-burguês” (p. 153). O teor social da cronística de Braga se espalha por todo o livro em pauta. Mais explicitamente, citem-se, além de “Sede trouxas suavemente” (1964), as crônicas “Um velho carteiro” (1948), “O caboclo Bernardo” (1949), “Ainda o caboclo Bernardo” (1949), “O

compadre pobre” (1952), “Lembranças” (1953), “O lavrador” (1954), “O Brasil está secando” (1956) e “Anchieta” (1964).

Em “Um velho carteiro”, Braga relembra – como, ademais, quase sempre – a infância e, nela, a figura simpática e cordial do carteiro, a quem só uma coisa irritava, e profundamente: era quando escreviam para “Cachoeira de Itapemirim”, e não para “Cachoeiro de Itapemirim”. Esse pitoresco e bem-humorado fato dá lugar a um machadiano e melancólico desfecho, quando, anos passados, reencontra o velho carteiro num “barraco miserável”, de uma “pobreza desoladora”, “magro, desfigurado”. Dessa situação particular, Braga retira uma lição coletiva:

Era um funcionário público. Tinha sido roído pelos seus intermináveis anos de sol e de chuva e morreu algum tempo depois de tuberculose, deixando a mulher e os filhos sem um ridículo montepio. Era um funcionário público, e me lembro dele quando ouço alguém atacar os funcionários públicos sem abrir exceções, sem pensar nesses que trabalham de verdade, trabalham a vida inteira e fazem parte da própria alma, da própria vida deste País a que servem – como aquele carteiro amigo que era a ligação de Cachoeiro com o resto do mundo (p. 82).

Um traço recorrente nas crônicas de Braga é o resgate, ou recordação, de figuras desconhecidas, do povo, anônimas ou esquecidas pela história, como é o caso do carteiro e do protagonista de duas crônicas – “O caboclo Bernardo” (1949) e “Ainda o caboclo Bernardo”, índio que, aos 28 anos, salvou dezenas de homens da morte no mar; o trágico e triste fim do herói esquecido vem aos 55 anos, quando é “assassinado a tiros de garrucha por um outro caboclo chamado Lionel, que estava cheio de cachaça” (p. 125). Em “O lavrador”, vivencia a diferença cultural entre ele e o colono com quem conversa e que lhe diz: “A mata é do governo, eu sou *fio* do Estado, devo ter direito (...) Tenho de ir a Linhares, mas eu *magino* esse aguão”. Quando o

lavrador pergunta sobre a profissão do visitante, Braga confessa que teve “vergonha de contar que vivo de escrever papéis que não valem nada; digo que sou comerciante em Vitória, tenho um negocinho” (p. 143). Apesar da distância entre ambos, e da mentira circunstancial, a vontade de aproximação é genuína: “Olho sua cara queimada de sol; parece com a minha, é esse mesmo tipo de feiura triste do interior”. O interesse de Braga pelas pessoas comuns afiança a sinceridade do desejo de cumplicidade com as coisas simples da vida – marca, aliás, típica do gênero, como mostrou Antonio Candido no conhecido artigo “A vida ao rés-do-chão” (1992).

O tom de crítica social se reforça com a ácida ironia em “Anchieta”: a propósito de um debate sobre “ossos e cinzas” do padre andarilho, Braga conta causos de milagres que os referidos ossos estariam obrando, e diz a certa altura: “Outros ossos [de Anchieta] operam milagres vários, inclusive ajudando a achar um pescador escravo que fugira de uma senhora Dona Lourença. O pobre do negro certamente não tinha outro ossinho de Anchieta para ajudá-lo a se esconder” (p. 100). O homem “sem religião nem profissão de fé”¹³ não se faz de rogado e desnuda, com humor, a falácia de certo uso da crença religiosa que quer disfarçar a dominação e a opressão: para a “Dona” há a desculpa, infame, de ter os milagrosos ossos do polêmico padre; para o “pobre do negro”, despossuído, abandonado, resta o retorno à escravidão. A crônica, resalte-se, é de outubro de 1964, já em pleno regime militar.

O hegemônico, no entanto, em *Crônicas do Espírito Santo* é mesmo, como se disse, o rememorar, sem comemorar, o tempo passado. O quadro se repete, com frequência: o adulto, cronista, recupera algum episódio da infância e, desolado, pra não dizer melancólico, vê a impossibilidade de retornar ao tempo de antanho. Algo como uma síndrome de Peter Pan: dificuldade e resistência em aceitar a passagem do tempo

13 Seu ateísmo se ratifica, por exemplo, em “O colégio de tia Gracinha” (1960): “se estivesse viva, tia Gracinha estaria fazendo cem anos hoje. /// Sou homem de nenhuma religião e pouca missa, mas a essa não faltarei” (Braga, 1984, p. 71).

e, com isso, a alteração radical dos valores e do comportamento individual e social. O presente parece não ter graça diante das alegrias e inocências de quando se era criança e o mundo uma imensa bola de futebol. Aliás, esse mote vai alimentar três deliciosas crônicas de 1953: “As Teixeiras moravam em frente”, “As Teixeiras e o futebol” e “A vingança de uma Teixeira”. Tratam, em suma, da conflituosa e mesmo dramática relação entre os meninos de Cachoeiro, que queriam jogar futebol na rua (aparentemente pública), e as irmãs Teixeiras, que zelavam pelo patrimônio próprio (leia-se: janelas, vidraças e afins). Na primeira delas, *o descompasso entre as perspectivas*: “As Teixeiras tinham um pecado fundamental: elas não compreendiam que em uma cidade estrangulada entre morros, nós, a infância, teríamos de andar muito para arranjar um campo de futebol; e, portanto, o nosso campo natural para chutar uma bola de borracha ou de meia era a rua mesmo” (p. 49); na segunda, *uma negociação frustrada*: “Um dia ela nos propôs jogar mais para baixo, então o Juquinha foi genial: ‘Não, senhora, lá não podemos porque tem a Dona Constança doente’, desculpa notável e prova de bom coração do nosso time” (p. 53); na terceira, *o desenlace trágico-cômico*: “Era natural que as Teixeiras não gostassem quando essa bola partiu uma vidraça. Nós todos sentimos que acontecera algo de terrível. (...) Ela apanhou a bola e sumiu para dentro de casa. Voltou logo depois e, em nossa frente, executou o castigo terrível: com um canivete preto furou a bola, depois cortou-a em duas metades e jogou-a à rua” (p. 55); “Não sei se foi feliz na existência, e espero que não; se foi, é porque praga de menino não tem força nenhuma” (p. 57). Braga se apropria de acontecimentos desta ordem, aparentemente fortuitos e triviais, para dar a eles, sem retirar-lhes o caráter fortuito e trivial, uma dimensão não transcendental, epifânica ou o que o valha – mas, sim, filosófica, ideológica, histórica. Suas crônicas não são, é claro, ensaios sociológicos ou antropológicos; são literatura. O entretenimento que propõem não exclui, todavia, a reflexão ali cifrada.

As quatro crônicas que abrem o livro dão o diapasão das demais: escritas nos anos 1950, referem-se, contudo, a tempos ainda mais

antigos. Na primeira, “O outro Brasil” (1953), o cronista constata que o país “ainda funciona a lenha e lombo de burro, as noites do Brasil são pretas com assombração” (p. 12), evidenciando a dificuldade de modernização pelos rincões e interiores afora, se não, também, nos ambientes urbanos. Na segunda, se confirma uma das temáticas prediletas do cachoeirense: a natureza – em “Passeio à infância” (1945), os personagens trazidos à memória são sanhaços, cajú, pitangueiras, angu, saíra, cigarras etc., que se repetem na terceira, “Lembranças da fazenda” (1958), em que fala de peixes, jacaré, boi, onça, cobra, mosquitos, rolinhas: “Os bois curados com creolina, as vacas mugindo longe dos bezerros, o leite quentinho bebido de manhã, a terra vermelha dos barrancos, a terra preta onde se cava minhoca, a tempestade no milharal, o calor e a tonteira da primeira cachaça, e os pecados cometidos atrás do morro com tanta inocência animal. /// E, de repente, uma paixão” (p. 18). O clima bucólico propicia a descoberta erótica, outro dos assuntos prediletos do cronista. Na quarta, “Os trovões de antigamente” (1958), Braga usa um expediente narrativo que mistura o pretérito ao presente, o enunciado à enunciação, como se estivesse vivendo, no momento da escrita, o fato narrado: “Estou dormindo no antigo quarto de meus pais. (...) A tarde está quente. Deito-me um pouco para ler, fico a olhar pela janela” (p. 19). Logo a seguir, porém, o passado domina a narrativa e impõe o tempo verbal que não deixa dúvida: “Como se fazia café e se tomava café tarde da noite!” (p. 20). A força de Cronos se imprime ao gênero: a crônica, embora não somente, é isso – é esse diálogo com a brevidade e a precariedade da vida, da qual, contudo, se tenta desentranhar beleza e grandeza.

Por isso mesmo, pela monumental importância que dá ao não-monumental, Braga vai, com frequência, falar de pessoas e de animais de seu entorno familiar, do bairro, da cidade. É o caso de “Histórias de Zig” (1948), “Quinca Cigano” (1951), “O tio português” (1957), “Lembrança de Tenerá” (1959), “O colégio de tio Gracinha” (1960), “Lembrança do compadre Joaquim” (1962) etc. Em “Histórias de Zig”, por exemplo, a terna recordação não abafa a tirada humorística do

trecho: “Zig – ora direis – não parece nome de gente, mas de cachorro. E direis muito bem, porque Zig era cachorro mesmo. Se, em todo Cachoeiro, era conhecido por Zig Braga, isso apenas mostra como se identificou com o espírito da Casa em que nasceu, viveu, mordeu, latiu, abanou o rabo e morreu” (p. 25). A lembrança do cão da família aciona a lembrança dos predecessores de Zig Braga: Sizino e Valente – este provoca o hilário comentário: “Não sei onde Valente ganhou esse belo nome; deve ter sido literatura de algum Braga, pois hei de confessar que só o vi valente no comer angu” (p. 25). Quando Valente some numa caçada e, matreiro, reaparece na varanda, o cronista compara o cão, os Braga e ele mesmo: “Nesse ponto, e só nele, era Valente um bom Braga, que de seu natural não é povo caçador; menos eu, que ando por este mundo a caçar ventos e melancolias”¹⁴. Observando anônimos¹⁵, animais, natureza, observando o que poucos observam, Braga procura se entender como sujeito no mundo. O lírico niilismo que se desprende de suas crônicas parece vir desse alto e sensibílissimo grau de observação do micrológico. Parece, também, que para lidar com o iniludível e com a fatalidade o cronista escolheu

14 Trecho que inspirou o título do livro *Caçador de ventos e melancolias – um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga*, de Carlos Ribeiro (2001).

15 Em quatro dessas crônicas capixabas, Braga fala de vultos públicos conhecidos: em “Santa Leopoldina” (1953), registra que, “aqui, onde é o fórum, morou em 1890 um rapaz chamado **Graça Aranha** que era juiz municipal e fez um romance chamado *Chanaan*”; em “Lembranças” (1953), fala da alegria que teve ao saber, criança, que não haveria aula: “**Rui Barbosa** morreu! Rui Barbosa morreu! Juntei-me a eles e também comecei a gritar para todo o mundo: Rui Barbosa morreu!” (p. 59); em “Passarinhos” (1959), recorda a amizade com o naturalista **Augusto Ruschi**; e, em “O Dr. Progresso acendeu o cigarro na lua” (1982), narra como, também criança, conheceu **Sérgio Buarque de Holanda**, quando este foi trabalhar no jornal *O Progresso* em Cachoeiro: “Lembro-me sobretudo de uma noite de verão de lua cheia, na saída de um baile – não em Cachoeiro, mas na Vila de Itapemirim. Ele dizia que ia acender o cigarro na Lua. E saiu, cambaleando entre as palmeiras. Vai ver que acendeu” (p. 86).

o humor como um recurso, se não para a própria vida cidadã, para a sua escrita – forma, afinal, que o manteve e mantém vinculado àquilo mesmo que se apresenta invencível: o tempo. A ideia de andar “por este mundo a caçar ventos e melancolias” encena, creio, o próprio fracasso: ventos e melancolias não deveriam, em tese, ser “caçados”, pois vento é algo que não se aprisiona e melancolia é algo que, supostamente, se evita. Essa dupla imagem praticamente se repete, diferida, em “Quinca Cigano”: “Feito Quinca Cigano, eu também só tenho caçado brisas e tristeza” (p. 23). Mais que efeito artificioso, na prosa de Rubem Braga se testemunha, de fato, uma concepção de vida que é triste e melancólica, fugidia – e bela – como ventos e brisas.

Como se disse, em *Crônicas do Espírito Santo* há, sim, muitos textos que abordam diretamente locais e cidades do estado: Cachoeiro, Anchieta, Iconha, Meaípe, Santa Leopoldina, Barra do Rio Doce, Regência, Montanha (“Um lugar chamado Palha”), São Mateus etc. Para a cidade natal se abre o maior baú de guardados: “São dezenas, centenas de lembranças graves e pueris que desfilam sem ordem, como se eu sonhasse. Entretanto uma parte desse mundo perdido ainda existe e de modo tão natural e sereno que parece eterno; agora mesmo chupei um caju de vinte e cinco anos atrás” (p. 78), se lê “Em Cachoeiro” (1947), ou seja, sua *madeleine*, o caju, o transporta para um tempo em que tinha nove anos; a escrita deseja estancar o tempo, cujo fluxo, todavia, vimos, é inexorável. Em “Um lugar chamado Palha” (1954), descreve um quadro similar ao da primeira crônica do livro, “O outro Brasil” (1953), quando disse que o país “ainda funciona a lenha e lombo de burro”: em Palha, atual Montanha, “A cidadezinha tem apenas um motor elétrico – o da sorveteria – e duas geladeiras, sendo uma a querosene. O prefeito prometeu para o começo do ano trazer um motor para iluminação elétrica das ruas e casas. O movimento da rua principal durante o dia é pitoresco e vivo, com muita gente, muita poeira, cavalos, caminhões, carretas de madeira” (p. 145). A ação real – e melancólica – do tempo sobre as pessoas, os sentimentos, as coisas, os lugares sempre se impõe; de quando em quando, o

cronista disfarça a gravidade do que sente, a finitude de tudo, com uma piscadela bem-humorada e cúmplice para seu leitor: sim, só há um motor, mas, veja, é o da sorveteria... Desse modo, a melancolia, que poderia ser aguda, com delicadeza, vira crônica.

Para finalizar, um comentário sobre minha crônica favorita, a bastante conhecida “A minha glória literária” (p. 31-33), que me acompanha há décadas. Datada de janeiro de 1960, foi publicada inicialmente em *Ai de ti, Copacabana*, no mesmo ano. Como tantas outras, esta crônica serve perfeitamente como uma aula de como escrever crônica. Em treze parágrafos, o narrador, novamente, rememora episódio da infância – que, para estar no livro *Crônicas do Espírito*, deveria se passar em terras capixabas. De fato, a história se passa em Cachoeiro: menino “tímido e mal falante, meio emburrado na conversa”, surpreende a todos quando tem uma “composição” elevada às alturas pelo professor de Português que é, como recompensa, publicada no jornal da escola; uma segunda composição também angaria a simpatia do mestre e de “duas meninas – glória suave! – [que] tiraram cópias porque acharam uma beleza”; uma terceira, no entanto, obtém um fracasso retumbante, conforme a avaliação do professor, fazendo o cronista arrematar seu texto “desmentindo” – aparentemente – o título da crônica: “Minha glória literária fora por água abaixo”.

Por que essa crônica de Rubem Braga fascina tanto? Suspeito que, como disse Drummond, pela lucidez com que o escritor trama o acontecido, transformando, mais uma vez, um episódio (real, inventado, pouco importa) de fim melancólico numa aventura plena de humor, graça e inteligência. Uma das artimanhas de Braga, aqui, foi criar um “narrador” que ora é o menino, ora é o adulto, quarentão, escritor. Desse choque a leitura se valerá. A primeira composição, por exemplo, tem por tema “A lágrima” e é um desfile risível de clichês, que o narrador-menino entenderá como “coisas sublimes”:

Quando a alma vibra, atormentada, às pulsações de um coração amargurado pelo peso da desgraça, este, numa explosão

irremediável, num desabafo sincero de infortúnios, angústias e mágoas indefiníveis, externa-se, oprimido, por uma gota de água ardente como o desejo e consoladora como a esperança; e esta pérola de amargura arrebatada pela dor ao oceano tumultuoso da alma dilacerada é a própria essência do sofrimento: é a lágrima.

Após outras metáforas piegas e edificantes, entra em ação o narrador-adulto, agora com lúcida ironia: “Sim, eu era um pouco exagerado”, poupando seu *alter ego* infantil de um rigoroso e traumatizante julgamento. Vem a segunda composição e o assunto é a “bandeira nacional”: inspirado, o menino faz uma paródia (que Braga chama de “paráfrase”) do “padre-nosso”: “Bandeira nossa, que estais no céu...”. De novo, intervém o narrador-adulto e comenta, com ambivalente sutileza: “Não me lembro do resto, mas era divino”. Era “divino”: ora, divino é o que é “sagrado” e o que é “magnífico”; se o padre-nosso é sagrado, o texto é magnífico. Para a criança, sim, envaidecida, era “sublime” o que escreveu; o adulto, entretanto, sabe que só agora, anos depois, é que a escrita se avizinha do “divino”, com os engenhos que a maturidade traz. Chega, então, a vez da terceira composição: “Amanhecer na fazenda”. O menino, que “tinha passado uns quinze dias na Boa Esperança, fazenda de meu tio Cristóvão, e estava muito bem informado sobre os amanheceres da mesma”, não hesita: buscando a máxima verossimilhança, “com a maior facilidade”, descreve o que vivera na fazenda. Como fecho de ouro, para buscar um paralelismo com “vaca mugindo”, tem a ideia de finalizar com “um burro zurrando”; não satisfeito, faz novo parágrafo e repete “o mesmo zurro com um advérbio de modo”: “Um burro zurrando escandalosamente”. Muito decepcionado, o professor mostra “como era ruim a composição” e expõe o menino-escritor à “gargalhada geral dos alunos, uma gargalhada que era uma grande vaia cruel”.

Se os textos do jovem escritor carecem de uma plena consciência do próprio ato de escrever, o texto do escritor maduro vem compensar essa lacuna. Na verdade, o único texto que temos se chama “A minha

glória literária”: nele, como em *mise en abyme*, se inscrevem fragmentos de “A lágrima”, “Bandeira nacional” e “Amanhecer na fazenda”. A autoironia praticamente impossível num escritor iniciante, o que é compreensível, se impõe ao já veterano cronista, em 1960, com vários livros publicados. Essa crônica parece realizar um movimento semelhante ao que o compositor Caetano Veloso diz, evidentemente em diverso contexto, em “Épico”: “destino eu faço, não peço / tenho direito ao avesso / botei todos os fracassos / nas paradas de sucessos” (Veloso, 1972). O fracasso, a “desgraça” do jovem cronista se transforma na crônica, um dos maiores sucessos do autor de *Ai de ti, Copacabana!*.

Chama a atenção, é claro, a figura do professor na crônica. Mesmo que se queira considerar, sem condescendências, a precariedade da formação profissional dos professores “de antigamente”, sobretudo aqueles ilhados pelos interiores do país nas décadas iniciais do século XX¹⁶, o fato é que o mestre dos meninos se revela bem mais caricato que as composições que avalia e julga. Ele toma por brilhante “A lágrima”, cujo começo – “Quando a alma vibra, atormentada” –, carregado de pieguice, o encanta; de igual modo, se espanta, positivamente, com a “bossa” (“dá-lhe, Braga!”) do infante, que faz de uma oração o mote para a elaboração da composição sobre a bandeira; no entanto, quando o aprendiz de escritor procura dar um tom realista (nem romântico, nem “parafrástico”) ao texto, encenando – com uma consciência escritural que começa a desabrochar – na forma o movimento mesmo daquilo sobre o que escreve (“os amanheceres”, o professor não entende. Sem querer aqui forçar a nota,

16 Na última crônica do livro, “Sede trouxas suavemente”, Rubem Braga explicita como eram os professores de seu tempo: “Venho de um tempo em que o professor secundário era, como o jornalista, uma espécie de soldado da legião Estrangeira. (...) O ex-seminarista ensinava latim, o antigo aluno da Escola Militar era professor de matemática, o médico sem clientes dava aulas de história natural, o advogado sem causas ensinava português ou história, e assim por diante” (p. 154). O quadro geral é, ou era, melancólico.

o menino antigo parece ter percebido que a repetição, destacada em parágrafo à parte, da informação de haver “um burro zurrando” e, mais, “zurrando escandalosamente”, causaria um efeito análogo ao descrito – um efeito mesmo escandaloso: o que, de fato, ocorre, mas, para a “desgraça” da criança, às avessas... O professor não ouve, na fortíssima repetição dos fonemas e sílabas de “um burro zurrando escandalosamente”, o próprio zurro do burro que, com o apoio do advérbio de modo nasalizado, se estende, feito um som que ecoa e incomoda. Incomoda tanto que o professor “zurra” de raiva e, por pouco, talvez, não encerra ali a carreira de um promissor ficcionista, um “romancista introvertido”. Tal incômodo não admira, pois o perfil conservador do professor já se dá a ver nos próprios temas, banais, impostos à composição.

Essa crônica de Braga, em especial, nos recorda afirmação de Roland Barthes em *Crítica e verdade*: “É escritor todo aquele para quem a linguagem constitui um problema, todo aquele que experimenta a sua profundidade” (1987, p. 46). O jovem estudante, outrora, como a fruta dentro da casa, se propôs problemas de escrita que, efetivamente, só se resolveram muito tempo depois: a sintaxe gradativa prepara a chegada da “lágrima”, embora cheia de “essências” e “mágoas indefiníveis”; o estalo para falar da “bandeira nacional” apropriando-se da estrutura do “padre-nosso” é o suficiente para que o estilo “divino” se inscreva¹⁷; enfim, a crescente compreensão de escrita como um “problema de linguagem” o leva a uma escolha que o crítico-professor, zurrando, não aprova, mas que o narrador-adulto recupera e transforma de esboço em obra, de estalo em estilo, de passado em presente, de fracasso em sucesso, de desgraça em glória literária, de delituosa em deliciosa crônica. Deliciosamente, escandalosamente, criticamente crônica.

17 Aproprio-me aqui do poema de Carlito Azevedo: “Da inspiração”, “Desconfiar do estalo / antes de utilizá-lo // mas sendo impossível / de todo abo-li-lo // desconfiar do estalo / dar ao estalo estilo” (AZEVEDO, 1991, p. 14).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Rubem Braga, professor de lucidez. Fundação Casa de Rui Barbosa. Original – datilografado em 7 de janeiro de 1963. Disponível em: <http://www.zcastel.com.br/2012/02/06/rubem-braga-professor-de-lucidez/>. Acesso em: 17 jun. 2013.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Braga de novo por aqui. **Enigma e comentário**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 29-50.

ARRIGUCCI JR., Davi. Onde andaré o velho Braga?. **Achados e perdidos**. São Paulo: Polis, 1979, p. 74-87.

AZEVEDO, Carlito. **Collapsus linguae**. Rio de Janeiro: LYNX, 1991.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BORGES, Jorge Luis. Nathaniel Hawthorne. **Outras inquisições – Obras completas, vol II**. São Paulo: Globo, 2000.

BRAGA, Rubem. **Crônicas do Espírito Santo**. Vitória: Sedu, FCAA/Ufes, 1984. (Coleção Letras capixabas, vol. 16)

BRAGA, Rubem. **O livro de versos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BRAGA, Rubem. **Rubem Braga**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011. (Cadernos de literatura brasileira, nº 26)

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas (SP), Rio de Janeiro: Ed. da UNICAMP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

CARVALHO, Marco Antonio de. **Rubem Braga – um cigano fazendeiro do ar**. São Paulo: Globo, 2007.

DUBIELA, Ana Karla. **A traição das elegantes pelos pobres homens ricos – uma leitura da crítica social em Rubem Braga**. Vitória: Edufes, 2007.

RIBEIRO, Carlos. **Caçador de ventos e melancolias – um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga**. Salvador: Ed. da UFBA, 2001.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. A crônica e os cronistas capixabas: olhar e narrar; ver e perguntar. **A literatura do Espírito Santo: ensaios, história e crítica**. Serra, ES: Formar, 2010, p. 91-101.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios, 5)

SÁ, Jorge de. **Rubem Braga**. São Paulo: Agir, 1994. (Nossos Clássicos, 119)

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O poeta Rubem Braga. BRAGA, Rubem. **O livro de versos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (org.). **As cem melhores crônicas brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SIMON, Luiz Carlos. **Duas ou três páginas despretensiosas – a crônica, Rubem Braga e outros cronistas**. Londrina: Eduel, 2011.

VELOSO, Caetano. Épico. **Araçá azul**. Phonogram, 1972.

Memória e trauma¹⁸

O verbete “Trauma”, no *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, sintetiza um modo possível de compreensão desse fenômeno: “Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica” (1998, p. 522). Assim, é na rememoração incessante do acontecimento intenso que o trauma sobrevive. O modo como cada um elabora o trauma vai determinar a continuidade e a intensidade de seus efeitos.

Desde a sua origem grega (“τράυμα”), trauma significa “ferida”. Por isso, dirá Jeanne Marie Gagnebin, “O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (2006, p. 110). Há uma dificuldade evidente em lidar com o fato traumático, pois isso implica tentar compreender suas causas mais profundas e seus efeitos muitas vezes devastadores. Algumas pessoas chegam mesmo a pôr termo à própria vida, diante da conclusão da impossibilidade de convívio com o trauma.

18 **Trauma e memória.** GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (orgs.). *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Letra1, 2017, p. 357-364.

Para o enfrentamento de tão delicada condição, e não raro incompreendida pelo senso comum, sobretudo quando ganha a forma externa e corporal de um estado depressivo, Freud, em “Rememoração, repetição, perlaboração”, afirma que o paciente deve “adquirir a coragem de fixar sua atenção sobre as manifestações de sua doença. Sua própria doença não pode mais ser para ele algo de vergonhoso, ela deve se tornar um adversário digno, uma parte de sua essência, cuja presença tem boas motivações e da qual poderá extrair elementos preciosos para sua vida posterior” (FREUD, in GAGNEBIN, 2006, p. 104). Nesta perspectiva, o trauma é uma doença que deve ser encarada de frente, apesar das dificuldades que tal postura implica. O trauma é normalmente associado a uma condição individual, mas há os chamados traumas coletivos, que incluem tragédias e catástrofes de grande porte.

Como se relacionam trauma e memória? Márcio Seligmann-Silva aponta um caminho: “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal” (2000, p. 79). Sendo um passado que não passa, o trauma é, no entanto, *atualizado* a cada vez que, pela memória, vem à tona. Os traços nebulosos e lacunares do trauma ganham guarida no movimento da rememoração, também pleno de rasuras e incompletudes. O trauma rememorado se faz via linguagem, que tenta entender aquilo que, repetidamente, repele.

Segundo o filósofo Theodor Adorno, no final de sua *Teoria estética*, “Valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. (...) Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (2008, p. 392). Para o pensador alemão, a arte pode elaborar, em sua forma, a grave e delicada relação entre trauma e memória, considerando que a arte constitui uma espécie de “historiografia

inconsciente” do sofrimento. Num mundo utópico, pacificado e harmonioso, sem traumas nem tragédias, a arte – a partir desse conceito radical do filósofo – nem sequer existiria, pois não haveria sofrimento a registrar.

A gravidade e a delicadeza do trauma encontram no espaço da memória um lugar ambivalente, posto que a um tempo incontornável e indesejável. Cathy Caruth afirma que, “em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos” (2000, p. 112). Apesar das muitas nuances acerca de ambos os conceitos, percebe-se a inextricabilidade entre trauma e memória: todo trauma *acontece*, em sua repetição diferida, a partir da memória; nem toda memória é, no entanto, traumática, mas partilha com o trauma alguns traços constitutivos.

Nietzsche, por exemplo, em *A genealogia da moral*, fala da estreita relação entre memória e esquecimento: este, quando em papel ativo, funciona como afirmador da vida e da renovação, celebrando o presente e evitando que a memória escravize o sujeito no passado, naquilo que já foi, caducou, pereceu: “Não conseguir levar a sério por muito tempo seus inimigos, suas desventuras, seus mal feitos inclusive – eis o indício de naturezas fortes e plenas, em que há um excesso de força plástica, modeladora, regeneradora, propiciadora do esquecimento” (1998, p. 31). Quando o esquecimento afirmativo, alegre, não se impõe, aparece a força reativa do ressentimento, que pode muitas vezes se assemelhar a um caráter doentio, vitimizante, compensatório do trauma. Nessa direção, Andreas Huyssen questiona: “Faz algum sentido opor memória e esquecimento, como fazemos tantas vezes, sendo o esquecimento quando muito reconhecido como o defeito inevitável da memória?” (2000, p. 68). A memória transita, pois, em terreno instável, que articula presença e ausência, matéria e abstração, tal como, a seu modo, ocorre no trauma.

Em “Literatura e trauma: um novo paradigma”, Márcio Seligmann-Silva (2005) apresenta e amplifica o ensaio “O desenvolvimento da teoria do trauma na psicanálise” de Werner Bohleber, publicado na revista alemã de psicanálise *Psyche*, em 2000. Seligmann sintetiza as transformações do conceito em Freud, desde *A etiologia da histeria* (1896) até *Inibição, sintoma e angústia* (1926). Aborda, também, Otto Fenichel (1937), para quem “os traumas fazem parte do desenvolvimento humano”; W. G. Niederland (1967), que cunhou o conceito de “síndrome de sobrevivente”; H. Krystal (1967), que fala de um “estado catatônico que leva a um ‘robot-state’”; Martin Bergmann (1996), de cujas pesquisas Bohleber e Seligmann retiram as “consequências dos estudos de sobreviventes para a teoria do trauma”; ainda Dori Laub (1995), e a “necessidade da tradução testemunhal”; e Jean Cohen (1985), que destacou o aspecto fragmentário do trauma. Neste percurso, se evidenciam as múltiplas particularidades que, ao longo de décadas, o conceito de trauma foi absorvendo.

Relato memorialístico impactante, É isto um homem? de Primo Levi duvida da validade de se registrar a memória do horror, dos campos de concentração, da barbárie humana: “Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular” (1988, p. 88). Levi lança mão, ainda que a duras penas, da memória para resgatar lembranças absolutamente traumáticas de sua experiência em Auschwitz, cumprindo o que muitos historiadores chamam de “dever de memória”. Nas palavras de Paul Ricoeur, “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (2007, p. 101). A recapitulação do trauma seria, assim, um doloroso exercício de memória com finalidade terapêutica, solidária, civilizatória.

De modo semelhante, Robert Antelme em seu relato *A espécie humana* explicita o desejo de falar: “trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência ainda viva e experimentávamos um desejo frenético de contá-la exatamente como ela se passara. Entretanto, desde os primeiros dias, parecia impossível preencher a distância que descobríamos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência” (2013, p. 9). É no corpo que se inscreve o trauma e é do corpo que o trauma deve ser elaborado. Para alguns sobreviventes de genocídios e torturas, no entanto, o “dever de memória” se daria de outra forma, não sob a forma de relato (ou de qualquer outro registro documental ou artístico), que, sob certo olhar, soaria mesmo como uma ofensa – uma ofensa aos mortos.

No âmbito latino-americano e brasileiro, em função sobretudo dos períodos autoritários e ditatoriais, muitas vezes se fizeram ouvir, em registros memorialísticos os mais variados, trazendo informações, impressões e reflexões de traumas coletivos que atingiram nações inteiras. A título de exemplificação, recordem-se os casos da Guatemala, do Chile e do Brasil, a partir de três textos bem distintos entre si: o depoimento de Rigoberta Menchú, a poesia de Horacio Gutiérrez e um conto de Luis Fernando Verissimo. Outros países, como a Argentina e seus milhares de mortos e desaparecidos, também têm textos e relatos que traduzem, ou tentam traduzir, a dor de uma imensa comunidade de perseguidos, censurados, exilados, assassinados. Em todos eles, trauma e memória se entrelaçam e ultrapassam a experiência de um sofrimento individual, para representar uma coletividade, como entende Jacques Le Goff: “Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (2003, p. 471). É nesse sentido – de libertação – que trabalham os três livros a seguir.

Em *Meu nome é Rigoberta Menchú – e assim nasceu minha consciência* (BURGOS, 1993), a índia guatemalteca, que recebeu o Nobel da Paz em 1992, dá uma longa entrevista à antropóloga venezuelana Elizabeth Burgos, denunciando a exploração, o preconceito e o racismo

em relação à população indígena, em particular da cultura maya-quiché, assim como assassinatos de companheiros da causa, entre os quais muitos familiares. Fala do envolvimento norte-americano com a elite branca do país. Seu ponto de vista é, para falar com Benjamin, da história dos vencidos. Seu testemunho é consciente: “quero deixar bem claro que não sou a única, pois muita gente viveu e é a vida de todos, a vida de todos os guatemaltecos pobres e procurarei oferecer um pouco minha história. Minha situação pessoal engloba toda a realidade de um povo” (p. 32). João Camilo Penna, em “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano” (2003), diz que o Prêmio Nobel da Paz dado a ela “deve ser lido como um gesto simbólico de *restituição*, ou de ‘desculpas’, por parte da prestigiosa organização sueca, em nome do Ocidente como um todo, pelo genocídio das culturas que originalmente povoaram as Américas” (p. 299). Assim, é em nome de seu povo – presente e passado – que Rigoberta expõe sua vida, para que a consciência da brutal exploração do povo indígena se faça conhecer e para que tal consciência ajude no fim de tal estado opressor e genocida.

De 1973 a 1990, o Chile foi governado por militares, que deram um golpe de Estado e depuseram o então presidente Salvador Allende. Nesse contexto é que se articulam os 182 poemas de *Dulce pátria*, de Horacio Gutiérrez (2012). O título do livro recupera expressão do hino nacional chileno, que tem o refrão como epígrafe: “Dulce Patria, recibe los votos / con que Chile en tus aras juró / que o la tumba serás de los libres, / o el asilo contra la opresión.” (“Doce pátria, recebe os votos / com os que Chile em teus altares jurou / que ou serás tumba dos livres, / ou o asilo contra a opressão.”). O título antecipa um dos traços do livro, a ironia, pois de “dulce” a pátria autoritária e ditatorial nada tem. Há no livro um eu lírico multiforme, com várias vozes se entrecruzando, fazendo um mosaico de perspectivas, misturando falas do general, do governo, do torturador, do torturado, do povo, do alto magistrado etc. A linguagem incorpora discursos provenientes de declarações oficiais, panfletos, pichações, palavras de ordem,

propaganda, músicas, literatura. Muitos assuntos e temas são tratados ao longo dos poemas: o marxismo e o liberalismo, o exílio e a imprensa, a liberdade e o medo, a guerrilha e a democracia. O tom geral dos poemas é de denúncia, mas, mesmo lembrando episódios tristes e trágicos da vida chilena (o livro é de 2012), o livro provoca lançando mão de um humor mórbido em vários versos: “Fosas comunes? Qué difamación es esa? / Deben agradecer porque fue una economía muy grande / haber sepultado dos cuerpos en una misma tumba” (p. 94); ou “Combata la pobreza / mate un pobre” (p. 114). O impacto constrangedor do humor pretende aguçar a percepção crítica, a partir da explicitação de cruéis e absurdas situações, como o sepultamento de cadáveres anônimos e o estímulo ao morticínio da classe economicamente mais desfavorecida.

No conto “A mancha”, de Luis Fernando Verissimo (2004), o protagonista Rogério vive de comprar e revender prédios em ruína. Certo dia, ele pensa reconhecer o local em que, décadas antes, fora torturado. A pista, que desrecalca episódios duramente abafados em seu inconsciente, é exatamente a “mancha” de sangue que outrora, numa sessão de tortura, escorrera dele. Na sua busca por desvendar o passado traumático, é que o presente – cúmplice do autoritarismo político de então – vai se revelando. Rogério descobre que ninguém está interessado em revolver o passado. Como dirá uma antiga moradora, vizinha do prédio que, supostamente, servira de base policial: “Quem é que se lembra dos anos 70? Eu não lembro mais nada” (p. 23). A memória, ou melhor, a ausência deliberada de memória é o sintoma mais visível da cumplicidade de certa parcela da população que, tacitamente, se calou, consentindo, diante das barbaridades da ditadura iniciada com o golpe militar de 1964. Teresa Neves afirma, com precisão, que “O engenho do autor está em promover a conexão entre o problema psicanalítico individual do trauma e o mal-estar coletivo do qual padecem sociedades que rejeitam a memória e abandonam os projetos de reparação de injustiças passadas” (2013, p. 12). A “mancha” do título aponta, assim,

para a alegoria de um Brasil que, de um lado, tenta esconder a sujeira que se espalhou por todo o canto, e, de outro, tenta entender o porquê de tanta sujeira, e talvez limpá-la, como quem exorciza um fantasma. A mancha é o trauma.

Na Europa, na América, na África, ou onde quer que o trauma se produza, o papel da memória é capital, pois por ela o passado se presentifica. Mas se as causas que permitiram a eclosão do trauma persistem é que este passado ainda não foi elaborado, como dirá Adorno em “O que significa elaborar o passado” (1995 [1959]). É necessário, pois, cuidar, para que os elementos deste “indizível monstruoso” não retornem, embora estejam aí, perigosamente, a mancheias (nos indivíduos, nos hábitos, nas instituições). Maria Rita Kehl fala da necessidade imperiosa de, como alertou Freud, enfrentar o trauma: “Quando a sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras” (2010, p. 125). Por isso, é fundamental que se dê atenção e estímulo a iniciativas de resgate da memória, em particular de memórias soterradas pelo fantasma do trauma.

Como evitar que aqueles elementos monstruosos retornem? Com uma educação radical e maciçamente voltada para a autonomia e o esclarecimento, contra a coisificação do pensamento e a banalização da violência: “Se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado. O holocausto não pode se tornar normal, o massacre sistemático não pode ser trivial, os campos de concentração não podem se tornar eticamente aceitáveis”, afirma, sem hesitar, Jaime Ginzburg (2012, p. 474). Este sujeito mais esclarecido tenderá a evitar essa banalização e essa espetacularização da dor. Possivelmente, em vez da morbidez do trauma, o sujeito quererá a vida, apesar da funda ferida, com sua doçura e beleza.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. **Educação e emancipação**. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Tradução: Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BURGOS, Elizabeth. **Meu nome é Rigoberta Menchú – e assim nasceu minha consciência**. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático: Freud, Lacan e ética da memória. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 111-136.

FREUD, Sigmund. Rememoração, repetição, perlaboração. GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-118.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012, p. 473-491.

GUTIÉRREZ, Horacio. **Dulce patria**. Santiago: RIL Editores, 2012.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia**. Tradução: Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-132.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEVI, Primo. É isto um homem? Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

NEVES, Teresa Cristina da Costa. Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PENNA, João Camilo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 299-354.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alan França [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. NES-
TROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catás-
trofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo para-
digma. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, lite-
ratura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 63-80.

VERISSIMO, Luis Fernando. **A mancha**. São Paulo: Companhia das
Letras, 2004. (Coleção Vozes do golpe)

*Pós-memória: Filhos de presos políticos no Brasil – a arte de elaborar um passado que não passa*¹⁹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 2014, foi publicado o livro *Infância roubada – crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*, reunindo testemunhos de mais de 40 filhos de presos políticos, perseguidos e desaparecidos da ditadura, desde o golpe militar de 1964 no Brasil. Ao longo dos depoimentos, a convite da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, acontece uma intrínca relação entre rememoração dos fatos, enfrentamento do trauma e reflexão crítica que, décadas depois, os envolvidos se dispuseram a

19 Filhos de presos políticos no Brasil: a arte de elaborar um passado que não passa. BASILE, Teresa; GONZÁLEZ, Cecilia (orgs.). *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas*. La Plata, Bordeaux; Ediciones de la FAHCE de la Universidad Nacional de la Plata y las Prensas Universitarias de Bordeaux, 2020.

elaborar. Alguns títulos de capítulos, retirados das falas dos filhos, dão a dimensão dessa difícil rede entre reminiscência e presente: “Que um dia ninguém mais pense assim”; “Até hoje sou uma pessoa completamente sem identidade”; “Los niños nacen para ser felices”; “Filho dessa raça não deve nascer”; “Cuide da mãe que um dia eu volto para te buscar”.

Embora considerando o conjunto dos testemunhos de *Infância roubada*, vamos nos deter em dois registros literários do livro: um poema de Raphael Martinelli, feito em forma de carta para a filha de 8 anos, quando preso em 1970, e um curto conto da filha Rosa Martinelli, intitulado “Anos setenta” (2008). Teremos no horizonte a conferência “O que significa elaborar o passado” (1959), de Theodor Adorno, no intuito de mostrar que – a despeito de ser formalmente um relato testemunhal ou uma criação artística – o teor traumático dos depoimentos, do poema e do conto se mistura e, ademais, juntos permitem que pensemos, com o filósofo alemão, modos de (tentar) evitar que o “monstruoso indizível” de práticas autoritárias e nazi-fascistas retornem (no Brasil ou alhures).

A ideia básica é, pois, desenvolver uma reflexão sobre o trauma oriundo do golpe militar de 1964, que persiste sob diversas formas até os dias de hoje. O livro *Infância roubada – crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil* traz inúmeros depoimentos de filhos de presos políticos, e praticamente em todos eles a marca forte do trauma se instaura. São narrativas de dor, sofrimento, tristeza, ausência, impossibilidade de uma vida normal.

O livro, apesar de totalmente disponível na internet (https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf), não obteve ainda a divulgação na dimensão que tal empreendimento merece. É uma obra que, para além do esmero gráfico-plástico de seu acabamento, prima pelo resgate de memórias fundamentais para a constituição de uma identidade nacional – plural e contraditória que seja.

Desse modo, um primeiro movimento é este: dar visibilidade ao livro e, por extensão, a todo tipo de obra que se dispõe a esse “dever

de memória” (que anda, em tempos atuais, bastante abalado). Para a reflexão teórica sobre o livro como um todo, é necessário que, em segundo movimento, adentremos na questão do trauma e sua relação com a memória. Por fim, fecharemos com uma análise, ainda que breve, dos únicos dois registros eminentemente literários do livro *Infância roubada*: o POEMA de um pai preso, para a filha então com 8 anos; e um CONTO da filha, décadas depois, em que ela, ficcionalmente, de certo modo expurga algumas lembranças traumáticas que a acompanhavam desde criança.

Sobre Memória e Trauma

O verbete “Trauma”, no *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, sintetiza um modo possível de compreensão desse fenômeno: “Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica” (1998, p. 522). Assim, é na rememoração incessante do acontecimento intenso que o trauma sobrevive. O modo como cada um elabora o trauma vai determinar a continuidade e a intensidade de seus efeitos.

Desde a sua origem grega (“τράυμα”), trauma significa “ferida”. Por isso, dirá Jeanne Marie Gagnebin, “O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (2006, p. 110). Há uma dificuldade evidente em lidar com o fato traumático, pois isso implica tentar compreender suas causas mais profundas e seus efeitos muitas vezes devastadores. Algumas pessoas chegam mesmo a pôr termo à própria vida, diante da conclusão da impossibilidade de convívio com o trauma.

Para o enfrentamento de tão delicada condição, e não raro incompreendida pelo senso comum, sobretudo quando ganha a forma

externa e corporal de um estado depressivo, Freud, em “Rememoração, repetição, perlaboração”, afirma que o paciente deve “adquirir a coragem de fixar sua atenção sobre as manifestações de sua doença. Sua própria doença não pode mais ser para ele algo de vergonhoso, ela deve se tornar um adversário digno, uma parte de sua essência, cuja presença tem boas motivações e da qual poderá extrair elementos preciosos para sua vida posterior” (Freud, in Gagnebin, 2006, p. 104). Nesta perspectiva, o trauma é uma doença que deve ser encarada de frente, apesar das dificuldades que tal postura implica. O trauma é normalmente associado a uma condição individual, mas há os chamados traumas coletivos, que incluem tragédias e catástrofes de grande porte.

Como se relacionam trauma e memória? Márcio Seligmann-Silva aponta um caminho: “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal” (2000, p. 79). Sendo um passado que não passa, o trauma é, no entanto, *atualizado* a cada vez que, pela memória, vem à tona. Os traços nebulosos e lacunares do trauma ganham guarida no movimento da rememoração, também pleno de rasuras e incompletudes. O trauma rememorado se faz via linguagem, que tenta entender aquilo que, repetidamente, repele.

Segundo o filósofo Theodor Adorno, no final de sua *Teoria estética*, “Valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. (...) Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (2008, p. 392). Para o pensador alemão, a arte pode elaborar, em sua forma, a grave e delicada relação entre trauma e memória, considerando que a arte constitui uma espécie de “historiografia inconsciente” do sofrimento. Num mundo utópico, pacificado e harmonioso, sem traumas nem tragédias, a arte – a partir desse

conceito radical do filósofo – nem sequer existiria, pois não haveria sofrimento a registrar.

Na Europa, na América, na África, ou onde quer que o trauma se produza, o papel da memória é capital, pois por ela o passado se presentifica. Mas se as causas que permitiram a eclosão do trauma persistem é que este passado ainda não foi elaborado, como dirá Adorno em “O que significa elaborar o passado” (1995 [1959], p. 29-49). É necessário, pois, cuidar, para que os elementos deste “indizível monstruoso” não retornem, embora estejam aí, perigosamente, a mancheias (nos indivíduos, nos hábitos, nas instituições).

Como evitar que aqueles elementos monstruosos retornem? Com uma educação radical e maciçamente voltada para a autonomia e o esclarecimento, contra a coisificação do pensamento e a banalização da violência. Este sujeito mais esclarecido tenderá a evitar essa banalização e essa espetacularização da dor.

SOBRE UM CONTO E UM POEMA DE *INFÂNCIA ROUBADA*

I. POEMA “[Eu gostaria hoje...]” – de Raphael Martinelli

A minha querida filha Rosa Maria Martinelli
16 de julho de 1970 (8º. aniversário de minha filhinha)

Eu gostaria hoje...
de anunciar o fim das guerras
de anunciar o fim do analfabetismo no mundo
de anunciar o fim das fronteiras
de anunciar a cura do câncer
de anunciar a cura de todas as doenças
de anunciar o fim da fome no mundo
de anunciar o fim dos ódios raciais
de anunciar o fim dos terremotos
de anunciar o fim das indústrias de guerras

de anunciar o fim das secas no nordeste
de anunciar o fim dos desertos áridos
de anunciar o fim das enchentes
de anunciar o fim do colonialismo
de anunciar o fim da pena de morte
de anunciar o fim dos exércitos
de anunciar o fim da existência das classes sociais
de anunciar o fim das prisões (cadeias)
de anunciar o fim do explorado e do explorador
de anunciar A Paz Universal
Eu gostaria hoje...
que as flores não murchassem mais
de abraçar todos os amigos
de passear nas ruas da Lapa
(INFÂNCIA..., 2014, p. 112)

De imediato, se percebe o uso da anáfora como possível metáfora do cotidiano da prisão e, simultaneamente, figura que explicita a longa lista de desejos do sujeito encarcerado. A expressão “de anunciar o fim” (que se segue a “Eu gostaria hoje”) ocorre 19 vezes, listando o desejo do poeta, do cidadão, do prisioneiro político para um mundo melhor. O poema e o poeta ambicionam o fim de situações e condições que afetam todo o mundo: guerras, analfabetismo, doenças, ódios, tragédias, desigualdade social etc. Só ao final, em efeito lírico de contraste, o poeta diz do desejo e da saudade de “de abraçar todos os amigos / de passear nas ruas da Lapa”.

Outro elemento importante no poema é o contraste entre a situação (melancólica) de preso e a vontade (esperançosa) de melhoria do mundo. É invejável e mesmo comovente que o preso poeta Raphael Martinelli, em condições totalmente adversas, componha um poema, movido por um espírito paterno de alegria e comemoração, pleno de esperanças e utopias em um mundo mais justo. A repetição sistemática do sintagma “de anunciar o fim” parece querer convencer

ao poeta (e convencer à leitora criança, à filha, a que se destina) de que esses anúncios serão um dia realizados. No entanto, décadas depois, pouco do que sonhou o poeta efetivamente se concretizou.

Ainda um contraste evidente se verifica no gesto de o pai (o preso, o poeta) querer fazer e dedicar poema à filha em seu aniversário, data que mobiliza sentimentos de alegria, renovação, criação, vida, amor, confraternização, eros. Em conflito com esses sentimentos, a condição de preso mobiliza tristeza, estagnação, destruição, morte, solidão, tanatos. O poema absorve e representa, pois, um gesto de dignidade, de grandeza, de alguém que, na contracorrente do sistema repressivo ditatorial, procura resistir como pode. E a arte é uma dessas possibilidades.

Após listar 19 desejos que, se atendidos, resolveriam problemas de pessoas de todo o mundo (o fim de guerras, analfabetismo, doenças, desastres, exploração, desigualdades etc.), com certa sutileza o pai-poeta diz: “Eu gostaria hoje... / que as flores não murchassem mais”. A dedicatória do poema, como se sabe, é: “A minha querida filha Rosa Maria Martinelli”. Ou seja, as “flores” do poema, de caráter eminentemente universal, encontram na “Rosa” da dedicatória à filha de oito anos seu correspondente particular, singular, afetivo, único. Não “murchar” significa não perder o viço, o brilho, a exuberância, a beleza, a força, a cor, a vida: é isso que o poema do pai prisioneiro deseja para a filha em seus comoventes versos.

Por fim, vale frisar, do ponto de vista formal, que a anáfora que estrutura verticalmente o poema representa, do ponto de vista psicológico, o próprio trauma se realizando, pois que um dos traços constitutivos do trauma é a repetição. O poeta, preso, não pode realizar aquilo que sonha; por isso, ele repete, repete, repete uma série de vontades que, exatamente por estar preso (e preso em função de ter lutado por um Brasil e um mundo melhores), não pode tentar fazer acontecer. Só lhe resta, nos dois versos derradeiros, querer “abraçar todos os amigos / [d]e passear nas ruas da Lapa”, isto é, poder dar e receber afetos e usufruir, pelas ruas boêmias e populares da Lapa, daquilo de que a ditadura lhe privou: a liberdade.

II. CONTO “Anos Setenta” - de Rosa Martinelli

Mãos firmes a revistavam... tinha apenas 9 anos. Pode abaixar as calças? Afasta as pernas! Muito bem! Levante os braços, abra a boca, cabelos... (tudo numa agilidade troglodita e sem pausa). Pode vestir... a saída é por ali...

Por ali era um portão verde de ferro que dava para outro portão de grade, que dava para um pátio enorme que tinha chão de concreto quebrado. Ia feliz, sem entender.

Para o seu tamanho, aqueles dois pavilhões que rodeavam o pátio eram verdadeiros monumentos, cheios de janelinhas gradeadas e com mãos acenando.

Quem seriam aqueles?

Passeava num passo de dança... dois pra cá, dois pra lá... até chegar noutro portão onde a escuridão do lado de dentro lembrava os medos de dormir.

Homens fardados barravam a entrada de um dos prédios grandes e curiosa que era se enfiava entre os vãos das pernas enormes... Posso ver? Perguntava.

Lá vinha ele... um homem baixo, loiro, rosto bonito, músculos fortes... e com aquele sorriso... um sorriso conhecido e querido, olhos muito claros que a fitavam com saudades.

O coração ia aos pulos, quase tropeçava entre aquelas fardas... tentando se aproximar. Mas o que era aquilo? Por que ele tinha aquelas argolas rodeando seus punhos?

Já muito próxima, a menina atônita já não era feliz, por tentar entender.

Pai!!!! Abraçava, pulava no colo, puxava sua mão... quase o amassava.

– Pai, o que era aquilo? Por que aqueles homens prenderam seus braços?

– São algemas e servem pra que a gente não tente fugir.

– O senhor quer fugir?

– Não. Mas eles pensam que sim.

– Pai, aprendi um novo passo... quer ver? Aposto que não sabe fazer... quer tentar? Dança comigo?

Imagem surreal de alegria, num retângulo de vidas cortadas.

– Gostou?

Nem percebeu que das janelas com mãos desconhecidas lhes jogavam colares, pulseiras... coisas bonitas.

– É pra mim?

– Claro que sim! Pode dançar mais, pequena bailarina?

Lá ia ela fazendo rodas, cantarolando, fazendo estrela e sendo a própria.

– Quem são eles, pai?

– São presos “comuns”... é como são chamados.

– O senhor também é um preso comum? Pois eu não acho... acho que é um preso importante, o mais importante de todos!

– Neste prédio que estou são só presos políticos... somos divididos.

– Preso político? É alguma coisa ruim?

– Não é não... e sorriu aquele sorriso calmanete.

– Mas pai, por que tá preso?

– Ainda é pequena pra entender.

– Mas não tô feliz agora... queria que voltasse pra casa.

– Quando for embora, vai parar lá na Av. Tiradentes, sabe qual é?

– Sei. Essa que fica em volta do prédio...

– Então, vai contar três andares, de baixo para cima e olhar pra janelinha da direita. Vou acenar pra você, com uma toalha branca. Vai imaginar um pássaro, que vai voar até seus ombros... e o levará sempre junto pra onde quiser.

– Puxa! Verdade?

(silêncio)

– Já sei porque tá aqui, pai, e nem preciso crescer tanto. Está preso porque sonha bonito. Eles quiseram trancar suas palavras assim. Mas isso não é roubo?

...

– Tenho um pai passarinho poeta preso – mas não conta pra ninguém.

– O quê?

– Que ele tem asas.

“O portão do Tiradentes ainda existe, a menina também... e o pássaro continua voando.”

(INFÂNCIA..., 2014, p. 113)

Se, no poema do pai Raphael, a anáfora era o elemento estruturante dos versos, aqui no conto da filha Rosa Martinelli a figura de linguagem que se destaca é a elipse, porque, mesmo ficcional, o conto tem um alto teor testemunhal, buscando a difícil e lacunar rememoração de lembranças infantis ainda não elaboradas de modo satisfatório. E se no poema há a repetição de um sintagma por 19 vezes, aqui há a repetição por 24 vezes no uso das reticências, indiciando a lembrança difusa, o incompleto, a passagem do tempo, a insegurança, as lacunas de toda rememoração feita anos e décadas depois.

No conto, se evidenciam os contrastes entre as situações de liberdade e de prisão, entre pai e filho, entre criança e adulto, entre guardas e prisioneiros, entre lembrança e presente. Tais contrastes marcam fortemente toda a narrativa. Agora, há o gesto de, adulta, a filha querer transformar em linguagem de ficção um acontecimento da vida real. Em vez de um testemunho clássico, um relato, um depoimento, a filha do preso político opta por recriar em formato de estória um episódio da história. O lirismo dos versos paternos ganha seu contraponto no lirismo da prosa da filha.

De modo similar ao poema do pai, também no conto (que trata da rememoração da visita de uma filha, criança, ao pai – um preso político nos “anos setenta” no Brasil) a utopia se firma, sobretudo, mas não somente, na imagem que se duplica: quando fala do “pai passarinho poeta preso”, e quando, no desfecho, diz que “o pássaro continua voando”. Em ambas as imagens de pássaro, se concretiza (como no desejo do poema de “passar nas ruas da Lapa”) o desejo de liberdade para o pai querido.

O conto dá a ver, explicitamente, uma das formas de manifestação do trauma, que é o sentimento de que ele é um “passado que não

passa”. A própria feitura do conto demonstra a permanência desse passado no presente. A arte, a arte de elaborar um conto, pode funcionar – e parece que foi o caso aqui – como uma espécie de terapia para elaborar o trauma, de modo a tentar impedir que esse trauma se transforme numa amarga e incessante melancolia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há, entre uma obra e outra, entre o conto e o poema (a despeito das inúmeras e óbvias diferenças), pontos de contato e conexão bastante significativos. O elo básico consiste, claro, em serem um diálogo entre pai (preso, adulto) e filha (livre, criança). Os gêneros – conto, poema – divergem, mas se estreitam na finalidade, e nas datas de composição e referência: julho de 1970 e “anos setenta”. As duas manifestações literárias realizam, a seu modo, e ademais todo o livro *Infância roubada*, uma reflexão sobre a vida que o Brasil do golpe militar de 1964 fez surgir entre nós.

A partir de cada experiência particular, vemos se constituir um imenso mosaico de traumas que – embora pessoais – expressam a brutal violência perpetrada pelo Estado brasileiro contra seus cidadãos. A importância de cada dor, de cada ausência, se amplifica quando pensada coletivamente.

Em seu depoimento, Rosa Martinelli diz: “Fiz terapia durante muitos anos e retomei porque eu tinha esse medo, medo da noite, medo deles irem embora, de pegarem meu pai, minha mãe, meus irmãos. Eu acho que eu convivi com esse medo. E acho que só conseguia colocar esse medo para fora quando escrevia.” (INFÂNCIA..., 2014, p. 110). A escrita funciona, assim, não como cura do trauma, mas como estratégia de compreensão e, mesmo, em algum grau, de sobrevivência.

Rosa, como que realizando desejo do (poema do) pai, que gostaria “que as flores não murchassem mais”, tenta elaborar seu passado (Adorno, [1959]), e para tanto lança mão do auxílio da arte e da

ficção. O teor testemunhal do conto é evidente, o que não diminui em nada seu impacto, sua potência e mesmo sua qualidade estética.

A história é revivida e contada por uma narradora sensível e poética, que, ao interpenetrar tempos e espaços díspares, explicita seu caráter crítico e reflexivo. Se, criança, comenta, com singela ambivalência, que seu pai não é um preso comum, pois “acho que é um preso importante, o mais importante de todos!”, já madura (seja no depoimento, seja na escrita do conto), Rosa dará forma a seu testemunho, que é, sim, pessoal, e que diz, sim, de sua vivência particular. Mas é também um testemunho do tempo de um Brasil autoritário, fascista, militarizado, opressor, genocida – que ninguém mais deveria querer de volta.

Logo no início de “O que significa elaborar o passado”, Theodor Adorno afirma que “O nazismo sobrevive, e continuamos sem saber se o faz apenas como fantasma daquilo que foi tão monstruoso a ponto de não sucumbir à própria morte, ou se a disposição pelo indizível continua presente nos homens bem como nas condições que os cercam” (Adorno, 1995, p. 29). Livros como *Infância roubada*, e relatos e contos e poemas como os de Raphael e Rosa, ajudam bastante a entendermos o passado que não queremos que volte, embora, paradoxal e mesmo tragicamente, talvez não tenha ainda passado, pois as “condições” para sua existência continuam nos cercando.

O nosso desejo é também o de “anunciar o fim” do medo da volta desse “monstruoso indizível”. Mas, infelizmente, talvez o tempo agora seja o de – como fizeram Raphael e Rosa e tantos outros –, sem temer (ou mesmo temendo, pois o medo constitui nossa humanidade), resistirmos, resistirmos, resistirmos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

FREUD, Sigmund. Rememoração, repetição, perlaboração. GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-118.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012, p. 473-491.

INFÂNCIA ROUBADA – CRIANÇAS ATINGIDAS PELA DITADURA MILITAR NO BRASIL. Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. São Paulo: ALESP, 2014. 316 p.

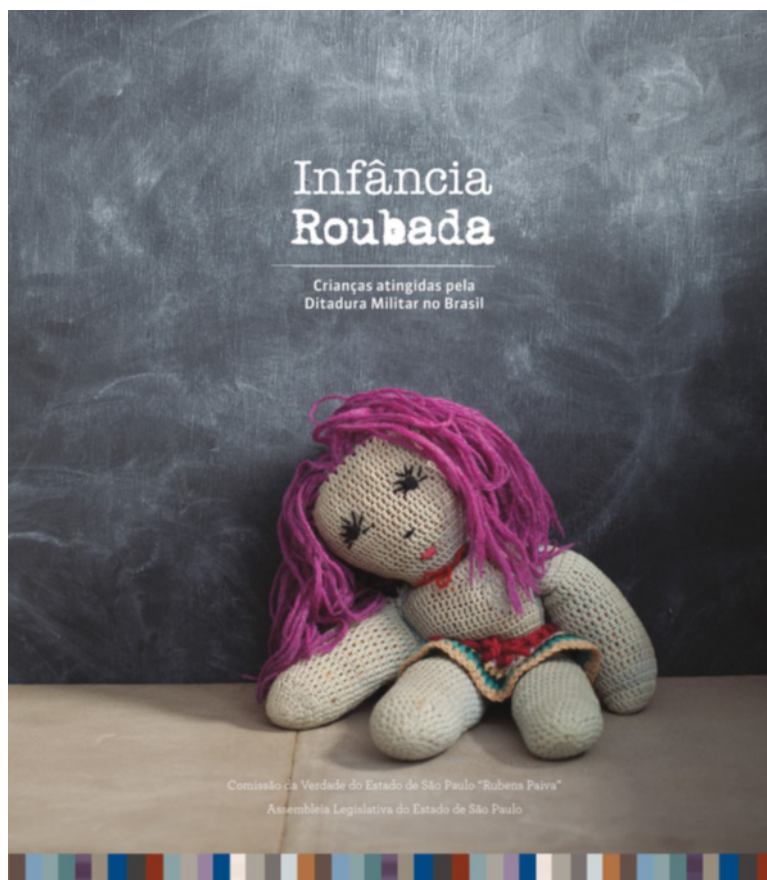
LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARTINELLI, Rosa Maria. Anos Setenta. In: **Entrelinhas: Antologia de Contos e Microcontos**. São Paulo: Andross, 2008, p. 123-125.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 63-80.

Capa do livro *Infância roubada – crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil* (2014). Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf



Fac-símile do poema "[Eu gostaria hoje...]", de Raphael Martinelli, escrito na prisão. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf



Poesia e golpe: O golpe de 2016 na voz e nos versos dos poetas²⁰

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 31 de agosto de 2016, depois de um agônico e kafkiano processo político travestido de legalidade, consumado o golpe, Dilma Rousseff leu seu discurso de despedida, reservando as últimas palavras para citar conhecidos versos do poeta russo Vladimir Maiakovski: “O mar da história / é agitado. / As ameaças / e as guerras / havemos de atravessá-las, / rompê-las ao meio, / cortando-as / como uma quilha corta / as ondas” (1987, p. 185). Desde que a encenação do *impeachment* teve início, e de forma crescente, um sem-número de intelectuais, militantes, cidadãos, artistas se manifestaram contra aquilo que já se antevia catastrófico, e que a continuidade do golpe, em curso,

20 **O golpe de 2016 na voz e nos versos dos poetas.** GALVÃO, Ana Carolina; Z Aidan, Júnia; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Foi golpe! O Brasil de 2016 em análise*. São Paulo: Pontes Editores, 2019, p. 161-182.

veio a confirmar: um governo antipopular, privatista, truculento, conservador, daninho, misógino, retrógrado, careta.

A resistência ao golpe continuou em várias frentes, entre as quais a resistência em forma de poemas. Por meio sobretudo da internet (mas também em livros, jornais, eventos, performances e outros meios), muitos e muitos poetas, centenas mesmo, se dispuseram a compor obras falando do golpe, evidentemente contra o golpe²¹.

A ideia básica aqui é mostrar um painel dessas manifestações poéticas antigolpistas, comentar brevemente algumas delas e finalizar com uma análise um pouco mais detida do poema “Registro”, de Ricardo Silvestrin. Antes, contudo, vale sintetizar, tratando-se esta de uma coletânea com um carácter amplamente transdisciplinar, algumas considerações que podem nos auxiliar a todos na leitura dos poemas que virão:

1. O poema não é um ensaio de sociologia, ou filosofia, política, economia etc.
2. O poema é um artefato estético, carregado de ideologia (e, portanto, de saberes de sociologia, filosofia, política, economia etc.).
3. O poema expressa, sim, o pensamento/sentimento do sujeito que o elabora (sujeito que, por sua vez, re-apresenta partes do mundo social em que vive).
4. O valor estético de um poema não é um dado absoluto, invariável, consensual. É um dado que se modifica, se transforma expressivamente ao longo da história e depende, entre tantos aspectos, da perspectiva teórica do leitor/avalista/crítico, assim como de seu repertório.

21 Não encontrei nenhum poema sequer a favor do golpe, embora tenha havido, ainda que em bem menor número, artistas e poetas simpatizantes ao golpe – mas, ao que parece, não quiseram expor publicamente em poemas tal adesão.

5. Um poema engajado não se confunde com “poema ruim”, como se todo entendimento de poesia/arte devesse se pautar pela ideia kantiana de “finalidade sem fim”.
6. Um poema engajado parte, sim, de uma ideia prévia, e quer comunicar algo, mas sua elaboração formal vai lançar mão de múltiplas técnicas (ou de técnicas semelhantes às de um poema não-engajado).
7. As dezenas de poemas sobre/contra o golpe exemplificam, exatamente, a diversidade de soluções formais que, por sua vez, correspondem às possibilidades de expressão de cada sujeito.
8. A análise pormenorizada de cada poema deve/pode evidenciar, a partir de sua própria forma, as complexas relações que ele mantém com o contexto histórico do qual surge (e contra o qual se insurge).

Essa última consideração nos remete diretamente ao ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”, de Theodor Adorno, quando diz: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela [...]. O teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam a sua participação no universal” (ADORNO, 2003, p. 66). O filósofo alemão aponta que é na forma mesma da arte, do poema, que a história há de se incrustar, como um pó gruda nas coisas, e não meramente na referência cosmética a algum fato acontecido. A análise formal do poema poderá dar visibilidade a esse pó das coisas.

Passemos aos poemas.

ALGUMAS MANIFESTAÇÕES POÉTICAS SOBRE/CONTRA O GOLPE

I. No facebook

Há uma página no Facebook, “Poemas contra o Golpe”²², que reúne 27 poetas²³ e 29 poemas. Destes, destaco e comento rapidamente três deles:

[1]
sem dúvida
foi golpe
porque machucou
[PIETRO SANTURBANO]

O quase haikai de Santurbano vai direto ao ponto quando afirma que, sim, “foi golpe”, e não *impeachment* o que ocorreu. Mais do que mera terminologia de valor supostamente equivalente, dizer uma ou outra palavra corresponde a posições político-ideológicas bem distintas. A sagacidade do poeta foi utilizar o termo “golpe” também no sentido de “pancada, batida, contusão”, ou seja, algo corporal mesmo. Daí, o poema dá concretude ao golpe político, mostrando o quanto ele causou sofrimento objetivo, no corpo e no sentimento das pessoas.

22 Disponível em: <https://www.facebook.com/poemascontraogolpe/>. Acesso em: 19 jul. 2018.

23 Os poetas são: Denise Ramiro, Vitor Miranda, Jé Oliveira, Clarissa Camargo, André Nogueira, Heron Coelho, Vilalba, Sergio Viralobos, Rangel Egídio, Pietro Santurbano, Marcelino Freire, Marcus Groza, Samuel Luís Borges, Jeff Vasques, Vinícius Costa, Chacal, Izabel Marson, Jones Diones Yones Eunes, Julia Bicalho Mendes, João Alexandre, Nana Oliveira, Rodrigo Garcia Lopes, Daniel Perroni Ratto, Anna Paula Pedra, Ione Borges, Vinícius Lima, Camila Alvarez Djurovic.

[2]

ATÉ QUE O BRASIL SE REDILMA

até que o brasil se redilma
haja deus pra levantar a autoestima
desse povo expropriado

até que o brasil se redilma
haja novela e futebol
para dopar o brasileiro teleguiado

até que o brasil se redilma

até que o brasil se redilma
haja bomba e bala de borracha
para tirar os excluídos do front das ruas

até que o brasil se redilma
herdeiros neoliberais que salivam com o mercado
(e veem o outro como concorrente)
brocharão diante de suas “belas e recatadas”

até que o brasil se redilma

até que o brasil se redilma
veremos a canalhada no congresso abrir
o cofre e o cu para tio sam e cia

até que o brasil se redilma
teremos essa heroína duas vezes torturada
assombrando a vida de fascistas e golpistas

até que o brasil se redilma

[CHACAL]

O poema de Chacal (poeta dos mais conhecidos no cenário da poesia brasileira contemporânea, desde a poesia marginal dos anos 1970) funciona como uma espécie de mantra – “até que o Brasil se redilma” (repetido em 9 dos 22 versos) –, que há de se cumprir feito uma profecia de reparação. O poeta cria um neologismo, “redilma”, aglutinando o verbo “redimir” ao nome da presidente golpeada, “Dilma”. O poema faz um inventário de personagens envolvidos no golpe (políticos, neoliberais, governo dos EUA, fascistas etc.) e faz referência ao passado de Dilma, “duas vezes torturada”. Com o humor que caracteriza sua poética, Chacal fala de “belas e recatadas”, recuperando expressão que ganhou fama, a partir de reportagem da revista (golpista) *Veja* sobre a esposa do presidente (golpista) Michel Temer. Assim, chama a atenção para um aspecto dos mais relevantes do golpe: a misoginia explícita dos golpistas (que encontrou guarida em ampla parcela da população machista do país, incomodada com a liderança de uma mulher firme, não subalterna, autônoma – fugindo, portanto, do modelo bem comportado e subserviente que tal parcela masculina espera e procura impor às mulheres).

[3]

Tema Ferro

Ofertar Me

Mero Frate

Te Reforma

Taro Refem

Toma Ferre

Fare Morte

After More

Retro Fame

Faro Treme

E Tem Forra

Temor Fera

Fera Morte

Terra Fome
Meter Faro
Frete Amor
Remar Feto
Mate Ferro
Faro em Ter
Forma Eter
Rema forte
Far Remote
Fear Morte
Frete o Mar
Meta Ferro
Fora Metre
Fretaremo
Frota em Re
Rato Freme
Frema Reto
Teme Forra
Eta Ferrom
Mare Forte
Rato Refem
Meter Fora
Fora Temer
[RODRIGO GARCIA LOPES]

Rodrigo Garcia Lopes consegue a proeza de inventar 36 anagramas perfeitos com as nove letras do bordão que tomou conta do país, desde o golpe, de maneira crescente e hoje quase consensual (considerando os 3% de aprovação que tem em pesquisas de opinião): “Fora Temer”. Entre as variações, muitas chamam a atenção e provocam riso, pois o efeito aciona de imediato sentidos que, sabidos, vêm à tona exatamente por causa do anagrama: E Tem Forra, Terra Fome, Meta Ferro, Rato Freme, Rato Refem, Meter Fora etc. No contexto

do golpe, cada uma dessas expressões gera uma leitura certamente vinculada ao mote central, Fora Temer: trata-se, portanto, de dialogar com o poema procurando entender aquilo que o anagrama no contexto insinua. Em “Rato Refem”, por exemplo, a imagem do vampiro (sendo mor/cego um rato cego) e mesmo a de um “bicho asqueroso” são associadas à figura do presidente golpista.

II. Na internet

Na página “7 poemas em vídeo contra o Golpe”²⁴, em cinco deles, há performances todas muito instigantes, de Vinicius Borba, Lucas Afonso, Bárbara Esmenia, Jairo Pereira e Nêggo Tom; há um em que Renata Sorrah recita o poema “O poeta come amendoim”, de Mário de Andrade; e um sétimo vídeo, demasiadamente hilário, em que artistas leem de modo literal, mas interpretando com evidente conotação satírica, paródica, pernóstica, alguns poemas do poetas-tro Michel Temer²⁵.

Entre as cinco performances, indico, em especial, a de Bárbara Esmênia, que articula o golpe presente a uma herança de golpes no povo, sobretudo no povo negro, golpeado desde a escravidão. Vale conferir.

24 Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/08/05/7-poemas-em-video-contrao-golpe/>. Acesso em: 22 jul. 2018.

25 João Adolfo Hansen, um dos mais prestigiados professores e críticos de Literatura do país, fez uma análise de *Anônima intimidade*, poemas de Michel Temer (disponível em: <https://issuu.com/revistajornalismoecidadania/docs/n5jec>; acesso em: 25 jul. 2018). O professor mostra a inoperância e fragilidade dos versos do presidente (golpista). Às tantas, diz: “Não só traidores da pátria, não só traidores de amigos, não só traidores de companheiros de viagem estão no Inferno. Também traidores da linguagem. Os criminosos da linguagem. Pois, leitor, aqui a obra é o homem, fundidos ambos naquele gelo eterno da falta do bem da forma”.

III. Em livro – Uma antologia

Em 2017, com prefácio de Márcia Tiburi e orelha da própria presidente Dilma, vem a lume o livro *Golpe Antologia-Manifesto*, com a presença de 120 artistas²⁶, entre os quais 65 poetas (há também charges, depoimentos, contos, crônicas). O livro todo é um documento histórico de suma importância, trazendo, em seu conjunto, problematizações de toda ordem, mas que convergem num ponto comum que é a vontade de resistência. Alfredo Bosi pondera que resistência é “Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições” (BOSI, 2002, p. 134). Noutras palavras, resistir é refletir – refletir incessantemente sobre tudo o que nos constitui como sujeitos. Desse modo, resistir é preciso.

Escolho, entre tantos poemas excelentes, três para breves comentários:

[4]

O Dezesseis

Os golpes são vários,
sórdidos, diários.

Cochichos, calúnias,

26 Entre os 120 escritores e artistas, destaco alguns nomes: Ana Elisa Ribeiro, André Dahmer, André Vallias, Annita Costa Malufe, Bruna Beber, Bruno Zeni, Claudio Daniel, Dirceu Villa, Eduardo Lacerda, Elvira Vigna, Frederico Barbosa, Gregório Duvivier, Heitor Ferraz, João Paulo Cuenca, Julián Fuks, Laerte, Luiz Ruffato, Luiza Romão, Manoel Herzog, Marcelino Freire, Márcia Denser, Marcia Tiburi, Marcos Siscar, Mei Oliveira, Micheliny Verunschik, Nicolas Behr, Noemi Jaffe, Pádua Fernandes, Paulo Ferraz, Pedro Tierra, Reynaldo Damazio, Ricardo Lisias, Ronaldo Bressane, Tarso de Melo, Tatiana Salem Levy, Veronica Stigger.

conchavos, difamação.
O estado é de denúncia:
vazias, premiadas,
denúncias em promoção.

Os golpes são muitos,
rápidos, injustos.
Desprezo, patíbulo,
cada falso, demissão.
O estado é de alerta:
todo cuidado, pouco
cada vizinho, um espião.

Os golpes são tantos
ávidos, espantos.
Desamor, desacordo,
divórcio, derrisão.
O estado é desespero:
todo grito é mudo
todo gesto, uma ilusão.

São vários, muitos, tantos,
mas o mais sórdido,
rápido, ávido,
é o golpe de estado.
[Frederico Barbosa]

O poema de Frederico Barbosa explora vários sentidos para a palavra e o conceito “golpe” (“Os golpes são vários, / sórdidos, diários”) para finalizar com a conclusão de que “o mais sórdido, / rápido, ávido, / é o golpe de estado”, sinalizando para o estado de exceção que configura todo golpe de estado. A sequência dos três

adjetivos proparoxítonos – “sórdido, / rápido, ávido” – insinua a força maquiavélica de quem toma o poder à força, por meio de conchavos e traições.

Com humor crítico, Micheline Verunschik recupera zombeteiramente a figura do pato da Fiesp e dos manifestoches que aderiram, como bonecos, aos chamamentos golpistas de empresários articulados em torno da poderosa Federação das Indústrias paulista:

[5]

Patópolis é aqui
nosso deus está lá
na porta do templo
amarelo e inchado
de nosso orgulho

Patópolis é aqui
mergulho em apneia
entre as moedas
que escondemos
avaramente

Patópolis é aqui
nossas BMW
nossas vacinas
contra o mundo
as bundas brancas
rebolantes
de Pato Donald
o Trump
nosso ídolo, nosso totem

quá quá quá

Patópolis é aqui
as crianças mortas
sobre a mesa
nosso ódio
o antigo ódio
colonial

venham Huguinho, Zezinho, Luizinho
vamos render graças ao velho tio

quá quá quá

No poema, Verunschik interpreta o pato da Fiesp como uma espécie de versão dos patinhos da HQ (Tio Patinhas, Donald, Huguinho, Zezinho, Luizinho). Mas agora “Patópolis é aqui”, com os patinhos brasileiros acreditando nos empresários que os exploram. Mais uma vez, é apontada a presença dos EUA como partícipe do golpe, com a aproximação onomástica entre “Pato Donald” e “Donald Trump”, presidente conservador e retrógrado, à maneira do golpista Temer. O “velho tio” se refere literalmente ao milionário personagem Tio Patinhas, mas, claro, o sentido se estende ao império de Tio Sam, símbolo agressivo de poder, desde o dedo em riste da famosa figura. Pairando sobre o poema, subentendemos a expressão “cair como um patinho”, que o dicionário traduz com precisão como “deixar-se lograr muito ingenuamente” (Houaiss). Quando trabalhadores aderem, ingenuamente, à perspectiva do patrão, é que se confirma o alcance da força persuasiva dos meios de comunicação e da indústria cultural, que agem no sentido de esvaziar a potência crítica do cidadão, tornando-os dóceis, domesticados, conformados, convencidos da interpretação da realidade que tais mídias massivamente proliferam.

[6]

UM PAÍS A TEMER

Presidência Salvo-Conduto

Vice-Presidência Roleta-Russa

Ministério do Planejamento de Fuga

Ministério da Defesa Criminal

Ministério da Intransparência

Ministério da Desfazenda e Antiprevidência

Ministério da Deseducação

Ministério da Saúde para Quem Pagar

Ministério da Agricultura Gourmet

Miniministério da Cultura

Ministério do Trabalho Precário

Ministério das Submissões Exteriores

[Tarso de Melo]

Embora com humor, Tarso de Melo apresenta um quadro bastante melancólico do país sob a gestão do novo presidente (golpista), que traz no próprio nome, como evidência da tragédia que alegoriza, um nome que, lido como se verbo fosse, explicita o sentimento de uma nação: “temer”, cuja primeira acepção registra “sentir medo ou temor de; recear”. A composição de seu ministério (contrastando intensamente com a diversidade do ministério de Dilma Rousseff), desde a formação inicial até as substituições seguintes, mostra bem a cara de seu governo (golpista): homens brancos, velhos, ricos, empresários, políticos da velha guarda, que bem exemplificam o tipo de grupo que passa a administrar o país. Os trocadilhos revelam a face “verdadeira” dos órgãos, como os ministérios da Intransparência, da Deseducação, da Saúde para Quem Pagar e o das Submissões Exteriores – este, mostrando a relação de subserviência que o governo não-legítimo passa a exercer, a partir de orientações estadunidenses, abandonando o movimento que

se vinha fazendo, com Lula e Dilma, em direção ao fortalecimento de um bloco latino-americano.

A *Antologia Golpe-Manifesto*, com 408 páginas²⁷, como diz o texto de Dilma Rousseff, é “uma arma e um extraordinário alento”, uma respiração necessária em tempos de ar rarefeito.

IV. Em livro (autoral)

Muito curioso é o livro *Sessão* (2017)²⁸, de Roy David Frankel. O poeta consultou as notas taquigráficas da patética (e golpista) sessão de 17 de abril de 2016, da Câmara dos Deputados, televisionada e com grande audiência, e delas extraiu trechos. Transformou-os – a partir de cortes e elipses – em poemas que dão a ver, escancaradamente, a hipocrisia, a desfaçatez, a falta de escrúpulos dos discursos daqueles parlamentares. No ótimo posfácio, Eduardo Coelho assinala que “A força do poema *Sessão* parece concentrada, portanto, nestes dois gestos: o que se apropria dessas declarações de voto e o que busca manipular formalmente o seu conteúdo” (COELHO, in FRANKEL, 2017, p. 243). Três trechos-poemas:

[7]

[14:00]

A lista de presença registra

na Casa

o comparecimento de

265

Senhoras Deputadas e Senhores Deputados.

27 Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/7r8ei6tmnmzkgcq/GOLPE%20antologia%20manifesto.pdf?dl=0> Acesso em: 12 jul. 2018.

28 Disponível em: <http://www.lunaparque.com.br/single-post/2017/10/18/Download-gratuito-do-livro-Sess%C3%A3o-de-Roy-David-Frankel>. Acesso em: 12 jul. 2018.

Está aberta a sessão.

Sob a proteção
de Deus e em nome
do povo
brasileiro
iniciamos nossos trabalhos.

A história,
senhores,
não esquecerá
a escolha de cada um.

É chegada a hora de decidir:
que
Brasil
os
brasileiros
que estão lá fora
merecem?

Vote consciente.
Vote naquilo que
a sua
consciência
mandar.
Se achar e entender
que deve votar
de um jeito,
vote; se não,
vote de outro.
Amanhã,
estaremos aqui.

A pretexto de estarem julgando/votando um relatório, os políticos se locupletaram do momento de baixa popularidade da presidente e, mancomunados, fizeram da sessão um comício retórico, vulgar, farsesco, interesseiro, em que a referência a Deus, à Família e aos “bons costumes” prevaleceram. Muitos deles foram, e vêm sendo, banidos da política exatamente por condutas de corrupção. A apropriação da palavra alheia na poesia brasileira tem um marco fundamental, que foi o uso que Oswald de Andrade fez da Carta de Pero Vaz de Caminha. Séculos depois, e evidentemente noutro contexto, Frankel mostra como a “mesma” palavra quando passa de um registro ou gênero a outro vê seu sentido ressignificado, reiluminado. Tanto quanto a intervenção do poeta no discurso original, a intervenção crítica do leitor é necessária, sem o que a força paródica do poema-livro se perderia.

V. Página na internet – Poema

Foi num blog²⁹ que encontrei um dos poemas mais interessantes acerca do golpe, de Ricardo Silvestrin. Para encerrar essa amostragem de poemas sobre o Golpe, vou-me dedicar um pouco mais no comentário a essa obra³⁰:

[8]

REGISTRO

No golpe de dezesseis,
não havia gerais
como houve
da outra vez.

29 Disponível em: <http://partidodoritmo.blogspot.com/2016/09/mais-um-poema-sobre-o-golpe-de-estado.html> Acesso em: 18 jul. 2018.

30 Com modificações, a análise do poema “Registro” saiu no jornal *Rascunho* n. 218, de junho/2018.

Era guerra
fantasiada de paz,
jagunços com togas,
congressistas fascistas,
democratas ditatoriais,
jornalistas ficcionistas,

todos, sem exceção,
no estado de exceção
recitando, em jogral,
a redação do juízo final

ou o samba desenredo
de um tétrico carnaval.

O poema “Registro”, de Ricardo Silvestrin, faz parte (para retomar o poema de Maiakovski) dessa onda, digo, dessa quilha que corta as ondas, atravessando o mar agitado que quer nos afogar. O poema deixa claro, desde o primeiro verso, sua (o)posição: “No golpe de dezesseis” – pois já se constituiu uma objetiva diferença ideológica e epistêmica entre os que dizem “golpe” e os que dizem “*impeachment*”. A ameaça do governo de censurar a realização de um curso universitário na Universidade de Brasília em cujo título se estampava o termo “golpe” prova não só o autoritarismo, mas a insegurança e fragilidade de seus dirigentes. Tal ameaça (espantosamente vinda do então ministro da Educação) ignora a autonomia da instituição pública de ensino superior. O poema não só se posiciona criticamente desde o primeiro verso, mas compara o atual golpe de 2016 com o golpe anterior, de 1964, quando militares (“generais”), com apoio de segmentos civis e do governo estadunidense, depuseram o presidente João Goulart. Lá e aqui, com distintas intensidades, um discurso nacionalista é acionado para combater supostas “ameaças vermelhas”, ou,

na verdade, combater políticas que – entre erros e acertos – desejam diminuir a brutal desigualdade econômica entre as pessoas, redeseenhando a pirâmide social.

Se a primeira estrofe relaciona sem temor ou hesitação o golpe de agora e o de outrora, a segunda mantém o tom incisivo e afirma se tratar de uma “guerra”, mas uma “guerra / fantasiada de paz”, encenação em cujo palco desfilam atores mancomunados com o mesmo bizarro espetáculo (cujo ápice se deu com a transmissão televisiva da votação na Câmara, quando políticos em palanque invocaram Deus e Família, e mesmo um se deu ao desplante – jamais punido – de homenagear um torturador da presidenta): “jagunços com togas, / congressistas fascistas, / democratas ditatoriais, / jornalistas ficcionistas”. Nesse suspeito bando, o olhar agudo do poeta percebe as contradições flagrantes: a toga (metonímia do poder de julgar) veste jagunços é provavelmente uma alusão a certo ministro fazendeiro do Supremo, que decidiria como se a mando de políticos ou coronéis ou como se coronel fosse; se o congressista, supostamente, representa o povo, cujo voto o elegeu, o comportamento despótico e autoritário (“fascista”) entra em choque frontal com sua função de servir ao público; de modo semelhante, “democratas ditatoriais” é um sintagma que, em tese, nega a si mesmo, haja vista o caráter antitético dos termos; o arremate da estrofe traz a expressão “jornalistas ficcionistas”, que põe abaixo toda ilusão de isenção do profissional da informação, assim como põe a nu a aliança entre Estado e Mídia quando interesses em comum estão em jogo: noutras palavras, a expressão insinua que jornalistas, no contexto do golpe, em vez de informarem, mentiam – pois que mentir às escâncaras é o estatuto mesmo da ficção. Não à toa, a verve de Veríssimo disparou: “Às vezes, a única coisa verdadeira num jornal é a data” (2016, p. 75).

Em tal bando, “todos” – diz a terceira estância – se prestam ao mesmo exercício da pantomima diversionista do jogral (vocábulo a que não escapa certa acepção depreciativa: “vagabundo, indivíduo de má vida, em quem não se pode confiar”, no *Dicionário Houaiss*), a

serviço, sem exceção, do estado de exceção. Aqui, não há como não recordar a célebre tese VIII, de “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo” (BENJAMIN, 1994, p. 226). O verdadeiro estado de exceção seria a plena justiça social, o que – mesmo utopicamente – incluiria a felicidade e a dignidade humana em seu mais alto grau.

Esses jograis, todavia, em vez de divertirem a plateia com sua arte, estão a redigir o “juízo final”, isto é, o golpe ganha uma dimensão metaforicamente apocalíptica, que se atualiza na ruptura da ordem cotidiana com a feitura de um “samba desenredo”, que, sendo um enredo avesso ao esperado “samba-enredo”, só pode produzir – no lugar de um alegre – um “tétrico carnaval”: um fúnebre, soturno, vampiresco “descarnaval”. Assim, quando o poema se intitula “Registro”, é que ele quer incorporar traços da história, sendo memória e testemunho de seu tempo.

O impacto do golpe foi tão forte que, além de Silvestrin, muitíssimos outros poetas, Brasil afora, se dispuseram a elaborar, em versos, o acontecido. Sendo recente o revés político, apenas poucos poemas já receberam o formato impresso de livro, como o originalíssimo *Sessão*, de Roy David Frankel (2017). A maioria absoluta – feito este de Silvestrin – se dá a ver, ler e ouvir nas redes sociais, em especial no Facebook, onde há, inclusive, uma página chamada “Poemas contra o golpe”, com a participação de dezenas de poetas, entre os quais figuras conhecidas como Marcelino Freire, Chacal e Rodrigo Garcia Lopes. Ademais, ainda na internet, há outros registros de performances (Bárbara Esmênia, Nêggo Tom) e muitos outros poemas (Alberto Pucheu: “O golpe”, 2017; Líria Porto: “Sem crime de responsabilidade”, 2018), além do excelente artigo “Poesia e golpe no Brasil, 1964 e 2016”, de Pádua Fernandes (2018), que se dedica à questão.

Ricardo Silvestrin é um dos melhores poetas em ação no painel da poesia contemporânea brasileira. Despojado, crítico, engraçado, versátil, tem livros e poemas de calibre e quilate raros. Em *Bashô um santo em mim* (1988), traz uma pérola que alimenta uma aula inteira de literatura, história, filosofia e teoria: “oswald / pôs o pau / brasil pra fora” (SILVESTRIN, 1988, p. 49). (A poesia de exportação do irreverente modernista se realiza, em dicção pornocômica, na forma de poema-piada, travestida de haikai: Oswald, Bashô e Silvestrin se misturam.)

O poema “Registro” de Ricardo Silvestrin, em seus versos aparentemente simples, com intencional predominância do serpenteante fonema /s/ espalhado pelos muitos plurais (mas não só), parece reverberar uma reflexão de Adorno no aforismo 71, “Pseudômenos”, de *Minima moralia*: “Só a mentira absoluta tem ainda a liberdade para dizer de qualquer modo a verdade. (...) As mentiras têm pernas compridas: adiantam-se ao tempo” (ADORNO, 2001, p. 101). Quem não quis (ou não pôde) ver a mentira do golpe à época é porque já estava atrasado. O golpe baixo da política recebe o golpe de mestre da poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se certo senso comum entende que poetas são seres etéreos, lunáticos, alienados, românticos, omissos, desprovidos de atitudes práticas e sem posicionamento político crítico, todo esse movimento de resistência ao golpe jurídico-midiático-parlamentar vem provar exatamente o contrário. Se há poetas de tal estirpe, há estes todos aqui (e muitos outros mais) que pensam, se revoltam, enfrentam, esbravejam, fazem arte reflexiva, vão à luta. Seja em performances, em comícios, na rádio, no livro, na internet, os poetas dão o que têm para combater injustiças, desigualdades, traições, golpes: a palavra.

Esse espírito combativo da poesia foi o que Marcia Tiburi privilegiou em seu prefácio ao livro *Golpe Antologia-Manifesto*: “Não há poesia onde há golpe. A poesia não conversa com o golpe, a poesia

não concorda, a poesia não sucumbe. A poesia não se perde, não se entrega, não se impõe, não entra em trabalho de parto pelo golpe. Não dá a mão em cumprimento amigável com o golpe. (...) Não existe poesia depois do golpe. O que existe é a poesia contra o golpe. O golpe surge, a poesia se insurge. A poesia contra o golpe é o cuspe, a pedrada, o soco, o pontapé, o pneu em chamas, as vias impedidas, a greve geral” (TIBURI, 2017, p. 9). Espírito combativo que se encontra também lá nos versos de Maiakovski, com os quais Dilma Rousseff encerrou seu discurso, consumado o golpe.

O Golpe continua a todo vapor.

Escrevo em agosto de 2018, dois anos após. Faltam dois meses para as eleições presidenciais de outubro.

Lula, preso, disparado nas pesquisas, está impedido de concorrer.

A extrema-direita avança, com o clima que o Golpe provocou.

De lá para cá, o governo golpista tem, dia a dia, desmantelado o Estado, privatizado tudo o que pode (as universidades públicas estão cada vez mais no horizonte desse movimento de privatização, por parte de políticos privatistas, que querem deixar o mercado regular a vida social), e aprovado medidas contra os trabalhadores e os menos favorecidos.

O que pode um poema contra todo o mal do mundo? Pouco, nada ou quase nada. Poema não reduz o desemprego, nem manipula os índices da inflação, tampouco faz reforma agrária ou mata a fome das pessoas precisadas. Quem me dera poemas dessem tetos a sem-teto, distribuíssem renda, paz, vacina, alegria, coragem e justiça. Poemas, com suas palavras, podem fazer isso que já fizeram: nos pôr a pensar nos males e problemas do mundo. Isso podem os poemas.

Assim, com o mar agitado à frente, vamos atravessando: “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 1986, p. 213). A poesia resiste, sim, e a seu modo vai rompendo rumo, vai rompendo as ondas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Minima moralia**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 65-89.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-234.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 118-135.

COELHO, Eduardo. Prefácio. FRANKEL, Roy David. **Sessão**. São Paulo: Luna Parque Edições, 2017, p. 237-244.

FERNANDES, Pádua. Poesia e golpe no Brasil, 1964 e 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/36577059/Poesia_e_golpe_no_Brasil_1964_e_2016. Acesso em: 10 jun. 2018.

FRANKEL, Roy David. **Sessão**. São Paulo: Luna Parque Edições, 2017. [Disponível em: <http://www.lunaparque.com.br/single-post/2017/10/18/Download-gratuito-do-livro-Sess%C3%A3o-de-Roy-David-Frankel>. Acesso em 12 maio 2018.]

GOLPE ANTOLOGIA-MANIFESTO. Rüsch, Ana; Kinzo, Carla; Aquino, Lilian; Prates, Lubi; Marion, Steffani (orgs.). São Paulo: Editorial Nosostros, 2017. Prefácio de Márcia Tiburi. Oreilha de Dilma Rousseff. [Disponível em: <https://www.dropbox>.

com/s/7r8ei6tmnmzkgcq/GOLPE%20antologia%20manifesto.pdf?dl=0. Acesso em: 10 maio 2018.]

HANSEN, João Adolfo. Análise de **Anônima Intimidade** de Michel Temer. Disponível em: <https://issuu.com/revistajornalismoecidadania/docs/n5jec>. Acesso em: 25 jul. 2018.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski: antologia poética**. Trad. Carrera Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1987, p. 185.

POEMAS CONTRA O GOLPE. Disponível em: <https://www.facebook.com/poemascontraogolpe/>. Acesso em: 12 mar. 2018.

PORTO, LÍRIA. 20 poemas de resistência. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/93-especial/1596-20-poemas-de-resist%C3%A7%C3%A3o.html>. Acesso em: 20 jul. 2018.

PUCHEU, Alberto. **Para que poetas em tempos de terrorismos?**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2017.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SETE POEMAS EM VÍDEO CONTRA O GOLPE. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/08/05/7-poemas-em-video-contrao-golpe/>. Acesso em: 12 mar. 2018.

SILVESTREIN, Ricardo. **Bashô um santo em mim**. Porto Alegre: Tchê!, 1988.

SILVESTRIN, Ricardo. Registro. Disponível em: <http://partidodo-ritmo.blogspot.com/2016/09/mais-um-poema-sobre-o-golpe-de-estado.html>. Acesso em: 18 jul. 2018.

TIBURI, Marcia. Prefácio. GOLPE ANTOLOGIA-MANIFESTO. Rüsche, Ana; Kinzo, Carla; Aquino, Lilian; Prates, Lubi; Marion, Steffani (orgs.). São Paulo: Editorial Nosostros, 2017, p. 8-9.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Ver!ssimas frases, reflexões e sacadas sobre quase tudo**. DUNLOP, Marcelo (org.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

Glauco Mattoso: Tortura, política e humor em poemas de Glauco Mattoso

Leitura de “Do decoro parlamentar”, 2004, e de *Cautos casos*, 2012.³¹

BREVES NOTAS ACERCA DO HUMOR E DE SUA PRESENÇA NA POESIA BRASILEIRA

Desde o seu início, a poesia brasileira lançou mão do humor, em sentido lato, como recurso fundamental: Gregório de Matos, no Barroco; Sapateiro Silva, no Arcadismo; Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, no Romantismo; Oswald, Bandeira e Drummond, no Modernismo, são alguns dos escritores em cujos poemas o riso

31 **Tortura, política e humor em poemas de Glauco Mattoso (leitura de “Do decoro parlamentar”, 2004, e de *Cautos casos*, 2012).** *Revista Texto Poético*, v. 13, p. 50-69, 2017. Disponível em: <http://rtp.emnuvens.com.br/rtp/article/view/376>; Acesso em: 22 dez. 2020.

aparece como elemento constituinte da forma. A produção poética brasileira do século XXI tem perpetuado essa tradição de poesia feita com humor. Embora minoritária (em relação à poesia “séria”, que geralmente exclui o humor de sua elaboração), ela encontra em poetas como Angélica Freitas, Glauco Mattoso, Leila Mícolis, Miró da Muribeca, Nicolas Behr e Ricardo Aleixo alguns legítimos representantes de tal tradição.

De modo ainda mais raro, encontramos poemas que abordam graves problemas políticos e socioculturais com sutil – ou explícito – humor. É o caso da coletânea *Poética na política* (2004) e de *Cautos causos – contos lyricos de Glauco Mattoso* (2012) de Glauco, em que corrupção e prevaricação, bullying e tortura aparecem sem reservas ou temor.

Para a análise do efeito humorístico (a despeito dos assuntos controversos) de alguns poemas destas duas obras, vamos nos valer de máxima de Henri Bergson em seu clássico *O riso* (1900): “seria quimérico pretender extrair todos os efeitos cômicos de uma só fórmula singela” (1983, p. 21), assim como a advertência de Yves de La Taille, ao afirmar que “temos, sim, o direito de fazer rir e rir de tragédias, contanto que o aspecto trágico não seja banalizado ou esquecido” (2014, p. 10).

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois diz que “o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso” (2003, p. 99). Há múltiplas motivações e, por conseguinte, múltiplas explicações para o riso. Minois discorre sobre os modos de rir dos gregos, dos romanos, dos medievais, dos renascentistas, dos modernos e dos contemporâneos. O estudo do historiador passa por autores clássicos do assunto: Platão, Aristóteles, Bakhtin, Nietzsche, Bergson, Freud, Lipovetsky, para citar os mais citados, entremeados a reflexões sobre Aristófanis, Rabelais, Molière, Mark Twain, Voltaire, Jarry, Breton, Duchamp, entre muitos outros. Afirma ainda: “assim como a liberdade, o riso é frágil. Nunca está longe da tristeza e do sofrimento; ele ‘dança sobre o abismo’ [Nietzsche]” (MINOIS, 2003, p. 614).

Diferentemente do que crê o senso comum, o riso não é sempre destronador, tampouco é sempre autoritário. Não há fórmula que justifique ou apreenda o riso: ele é histórico, singular, proteico; não universal, essencial, uniforme. Yves de La Taille concorda com Robert Escarpit e diz “que, se consultarmos os especialistas, os dicionários e os filósofos para saber o que significa a palavra *humor*, teremos muita sorte se conseguirmos alguma clareza a respeito” (2014, p. 10). Freud, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de 1905, detecta que “rimas, aliterações, refrães, e as outras maneiras de repetição de sons verbais que ocorrem em versos, utilizam a mesma fonte de prazer – a redescoberta de algo familiar” (FREUD, 1977, p. 144). Daí, resume os recursos de que lança mão a condensação típica do chiste (e que encontra correspondência também nos sonhos): uso múltiplo do mesmo material, jogo de palavras e similaridade fônica. Dito de diverso modo, o prazer provocado pelo chiste possui um núcleo verbal e um outro no *nonsense*.

Desde Aristóteles, há uma nítida distinção entre o sério e o ridículo. Já dizia o Estagirita que a comédia era imitação da ação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente (ARISTÓTELES, 1984, p. 245). Para a tragédia reservam-se as ações e os caracteres elevados, nobres; o que for baixo, vil, plebeu, grotesco – isso fica para a comédia. Decerto, passados quase dois milênios e meio, a ideologia da seriedade ainda impera em termos conjunturais, seja na sociedade, seja na literatura.

No Brasil, a poesia com elementos de humor constitui quase que uma tradição paralela. Praticamente, todos os nomes canônicos da literatura – uns mais, outros menos – lançaram mão desse recurso do riso em algum momento de suas obras. No Barroco, é vasto o exemplário de Gregório de Matos, como no poema “A uma que lhe chamou ‘Pica-flor’”: “Se Pica-flor me chamais / Pica-flor aceito ser / mas resta agora saber / se no nome que me dais / meteis a flor que guardais / no passarinho melhor. / Se me dais este favor / sendo só de mim o

Pica / o mais vosso, claro fica / que fico então Pica-flor” (MATOS, 1990, p. 651). No século seguinte, temos as *Cartas chilenas*, de Gonzaga, recheadas de críticas políticas (de modo alegórico) à conjuntura de então, e temos também a menos conhecida e bem curta obra do Sapateiro Silva, que espera novos estudos para sair da penumbra. Dele, veja-se, por exemplo, o soneto “Senhor Mestre Alfaiate, este calção” (SÜSSEKIND; VALENÇA, 1983, p. 68).

Nosso Romantismo, aparentemente tão sério, lacrimajante e trágico, se pensamos na narrativas alencarianas, nos legou clássicos como o hilário “É ela! É ela! É ela! É ela”, de Álvares de Azevedo (2000, p. 275), mas, sobretudo, como obras-primas do humor fescenino, deixou-nos os despidorados e engraçadíssimos poemas de Bernardo Guimarães: “A origem do mênstruo” e “O elixir do pajé” (“E ao som das inúbias, / ao som do boré, / na taba ou na brenha, / deitado ou de pé, / no macho ou na fêmea / de noite ou de dia, / fodendo se via / o velho pajé!” – GUIMARÃES, 1988, p. 45). Estava preparado o terreno para o humor escrachado e sem culpa do século XX.

Século que, entre nós, usou e abusou do cômico nas composições poéticas. Nossos poetas modernistas adotaram o poema-piada, percebendo a franca intimidade entre o riso e a linguagem coloquial. Oswald de Andrade fez um “Epitáfio” metapoético: “Eu sou redondo, redondo / Redondo, redondo eu sei / Eu sou uma redond’ilha / Das mulheres que beijei /// Por falecer do oh! Amor / Das mulheres da minh’ilha / Minha caveira rirá ah! ah! ah! / Pensando na redondilha” (1976, p. 97). Manuel Bandeira, entre tantos exemplos, é lembrado por sua “Irene sempre de bom humor” e por seu “Porquinho-da-Índia” (2007, p. 144 e 147). E Carlos Drummond de Andrade, do mesmo jeito, soube ver a força de impacto que um poema ganha quando incorpora em seus versos a surpresa de um chiste ou de uma *boutade*, como em “Quadrilha”: “João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili / que não amava ninguém. / João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para

tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes / que não tinha entrado na história” (1993, p. 57). Com os modernistas, o humor entra de vez na história da poesia.

Nessa esteira do riso, os poetas contemporâneos se esparramam, sem cerimônia alguma. A Poesia Marginal deve constituir, no conjunto, o período em que o humor, em largo sentido, foi mais acionado. Não há quem, praticamente, não se renda ao poder corrosivo que o riso pode exercer. Chacal (1994, p. 68), Rubens Rodrigues Torres Filho (1985, p. 37), Paulo Leminski (1987, p. 30) e José Paulo Paes (1988, p. 21) são alguns – entre tantos – nomes que fizeram de suas obras um vasto campo de poemas em que riso, deboche, escraço, chalaça e ironia se misturam.

É a essa tradição que se filiam Angélica Freitas (2012), Glauco Mattoso (2004; 2012), Leila Mícolis (2013), Miró da Muribeca (2013), Nicolas Behr (2014) e Ricardo Aleixo (2015), entre outros. Em suas muitas obras, humor e poesia se cruzam, basicamente, em busca de produzir um efeito reflexivo, crítico, pensante. Vamos, aqui, no entanto, nos deter apenas em alguns poucos poemas de Glauco Mattoso.

TORTURA, POLÍTICA E HUMOR EM POEMAS DE GLAUCO MATTOSO

Figura bastante conhecida na tribo dos poetas, desde fins dos anos 1970, inventor do iconoclástico *Jornal Dobrabil* e dono de obras polêmicas, entre o excitante e o grotesco, o erudito e o coprofágico, o mordaz e o tradicional – sem que qualquer dos pares exclua o outro, Glauco escreveu e publicou dezenas de obras poéticas, e também ensaísticas como *O que é poesia marginal*, *Dicionário do palavrão (inglês-português / português-inglês)* e um excelente *Tratado de versificação*. Tendo glaucoma, criou-se o pseudônimo em que homenageia Glauber Rocha e Gregório de Matos Guerra. O poeta tem consciência do lugar que quer e quis no cenário de nossa poesia:

Calculei tranquilamente o ônus dessa preferência temática, ou seja, as barreiras na imprensa e no meio editorial. Por conseguinte, não posso posar de vítima, e quando dou a impressão de estar posando procuro desfazê-la. (...) Enfim, não tenho propriamente de que me queixar. Não me considero boicotado, e sim um boi cotado (se não pruma bolsa de estudos, ao menos na bolsa de mercadorias de segunda) (MATTOSO, 1991, p. 62).

Em entrevista de 2005, Glauco Mattoso responde à pergunta “A poética se altera com a mudança (ou a falta de mudança) na política?”: “A poesia não muda de lado, simplesmente porque, como o humor, não pode tomar partido. Seu papel é pisar no calo e pôr o dedo na ferida, seja de direitistas, esquerdistas ou centristas” (MATTOSO, 2017). Passado o período militarista de trevas políticas (1964-85), e tudo o que isso implica para a formação de gerações e gerações, Glauco perde completamente a visão. Sua produção experimentalista de verve concreta dá lugar a uma profusão, obsessiva mesmo, de sonetos. O fetiche pelo pé masculino – cultivado já no *Jornal Dobrabil* (1977-81) – dialoga com a cegueira, elemento trágico e irônico do estar no mundo. Em 1999, com *Centopeia – sonetos nojentos e quejandos*, *Paulisseia ilhada – sonetos tópicos* e *Geleia de rococó – sonetos barrocos*, dá a lume mais de 300 sonetos delicados, deliciosos, humorados, tragicômicos, políticos, encomiásticos, filosóficos, homoeróticos, fesceninos, escatológicos – ecléticos, enfim. Em 2000, *Panaceia – sonetos colaterais* confirma o lugar de destaque de Glauco no panorama da lírica contemporânea brasileira.

O livro *Poética na política (cem sonetos panfletários)*, de 2004, reúne sonetos cuja temática, ou melhor, cujo alvo é preciso: os políticos. No entanto, os tempos e os ares políticos mudaram: em 1º de janeiro de 2003, Lula assume a presidência da República, e com ele o Partido dos Trabalhadores chega ao poder. A esperança venceu o medo – enfim, dizíamos. Nem os novos ventos da alegria popular demoveram Glauco de seu dogma radicalmente antipolítico. Em “Soneto

politizado (nº 687)”, lemos: “Política foi arte. Hoje é ciência / exata, com pesquisa de mercado / e tudo. Quer negócio, como gado / na bolsa, e não filósofo que pense-a.” (MATTOSO, 2004, p. 18).

O poeta se posta como aquele que pensa seu tempo. Encampamos, nesse sentido, a proposta de Ronaldo Brito em “Fato estético e imaginação histórica”, que retoma certos paradigmas adornianos:

A História da Arte passa desde logo a interessar à História na medida em que envolve uma ambiguidade, uma relatividade, um questionamento que não é somente da ordem da consciência mas, sobretudo, da ordem da vivência. Talvez, ao invés de consciência histórica, o que se precisa hoje seja de uma autêntica experiência histórica. E por experiência histórica entenda-se uma inter-relação entre sujeito e objeto de tal forma que não há diferença nítida entre critérios objetivos e padrões subjetivos. (BRITO, 1996, p. 194)

Se na época do regime militar a representação política não era nem levemente democrática, tampouco a alternativa socialista – que também não se sustentou em âmbito internacional – seduziu o poeta paulista e a maioria silenciosa, então toda a sátira contra a política se justificava. Supostamente, a mudança de ares produziria novas reações, mais simpáticas. Ao contrário, a contundência da crítica, agora na fase cega, continuou e mesmo aumentou em *Poética na política*:

a) “Soneto Congressual (nº 863)”: “Políticos não falam coisa alguma / que tenha nexo, crédito ou franqueza. / Enquanto as cartas inda estão na mesa / é fácil que qualquer causa se assuma.” (p. 41): a mentira, a falsidade, o oportunismo são atributos que, indistintamente, se aplicam aos políticos;

b) “Soneto das Analogias (nº 828)”: “‘Bancada’ com ‘cambada’ bem combina, / assim como ‘político’ é ‘ladrão’. / Carecas de saber todos estão / que ‘gorja’ ou que ‘caixinha’ é uma propina. /// O ‘toma lá, dá cá’ nunca é sovina / tratando-se de cargos no escalão / mais alto: os

que bastante esmola dão / recebem tudo em dobro, a Igreja ensina.” (p. 36): a corrupção infiltrada nas instituições transborda para o imaginário do cidadão, que passa a ver toda a ação política como interesseira, como troca de favores. Entre nós, caso clássico é o de Pero Vaz de Caminha, que, ao final de sua Carta ao Rei, pede um emprego para um parente: começava o nepotismo.

Mas é no soneto “Do decoro parlamentar”³² (p. 30) que a verve crítica do poeta se mostra plena:

— O ilustre senador é um sem-vergonha!
— O quê?! Vossa Excelência é que é safado!
E os dois parlamentares, no Senado,
disputam palavrão que descomponha.

Um grita que o colega usa maconha.
Responde este que aquele outro é viado.
Até que alguém aparte, em alto brado
anima-se a sessão que era enfadonha.

Inútil tentativa, a da bancada,
de a tempo separar o par briguento:
aos tapas, se engalfinham por um nada...

Imagem sem pudor do Parlamento,
são ambos mais sinceros que quem brada:
— Da pecha de larápio me inocento!

O soneto “Do decoro parlamentar” é um dos cem poemas que compõem *Poética na política* (2004), de Glauco Mattoso, recordista mundial na produção de sonetos, ultrapassando em milhares o

32 Esta análise do poema “Do decoro parlamentar” foi publicada, com modificações, na edição n. 192 do jornal *Rascunho*, em abril de 2016.

italiano Giuseppe Belli (1791-1863). A obra de Glauco é, pois, imensa, mas o solitário soneto em pauta pode dar uma ideia do tom com que ele a constrói. Esse tom, como se vê e sabe, é dissonante e radical, pertence ao coro dos descontentes, desafina o bom-mocismo comportado de grande parte da poesia brasileira contemporânea. Na verdade, o soneto acima é um dos mais bem comportados de sua lírica, que se filia a uma tradição (alternativa) que contempla e privilegia o escatológico, o coprofágico, o kitsch, o desagradável, o agressivo, o desviante, o diferente, o violento, trazendo, obsessivamente, temas incômodos: homossexualidade, cegueira, preconceito, miséria, corrupção e fetiches, entre eles, a atração física pelos pés alheios.

Os catorze versos do poema narram uma cena que, embora não devesse, se tornou corriqueira entre nós, que é a troca (pública) de insultos e palavrões entre políticos brasileiros, lembrando outros versos de Millôr Fernandes, uma das declaradas referências de Glauco: “Tivemos uma troca de palavras / Mesquinhas / Agora eu estou com as dele / E ele está com as minhas” (datado de 1962, está em *Papáverum Millôr*, 1974, p. 76). Os rigorosos decassílabos heroicos, já pela harmonia e ordem rítmico-estrutural a que devem obedecer, entram em conflito com a desordem do quadro que se pinta, entre palavrões, gritos, brados e tapas. De modo similar, o jogo rímico regular (ABBA / ABBA / CDC / DCD) e as rimas todas consoantes ampliam o contraste da cena: sob a capa de um equilibrado soneto clássico, se testemunha uma despudorada cena de incivilidade, em que graves acusações (“sem-vergonha” e “safado”) se disfarçam, irônica e hipocritamente, em tratamento respeitoso (“ilustre senador” e “Vossa Excelência”).

As agressões se estendem e avançam para o que os parlamentares consideram uma injúria, quando se acusam de “maconheiro” e “viado”: aqui, preconceito e estereótipo se confundem, confirmando o despreparo cultural e intelectual da maioria de nossos políticos, que tantas vezes atuam como porta-vozes de pensamentos retrógrados e regressivos, como se fosse ofensa gravíssima o “outro” utilizar uma droga ilícita (embora muitas, como o álcool, sejam liberadas) ou

preferir exercer uma sexualidade diferente da que tais parlamentares consideram “correta” (enquanto mantêm, às escondidas, relações opressivas e ofensivas). O “grito” – já por si um sinal de insuficiência de argumento – vira um “alto brado” coletivo, insinuando-se talvez aqui uma paródia ao “brado retumbante” de nosso hino, símbolo da nação que os políticos deveriam representar.

A “bancada” do verso 9 se transforma, via anagrama, em “cambada” num poema vizinho (“Das analogias”), confirmando o despreço do poeta pela classe. O fecho surpreende, quando o poema afirma ser o “par briguento” mais sincero do aquele que diz de si mesmo: “— Da pecha de larápio me inocento!”. A desilusão quanto à honestidade das pessoas ultrapassa a classe política e se estende a todos, contaminados por atitudes nocivas ao interesse público.

Essa postura cética e mesmo melancólica quanto à justiça e à ética nas relações sociais atravessa toda a obra de Glauco Mattoso. A radicalidade das ideias e dos temas, a linguagem agressiva, a rebeldia constante parecem ser proporcionais à “Imagem sem pudor do Parlamento”. (Vale, nessa direção, reler a duríssima crítica de João Cabral às classes dominantes em seu “Dois parlamentos”, de 1960.) Em outros poemas de *Poética na política*, do “bardo revoltado” e engajado, a contundência do juízo contra os políticos se acentua: no citado “Das analogias”, o rancor chega ao ápice na sugestão de penas de morte a certos políticos: “Por ‘câmara’, a de gás melhor convinha / a quem é deputado; a um senador, / machado, como morre uma galinha! /// Dos outros dois poderes, o sabor / de vê-los fuzilados se escrevinha / ‘justiça executiva’, é de supor”. A reação feroz contra os políticos – esses “inimigos do povo”, em vez de “representantes” – atinge com frequência tais paroxismos, que, ainda que retóricos e poéticos, desvelam o imaginário popular em relação à combalida (no entanto, poderosa) classe política.

Em “O que significa elaborar o passado” (1963), Theodor Adorno explicita alguns conflitos entre a experiência da democracia e a frustração de seus objetivos sociais: “Justamente porque a realidade não

cumpra a promessa de autonomia, enfim, a promessa de felicidade que o conceito de democracia afinal assegurara, as pessoas tornam-se indiferentes frente à democracia, quando não passam até a odiá-la. A forma de organização política é experimentada como sendo inadequada à realidade social e econômica” (ADORNO, 1995, p. 44). Este sentimento de indiferença e mesmo ódio dos poemas de Glauco endereçados à classe política parece se alimentar dessa frustração, dessa “promessa de felicidade” não cumprida. Em “Finado”, dirá: “De inquérito que vale a comissão, / se os próprios componentes no cartório / têm culpa e rendem farta munição? /// Parece-me o Brasil, tendo quem chore-o, / defunto, e seus políticos me são / iguais às carpideiras num velório” (p. 78). Ou seja, o país – defunto – está entregue àqueles que seriam os culpados pela própria situação de “finado” em que se encontra.

O poema “Do decoro parlamentar” e os demais há pouco citados têm a data de 2003, ano em que Fernando Henrique Cardoso encerra seu segundo mandato presidencial e Luiz Inácio Lula da Silva toma posse pela primeira vez. O clima político que dá ensejo e forma aos poemas de *Poética na política* vem desse passado próximo, que por sua vez traduz modos não éticos nem justos dos políticos brasileiros de décadas atrás, assim como de políticos brasileiros do presente conturbado que atravessamos. O engajamento do poeta é claro, como diz na “Advertência”: “a favor de quem está contra e contra os que estão a favor, seja quem for o detentor do poder, doa a quem doer”. Se todo o poema se dirige, para nossa tranquilidade e cumplicidade, aos políticos (parlamentares), o verso final soa feito bofetada quando chama de mentiroso todo aquele que se diz inocente. Para Glauco, sem dúvida, os políticos não prestam, mas, ao que parece, somos – também – indecorosos.

Já em *Cautos causos – contos lyricos de Glauco Mattoso* (2012), como o título antecipa, o poeta conta várias histórias, bem bizarras, em versos de modulação narrativa. Numa delas, com extrema autoironia, o poeta relembra um “causo” de infância, em que foi vítima de bullying. O curioso é o modo como vai “desconstruir” o trauma: na sequência da história, será revelado que o menino tinha consciência de ser

objeto de humilhação, e essa consciência fazia dele mais “sujeito” que os violentos agressores. É como se a vítima do bullying é que estivesse, secretamente, fazendo um silencioso trote com os selvagens sádicos. Seguem-se os dois sonetos “paulindrômicos” iniciais:

#3301 ROCKABULLYING (I) [26/4/2010]

Fui victima de bullying e planejo
depór sobre esse evento malfazejo.

Tentei narrar, em prosa e verso, mas
apenas de passagem fil-o e não
do jeito que eu queria, as cenas más.

“Que jeito?” Detalhando tempo e espaço
num typo de romance joyceano,
que faça passar lento um mez, um anno,
até que eu desabbafe, passo a passo.

“Por que não conseguiu?” Me faltou gaz
p’ra tanto canto em texto de ficção:
diffícil é lembrar, voltar attraz.

“E agora? Está disposto?” Um novo ensejo
é dar-lhe esta entrevista, ao que antevejo.
(MATTOSO, 2012, p. 132)

#3302 ROCKABULLYING (II) [26/4/2010]

“Onde a dificuldade? É doloroso?
Ou falta só memória ao ‘eu’ Mattoso?”

De facto, foi traumatico, mas nada
me custa relembrar. O que complica
é a mente do poeta, hallucinada.

“Complica como?” Accabo mixturando
veridico e phantastico: à punheta
da epocha se somma o que intrometta
a penna do escriptor, e eu tudo expando.

Si eu desexaggerasse um pouco, em cada
capitulo, o occorrido, aquella rica
historia ficaria bem contada.

“Então vamos tentar! Serei curioso!”
Pois seja! E eu serei serio até no gozo.
(MATTOSO, 2012, p. 133)

A despeito do caráter traumático da experiência, o poeta se dispõe, sob a capa do “eu Mattoso” (paródia, decerto, da expressão “eu lírico”, com que se convencionou nomear as máscaras do sujeito no poema), a rememorar o ocorrido. Mas vai dar a ele os requintes de uma obra-prima, “num typo de romance joyceano”, a começar pela estrutura muito apropriada – e surpreendente – de uma entrevista, em que o entrevistador funciona, a um tempo, como uma espécie de psicanalista e, naturalmente, de um leitor curioso, ávido a ouvir, não sem certo prazer, a experiência humilhante sofrida pelo depoente. Acontece que, em síntese, não só a postura do jovem então ofendido como a do agora exímio e irônico poeta mostram quem, na verdade, estava sendo ludibriado.

Noutra sequência de *Cautos casos*, o relato vai se dirigir a uma prática bárbara de tortura, aqui chamada de “gravata de pirata”: trata-se de enterrar alguém na areia, deixando apenas a cabeça de fora, e contra a pessoa nessa situação desumana cometer as mais atrozes selvagerias. Nos dois sonetos abaixo (I e III), em redondilhas maiores, podemos vislumbrar o drama do torturado:

GRAVATA DE PIRATA (I) [4068]

De cabeça para fora,
enterrado está, na areia
ou no barro, alguém que chora
ante a alegre cara alheia.

Indefeso, é exposto e, agora,
quem quizer o pisoteia,
até chuta: a qualquer hora
morrerá de bocca cheia.

Não só cheia de formiga,
mas de tudo que consiga
rebaixar um ser humano.

Elle serve de mictorio,
por exemplo: é o caso inglorio
que aqui narro e ao qual me irmano.
(MATTOSO, 2012, p. 36)

GRAVATA DE PIRATA (III) [4070]

Na Argentina foi usado
esse methodo europeu
e asiatico. Um coitado
conta aquillo que soffreu:

“Me humilharam! Fui pisado
por pesadas botas! Eu
quasi morro! Tem soldado
que, ao chutar, ri do judeu...”

Esquerdistas e estudantes
entaipados foram, antes
que os mactasse um ponctapé.

Foi no tempo de Videla:
dictadura como aquella,
si existiu, não sei qual é...
(MATTOSO, 2012, p. 38)

Nestes poemas, não se trata de qualquer riso produzido – as cenas e a linguagem não se prestam a esse fim. Mas, em ambos, o riso aparece na prática escarnecedora dos torturadores: no soneto (I), enquanto um ser humano sofre, inerte, com o corpo enterrado na areia, à mercê de torturas repugnantes, um outro sujeito (covarde, fascista, bestial) expressa a sua “alegre cara alheia”, pouco se importando com a dor e a vergonha que cuida de provocar e multiplicar; no soneto (III), o cenário onde a tortura foi usada é evidenciada: na ditadura militar argentina do sabidamente cruel general Videla. Novamente, o riso aqui mostra seu lado perverso e autoritário, quando cúmplice de práticas que reduzem o homem a coisas: “Tem soldado / que, ao chutar, ri do judeu...”. O verso recorda – embora o cenário seja sul-americano – o genocídio perpetrado pelos nazistas contra os judeus (e ciganos, homossexuais, dissidentes etc.). Nestes poemas, vê-se o quanto de cínico e sádico pode o riso manifestar.

Quando um poema busca o recurso do humor, aí se faz necessário o uso de variados auxílios para compreender a presença do tipo de humor, o modo como aparece e o contexto. E se o contexto se mostra *a priori* inadequado para que esta presença (supostamente) malquista ocorra, então o caso exige mais e mais mediações. Numa palavra: tratar de tortura em tom de deboche não é coisa que se deva, em princípio, fazer. Quando o próprio torturado, no entanto, se dispõe a enfrentar o horror com humor, é porque – talvez, sempre talvez – a cicatriz, materialidade corpórea do trauma, pede um novo toque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É próprio do humor não se deixar aprisionar por nenhum discurso específico. Freud compara as técnicas do chiste com as do sonho (1977, p. 144). Bergson vê no riso uma proeminente função social, com a quebra da rigidez de movimentos automatizados pelos hábitos (1983). Propp conclui ser inexequível subdividir o cômico em vulgar ou elevado e igualmente impossível definir aprioristicamente se a comicidade é um fenômeno extra-estético (1992, p. 78). Se recorremos aos conhecidos estudos de Bakhtin, encontramos a diferença entre riso e seriedade: esta é monológica, disciplinada, sedentária e sistêmica; aquele é dialógico, irrequieto, nômade e anárquico (1999). Para Nietzsche, tanto quanto “jogar” e “dançar”, “rir” constitui um gesto de autonomia do pensamento (1995). Enfim, são tantos os modos de abordagem e as nomenclaturas relativas ao humor que qualquer tentativa de homogeneização do conceito redundaria em redução, conforme se verifica, por exemplo, no vasto apanhado que fazem Concetta D’Angeli e Guido Paduano em *O cômico* (2007). Para lidar com a dor, o trágico, a catástrofe, o violento, lançamos mão da flexibilidade do conceito de humor, utilizando-o de modo diverso a cada contexto, a cada poema que se apresenta.

Da reflexão que o riso pode produzir, espera-se um efeito saudável não de apagamento nem de pacificação do trauma, mas da alegria de um triunfo, um triunfo que afirma a vida, que olha a cicatriz de frente e pensa, com alguma felicidade doridamente sisífica, que se aquela indesejada cicatriz puder ser alvo de – delicado, sim – deboche é porque algo se ultrapassou. Em suma, se busca reafirmar a força regenerante do humor, não para abolir o trauma e sim para dar a ele leveza e alegria, driblando a melancolia e o ressentimento.

O humor funciona à margem do sério, do oficial, do previsível, do politicamente correto; o humor se transforma incessantemente; o humor escapa a normas e condutas. Nada disso faz do humor um instrumento sempre revolucionário, crítico, antissistêmico. Não

mistifiquemos o humor. Ele pode, e com imensa frequência se verifica isso, funcionar como afirmador de estereótipos, preconceitos, autoritarismos. Há humor e humores. Ele tanto tira a máscara do rei, como ofende sem dó os súditos. Assim, a reflexão sobre poemas que tematizam alguma espécie de catástrofe cotidiana estará sempre atenta ao reacionarismo ressentido e vingativo de que a prática do humor pode se travestir.

Esta breve amostragem da concepção glauquiana de política – dos idos de 1970 aos anos 2000 – nos faz fechar com algumas considerações³³:

1) a poesia de Glauco Mattoso, seja a da fase visual (*Jornal Dobrabil*), seja a da fase cega (sonetos), atua criticamente, mas não engajada nem partidariamente;

2) as variadas formas exploradas no *JD* – desde o fato de ser um “jornal” – correspondem a um momento de experimentação estética firmemente ancoradas numa posição ideológica antiautoritária, antimilitar, antifascista;

3) esta desconfiança e desilusão quanto à política se estende aos sonetos posteriores, como os de *Poética na política*, de base mnemônica e melopaica, a despeito do novo contexto histórico;

4) para o poeta, no que se refere à qualificação de nossos representantes políticos, a passagem de uma ditadura a uma democracia não altera praticamente em nada a sua avaliação: continuam os políticos merecedores de toda a desconfiança possível, sendo, assim, alvos de derrisão e de escárnio;

5) a “experiência histórica” (R. Brito) do poeta, como se de toda uma geração, amadurecida nos sombrios tempos da repressão militar, diz-lhe que os políticos tendem a se indiferenciar, dados os comportamentos públicos, a malversação do dinheiro, os escândalos de propina, a prática do apadrinhamento etc.;

33 Algumas destas considerações e reflexões anteriores foram reelaboradas, com radicais modificações, a partir de meu artigo “Sobras: o Brasil segundo Glauco”, publicado em *Lira à brasileira* (SALGUEIRO, 2007, p. 93-103).

6) mesmo singular, a “experiência histórica” do poeta se mostra atenta com um sentimento coletivo, fazendo funcionar uma “corrente subterrânea” (T. Adorno) que, embora lentamente, impõe transformações sistêmicas;

7) a literatura de Glauco, enfim, caminha em direção ao máximo que um sujeito pode querer e ter: a liberdade de pensamento. É ainda Adorno, em *Minima Moralia*, quem afirma: “o valor de um pensamento mede-se pela sua distância à continuidade do conhecido. Objectivamente perde com a diminuição dessa distância” (ADORNO, 2001, p. 71).

E é para promover o prazer e o pensar que a literatura resiste, fugindo como pode do estereótipo e do senso comum. Continuando certa “tradição marginal” da poesia brasileira – que, desde Gregório de Matos, usa o humor em seus versos para pensar criticamente a realidade em nosso entorno –, Glauco Mattoso faz poemas que abordam aspectos violentos e desagradáveis da vida, mas que, envolvendo humor e ironia, nos colocam no epicentro de uma delicada e constrangedora convivência entre opostos tão flagrantes: o riso e a barbárie.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia** [reflexões a partir da vida danificada]. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1963]. **Educação e emancipação**. 4. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49. ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. Educação e emancipação. 4. ed. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

ALEIXO, Ricardo. **Impossível como nunca ter tido um rosto**. Belo Horizonte: Ed. do autor, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Círculo do livro, 1976.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. In: **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BEHR, Nicolas. **A teus pilotis**. Brasília: Ed. do autor, 2014.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRITO, Ronaldo. Fato estético e imaginação histórica. PAIVA, Márcia de; MOREIRA, Maria Ester. **Cultura. Substantivo plural**. Curitiba: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 193-206.

CHACAL. **Letra elétrica**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico**. Trad. Caetano Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

FERNANDES, Millôr. **Papáverum Millôr**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Volume VIII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GUIMARÃES, Bernardo. **O elixir do pajé**. Sabará: Edições Dubolso, 1988.

LA TAILLE, Yves de. **Humor e tristeza: o direito de rir**. Campinas, SP: Papirus, 2014.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos: obra poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MATTOSO, Glauco. **Jornal Dobrabil**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MATTOSO, Glauco. **Poética na política (cem sonetos panfletários)**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MATTOSO, Glauco. **Cautos causos – contos lyricos de Glauco Mattoso**. São Paulo: Lumme, 2012.

MATTOSO, Glauco. O poeta põe, a crítica tica. MASSI, Augusto (org.) **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991, p. 157-164.

MATTOSO, Glauco. Glauco Mattoso ataca a política brasileira. Disponível em: http://www.geracaobooks.com.br/releases/entrevista_glauco_mattoso.php. Acesso em: 23 jan. 2017.

MÍCCOLIS, Leila. **Desfamiliares: poesia completa de Leila Míccolis** (1965-2012). São Paulo: Annablume, 2013.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRÓ DA MURIBECA. **Miró até agora**. Recife: Cepe, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém**. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PAES, José Paulo. **A poesia está morta mas juro que não fui eu**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SALGUEIRO, Wilberth. Sobras: o Brasil segundo Glauco. **Lira à brasileira: erótica, poética, política**. Vitória: Edufes, 2007, p. 93-103.

SÜSSEKIND, Flora; VALENÇA, Raquel Teixeira. **O Sapateiro Silva**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **A letra descalça**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

*Fernando Pessoa:
Citando pessoa –
reverência e resistência ao
poeta português na poesia
brasileira contemporânea*³⁴

*Marcelo Ferraz de Paula / UFG*³⁵

34 **Citando Pessoa: reverência e resistência ao poeta português na poesia brasileira contemporânea.** *Revista Leitura*, v. 67, p. 43-57. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/issue/view/552>. Acesso em: 22 dez. 2020.

35 Esse texto foi escrito a quatro mãos, em parceria com o colega Marcelo Ferraz de Paula, professor de literatura portuguesa na Universidade Federal de Goiás (UFG).

É amplamente reconhecido o prestígio da obra de Fernando Pessoa no Brasil. Se em Portugal sua produção poética trilhou um caminho relativamente longo e tortuoso até alcançar a reverência inconteste de críticos – numa consagração que só viria após sua morte, em 1935 –, no Brasil ela é acolhida já como um clássico contemporâneo incontornável. Conforme Arnaldo Saraiva (2004, p. 187), as primeiras alusões ao autor em revistas literárias brasileiras já “dava[m] Pessoa como o ‘único poeta português igualável a Camões’”. O caráter enigmático e contundente de sua poesia logo despertou a atenção da intelectualidade brasileira, num fenômeno inusual e cheio de significação, especialmente se levarmos em conta a incipiência dos trânsitos culturais, tantas vezes truncados e cercados de desconfiança, entre Brasil e Portugal (LOURENÇO, 2001).

A proposta deste artigo consiste em realizar um breve levantamento da presença do escritor português em poemas brasileiros e, então, investigar, a partir do modo como Pessoa aparece nos poemas, possíveis variações de seu prestígio entre os poetas brasileiros. Levaremos em conta reflexões de Marjorie Perloff, em *O gênio não original* (2013), e de Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), para rastrear a presença *literal* de Pessoa num heterogêneo rol de autores/as: Drummond, João Cabral, Sebastião Uchoa Leite, Ana Cristina Cesar, Caetano Veloso, Paulo Leminski, Ferreira Gullar, Glauco Mattoso, Afonso Henriques Neto, Paulo Henriques Brito, Waldo Motta, Frederico Barbosa, Felipe Fortuna e Belchior. Ao lado da sabida reverência ao português modernista, parece se intensificar, mais recentemente, um gesto – sobretudo entre os mais jovens – de resistência ao seu espectro no cânone da lírica moderna.

No artigo intitulado “A tradição visível: poesia e citação” (AUTOR, 2017), publicado no livro *Poesia contemporânea & tradição - Brasil e Portugal*, foram analisadas quatro antologias de poesia

brasileira contemporânea (de 2006, 2009, 2010 e 2013)³⁶, nas quais foi possível mapear 246 citações feitas no corpo de mais de 500 poemas. Com base nos autores e personalidades – quer da área da literatura, quer de muitas outras – que mais apareceram, procuramos entender os motivos de tais citações, que, entrecruzadas e decifradas, poderiam constituir um esboço do que, hoje, se entende por tradição.

Como era de certo modo previsível, o poeta mais citado foi o nosso inescapável Carlos Drummond de Andrade³⁷, bem à frente dos demais. Contudo, o segundo mais citado entre os poetas brasileiros, nesse recorte específico, foi, para nossa surpresa, o português Fernando Pessoa (Bandeira, Cabral, Hilda e tantos outros vieram depois). Ficou, dessa pesquisa, um desejo de entender melhor como ocorre a presença do consagradíssimo poeta português entre nós, a partir também de um modo específico de compreensão: estendendo (para além das antologias escolhidas) o recorte para outros poemas que, diretamente, citam ou se apropriam do autor de *Mensagem*.

Se toda citação é uma metáfora, como quer Antoine Compagnon³⁸, cabe ao leitor o esforço de decodificar o porquê de cada citação (logo, cada metáfora), seja de um trecho, seja literalmente de um

36 PINTO, Manuel da Costa (org.). *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.

LUCCHESI, Marco (org.). *Roteiro da poesia brasileira – anos 2000*. São Paulo: Global, 2009.

DICK, André (org.). *Prévia poesia*. São Paulo: Risco, 2010.

COHN, Sergio (org.). *Poesia.br*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

37 Armando Freitas Filho já disse num verso de *Raro mar*: “Drummond é o cara” (FREITAS FILHO, 2006, p. 15).

38 “Toda citação é ainda – em si mesma ou por acréscimo? – uma metáfora. Toda definição da metáfora conviria também à citação; a de Fontanier, por exemplo: ‘Apresentar uma ideia sob o signo de uma outra ideia mais surpreendente ou mais conhecida, que, aliás, não se liga à primeira por nenhum outro laço a não ser o de uma certa conformidade ou analogia.’” (COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 15.)

nome ou de uma imagem. Para Harold Bloom, o “sublime, na poesia, é sempre o ponto da citação: da citação sublimada” (BLOOM, 1991, p. 14), conquanto sua teoria da influência não seja uma teoria da alusão tampouco de causação. Importa, sempre, é *como* a citação se dá, com que tom, grau e valor a citação se faz ver, quer ser vista.

Marjorie Perloff alerta, em *O gênio não original*, para o fato de que, “no mundo da poesia, a demanda pela expressão original ainda resiste: esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes” (PERLOFF, 2013, p. 56). É a tal demanda que os poetas respondem (ou deveriam responder) quando procuram articular a vontade da “expressão original” à presença irreprimível da tradição, presença que se faz visível por meio da citação, em suas múltiplas formas.

Mas ampliemos as reflexões teóricas para o comentário direto, e breve, de alguns poemas que falam do poeta Fernando Pessoa. De saída, vale observar que sua presença em nossas letras é amplamente marcada pela questão da heteronímia. A maioria das citações que veremos a seguir abordam Pessoa, antes e acima de qualquer outra coisa, como o poeta do fingimento, do poetodrama. Assim, as alusões a ele constituem, quase sempre, o ensejo de refletir sobre a despersonalização da lírica moderna, seja para identificar-se ao seu legado ou problematizar o vínculo entre sujeito/persona lírico e a existência civil do poeta. “Autopsicografia” e “Isto” seriam as pedras de torque dos diálogos com Fernando Pessoa em nossa poesia, sendo bem menos frequentes a referência direta a aspectos outros de sua produção, como o simbolismo de *Mensagem*, o verso livre frenético de Álvaro de Campos, o classicismo de Ricardo Reis ou o paganismo de Caeiro.

Entre tantos, vale a pena começar com o curto, provocante e contundente dístico de Ana Cristina Cesar, em *Inéditos e dispersos* (1991, p. 134):

a gente sempre acha que é
Fernando Pessoa

O que Ana C. resume em seu poema parece um sentimento, ou, antes, um comportamento algo vulgarizado de (em geral) jovens poetas que *desejam* ser parecidos com o poeta que admiram, no caso, Pessoa. O tom irônico é óbvio. Mais óbvio quando a poeta finge se *incluir* no coletivo “a gente”, ao mesmo tempo em que se *exclui*, se considerarmos que “a gente” pode ser também um modo desdenhoso de referir aos “outros”. Nesse jogo, ela exemplifica o que, em seu último depoimento gravado, diz:

O que quer dizer ‘olhar estetizante’? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então, você sai, você finge, é a questão do fingimento novamente. Aí você sai do âmbito da Verdade, com letra maiúscula. Você saca que ela nem existe, que ela nem pode ser transmitida. Na literatura, então, não há essa Verdade. (CESAR, 1993, p. 209)

Se há um poeta conhecido entre nós por ser um “poeta fingidor” (que finge tão completamente etc.), este é o nosso Pessoa em pauta.

Um exemplo emblemático da veneração quase irrestrita que muitos poetas contemporâneos nutrem pela figura-obra de Pessoa pode ser extraído de Paulo Henriques Britto. Em diversos depoimentos ele enaltece a importância do poeta português – “o que mais li, reli e tresli na minha vida” (BRITO, 2019) – em sua formação artística. Em um de seus poemas essa admiração se manifesta com rara clareza:

OP. CIT., PP. 164-65

“No poema moderno, é sempre nítida
uma tensão entre a necessidade
de exprimir-se uma subjetividade
numa personalíssima voz lírica
e, de outro lado, a consciência crítica
de um sujeito que se inventa e evade,

ao mesmo tempo ressaltando o que há de
falso em si próprio — uma postura cínica,
talvez, porém honesta, pois de boa-
fé o autor desconstrói seu artifício,
desmistifica-se para o leitor-
irmão...”. Hm. Pode ser. Mas o Pessoa,
em doze heptassílabos, já disse o
mesmo — não, disse mais — e muito melhor.
(BRITTO, 2007, p. 09)

Em seus onze primeiros versos o poema performatiza a citação de um discurso teórico-acadêmico sobre a despersonalização da escrita e o papel do leitor na construção dos sentidos e emoções latentes na obra poética. É interessante como o tom evidente do gênero ensaio, com sua discursividade própria, é combinado com o rigor métrico e as rimas engenhosas. Ao fim, no último terceto, a autoridade dessa teoria é contraposta, num tom irônico, ao que a própria poesia de Pessoa foi capaz de dizer, de modo mais condensado e superior, sobre o mesmo assunto. Assim, se exalta a força da metapoesia pessoana, capaz de expor um juízo crítico avançado sobre si mesma e sobre a modernidade poética. Em seus heptassílabos (metro de “Autopsicografia”) ele diria antes, melhor e mais condensadamente do que os ensaios críticos que inspiraria (e, por extensão irônica, do que o próprio poema de Britto, escrito em decassílabos).

No livro *Claro enigma* – que Italo Moriconi (2002, p. 85) considera o livro do século XX brasileiro – Drummond (1973, p. 167) inclui seu famoso “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”:

Onde nasci, morri.
Onde morri, existo.
E das peles que visto
muitas há que não vi.
Sem mim como sem ti

posso durar. Desisto
de tudo quanto é misto
e que odiei ou senti.
Nem Fausto nem Mefisto,
à deusa que se ri
deste nosso oaristo,
eis-me a dizer: assisto
além, nenhum, aqui,
mas não sou eu, nem isto.

Nosso cara, Drummond, traz à tona a questão central da poética de Pessoa, e que tanto seduz leitores e críticos: o entrecruzamento das máscaras e das heteronímias. Além disso, emula/simula com rara perícia o estilo pessoano, tanto na cadência quanto no gosto pelas antíteses e contradições insolúveis. Mas, mais do que tematizado no próprio poema, tal entrecruzamento se dá já na própria aparição primeira do poema, que, como se sabe, foi publicado, antes de em *Claro enigma*, que é de 1951, em 1949 no “Suplemento Literário Letras e Artes” do periódico carioca *A manhã*, com o título apenas de “Sonetinho”, sem indicação de autoria, e com a seguinte chamada: “Leitores, de quem é este soneto?”. Tratava-se de um jogo que, se provocava a curiosidade dos tais leitores, incorporava em sua própria forma a estrutura mesma de uma poética do enigma – pessoana – que vinha cada vez mais se afirmando como fundamental para a constituição das relações entre as tradições lusa e brasileira. Drummond, ciente das múltiplas faces de todo grande poeta, desde o primeiro poema de *Alguma poesia* (1930), soube reconhecer a multiplicidade que Pessoa representaria, desde então, entre nós. A ampliação do título – de apenas “Sonetinho” para “Sonetinho do falso Fernando Pessoa” – também faz parte do jogo, que inclui o “tema” do poema”, seu modo lúdico de aparição e a marca do disfarce que permanece na mudança no título.

João Cabral, outra pedra que os poetas devem polir, vai, contudo, noutra direção. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 1991,

declara, para desagrado de muitos: “O mal que Pessoa fez à literatura é imenso. Aquela coisa ‘inspirada’, caudalosa, criou uma legião de poetastros que acreditam na inspiração metafísica. Até Drummond ficou assim no fim da vida. Sei lá, foi preguiça...” (MELO NETO, 2018). Coerente, no entanto, tal declaração, se pensamos a poética “antis-subjetiva”, “antipessoal”, “antilírica”, que, com todas as contradições e os limites que o projeto comporta, Cabral procurou estabelecer para si (VILLAÇA, 1996, p. 143-169). De fato, o que se vê à exaustão são poetastros que têm em Pessoa um modelo que acham que seguem, porque, repetindo Ana C., “a gente sempre acha...”. Obviamente, pode-se contra-argumentar Cabral dizendo-lhe que Pessoa e sua vasta e variada obra poética não têm culpa alguma da apropriação que deles fizeram – e fazem! – essa “legião de poetastros”.

Não deixa de ser um fato curioso que outro grande poeta brasileiro da segunda metade do século XX, Ferreira Gullar, tenha se aproximado de Pessoa numa compreensão diametralmente oposta à de Cabral. Ainda em sua juventude, em São Luís, Gullar lança o manifesto do “antiquentismo”, no qual rompe com a tradição romântico-parnasiana que seria a base de sua formação. Atribuindo essa mudança literalmente ao impacto da leitura de Pessoa, “ele convoca os seus contemporâneos a abandonar a poesia ‘quente’, altissonante e retórica, preocupada com as dores e questionamentos imediatos, e encarar a poesia como um exercício mental, isto é, construído a partir de uma ‘frieza intelectual’” (AUTOR, 2018). Entra aqui outro dado importante da presença de Pessoa em nossa poesia: a diversidade de leituras, às vezes antagônicas entre si, como é inevitável em uma poética tão ampla e complexa. Enquanto Cabral rejeita sua lírica “caudalosa” e “metafísica” (provavelmente pensando nos poemas mais retóricos do heterônimo Álvaro de Campos), Gullar apreende a lição do ortônimo, que é justamente da contenção emotiva, da frieza intelectual, que tanto ecoará na poesia do maranhense, dos “Poemas Portugueses” da década de 1950 até a reflexão sobre a identidade, candente em seus últimos livros, como em “Traduzir-se”, “Narciso e narciso” e “Ovni”.

A crítica (mal humorada no depoimento de João Cabral e jocosa no dístico de Ana Cristina Cesar) aos imitadores ingênuos do poeta português podem ser aproximadas, guardadas as óbvias diferenças, aos epígonos de Paulo Leminski, que querem repetir ou emular o mestre curitibano, e com isso acabam contribuindo para vulgarizar a obra que admiram. Leminski, aliás, também lançou mão desse recurso de citar Pessoa. Muito leminskianamente, nos dois exemplos a seguir, buscou a ambivalência entre o nome próprio “Pessoa” e o comum “pessoa”:

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma iliada
depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg
por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores
(LEMINSKI, 1983, p. 50)

M, DE MEMÓRIA

Os livros sabem de cor
milhares de poemas.
Que memória!
Lembrar, assim, vale a pena.
Vale a pena o desperdício,
Ulisses voltou de Tróia,

assim como Dante disse,
o céu não vale uma história.
Um dia, o diabo veio
seduzir um doutor Fausto.
Byron era verdadeiro.
Fernando, pessoa, era falso.
Mallarmé era tão pálido,
mais parecia uma página.
Rimbaud se mandou pra África,
Hemingway de miragens.
Os livros sabem de tudo.
Já sabem deste dilema.
Só não sabem que, no fundo,
ler não passa de uma lenda.
(LEMINSKI, 1987, p. 91)

A pessoa e a poesia de Pessoa atravessam muitas obras de poetas brasileiros consagrados, como (além de Drummond, Cabral, Gullar, Ana Cristina, Paulo Henriques Britto e Leminski) Cecília Meireles, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Sebastião Uchoa Leite, Caetano Veloso. Uchoa, por exemplo, cria um sofisticado poema cujo arremate conta com uma também cifrada e sofisticada alusão ao poeta português:

Anotação 14:
O que está inscrito

A palavra IDIOT
Dentro do nome DosTOIévskI
Raskól (de Raskólnikov)
É “heresia”
Das Schloss de KAFKA
É O Castelo mas
Também “fechadura”

Camus escreveu
Le mythe de Sisyphe
(Ou “décisif”?)
Watt (de Beckett) é “What?”
“Em baixo, a vida, metade
de nada, morre”
Ou é a meta de nada?
(LEITE, 1993, p. 89)

O poema “O que está inscrito” adota a paródia como recurso básico: não a paródia específica de uma obra ou estilo, mas a paródia dos próprios recursos parodísticos que se sustentam numa relação de codificador e decodificador. A paródia possui um perigoso endereço fixo: a corda bamba. Se ela não é reconhecida em suas alusões e citações, automaticamente vai ser naturalizada e incorporada ao contexto da obra no seu todo. Por isso, Linda Hutcheon (1989, p. 54) frisa que “o leitor é livre de associar os textos mais ou menos ao acaso, limitado apenas pela idiossincrasia individual e a cultura pessoal”. Daí, dirá que a “teoria da paródia deriva dos ensinamentos dos textos em si” (p. 58). Pensando assim ao ler o poema de Uchoa Leite, e deixando de lado as alusões a Dostoiévski, Kafka, Camus e Beckett, concentremo-nos nos três versos finais:

Em baixo, a vida, metade
de nada, morre”
Ou é a meta de nada?

Os versos aspeados vieram do poema “Ulisses”, de *Mensagem*, de Pessoa. Uchoa, eliminando uma sílaba repetida através da haplologia (metade de nada), altera o sentido da citação produzindo um fecho inesperado. O poeta parece concluir que metade de nada e meta de nada são como que expressões afins, em tom que mistura humor e melancolia. Este poema confirma diagnóstico de Flora Süssekind, em *Literatura e*

vida literária (1985), quando afirma o caráter reflexivo da produção do pernambucano, “com um pé na filosofia, outro na literatura”, acrescentando que “na poesia de Sebastião concretiza-se a própria ideia de ‘nada’, na qual se deita e ‘nada’ o sujeito lírico”. Noutras palavras, com esse tipo de apropriação, percebemos um redimensionamento filosófico nas relações entre a poesia pessoana e a poesia brasileira.

Um dos mais importantes poetas da cena poética atual brasileira, Glauco Mattoso explicita, em entrevista, como entende essa questão – nuclear para a poética pessoana – da heteronímia, quando fala de um seus heterônimos, Pedro, o Podre: “toda essa brincadeira com um personagem punk é uma coisa contracultural, fora da questão da heteronímia do Pessoa” (2014, p. 245). Pode-se apontar, nessa fala de Glauco, certa inflexão quanto ao lugar absolutamente hegemônico de Pessoa, quando referido em obras mais recentes. Em *Sonetos de Pessoa*, Glauco tem um soneto, “Dia da Chocolatria”, que é clara paródia ao célebre “Tabacaria” (vide a segunda quadra: “Adoro chocolate! Mas um vate / dever tem de fallar como um menino / que brinca e se diverte? Ou seu destino / de adulto é ser careta e armar debate?”³⁹). Em *Pegadas noturnas*, de 2013, Glauco dedica todo um soneto a “reler” o poeta português:

Simulado

Poeta é fingidor, disse Pessoa,
simula mesmo a dor que está sentindo.
Desconfiemos, pois, do que é provindo
dum cego, se é insensato o que apregoa.

Por mais que ele exagere a dor que doa,
reajam com desdém e leiam rindo;
por mais que o purgatório seja infindo,
respondam que seu caso é coisa-à-toa.

39 MATTOSO, Glauco. *Sonetos de Pessoa*. São Paulo: Lumme, 2013, p. 74.

É assim que um cego deve ser tratado:
Sem credibilidade, sem piedade.
Estendam-no no piso, manietado!

Obriguem-no ao rastejo, sejam Sade!
Se a diversão não for de inteiro agrado,
vai ver que não é cego de verdade...
(MATTOSO, 2004, p. 75)

Guardadas as idiossincrasias do poeta (cegueira, sadismo, grotesco), quanto a Pessoa o que se percebe, novamente, não é uma adesão incontestada à imagem clássica do português, mas uma reinvenção, uma apropriação que procura novos rumos nessa relação algo edipiana que encontra, pronta, uma figura de pai – a que se obedece e/ou a que se abala. No mote ainda do “fingimento” pessoano, há o poema “Autopsiucografia”, de Orlando Lopes, cuja primeira das três quadras diz: “o poeta é um sentidor. / sente tão completamente / que chega a sentir horror / ao sentir que deveras sente”⁴⁰.

No início de um poema de 2014, “Com uma AK-47”, de *O mundo à solta*, Felipe Fortuna (2014, p. 17) como que atualiza no contexto urbano e violento de uma cidade grande (provavelmente o Rio de Janeiro) a conhecida expressão que dá título ao “Poema em linha reta”: “No meio da cidade / como um poema em linha reta / os estampidos vêm. / O foguetório começa / a derreter os carros até chegar aos céus. / Rajadas e dias de festa. (...)”. O contexto português “original” ganha nova estampa em contexto brasileiro e, assim, inevitavelmente, se redesenha a figura múltipla de Pessoa.

Há muitos e muitos outros poetas brasileiros (como, além dos já citados, Afonso Henriques Neto, Frederico Barbosa, Sergio Cohn,

40 Disponível em: <https://occidentia.wordpress.com/2017/03/22/autopsiucografia/>. Acesso em: 29 set. 2018.

Inaldo Cavalcante etc.) que *citam* Pessoa em seus poemas, e evidentemente tais citações se formalizam das mais distintas formas. O mundo da poesia de Pessoa se assemelha ao sertão de Rosa: “diverso diferente”, como, quase consensualmente, a crítica considera⁴¹. Essa extrema diversidade encontra correspondência na pluralidade de modos com que sua poesia é, foi e será recebida e citada em nossa poesia brasileira, tornando utópica qualquer tentativa de “unificar” uma compreensão acerca de recepção tão múltipla e complexa.

Para finalizar, observamos alguns índices dessa recepção em alguns poetas capixadas. No livro *Terra sem mal* (2015), Waldo Motta publica “Mar de tanto sangue e fel”, em relação ao qual comenta em blog próprio: “Neste poema dialogo com, entre outros, Fernando Pessoa, em seu épico & místico *Mensagem*, vinculando o imaginário edênico dos colonizadores com a filosofia e os mitos indígenas que falam da existência do paraíso terrestre” (MOTTA, 2018):

MAR DE TANTO SANGUE E FEL

Mar de tanto sangue e fel,
mar amaro, mar cruel,
onde hemos de encontrar
a terra de leite e mel?

Quanto mais os ventos falam
da misteriosa terra,
tanto mais a alma errante
em procurá-la, erra.

41 Em “Fernando Pessoa: nem tudo são rosas”, José Blanco apresenta uma série de senões, comentários e análises críticas, algumas raivosas, contra a poesia de Pessoa. BLANCO, José. Fernando Pessoa: nem tudo são rosas. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12533.pdf> Acesso em: 29 set. 2018.

Quanto mais perambulamos,
de léu em léu, pela terra,
atrás da terra sem mal,
tanto mais longe iremos
de nosso destino real.⁴²
(MOTTA, 2015, p. 42)

Destacamos aqui o grau de complexidade que o poeta de *Terra sem mal* elabora para se apropriar da sabida engenhosidade de *Mensagem*. Tal elaboração, conforme disse Marjorie Perloff, é o que se espera: “esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes”. O que o poema de Waldo Motta parece buscar é esse lugar da diferença, do não-idêntico, do não-fácil, largando de lado as citações e apropriações manjadas que caracterizam boa parte dos poemas que fazem referência a Pessoa, que querem ser reconhecidos, inclusive, por essa referência ao cânone português, como se a mera citação fosse instrumento de legitimação.

Nessa direção, o poema de Waldo não quer mais repetir o que, noutro tempo, em 1961, dizia Roberto Piva, no final de seu longo “Ode a Fernando Pessoa”:

Arcabouço de todas as náuseas da vida levada em carícias de Infinito.
Tudo dói na tua alma, Nando, tudo te penetra, e eu sinto contigo o íntimo tédio
de tudo.
Realizarei todos os teus poemas, imaginando como eu seria feliz
se pudesse estar
contigo e ser tua Sombra.
(PIVA, 2005, p. 18)

42 MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015, p. 42.

Mesmo considerando o conhecido tom hiperbólico e a força psicodélica da poesia fundamental de Piva, o que os novos poetas brasileiros parecem expressar é um conflito entre a clássica reverência à poesia de Pessoa e uma resistência a qualquer tipo de idolatria ou subserviência. Não há mais essa vontade – ainda que legítima – de ser a “Sombra” do pai, do mestre, do paradigma. Os poetas, entre a reverência e a resistência, não querem ser arrolados naquela “legião de poetastros” de que falava João Cabral.

Michel Schneider, em *Ladrões de palavras* (1990, p. 15), resume em breves linhas a íntima relação entre pessoa e texto:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.

Talvez, para além da inevitável ambivalência entre “pessoa” e “Pessoa”, tão explorada por poetas de calibres diferentes (veja mesmo Caetano em “Língua”: “Gosto do Pessoa na pessoa”), as heteronímias da pessoa Pessoa e todo o fingido fingimento verdadeiro (em “Autopsicografia” e ao longo da obra) e ainda a sedução que cada uma das dezenas de máscaras exerce sobre nós (Caeiro, Reis, Campos etc.), tudo isso deve recordar aos poetas que travam contato com Pessoa que, tal como ele, estes poetas são múltiplos, ainda que não pulverizados em heterônimos. Somos todos, recuperando Schneider, “migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados” – citar Pessoa colabora para esse compósito múltiplo e fragmentário de experiências e vozes em que nos formamos, e que pode ser apreendido como angústia ou libertação.

Em 1979, no LP *Era uma vez um homem e seu tempo*, Belchior cantava, em “Conheço o meu lugar”, em “diverso diferente” contexto: “Eu sou pessoa! / (A palavra ‘pessoa’ hoje não soa bem – / pouco me

importa!)”. É o mesmo Belchior que confessava, pungente, as “lágrimas nos olhos de ler o Pessoa/ e de ver o verde da cana”⁴³. Hoje, em outubro de 2018, em tempos tão fascistas e autoritários que recorram algo daqueles tristes tempos militares, cabe a cada poeta reinventar o Pessoa na própria pessoa, os versos do Pessoa nos próprios versos, fazendo da diferença, contra a mesmice, algo a ser alcançado.

Em síntese, o que se verifica entre os poetas brasileiros contemporâneos parece uma hesitação, um conflito, uma dúvida em relação ao celebradíssimo poeta português: como incorporar em minha poesia a presença real em minha formação da portentosa obra de Pessoa? Entre a reverência, clássica, e a resistência, crítica, permanece atual o diagnóstico de há décadas de Ana C.: “a gente sempre acha que é / Fernando Pessoa”.

Talvez alguns achem demais e outros ainda sejam de menos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

BELCHIOR. Conheço o meu lugar. **Era uma vez um homem e o seu tempo**. WEA, 1979.

BELCHIOR. Retrato 3x4. **Alucinação**. Phonogram, 1976.

BLANCO, José. Fernando Pessoa: nem tudo são rosas. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12533.pdf>. Acesso em: 29 set. 2018.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência – uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

43 Da canção “Fotografia 3x4”, do álbum *Alucinação*, de 1976.

BRITTO, Paulo Henriques. **Tarde**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. **Entrevista: Paulo Henriques Britto**. 22 de janeiro de 2019. Disponível em <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=423>>. Acesso em 15 de outubro de 2020. Entrevista concedida aos professores da Universidade Federal do Paraná Caetano W. Galindo e Sandra M. Stroparo.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. Organização e introdução de Armando Freitas Filho. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COHN, Sergio (org.). **Poesia.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 15.

DICK, André (org.). **Prévia poesia**. São Paulo: Risco, 2010.

FORTUNA, Felipe. **O mundo à solta**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2014.

FREITAS FILHO, Armando. **Raro mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Toda Poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1989.

LEITE, Sebastião Uchoa. **A ficção vida**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LOURENÇO, Eduardo. **A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

LUCCHESI, Marco (org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 2000**. São Paulo: Global, 2009.

MATTOSO, Glauco. Conversando com Glauco Mattoso - o processo criativo do escritor maldito. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 36, n. 2, p. 235-248, jul/dez. 2014 Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras> Acesso em: 29 set. 2018.

MATTOSO, Glauco. **Pegadas Noturnas - Dissonetos barrockistas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MATTOSO, Glauco. **Sonetos de Pessoa**. São Paulo: Lumme, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. **João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa**. Organizador: Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. XXV. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/FernandoPessoapJoaoCabral.htm>. Acesso em: 29 set. 2018.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOTTA, Waldo. **Terra sem mal**. São Paulo: Patuá, 2015.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original – poesia por outros meios no novo século**. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PINTO, Manuel da Costa (org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

PIVA, Roberto. Ode a Fernando Pessoa. **Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I** (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1961/2005, p. 18-25.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. In: **João Guimarães Rosa – ficção completa**, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português**: subsídios para o estudo e para a história das suas relações. São Paulo: EdUNICAMP, 2004.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VILAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996, p. 143-169.

Parte II

Textos (curtos)

Adilson Vilaça: Temas e voltas – em torno de Carlos Drummond e de Adilson Vilaça⁴⁴

Mais de uma vez já lancei mão de uma epígrafe peneirada por Roberto Corrêa num de seus livros, *Para uma teoria da interpretação*, e o faço, de novo, pela circunstância apropriada: “A estrada a construir pode ter muitas curvas (para valorizar a paisagem) ou seguir por um túnel (para provocar um aproveitamento do tempo)” [Maria Alzira Seixo]. O livro de Adilson escolhe o caminho curvilíneo, valorizando a paisagem. A arquitetura de sua estrada se insinua desde o título: os signos, aí espalhados, se harmonizam em relações que se captam num relance: “faces e contrafaces”, “tempo”, “róseo-drummondiano”, “rosa-jardim”, “cesura e conciliação”.

44 **Temas e voltas – em torno de Carlos Drummond e de Adilson Vilaça.** VILAÇA, Adilson. *Drummond, o jardineiro do tempo*. Curitiba: CRV, 2010. (Apresentação)

O que chama a atenção – e chama também toda tensão – na escrita de Adilson é a linguagem aí utilizada. Seja por causa da sintaxe, seja por causa do vocabulário, os sentidos gerados trazem um gosto de estranhamento. O leitor fica entre hipnotizado, nervoso, perplexo, enredado com a gramática diferente que se entranha olhos adentro. E uma consequência disso é que, ao (e)levar a linguagem ao papel de grande estrela do estudo, aquilo (poeta e obra) que devia ser o protagonista passa a lugar de subalterno.

Drummond e seu impactante livro *A rosa do povo*, de 1945, os tais protagonistas, cedem espaço e razão a um múltiplo exercício de Adilson: a) romancista, cria uma estrutura conjuntural em que uma morte dá motivo para especulações do início ao fim da trama; b) contista, pulveriza a trama em pequenas análises de casos, que os poemas alimentam, passo a passo, nos capítulos; c) poeta, camuflado de detetive, faz dos recursos morfossonoros um grande aliado na condução escritural do texto; d) teórico, traz uma gama de cúmplices, que vão alinhar e dar liga à investigação de timbre policial; e) professor, no meio de tantas dicções, vai buscar o equilíbrio em que clareza e complexidade, objetividade e metáforas oscilam, ao sabor das peripécias. Afinal, assim fez Adilson, um livro é, a seu modo, um “Áporo” – a história de algo que, num algo, vira algo. Inseto que, num impasse, vira orquídea. Hipótese que, num lance, vira tese.

Esta a grande arte de Adilson Vilaça: nos fazer ver, com sutis lupas à Dupin, que romance, conto, poesia, teoria, discurso, dissertação, tese, argüição, prólogo, tudo é – fim e cabo – linguagem. E quando digo “linguagem” digo “construção”, “artifício”, “encenação”. Os gêneros – literários e textuais – podem ter lá suas especificidades, vindas de outrora, mas o caráter híbrido se impõe, também, desde longes tempos. Adilson sabe, mesmo, disso. E transforma tal saber em prática, fazendo deste livro um palco em que o holofote mais potente – em vez de mirar Drummond e obra – brinca de perseguir a própria sombra que produz ao fingir que persegue Drummond e obra. Não conheço definição ensaística de metalinguagem

mais precisa que esta de Barthes: “Se é verdade que o sujeito da ciência é aquele que não se expõe à vista, e que é afinal essa retenção do espetáculo que chamamos ‘metalinguagem’, então, o que sou obrigado a assumir, falando dos signos com signos, é o próprio espetáculo dessa bizarra coincidência, desse estrabismo estranho que me aparenta aos mostradores de sombra chineses, quando esses exibem ao mesmo tempo suas mãos e o coelho, o pato, o lobo, cuja silhueta simulam”. Está lá, em *Aula*.

Deriva desta primeira observação – do lugar decisivo e soberano da linguagem se fazendo visível na escritura ensaística de Adilson – que ao chamar a cena para si mesma a frase ganha ares de autonomia: “corpo – lar de veias e de comichões”, “estrelas não passam de fiapos no Universo”, “o vago lume de uma piscadela de claridade”, “a voz de Bergson é cintilação que, acesa, se ascende imprescindível”, “ou seja, ensaja-se”, “aqui por acaso inclusa no caso sob o pseudônimo Cacaso” etc.

Salta aos olhos o prazer do escriba ao falar de “método”, em trechos que eu chamaria de “metamétodo”. O “paradigma indiciário” se denuncia e se alastra, na escrita, via sobretudo Walter Benjamin e Carlo Ginzburg; aliado ao lúdico *modus operandi* inspirado em Poe, o dito indiciarismo dá régua e compasso ao livro. De Drummond, o poema “Assalto” – “epitáfio e absolvição” – surge como belo mote para o compósito texto de Adilson. Avizinhado dos sintomas psicanalíticos e dos signos da semiologia e da semiótica, o indiciarismo quer perscrutar nos documentos, nas ruínas, no micro, nos detalhes aquilo mesmo que se dá a ver, se manifesta, mas pede olhos desembaçados. Distingue-se, em princípio, por exemplo, de um “método palimpséstico”, no que este quer perfurar, resgatar coisas sob camadas. Para o método indiciário, o palimpsesto em si seria signo de algo, vestígio a ser contemplado, não necessariamente desvestido.

Daí que na ficto-cena fatal cri(a)da a partir de “Assalto”, “Os despojos são apenas palavras de versos mutilados, fac-símiles de poemas, fragmentos de livros”. Mais à frente, dirá o indiciarista Adilson

que “Para o indiciarista, a seu método, o que interessa no verniz é sua variação de cor, seu risco, seu enrugamento, seu brilho naquele pouso inesperado”. Penso que, no caso de assaltos a poemas, devemos literalmente roubar dele – do poema – o que ele tem a nos dar, além das explícitas palavras: o ritmo nele impresso na página e na voz, as rimas sempre existentes, os tipos de verso, e, se há, as epígrafes, as dedicatórias, os títulos, as datas – tudo é índice, não se esconde em entrelinhas. Variando em sofisma, diria que os índices são de todos, mas os indiciaristas diferem. Para muitos “delegados de polícia”, há um Dupin apenas.

O fato (índice que lá estava, latejando) de “tempo” aparecer 83 vezes nos 55 poemas de *A rosa do povo* é sobremaneira crucial. (Por sua vez, Adilson – por 5 vezes – nos informa isso.) Assim como “dia”, 31 vezes; “hora”, 28; e “vida” e afins, 59; e “morte”, 21. Explorar esses dados nos livra de ficar por aí “metafísicando”, sobrevoando o poema como fantasmas delirantes. Indissociáveis embora, o tal “conteúdo” se vincula à famigerada “forma” – a idéia é palavra concreta, o sentido vem da carne do vocábulo. Escritor, Adilson sabe, de sobra, essas manhas e mumunhas.

Há, é claro, vários modos a partir dos quais o “indiciarismo” (e agora escapo ao esquadrinhamento de C. Ginzburg) se executa. As correntes críticas e teóricas – de caráter transdisciplinar ou não – são exemplo disso: abordar um texto via estruturalismo, semiótica, psicanálise, recepção etc. é eleger ângulo(s) de olhar os índices. Os citados Lévi-Strauss e Michel Foucault, simpáticos a um olhar de viés antropológico, historiográfico e filosófico, também exemplificam isso. Por necessidade de recorte, Adilson fica, e bem, com Walter Benjamin.

E Drummond, enfim? Sobre Drummond o argumento maior é que o poeta “é incontavelmente aquele que se mata e aquele que renasce; é a matriz geradora, parteira de múltipla face e de sucedâneas contrafaces que emergem de sua poesia; e é, ao mesmo tempo, o filho que sua obra inesgotavelmente produzirá na infinitude de sua duração”. Em suma, Drummond é o homicida de si mesmo, ressurrecto, no entanto,

a cada pseudo-suicídio engendrado às próprias costas. Para desarmar o misterioso crime, Adilson se dissimula em Dupin, enovelando-nos.

O tratamento dado aos poemas de Drummond mostra o extremo cuidado – a despeito de toda a desabrida trama ficcional – do leitor que Adilson é. Afinal, falar de certas metáforas drummondianas não é tarefa tão tranqüila: como se metamorfoseiam “elefante”, “pedra”, “inseto”, “flor”? Que conexões têm tais signos com a história a que pertencem? Como Drummond extraiu dessas palavras a força sonora e mórfica que emitem? Em que sintaxe se fixam essas metáforas? Em que tipo de verso se espriam? Com que vizinhos se relacionam, fundando uma fronteira sutil entre elas, as metáforas, e outras figuras – metonímias, ironias, prosopopéias de toda ordem?

Para tamanhas perguntas, método não é peça acessória. O logro começa nas epígrafes de Machado – e de Mallarmé: “Todo método é uma ficção”. Logo, todo o livro de Adilson é metódico. Logro sobre logro, importa a consciência do “metamétodo”: Machado e seu Brás são puro método; Mallarmé, seja o sonetista, seja o do *Lance*, idem ibidem. O sumário de Adilson parece planta de arquitetura, tantos os cálculos que ali descansam relaxados – após esforço e capricho.

Adilson conhece amplamente a obra de Drummond, não só *A rosa do povo*, o que seria deveras suficiente, mas há remissões pra trás e pra frente, de *Alguma poesia* a *O amor natural*. Aqui, nessa pesquisa, Adilson alinha, a título de constelações, quatro grandes temas, amparados em quatro poemas representativos: tempo, memória, identidade sociocultural e utopia se lêem a partir de “Nosso tempo”, “Retrato de família”, “Áporo” e “O elefante”. Dada a trapaça de fazer do ensaio (também) literatura, Adilson divertiu-se à beça, passeando, camara-das, de mãos dadas com Drummond.

Um convite prazeroso pulsa nas páginas do livro que se tem em mãos: transitar do método indiciário para o método incendiário. Um incêndio é ótimo indício. O próprio Drummond, conforme se afirma, não morre e, qual Finnicus em sua queda, revém das cinzas? Pois sims. Se Adilson fez-se um duplo de Dupin, fiz-me um pouco de Adilson,

tentando entender – ainda que fortuitamente – as idas e vindas de suas trapaças, de suas assertivas, de suas trilhas e pistas. Sem dúvida, este livro de Drummond foi lido simultaneamente a fundo e em sua superfície, paisagem refeita de mil ângulos. O texto de Adilson faz com que escrever pareça fácil, mas, dirá Dupin, “a exposição promete ser a melhor arte de ocultar-se”. Descubra quantas curvas tem esta paisagem.

*Adriana Lisboa: Orelha para deriva de Adriana Lisboa*⁴⁵

Os versos polimétricos de *Deriva* e seus espaços internos (entre uma palavra e outra) fazem vibrar o título do livro sob o qual se abrigam. Tal vibração de estar à deriva, porém, se esmaece quando se percebe que cada poema se emoldura sob a baliza de uma letra maiúscula e de um ponto final, dando a ver a conhecida veia narrativa da poeta. A sensação de deriva se estende ao modo e ao mundo de Adriana Lisboa: íntima e cosmopolita, transita do incontornável estado de solidão ao prazer da companhia amiga; do tom delicado ao contundente; da frágil beleza de todo corpo à constrangedora força da natureza (estrelas, céu, *Ultima Thule*; oceano, mar, ilha – rio).

Concisão e densidade se entrelaçam no convés de *Deriva*. A primeira pessoa, traço da lírica tradicional, se atravessa de variadas vozes (Cage, Melodia, Sosa; Rosa, Bandeira, Levi), e assim, desde o poema de abertura, este eu se chama de neblina. Certo presente é já triste memória: “e que duros estes dias / que chumbos que estúpidos”. Os

45 [Orelha.] LISBOA, Adriana. *Deriva*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

tantos lugares (Texas, Austrália, Brasil, Havana, Nova Zelândia) sintetizam “que partir sempre / é outra maneira / de ficar”. Tais movimentos e tensões se estendem à convivência entre palavra e fotos, entre línguas diversas, entre literatura e música, entre a regular sobriedade e a surpresa do riso: “Eu te darei o céu meu bem / (o paraquedas / é por sua conta)”. A expressão que arremata o poema “Deriva” diz bastante desse desejo de tudo: “mar sertão”. Desejo e conflito: poesia.

Poesia que, embora gestada mormente em terra estrangeira, resume boa parte do que tem sido a poesia brasileira contemporânea, tateando rumos, em situação de neblina. Quisera, porém, que nessa produção recente se pudesse pinçar versos primorosos como “é pelo rio / que se atravessa o vau”; “O subterrâneo da raiz / é onde se trama a revolução do fruto”; “ilha: coágulo / da água”; “um anjo esmolambado finca em mim / dois olhos de adaga”, e poemas da grandeza de “Tudo passa”, “Templo zen-budista” e “Pedra no fundo do oceano”. Se no primeiro poema, “Espelho meu”, a poeta se diz “neblina”, o último, “A um amigo que espera”, seduz com seu lindo dístico: “servir o café / a um amigo que espera”. De si ao outro, gesto raro, mesmo entre escritores (e leitores).

Sendo este derradeiro poema o único sem ponto final, e desejando a hipótese de “café” ser metáfora de poema, e “amigo” de leitor, então de novo nos dirigimos ao rio que é *Deriva*, recordando (do romance-mor *Grande sertão: veredas*) que “a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou”. Ler, nadar, pensar, servir: movimentos para os quais a poesia de Adriana Lisboa (na contracorrente da poesia hoje), café de sabor sutil, convida a gente – fazendo-se, fazendo-os, fazendo-nos.

Andreia Delmaschio⁴⁶

Livro de memórias, *Aboio de fantasmas* é e não é ficção. Isso pouco importa – de verdade. Vale, para quem lê, como as palavras aparecem e o que elas dizem.

Aboio, sabemos, é aquele canto, plangente, com que vaqueiros conduzem a boiada. Fantasmas não existem. De modo que o título nos induz a pensar que o livro é um canto, algo monótono e melancólico, sobre coisas, fatos e seres que não existiram, porque fantasma é aquela “impressão de estar vendo alguém e em seguida descobrir que não havia ninguém ali” (“O medo do medo”). Virando letra, passou a haver.

Andréia Delmaschio entende, como poucos, das margens mínimas entre realidade e ficção, autor e narrador, narrador e personagem, vida e obra, gentes e fantasmas. Mínimas, mas persistentes. Quem há de arriscar quando uma, quando outra margem? O grande lance para o leitor pode ser deixar-se embalar pelo aboio, tornar-se ele também um fantasma, esse que está e não está.

Que é um pouco o que faz a própria Andréia, ao nomear, por exemplo, um personagem de Meupai, mesmo e outro pai dela e de

46 [Apresentação.] DELMASCHIO, Andreia. *Aboio de fantasmas*. Vitória: Secult, 2014.

todos. Afinal, os pais, personagens de nossas vidas, nos constituem, até o ponto de pais nos tornarmos também. Estas memórias são, sobretudo, familiares, por mais estranhos que sejam, e nos sejam, os familiares: filhos, pais, irmãos, avós, parentes em geral formam uma bizarra tribo (à qual, não nos esqueçamos, pertencemos).

Sendo de base memorialística, estes contos-crônicas dialogam com a tradição do *ubi sunt*, perguntando-se, a partir de cenas e imagens aparentemente corriqueiras, do porquê da finitude de tudo. Em “A maciez do ferro”, a cronista faz um aparte: “é curioso como, para descrever os objetos que nos acompanham no tempo, continuamos nos referindo à cor que tiveram um dia e, de dentro do box, pedimos que nos joguem a toalha de banho marrom que ninguém é capaz de encontrar, porque agora são todas bege”. As neves de antanho, como Villon percebeu poeticamente, derreteram, se foram; agora, as cores desbotaram, o marrom virou bege: o tempo, sempre ele, roendo, sem dó, neves e cores.

No entanto, os textos de Andréia não têm pressa: é o modo de nos entreterem: falam de amor e morte, de insônia e escondido, de bicicleta e peixe, de horta e planta, acompanhados quase sempre dos fantasmas da família, de sua família que, confira-se, parece a nossa. Aqui e ali, há referências literárias que mostram um cadinho de seu gosto: Gertrude Stein, Wislawa Szymborska, Anne Ventura, Joan Didion, Fátima Guedes, Clarice Lispector se juntam a Chico Buarque, Manuel Bandeira, Evando Nascimento para darem a ver uma pequena mostra do repertório da autora.

Sinto que este brevíssimo prólogo ainda não deu uma ideia nem sequer razoável do que vem a ser *Aboio de fantasmas*. Do modo delicado e direto com que Andreia fala sobre temas muito difíceis (pobreza, violência, exploração, solidariedade, medo, machismo, infância etc.). Do tom a um tempo coloquial e lírico com que arruma as frases: “Tendo filhos pequenos, não posso ignorar a sutileza da fronteira entre o quarto cor de rosa e o canivete da esquina, a incerta distância entre a bela adormecida e a bala perdida” (“Kim Phuc”).

Do prazer que tem em conversar com seu hipotético leitor, não em espantá-lo para longe do livro. Do olhar que lança para os detalhes, para o que pensávamos detalhes.

Sua escrita lembra, nesse sentido, as sinceras trapaças de Emília para seduzir seu leitor: “Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta ideia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar ideia de que está falando a verdade pura”. Mas, repito, esse papo de verdade e mentira é mais uma trapaça, manha, artimanha da autora, que, tão-somente, quer, com este livro, responder à questão que é de todos: “se sairmos deixando o mundo exatamente como estava quando chegamos, não precisávamos ter vindo” (“Eu quero ser homem!”). O aboio de Andréia não seduz para a morte, feito o canto da sereia: ele entra pelos olhos e ouvidos, arranja um canto dentro da gente e ali fica, vivo, ruminante, fazendo a gente sentir que o mundo mudou e que, sim, valeu a pena ter vindo até aqui.

Angela Binda⁴⁷

Em 1999, numa enquete promovida pelo jornal *Folha de São Paulo*, entre estudiosos brasileiros de literatura, o romance *O estrangeiro*, de Albert Camus, foi indicado como o 13º entre os 100 melhores romances do século XX, ficando próximo de obras de Joyce, Proust, Kafka, Mann, Rosa, Faulkner, Musil, Broch. A despeito de quaisquer controvérsias que tais listas suscitem, o fato é que a enquete confirma o lugar de altíssimo prestígio que a narrativa de Camus conquistou, desde sua publicação, em plena guerra, no ano de 1942.

Década após década, a história de Meursault vem ganhando novos leitores, novos críticos, que se seduzem pela trama, trágica, de nosso anti-herói, ou “herói absurdo”, como prefere Angela Binda. E tem toda razão a ensaísta, que se dedicou, a um tempo, com paixão e lucidez, a entender a incrível vida desse personagem, funcionário de um escritório, de frente para o mar, em Argel. Angela começa seu estudo – após epígrafe em que Italo Calvino diz que clássicos são livros que estamos sempre “relendo”, não “lendo” – com duas perguntas: “Por que as obras de Camus impressionam tanto seus leitores? Por que, mesmo com o passar do tempo, elas são fontes de pesquisas

47 [Apresentação.] BINDA, Angela. *A indiferença e o sol. Meursault, o herói absurdo em O estrangeiro de Albert Camus*. Vitória: Edufes, 2013.

para tantos estudiosos?”. Com clareza e argúcia, Angela compartilha com seus leitores os motivos de tamanho fascínio.

Para tanto, a autora vai esquadrinhar o romance, investigá-lo de ângulos os mais distintos, virá-lo de ponta-cabeça. Não vai se fur-tar, inclusive, a trazer informações de caráter biográfico do autor de *O mito de Sísifo*, *Os justos*, *Calígula*, *Estado de sítio*, *A queda* – obras que, com *O estrangeiro*, contribuíram para que levasse o Nobel de literatura em 1957. De *O homem revoltado*, Angela pinça um trecho que diz bem das complexas relações entre criador e criaturas: “Um personagem nunca é o romancista que o criou. No entanto, o romancista pode eventualmente ser ao mesmo tempo todos os seus personagens”. Daí vem uma pista que explica o referido fascínio: a sensação, constante, de que nos parecemos com aquele sujeito ficcional, indiferente e entediado a toda prova. Mas como pode se fixar em nós tal sensação, se, afinal, Meursault matou, sem motivo plausível, um outro sujeito, um árabe – pelo que narra e confessa, por causa do... sol?

Há muitas camadas a desbastar na aparente simplicidade da história de Camus. Quem se aventura à tarefa, feito Angela, deve se fazer acompanhar de estudos que já percorreram, com densidade, esta e outras metáforas. As reflexões da estudiosa acerca da importância e da significação do sol, em toda a obra camusiana, são estupendas. Assim como suas digressões acerca do conceito de revolta, pensado a partir de *O estrangeiro*: “A revolta de Meursault consiste em estar fora do contexto social imposto aos homens por meio de mentiras, de ilusões, da religião e da esperança. Sua revolta desperta sua consciência permitindo que ele seja lúcido. Meursault se recusa a jogar o jogo da sociedade”. Lourival Holanda, em *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*, diz algo similar: “Meursault é quem, calado, na recusa técnica acusa a carga de mentira que a linguagem veicula – e, assim, o sistema que a funda” (São Paulo: Edusp, 1992, p. 17). Não sendo um livro de filosofia, todo o texto, no entanto, está impregnado de questões filosóficas, muitas delas desenvolvidas em outros livros de Camus, sobretudo em *O mito de Sísifo*, como o absurdo, o suicídio, o niilismo,

a alteridade, o livre-arbítrio, a fé, a exploração, o amor, a verdade – questões que Angela enfrenta, repito, com rara argúcia e clareza.

Ressalte-se, nesse contexto, a força ímpar da figura e do pensamento do filósofo de *Assim falou Zaratustra*. Registra Angela: “Tanto Camus quanto Nietzsche negavam um sentido superior que pudesse organizar o mundo e ser justo com os homens. Além disso, afirmavam o amor pela vida que deve ser conduzida sem lamento ou resignação. A lucidez do homem diante de sua vivência faz-se imprescindível, assim como a recusa a qualquer forma de evasão para os problemas da existência”. Por toda parte, se entrelaçam ficção e filosofia, de um modo que o leitor se vê envolvido, ou revolvido, sem se dar conta que está à mercê, na verdade, de uma técnica narrativa sofisticadíssima elaborada por Camus para seu protagonista-narrador Meursault.

Ao ver, recentemente, o filme *O estrangeiro*, realizado por Luchino Visconti em 1967, esperei com ansiedade uma das cenas antológicas do romance: o assassinato algo casual do árabe, cuja faca emite um brilho que atinge a testa de Meursault como “une longue lame étincelante” (“uma longa lâmina fulgurante”) – “Meus olhos ficaram cegos, por trás desta cortina de lágrimas e de sal. (...) Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos”. Sem plena razão de si, cego, Meursault atira. A cena toda, literariamente, é magnífica. No filme, o brilho na testa se faz num relance. De todo modo, enfim, o que fica é a cegueira que o excesso de luz produz, que pode conduzir o sujeito a gestos bárbaros.

O livro de Angela Binda se dispõe a compreender e a esclarecer, para nós, por que Meursault agiu como agiu, quais as motivações e implicações de seu ato, em que seu gesto também nos atinge. Se a indiferença é um traço incontornável da personalidade de Meursault, não é, por outro lado, um traço da obra de Angela, que mergulha fundo, perigosamente, à busca do “estrangeiro” que há em todos nós. À maneira de Meursault, Angela deseja a limpidez, a verdade, sem hipocrisia. Nos *Cadernos*, em março de 1940, Camus escreve: “Estrangeiro, quem pode saber o que esse nome significa?”. O livro de Angela, penso, sabe.

Ciro Palmerston Muniz: *Uma estreia maior*⁴⁸

O livro de estreia de Ciro Palmerston Muniz não poderia ter título mais preciso: *Tempo maior*. Afinal, o tempo é o grande protagonista da maior parte dos 44 poemas que compõem o livro. Os versos de abertura – “Aspirar incontida espera / neste acaso sem amanhã” (“Acaso”) – se encontram com os versos derradeiros da obra: “Amanhã pensarei melhor, / ou serei, / um poema, / em cada gota do mar” (“Pingo de poema”). Em ambos os trechos, como que circularmente, o poeta fala de um tempo que ainda não houve, um “amanhã”, um porvir, uma espera, algo misterioso que move o sujeito à frente. Mas o tempo, se é pensado nessa perspectiva de um futuro a chegar, também é sentido em sua plenitude de presente, uma espécie de *carpe diem* modernista: “Ser mais inconstante / que este momento / que não voltará nunca” (“Sentir”).

Se o futuro desconhecido e o presente intenso são motes de *Tempo maior*, mais ainda é a nostalgia de um passado, sobretudo a partir da rememoração da infância, como nos versos “Nós nunca

48 **Uma estreia maior.** MUNIZ, Ciro Palmerston. *Tempo maior*. Goiânia: IFG, 2020. (Apresentação)

mais fomos meninos” (“Floco de lembrança”) e “Tudo o que foi, / é na lembrança” (“Vontade”). Aqui, com a insistência do tema do *ubi sunt*, Ciro Muniz parece manifestar talvez a maior das presenças literárias em sua obra inaugural: Manuel Bandeira. Como se sabe, o tempo na poesia do recifense é constitutivo e vertical, desde *A cinza das horas*, em cujo título, tal como em Ciro, já se inscreve a indelével passagem do tempo. O doído sentimento que impregna o memorável verso “A vida inteira que podia ter sido e que não foi” de Bandeira percorre o juvenil livro de estreia de Ciro.

Outro motivo, e também clássico, que se espraia ao longo de *Tempo maior* é a natureza, ou, mais precisamente, a relação do sujeito com o seu mundo, seu entorno geofísico mais imediato. Assim, pelos poemas, espalham-se alusões a neblina, capim, estrelas, animais, pedras, nuvens, sol, árvores, aves, céu, chuva, tudo convergindo – e esse é um estilema nitidamente romântico – para o estado de espírito do poeta. Por exemplo, quando diz “mundo onde os homens / não contemplam / nem o tom mais belo / das estrelas” (“Rosa-Estrela”), o poeta aponta para a insensibilidade geral diante do belo, insensibilidade que se traveste de indiferença e ignorância. Tal estado de coisas colabora para um forte sentimento de melancolia e solidão que atravessa *Tempo maior*.

A solidão tem sido, na história da poesia, companheira do gesto intransitivo, autorreferencial, ensimesmado que caracteriza a longa e constante tradição da metalírica. Em Ciro, de modo semelhante, essa tradição se perpetua. São muitos os poemas sobre poemas. Basta ver o título de quatro deles: “Poesia”, “Poema Neblina”, “Poema-distância” e “Pingo de poema”. A vontade de se expressar em versos se estende e se confunde com a vontade de pensar os versos: nessa dobra, fazer e mostrar o feito, se sintetiza o gesto metalinguístico, que é, no dizer de Barthes, em *Aula*, esse falar “dos signos com signos, é o próprio espetáculo dessa bizarra coincidência, desse estrabismo estranho que me aparenta aos mostradores de sombra chineses, quando esses exibem ao mesmo tempo suas mãos e o coelho, o pato, o lobo,

cujas silhuetas simulam”⁴⁹. Por isso, no último poema, o poeta fala em “fascinação do informe”, ou seja, atração por aquilo que ainda não ganhou forma – no caso, o poema vem, não como solução, mas como paliativo para pacificar, mesmo que por pouco tempo, aquela vontade de fazer, de fazer o poema sobre a vontade de fazer um poema.

Um verso de “Tic-tac” reúne alguns desses traços supracitados da poética de Ciro: “O nada me consome”. O título estampa conhecida onomatopeia que simboliza a passagem do tempo; na solidão, o poeta espera alguém que não chega (“No silêncio, odeio meu relógio”); para expressar tal estado de solidão, em que “nada” parece acontecer, o próprio nada se transforma em mote de poesia, pois “consome” o espírito do poeta. Não à toa, logo no poema seguinte, o quarto verso dirá: “estou acorrentado ao nada” (“Ânsia”). O nada, conceito tão investigado por diferentes perspectivas filosóficas, se faz algo, se faz ser quando se materializa em sílaba, palavra, verso, poema, livro.

Ciro Palmerston Muniz foi uma figura importante no cenário cultural goiano, desde os anos 1960, quando se lança no mundo literário, até 1996, quando bem jovem ainda falece. Em um verbete de um dicionário na internet, a profusão de substantivos exemplifica a importância e a dimensão do poeta: “Escritor, Poeta, Empresário. Ensaísta, Pesquisador, Produtor Cultural. Memorialista, Intelectual, Pensador. Ativista, Literato, Contista. Administrador, Cronista, Ficcionalista. Educador, Conferencista, Orador”⁵⁰. Especificamente, quanto à sua trajetória de poeta, é importante registrar que, conforme esclarecedor artigo de Heleno Godoy⁵¹, em seu livro *Chapéu – Toda poesia*,

49 BARTHES, Roland. Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 38.

50 Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?codigo=3259&cat=Ensaios&vinda=S>. Acesso em: 5 fev. 2019.

51 GODOY, Heleno. Ciro Palmerston Muniz: poesia e autobiografia. *Leituras de ficção e outras leituras*. Goiânia: Ed. PUC-GO / Kelps, 2011, p. 92-199. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/ciro_palmerston_muniz_poes_e_autobiografia.html. Acesso em: 5 fev. 2019.

publicado em 1987 pela prestigiosa Massao Ohno, Ciro selecionou apenas três poemas de *Tempo maior*, o que permite supor que privilegiou nessa antologia poemas da maturidade. Acontece que, recuperando noutro sentido a famosa metáfora de Casmurro para Capitu, a fruta já estava dentro da casca.

Com justeza, considerando toda a obra de Ciro, Godoy afirma que para o autor de *Tempo maior* “poesia não é a forma de escamotear a realidade ou fantasiá-la, mas a forma possível de um poeta não se furtar à vida e enfrentá-la. Não é que a poesia solucione a existência dos problemas humanos (Ciro era muito cético para sonhar tanto), ela apenas possibilita ao homem deixar no mundo a sua marca, nomeando-o”. Nessa direção, os versos de “Minha vida” confirmam a reflexão de Godoy: “Minha vida é como meus passos. / Vão, mas não sei para onde”. Passo a passo, livro a livro, Ciro veio elaborando uma imagem de si mesmo no mundo, tentando entendê-lo e entender-se a um tempo.

Em um dos mais belos poemas do livro, “Num instante da vida”, testemunhamos essa “tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”, para aproveitarmos título de uma das seções da antologia que Drummond organizou da própria obra:

Sempre ando um pouco.
Naquele dia,
andava devagar,
e súbito fui empurrado
por um que corria.
Frear de carro
e baque forte.

Estático.
Apenas olhos moviam.
Contemplavam o homem morto.
Nunca soube quem foi.
Chorei naquele dia.

Independentemente de o poema ter vindo de algum incidente da vida do poeta, o fato é que o acontecimento que ele “narra” mostra que o destino é indomesticável (daí o acerto de o primeiro poema do livro chamar-se “Acaso”). A história é tão cristalina, quanto trágica: num dia qualquer, enquanto caminhava devagar, o sujeito é empurrado; a seguir, ouve-se um “frear de carro / e baque forte”; e o triste desfecho de um “homem morto”. O “tempo maior” também aqui se inscreve: sempre, dia, devagar, súbito, estático, nunca, dia – tudo, no entanto, “num instante da vida”. A rapidez com que o desastre ocorre produz um “baque” semelhante ao atropelamento do anônimo que “salva” o poeta e, tragicamente, falece: a sequência de pontos finais nas frases curtas dramatiza na sintaxe o trauma que se faz fundo na memória do poeta. A sensação traumatizante do baque se faz literalmente ver e sentir na espacialização especial do sintagma “e baque forte”, que encena o deslocamento e o choque de corpos (carro e homem).

Outro poema que “destoa” do tom em geral tranquilo dos poemas, a despeito da melancolia e da solidão reinantes, é “Miragem”, que vale a transcrição integral:

Um tom de miragem,
talvez paisagem...

É certo que as borboletas
de chumbo
pousarão sobre mim.

O vento ópio
faz-me vento.

Beijo todas as bocas levemente.

Miragem.

Por acaso
tenho cara de muro
de lamentações?
Caixa de segredos?
Pois contarei todos os segredos
que me forem confiados.
Mas nunca
enquanto houver
miragem.

O poema destoa porque há aqui um grau de psicodelismo que, embora presente em certas poéticas beats que chegavam ao Brasil dos anos sessenta do século passado, não encontra mais exemplos nos demais poemas de *Tempo maior*. Na miragem que o poeta experimenta, as borboletas são de chumbo, e o corpo do poeta se mimetiza ao vento, em dístico em que a transgressão sintática e semântica alcança um raro patamar na linguagem linear, transparente e harmoniosa de Ciro: “O vento ópio / faz-me vento”. Sujeito e objeto se confundem. Em vertigem, a sensação de plenitude ganha um aspecto fortemente erótico (aspecto também raro no livro): “Beijo todas as bocas levemente”. A sexta e última estrofe traz algumas aparentes ameaças, no entanto com tom de blague (e o humor também pouco aparece em *Tempo maior*). O ópio, a miragem, o erótico, o humor, todos esses elementos estranhos fazem desse belíssimo poema um exemplo daquela profissão de fé há pouco referida: “Minha vida é como meus passos. / Vão, mas não sei para onde”. Se a miragem se impõe (se um novo passo se oferece), o poeta se dispõe a transformar a experiência da vertigem em versos. E o primeiro (e único) segredo a vir a público é exatamente a “Miragem” que temos à vista.

Em síntese, em *Tempo maior* temos o *tempo* como carro-chefe para reflexões poéticas: à espera de um futuro, vivendo intensamente o presente ou rememorando o que se foi, a finitude da vida se impõe como *leitmotiv* do livro; outro *tópos* é a *natureza*, que ambienta a vida

do sujeito lírico, quase sempre criando um cenário físico que expressa o estado espiritual do sujeito; o exercício da *metapoesia* é recorrente, e se faz em estreita conexão com o sentimento da *solidão*: o papel em branco simula certo silêncio típico de quem está só; por conseguinte, um *niilismo*, que se tinge de *tédio e melancolia*, toma conta de boa parte dos versos; uma forte *tendência autobiográfica*, como apontou Heleno Godoy, a despeito de todo fingimento que caracteriza a arte poética, percorre o livro (e a obra de Ciro). Estes são apenas alguns dos traços que dão uma pálida ideia do que se sedimenta em *Tempo maior*.

Nietzsche, em *Ecce homo*, define o que entende por leitor perfeito: “Quando me ponho a fantasiar a imagem de um leitor perfeito, sempre ela se configura como um prodígio de coragem e de curiosidade, e, além disso, de agilidade astuciosa, um prudente aventureiro e descobridor nato.”⁵². Cabe a este leitor (na miragem do filósofo, mas de cujo modelo podemos nos aproximar) se aventurar no livro, deixar-se levar e, mais, avançar e descobrir, nesta e nas demais obras de Ciro Palmerston Muniz como, passo a passo, se faz um poeta, se faz um poeta maior.

52 NIETZSCHE, Frederico. *Ecce Homo (Como se chega a ser o que se é)*. 5. ed. Tradução e prefácio de José Marinho. Lisboa: Guimarães, 1984, p. 78.

David Protti: *Sem parar – palavras para* *as fotos de David Protti*⁵³

que viagem
ficar aqui
parada
(Alice Ruiz)⁵⁴

Certa vez, um grande amigo, romancista, me disse que o que o deixava mais feliz como escritor era quando alguém lhe dizia algo do tipo: “Comecei a ler seu romance e não consegui mais parar”. Recordei-me disso ao ver as fotos de David Protti: uma a uma, uma a duas,

53 **Sem parar: palavras para as fotos de David Protti.** PROTTI, David. *Vitória Panoramada*. 2. ed. Vitória: Ed. do Autor, 2019. (Texto inédito)

O fotógrafo David Protti me convidou, generosamente, para escrever algo acerca de seu excelente livro de fotos. Mas o texto, este que segue, não ficou do agrado do fotógrafo. Fica aqui o registro.

54 RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Curitiba: ZAP, 1980, p. 18.

duas a três, e sem parar as imagens vão nos envolvendo, e os olhos percorrem de alto a baixo, na diagonal, de um lado a outro, à cata de detalhes que, invariavelmente, saltam à vista; quando revemos as imagens, novos detalhes das mesmas fotos ressaltam, e a vontade de penetrar em cada foto ganha força. Por isso mesmo é que Philippe Dubois diz, com precisão, que “uma foto panorâmica, à diferença de um instantâneo, não pode ser olhada com um único golpe de vista. O olho deve vê-la, isto é, *percorrê-la*, cumprindo uma travessia (na maioria dos casos da esquerda para a direita: reflexos do costume da leitura e da escrita)”⁵⁵.

A lembrança da fala do amigo romancista não é, portanto, fortuita. Nas fotos há também uma narrativa, uma travessia bastante peculiar, com tudo o que tem de direito: enredo, narrador, personagens, espaço e tempo. O narrador aqui se esconde, digamos, sob o nome fictício de David Protti, e sua caneta é a câmara: os ângulos, as paisagens, as pessoas, o recorte, os motivos, a ambiência, a perspectiva, tudo isso é ele quem maneja, quem escolhe. Literalmente, o ponto de vista é dele. Seus personagens se espalham e se multiplicam em pescadores, namorados, transeuntes, remadores, trabalhadores em geral, mas há um tipo de personagem que chama a atenção: os fotógrafos. Quando o narrador-fotógrafo fotografa um personagem-fotógrafo somos levados para dentro daquilo que parece distante – a própria foto. É como se a obra se dobrasse e, com isso, quisesse explicitar os tantos olhos que se entrecruzam: o fotografado (ora personagem), o fotógrafo (ora narrador), o leitor (ora intruso *voyeur*, que agora dispõe das fotos só para si).

O espaço dessa história se assemelha a locais e ambientes que alucinam e açulam a fantasia, tamanha é a diversidade de luzes, cores, sombras: casas e prédios, praias e pontes, barcos e navios, mares e

55 DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005, p. 219.

montanhas, nuvens e sol, escadas e varandas, ruas e bairros inteiros. Quase sempre nossa visão (visão em que o narrador nos coloca) é a de quem está de fora do espaço, mas algumas vezes nos sentimos dentro, íntimos, porque se trata então do registro de um interior – um museu, uma igreja, por exemplo. (Na verdade, o leitor está sempre fora, por fora, mas o pacto da ilusão e da cumplicidade é que rege o mundo da arte.) Embora pareça parada, a foto tem o poder de simular a viagem e o movimento, ainda que congelado num clique, e muitas são as imagens que dançam, tremulam, dão vertigem. Tudo isso enfeixado no espaço-mor, no espaço-amor da cidade de Vitória, que exhibe sua beleza a partir de pontos como o Morro do Penedo, a Terceira Ponte, a Pedra da Cebola, o Cais, o Palácio Anchieta, a Curva do Saldanha, as praias de Camburi e da Jurema, e tantos outros, tendo às vezes ao fundo o deslumbrante Convento da Penha. Neste livro, turistas e nativos, uni-vos!

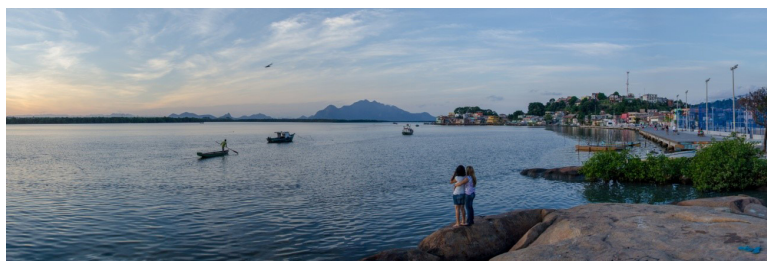
Quanto ao tempo, há de tudo um muito: manhã, tarde e noite e as passagens e os intervalos de um período a outro. As mais belas fotos talvez sejam aquelas que misturam tempos, e não sabemos bem que horas são, se madrugada, alvorecer, crepúsculo. Decerto, são imagens do contemporâneo, de um contemporâneo que – vemos – se confunde com o remoto, visto que parecem estar ali há décadas, esperando o tal clique do tal narrador; e se confunde com o porvir, porquanto parecem a própria resistência a esse senhor, o Tempo, que a tudo e todos draga, corrói, descolore. Também por isso fotografar é um gesto de resistência, uma espécie de ode à permanência, ainda que a luta seja, dizem os filósofos (e não só), vã. No entanto, lutamos, diria o poeta dos versos: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!”⁵⁶.

O enredo reúne os elementos anteriores, dando-lhes liga, consistência, lógica, sabor. Feito a travessia de que falou P. Dubois, à

56 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 101.

narrativa de Protti pode-se chamar de circular, com capítulos que se podem trocar de lugar. Há, claro, uma ordem, mas, como num jogo, o leitor (expectador e espectador) tem a chave na mão, e pode começar do meio, terminar pelo início, pular uma foto-capítulo, para, depois, surpreender-se feliz com a existência dela, clandestina, dentre as demais. Afinal, travessia é isso, é quando “a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou”⁵⁷. Ou seja, ao *percorrer* uma foto de um ponto a outro e desse outro àquele ponto de volta o olhar percebe que o ponto já não é mais o mesmo, é “bem diverso”. Assim, cada leitor (*voyeur*) faz da foto o que quer, dá asas e fantasia ao enredo sutil que a imagem insinua. Quem não tem, sempre ou às vezes, aquela vontade de legendar a foto que tem em mira, isto é, atravessá-la com palavras, com uma história?

As fotos de David Protti são, antes de tudo, belíssimas! Belíssimas! Para chegar a esse estado de beleza, não basta um clique qualquer. É preciso, é necessário, é indispensável que haja técnica (que, na técnica, esteja a sensibilidade, o *insight*, o cara certo na hora exata). Técnica é fazer a coisa com saber e sabor. Entre tantas extasiantes fotos, escolho apenas uma, que sintetiza boa parte do que a arte de Protti nos oferece:



Aqui, um casal abraçado sobre a pedra contempla, mira, vê, fotografa o entorno: o mar à frente, a montanha ao fundo, barcos e

57 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 73.

pescadores, pessoas no calçadão, um pássaro que parece dançar com as nuvens, entre elas. A narrativa está desenhada, insinuada, com todos os seus ingredientes. O narrador solitário, disfarçado do fotógrafo David Protti, alinhou enredo, personagens, tempo e espaço. O elemento que aparentemente faltava, agora, nesse exato momento, compõe o quadro: *nós* também, leitores-espectadores, estamos ali & aqui, juntos, abraçados ao casal fotografado que fotografa. Talvez sejamos aquele pássaro, solitário feito o fotógrafo, entre as nuvens, sobre os barcos, que partem em direção à próxima foto, à próxima viagem, à próxima página.

Fabio Daflon⁵⁸

O último verso do poema “Revelação”, do livro *Valentine Kraft – sonetos sobre a serenidade da beleza*, de Fabio Daflon, diz: “quando o poema a beija da cabeça ao pé”. Esse alexandrino parece sintetizar o espírito que atravessa as dezenas de sonetos (a um tempo autônomos e, qual um romance, encadeados) da obra: a voz que unifica os poemas vem de um sujeito maduro que, a despeito do fetiche que a imagem da musa provoca, põe a razão a serviço da incessante ode erótica. O engenho do verso citado – que encena o beijo de que fala na forma que adota, com a sequência das bilabiais p/m/b/b/p, nas sílabas 3/5/6/10/12 – se articula à conduta que deseja: abordar a beleza de um corpo feminino por meio do corpo da palavra.

Para entender a serenidade da beleza é necessário serenidade ao poeta, e ele a possui. Mas não é tão fácil domar o desejo, tampouco a sua sintaxe. Por isso, a opção pelo soneto é decisiva: um soneto pede cálculos e conexões, idas e vindas, paradas e piques, esboços para o gozo. Quando, para dar apenas dois exemplos, se rimam “cais (...) caís- / se” e “ontem / mantém”, o poeta faz que, por um efeito quase que visual, as palavras rimem /a/ com /i/, e /o/ com /e/. Em ambos os

58 [Apresentação.] DAFLON, Fabio. *Valentine Kraft – sonetos sobre a serenidade da beleza*. Vitória: Cousa, 2020.

casos, astuciosamente, o poeta escapa da previsibilidade, como fará, ademais, tantas vezes ao longo do livro.

Fabio Daflon pertence à consistente tradição de escritores médicos, feito Jorge de Lima, Moacyr Scliar, Pedro Nava e Guimarães Rosa. Daí a presença constante de termos desse campo, que produzem estranhamento, enquanto revitalizam a língua em modo lírico. Sendo um livro sobre a beleza, a beleza do corpo, ele poderá elaborar uma insólita e bela rima interna em “*momento* de um clique de fotografia; / *mento*, boca, nariz, olhos sob a testa /// são agora conjunto, música e fruto / de quem testa o limite da própria poesia”, cabendo ao leitor a sensação agradável de descobrir tratar-se “*mento*” de nosso conhecido “*queixo*”.

Outra predileção do poeta é pelo tom clássico, o que inclui alusões a elementos mitológicos e o uso de todo um vocabulário típico de certa herança greco-latina, como no trecho “para olhar de corso, / que viu muita sereia de frente e de verso, / mas nunca antes vira o mar não navegado /// da calipígia musa”, em que corso, sereia e mar criam uma ambiência que remete às viagens do matreiro Ulisses homérico, mas agora com o irônico toque da referência à “calipígia musa”, ou seja, musa com “nádegas formosas”. O termo clássico faz com que o verso, do poeta-corso, ao contrário de opções escandalosamente fesceninas, ganhe ar solene e respeitoso, ainda que o desejo continue a palpitar.

O conjunto dos poemas dedicados a Valentine Kraft recorda – sobretudo a nós, capixabas – uma obra-prima do cancionero amoroso contemporâneo: *Muito soneto por nada*, de Reinaldo Santos Neves. Ambos os poetas dedicam-se, com afincamento e perspicácia, a cantar a musa que elegem: lá, em Reinaldo, no entanto, a musa Jose é desejada carnalmente, e não raras vezes encarada e descrita com ironia e deboche; cá, em Fabio, a musa Valentine representa sobretudo uma ideia platônica de paixão, e sua beleza move e comove o poeta que, distante, quer “usufruir beleza não conspurcada / por nada que atente ou lhe faça maldade, / por nenhuma ansiedade ou necessidade”. A

força dionisiaca de Reinaldo dá lugar ao espírito apolíneo em Fabio – embora, é claro, tais força e espírito caminhem indissociáveis. Une a lírica de ambos a consciência de serem suas musas, em paralelo ou independentemente de “inspiradas em pessoas reais”, personagens e, assim, seres de papel. No caso dos poemas de Fabio Daflon, não à toa o ponto de partida para a elaboração dos versos foram fotografias da musa-modelo de Portugal.

Essas breves notas apontam mínimos aspectos da lírica de Fabio Daflon. A beleza, sabem os poetas, é corruptora – no delicioso sentido da sedução do sublime, que nos leva à vontade de arte, parecida com aquela “vontade de corrê-la / por dentro, de visitá-la”, conforme diz João Cabral no eroticíssimo “A mulher e a casa”. Este livro de Fabio Daflon é também uma casa, cavada em soneto, onde há uma mulher de papel a ser visitada: entre! (Depois, bem diferente – saia.)

*Futebol e literatura: Futebol e literatura – passes de mágica*⁵⁹

É raro, bem raro, encontrar pessoas que gostem, gostem mesmo, tanto de futebol quanto de literatura. Futebol e literatura são jogos, cada qual com suas próprias regras, como soube ver Flávio Carneiro em várias de suas crônicas no sutil e bem-humorado livro *Passe de letra*: “tudo depende de como se lê”. A tabelinha entre essas duas manifestações culturais vem de longa data e, aqui e ali, escritores fizeram questão de registrar suas impressões a respeito.

Guimarães Rosa escreveu, em “Aletria e hermenêutica”, que o chiste nos permite “dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. Sendo mágico aquilo que fascina e escapa à razão do senso comum, o chiste se assemelha ao futebol e à literatura. Parece que um se joga com os pés e outro com as mãos, mas ambos se jogam mais e melhor é com a cabeça.

Mário de Andrade, em sua rapsódia *Macunaíma*, dizia haver, já em 1928, três pragas no Brasil: o bicho-do-café, a lagarta-rosada e o

59 **Futebol e literatura.** Caderno Pensar, Jornal *A Gazeta*, 18 de julho de 2014.

futebol. Pelo que se vê, a praga mais resistente é o futebol. Por isso é que, com frequência, ouvimos a cotidiana imprecisão: “Lá vai você de novo pra essa praga de futebol”. E, depois de uma hora de pelada, mais quatro de intermináveis mesas-redondas regadas a bebes e beliscos. Mil vezes praga!

Nelson Rodrigues foi um exímio Pensa-Frases, para recordar expressão de Roland Barthes. Entre tantas célebres, como “o Fla-Flu começou quarenta minutos antes do nada”, “o videoteipe é burro” tem um sabor singular, porque afronta os donos da verdade. A imagem congelada que prova, ou não, um impedimento, por exemplo, jamais chegará perto da inteligência do juiz, do bandeirinha e dos torcedores: naquele instante, antes do videoteipe, todos têm razão – e todos se desentendem.

Régis Bonvicino captou muito bem o sentimento de quem atua no meio de campo e de quem no ataque: “esse jeito / de meia-armador / (cerebral / distante) /// é pra disfarçar / a vontade / de ser /// goleador / poeta / centroavante”. Reza a lenda que é no meio de campo que se ganha o jogo, mas o time, a torcida, os ululantes sabem que o que vale é bola na rede. O passe é bem-vindo, é lírico e elíptico, mas o gol é decisivo, é épico e orgástico, é a mágica que sai da goela.

José Miguel Wisnik publicou uma obra-prima chamada *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, reflexões de quem manja o risco do bordado. Lá, se pode ler: “a hipnose de massas é um nível e um modo da relação com o futebol, mas não o único, nem o mais importante: o desenho do jogo, suas variações narrativas, os instantes de beleza plástica e de inteligência, a própria rotina e o tédio convidam o espectador esclarecido a ir além da hipnose identificatória, a sair do papel restrito do torcedor clubístico ou nacionalista, e a render-se à reversibilidade e à alternância, que consistem no seu recado mais fundo”. O recado é claro: futebol é um fenômeno complexo. Não se trata de mera alienação, brinquedo da indústria cultural, fábrica de ignorantes. Há, hoje, inúmeros estudos e publicações sobre futebol, assim como

dezenas de Grupos de Pesquisa nas áreas de Comunicação, Educação Física, Filosofia, História, Letras e Sociologia (reunindo variadas instituições universitárias) que se dedicam a examinar as engrenagens e as múltiplas faces do popularíssimo esporte. É necessário um pouco de cada para o cadinho desse esporte bruto.

Luis Fernando Verissimo, colorado roxo, desde sempre futebolou crônicas e contos. Mas não só. Num poema bem pouco conhecido, “Nova canção do exílio”, do triste ano de 1978, engendrou elaboradíssima paródia do romântico poema de Gonçalves Dias, em dezoito estrofes, que assim se iniciam: “Minha terra tem Palmeiras / Coríntians, Inter e Fla, / mas pelo que se viu na Argentina / não jogam mais futebol por lá”. Em junho de 1978, sob a presidência do general Jorge Rafael Videla, a Argentina sedia a Copa do Mundo. O país passava por uma bárbara ditadura militar, que, segundo órgãos de Direitos Humanos, assassinou cerca de 30 mil cidadãos. A FIFA, ignorando apelos internacionais, manteve a Copa. De forma similar ao que se fez no Brasil em 1970, sob a presidência de Médici, os jogos de futebol deveriam funcionar como uma espécie de “pão e circo” para o povo, distraíndo-o dos problemas socioeconômicos por que atravessava. Os desmandos e a corrupção invadiram os campos: uma série de manobras e arranjos permitiu que a equipe argentina ganhasse a Copa. O poema aproxima os países vizinhos, mostrando que lá na Argentina aconteciam coisas semelhantes às que ocorriam em “minha terra”, no Brasil, então sob a presidência do general Geisel.

Dias Gomes também lançou mão do tema para compor sua peça *Campeões do mundo*, em que entrelaça a referida Copa de 70 com episódios da guerrilha urbana, envolvendo sequestro de embaixador e resistência ao regime militar. O conflito ganha intensidade quando a música “Pra frente, Brasil” entra em cena, com seu tom ufanista e edificante, enquanto os militantes iam sendo exilados, torturados, assassinados pela ditadura.

João Cabral de Melo Neto publicou, em 1975, no livro *Museu de tudo*, vários poemas em torno do ludopédio, um dos quais “O futebol

brasileiro evocado da Europa”: “A bola não é a inimiga / como o touro, numa corrida; / e embora seja um utensílio / caseiro e que se usa sem risco, / não é o utensílio impessoal, / sempre manso, de gesto usual: / é um utensílio semivivo / de reações próprias como bicho, / e que, como bicho, é mister / (mais que bicho, como mulher) / usar com malícia e atenção / dando aos pés astúcias de mão”. O poeta recifense trata a bola feito a poesia – com astúcias de mão. Se o mundo dos jogadores descobrisse o futebol brasileiro evocado à maneira de Cabral, decerto a mesmice daria lugar ao imprevisível e a maldade à boa malícia.

Rubem Fonseca, Marcelino Freire, Tostão, Chico Buarque e Drummond são mais alguns outros feras que falaram de futebol em seus textos. Se, no campo de grama, nem sempre o espetáculo vale a pena, porque um Pelé e um Zico não aparecem todos os dias, no campo de papel a literatura tenta compensar aquilo que, capital, tantas vezes falta no futebol: a beleza rara, bem rara, de ser um mágico novo sistema de pensamento. Aí, sim, quando a beleza se instala em toda a sua graça, em forma de pensamento, literatura e futebol trocam iniludíveis passes de mágica.

Hilda Hilst: *A paixão segundo H. H.*⁶⁰

desde 1950, quando lançou, profeticamente, seu primeiro livro (*Preságio*, poemas), Hilda Hilst veio se constituindo numa figura ímpar da literatura brasileira. A exuberante beleza e a rara inteligência, associadas a uma vida solitária e exótica, fizeram dela e, por extensão, de sua obra, alvos de frequentes incompreensões. Quando, quarenta anos depois, em 1990, publica a polêmica narrativa *O caderno rosa de Lori Lamby* é para se despedir da dita “literatura séria” e, com este lance de dardos, vender (um pouco) mais, num país de poucos leitores.

A Academia ainda tenta entender a dimensão de suas dezenas de obras, distribuídas entre versos, ficções e dramas. Cresce, feito vertigem, o interesse pela sua produção, sobretudo porque toca naquilo que ao homem – a um tempo – paralisa e mobiliza: o erótico. Hilda passou do lírico ao obsceno, do luxo ao chulo, das nuvens ao chão, sem perder nesta viagem o que singulariza o poeta: a consciência da linguagem.

60 **A paixão segundo H. H.** Jornal *A Gazeta*, 04 de fevereiro de 2004.

Pode-se dizer, sem o susto que se tem ao ler *Bufólicas*, que sua obra reúne algo do sublime de Cecília Meireles e do sagrado de Adélia Prado, mas também do escracho de Leila Miccolis e do tom *blasé* de Ana Cristina Cesar, para lembrarmos algumas das vozes femininas de nossa poesia. Rebelde, deve estar-se rindo, alhures, das fúnebres homenagens: “Pois pode ser. / Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo. / Pensá-LO é gozo. Então não sabes? / Incorporóreo é o desejo.”

Jaime Ginzburg

PREFÁCIO⁶¹

No penúltimo parágrafo de *Literatura, violência e melancolia*, o autor questiona – e retruca: “Pode a literatura fazer alguma coisa contra a violência? Este livro defende que sim. Enfaticamente, na verdade. A convivência com a literatura permite criar um repertório de elementos – imagens, ideias, posições, relatos, exemplos – que interessa para a constituição de orientações éticas individuais e coletivas”. E nós, leitores, nesse ponto da leitura, após passarmos por análises breves e com certeza irradiantes de textos de Machado de Assis e Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Raduan Nassar, Luis Fernando Verissimo e Hilda Hilst, de William Shakespeare e Franz Kafka, Primo Levi e Marquês de Sade, pactuamos com a defesa: sim, a literatura pode nos mobilizar em direção a algo saudável, avesso ao exercício de força mórbida que se exhibe nas múltiplas formas de violência. Ler este livro, a partir da perspectiva pacifista francamente assumida por Jaime Ginzburg, nos torna bem mais informados e,

61 **Prefácio.** GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2013.

portanto, possivelmente bem mais críticos em relação aos valores do mundo que nos cerca.

O autor promete, na “Apresentação”, um texto combinando “clareza de linguagem e rigor teórico” – e cumpre plenamente o compromisso. Assim, leveza e densidade caminham de mãos dadas, com tamanha naturalidade que nem nos damos conta de estarmos diante de pensadores tão badalados quanto, muitas vezes, treslidos. A presença desses pensadores – Adorno, Benjamin, Foucault, Freud, Hobsbawm, Marx, Nietzsche e, entre nós, Bosi, Candido, Gagnebin, Foot Hardman, Seligmann-Silva – vem sempre no sentido de esclarecer e fortalecer a ideia que, no momento, se discute, jamais como demonstração gratuita de erudição ou como pretexto para algum hermético malabarismo hermenêutico. O respeito pelo leitor é absoluto (análogo ao respeito que o professor, para quem o conhece, manifesta pelos alunos). A escrita de Ginzburg não tem firula: ela se quer exata, objetiva, sólida, mas não se descursa quando deve investigar os fantasiosos e calculados engenhos de que se reveste a ficção, como faz, sem rodeios e com precisão, ao aproximar narrativas díspares no tempo e no espaço, feito *Lavoura arcaica*, *São Bernardo* e *Grande sertão: veredas*, a partir da morte agônica das mulheres amadas (Ana, Madalena, Diadorim), ou quando se detém, agora na trágica peça *Hamlet*, para interpretar com lucidez e delicadeza a melancolia do príncipe da Dinamarca.

Entre tantas lições e sugestões que o livro traz, destaco três apenas, para que este prefácio não ultrapasse seu ofício de, em síntese, dar a ver traços da obra em foco: a impressionante recorrência das figuras da hipérbole e da elipse em textos que se tramam em torno do *tópos* da violência; a necessidade de o leitor atentar, com todas as antenas, para a estreita articulação de narrador, ideologia e contexto histórico; a noção plena de responsabilidade diante das atitudes que tomamos a todo momento, o que inclui desenvolver uma consciência aguçada em relação às estratégias e aos efeitos da indústria cultural. Estes três traços de *Literatura, violência e melancolia*, de Jaime

Ginzburg, recordam trecho célebre de Adorno, no fim do ensaio “Crítica cultural e sociedade”, de 1949: “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 risco de degenerar em conversa fiada”. O livro à nossa vista nos oferece a chance e o prazer de nos lançarmos à desafiante e deliciosa aventura do pensamento, aventura máxima do homem.

José Irmo Gonring: “Serena e afável, a voz dos fortes” – lendo e ouvindo José Irmo⁶²

O melhor que se pode dizer das crônicas de José Irmo é que elas são gostosas. Sim, elas têm sabor, um sabor bom demais, que torna gulosos os leitores que apenas pensavam em se aproximar cautelosos do prato, digo, das páginas à frente. Muitas e muitas vezes, nessas páginas, os protagonistas são plantas, flores e bichos, sobretudo pássaros, e mesmo insetos, feito os mangangás, pequenas abelhas que dão asas ao livro na primeira das crônicas.

Folha vai, folha vem, e vamos nos envolvendo também, é claro, com gentes, costumes, casos. Natureza e história se encontram, pois já estavam solidamente juntas. Zé Irmo é – quem o conhece bem sabe – grande contador. Contando de si (do que viu, viveu, ouviu), conta do mundo, do Brasil, do Espírito Santo. A última crônica se

62 **“Serena e afável, a voz dos fortes”: lendo e ouvindo José Irmo.** GONRING, José Irmo. *As libras estrelinhas*. Vitória: GSA, 2017. (Prefácio)

passa no bairro de Fradinhos, por exemplo. Mas tem texto que se ambienta em Vitória, Santa Leopoldina, Domingos Martins, Sabará, Ouro Preto, e por aí fora.

Porque em terra de cronistas como Rubem Braga e Carlinhos de Oliveira escrever, no gênero deles, é desafio que Irmo desfia com autoridade e, mais, tranquilo desembaraço. Jornalista e escritor, como ambos, disfarça o professor e pesquisador que jamais deixa de ser. Quando registra “o espetáculo preguiçoso de um lagarto ao largo do lago”, vejo o veio lírico de Braga e a veia cirúrgica de Carlinhos se cruzando na frase.

Sem percebermos, engalanados, crônica a crônica vai se desenhando uma experiência que é, a um tempo, do sujeito José Irmo Gonring e do tempo que ele habita e testemunha. Pelas páginas, esbarramos com Gide, Rulfo, Neruda, Mann, Hemingway, Woolf, Borges, Shakespeare, Salinger, Verlaine, Voltaire, Exupéry, Goethe, Whitman; e com Bandeira, Cecília, Mário, Quintana, Drummond, Ziraldo, Sabino, Clarice, Machado, Oswald. Há todo um repertório cosmopolita do cinema, da música e da filosofia que comparece, mas de certo modo – a mim, ao menos – espanta o tanto de pintores que Irmo chama às crônicas: Kandinski, Debret, Miró, Rodin, Manet, Camille Claudel, Frida Khalo, Mondrian, Van Gogh, e alguns brasileiros (que deixo a vocês pinçarem).

Há crônicas que recordam os cinzentos anos 70, e o quanto e como então desbunde e militância conviviam. Há alusões ao antológico bar Britz, ao Ticumbi, à folia de Reis, a festas do interior, aos minifúndios de café, tudo entremeado a exóticos causos que, tratando de episódios singulares, falam de um estado e de um país em que arcaico e moderno, dificuldade e resistência dão o tom faz décadas.

A certa altura, mantendo a tradição (como não?) das metacrônicas, José Irmo arremata um texto assim desse jeito: “convoco do embornal o pelotão de palavras e arremesso no estilingua”. Estilo, estilingue e língua se amalgamam – como num feito de Rosa que sabe a Joyce. Docemente atingidos, seguimos de carona nas asas, casos

adentro, dos mangangás e das crônicas de Gonring, supranarrador que de súbito confessa: “Gosto é de conversar”. E é com a voz de Zé Irmo, serena e afável, e fingida em letra de livro, que nos quedamos, querendo, gulosos que somos, mais e mais linhas, mais e mais gostosas estrelinhas.

Nelson Martinelli: Sonetexto para Rondar o indizível⁶³

nelson me soli-
cita, generoso,
uma orelha (de
Van Gogh?, revém o
gracejo incontido).
Ei-la, na maneira-
-martinelli, em sílabas
de cinco aos sonetos.
Que posso dizer
senão que falamos
de obras-primas? Sim!
Sim, repito: são
aulas, pensamentos
que nos versificam.

63 **Sonetexto para *Rondar o indizível*.** MARTINELLI FILHO, Nelson. *Rondar o indizível*. Vitória: Cousa, 2021. (Apresentação)

Por isso, na orelha ou alhures, me intriga a “nota do autor”, quando se diz que *Rondar o indizível* não é “um livro sobre psicanálise” e não tem “compromisso com a teoria psicanalítica”. Se poesia não se assenta na dicção do ensaio, no entanto a poesia tem seus modos de elaborar o conceito. É medindo que se ronda, como quer o soneto IV da série “cinco sentidos”. Mesmo quando se faz visível tão somente pelo efeito que provoca, o argumento está ali, milimetrado, sugerido, condensado, feito metáfora que, provocante, pede decifração.

Os sonetos exuberam: “o recalque”, “o inconsciente”, “horace meets freud”, “o tato”, “o sentir”, “o perder-se”, “a onda”, “o esquecimento”, “o filho” e tantos outros dão a ver como o estalo se torna lucidez, como a ideia se torna linguagem, como a matéria se torna maneira. As rimas são um espetáculo à parte (pertencidas, contudo, ao todo: “límpida / enigma”, “número / confundo”, “repete / ricoeur”), os enjambements nos obrigam a restaurar cacos que se descolam (“falar só convém / àquele que quer, / de si, algo inter- / no extrair (como quem / extrai uma sílaba / de um texto e assim / constrói o seu íntimo): / o sumo do mínimo.”), as tiradas são saborosíssimas (“não se cura um calo / sem antes pisá-lo”), mesmo que doam.

Ao contrário do que supõe um leitor ingênuo, o soneto sobrevive e se alimenta da incessante reinvenção de que é objeto. Nelson Martinelli, com *Rondar o indizível*, ingressa na longa tradição dos sonetistas, articulando – com a graça que vem de *A dupla cena* – essa clássica forma poética a um discurso-saber (psicanálise) que muitas vezes se realiza a partir do movimento de rondar o indizível. O paciente aqui experimenta o lugar de analista, sob pena de devoração – o desejo de todo poema é nos devorar. Deixar-se devorar pode ser uma saída (órfica, simbólica, erótica), considerando o prazer que é ressurgir das cinzas a cada virar de página. Não há segredo mais óbvio do que esse para a sobrevivência do leitor astuto: sempre, sempre, sempre virar a página.

Nicolas Behr⁶⁴

Nicolas Behr é, hoje, um dos poetas mais importantes do país, porque sua poesia se importa. Desde os idos e lívidos anos 1970, não há leitor que, diante dos versos de Behr, deixe de se espantar, de rir, de se emocionar, de se pôr a pensar. São décadas de poemas em geral curtos e bem-humorados, com linguagem acessível e direta, articulando vida pessoal e conjuntura histórica, marcas incontornáveis do que veio a se chamar de poesia marginal. Assim, sua poesia é testemunho da trajetória de um país, que experimentou períodos autoritários e democráticos, regressivos e reflexivos.

O jovem Nicolas pode se orgulhar do maduro Behr: em ambos, a densidade e a lucidez de uma obra de resistência, que privilegia a comunicação: “prefiro a poesia / que a gente entende / sem fazer força”. Por isso, mas não só, tantos poemas e versos seus se tornaram já clássicos entre nós, e o leitor poderá conferir na antologia que tem à vista, como nos célebres “Receita” e “Drummond brasiliensis” e nos impagáveis versos: “nem tudo / que é torto / é errado /// veja as pernas / do garrincha / e as árvores / do cerrado”, ou “eu sou / mais verde / que você /// viva / o meu ambiente” (“Egologia”).

64 [Orelha.] BEHR, Nicolas. *Antologia poética (1977-2017)*. São Paulo: Patuá, 2021.

Todo leitor de Behr sabe da Pasárgada que ele criou: a Braxília. Lugar utópico, ali é a capital da felicidade, ética, alegria, paz e prazer: “alguma coisa acontece / no meu coração /// que só quando cruzo / a W3 L2 sul / ou eixão”. Se aqui se cita Caetano, ao longo de sua obra se explicitam outros poetas, como Adélia Prado, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e tantos outros, mas sobretudo Drummond. Com o itabirano, Nicolas compartilha uma poesia que visita a infância, mas no cuiabano radicado em Brasília tal visita é menos melancólica: “crescer é um tipo de castigo?”, se pergunta, saudoso – e nos fazendo rir.

A poesia de Nicolas Behr importa, em síntese, porque é antes de tudo extremamente solidária: com os candangos e os índios, as crianças e os jovens, os operários e os oprimidos, os poetas e os leitores. Importa porque inclui, enquanto vai à luta: “o poeta é o cupim no jardim do burguês”. Cacaso dizia que as obras dos poetas marginais constituíam um grande “poemão”, como se formassem um corpo de algum modo homogêneo. Se Cacaso tem alguma razão, a obra de Nicolas, com sua força e ternura, será toda coração.

Ronis Vila Verde⁶⁵

Lá pelo meio de *Travessia*, lemos: “Poesia é dor causada por sapato novo, / é um sofrimento que só acaba, / por algum tempo, com o poema na sapateira”. Noutras palavras, o que o poeta quer dizer é que escrever é lidar com as pedras no caminho. Por isso, decerto, serem bem frequentes os metapoemas nesse livro de Ronis Vila Verde, antenado, nesse sentido, com boa parte da produção poética contemporânea.

Chama a atenção, desde os primeiros versos, as notas que acompanham os poemas, ora localizando-os no tempo e no espaço, ora dando alguma dica sobre sua elaboração, ora, ainda, funcionando como minipoemas, como quando registra: “enquanto olhava de meu prédio um / prédio que me olhava”. Mas no mais das vezes as notas esclarecem onde se encontrava o poeta naquele instante do poema: em congressos, universidades, escolas – sobretudo. Ou seja, em ambientes de estudo, de ensino, de literatura.

Outro aspecto que desponta em *Travessia* é o carinho do poeta pela natureza, em suas manifestações múltiplas: abacateiro, libélula, chuva, pedra, céu, rio servem de mote para que o desejo de entendimento da alteridade se faça por meio de palavras. É um movimento

65 [Apresentação.] VERDE, Ronis Vila. *Travessia*. São Paulo: Eureka!, 2017.

semelhante ao que o poeta dirige a seus pares, mas percebe as pedras no sapato: “Não me venha com essa linguagem / que eu não compreendo”. Talvez por isso, por esse desejo de comunicação com o outro, o livro se intitule *Travessia*. Mas não somente.

Com esse termo, Ronis também encena a passagem (e os poemas abrangem datas bem distintas, e antigas) da infância à maturidade, experiência que – universal – cabe a cada um decifrar: é o mistério de “menino, rapaz e homem / encontrarem-se unidos e cindidos nesse eu de agora”. O eu que assina *Travessia* tem, no entanto, seu próprio sertão, sua Macondo, sua Pasárgada, e de tal modo e intensidade que esse lugar se incorpora ao nome: se Quixote é da Mancha, Ronis é Vila Verde, real e inventado como todo lugar.

Por fim, encerrando esse breve passeio, resta mapear um pouco do tanto do mundo literário que percorre o livro de Ronis: no poema “Releitura”, parte do mapa se desenha, com a enumeração de nada menos que dezoito obras com as quais o poeta (também professor, teórico, ensaísta, doutor) parece, naquele momento, estar envolvido: Kafka, Cabral, Graciliano e Dostoiévski se misturam, em outros poemas, a Caeiro, Gullar, Bandeira, Adélia e muitos outros. Com tantas máscaras, não surpreende que o poeta diga a certa altura, ecoando um verso célebre de Mário de Andrade: “Sou trezentas e cinquenta salas”.

A travessia se faz, assim, como no romance-mor de Rosa, em mão dupla: o poeta ganha corpo no corpo do livro, enquanto os leitores vamos também nos redesenhando, a cada poema que passa. Porque o próprio de toda travessia (livro a ler, caminho além) é nos deixar diferentes do que até então éramos, antes de ajustar o “sapato novo” para encarmos – como fez o *gauche* itabirano – as pedras que nos esperam.

*Ruy Perini: Ensaio de seis faces*⁶⁶

Se um jovem Drummond abre seu livro de estreia com um poema que veio marcar a história da poesia brasileira, um experiente ensaísta vem, com a tranquilidade de quem tem na literatura um objeto de prazer e reflexão, oferecer aos leitores estudos desenvolvidos durante sua passagem na pós-graduação em Letras (estudos literários) da Ufes.

Psicanalista e poeta, Ruy Perini transita com desenvoltura e elegância por autores, temas, gêneros e períodos os mais distintos. A densidade dos ensaios vem de laboriosa e incessante pesquisa. Suspensa a pressa juvenil de querer abraçar mundos e fundos, Ruy sabe – e saboreia – que é “a madureza, essa terrível prenda”, para citar mais uma vez o itabirano autor de “Poema de sete faces”. Com esse perfil, pode atravessar diferentes textos, interpretando-os sempre tendo no horizonte um desafio espinhoso: fugir ao senso comum e ao estereótipo.

Abre o volume um ensaio acerca de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, romance que testemunha (via ficção, portanto) uma época

66 **Ensaio de seis faces.** PERINI, Ruy. *Cadernos do Mestrado*. Vitória: Cousa, 2021. (Apresentação)

lastimável da vida brasileira, que foram os anos de ditadura militar. Se aqui a dicção está próxima à crítica literária, o ensaio seguinte, sobre Surrealismo e Psicanálise, privilegia um tom mais teórico e historiográfico. O terceiro artigo se propõe a analisar um dos poemas mais importantes da poesia universal, o “Todesfuge”, a partir sobretudo de uma perspectiva peirceana. De Paul Celan, o poeta bem-humorado de *Lavra*, *poesia* passa a Oswald de Andrade, ressaltando aspectos pouco explorados da antropofagia. Daí a Paulo Leminski é outro passo: agora o olhar arguto de Ruy procura desentranhar de poemas do curitibano traços constituintes de sua complexa subjetividade. Por fim, feito um ciclo, Ruy volta a estudar uma prosa, uma obra-prima de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê” – em trabalho que figura entre os melhores da imensa fortuna crítica em torno da obra desse outro mineiro.

Leitor, desde a profissão, de Freud e Lacan, o ensaísta e poeta Ruy Perini sabe que ninguém tem seis ou sete faces. Drummond fez sete estrofes, e Ruy seis ensaios. Mas o mundo mundo vasto mundo a que pertencem e que mobilizam e no qual vivemos é bem maior. Os ensaios de Ruy ensinam, sem afetação, com equilíbrio e engenho, à semelhança do próprio autor. Ensinam, assim, de modo intransitivo. Cada um de nós que desate e aprenda os caminhos possíveis. São bem mais que seis.

Boa leitura!

Sérgio Blank⁶⁷

Delicadeza: essa é uma palavra que aparece com frequência quando ouvimos as pessoas falarem de Sérgio Blank. Sim, ele era assim: leve, educado, biscoito fino.

Nossas vidas se cruzaram muitas e muitas vezes: em nosso trabalho no Pró-Ler, quando orientei a dissertação de Sinval Paulino sobre a obra dele, nas minhas idas à Secult e à BPES, na minha participação no filme de Jorge Evandro, nos eventos que culminaram no livro *Por que você escreve?*, em muitos lançamentos de livros e alguns botecos depois, em tanta coisa...

Sérgio falava baixinho, perto da gente. Mais de uma vez me falou (e ele mesmo escreveu isso) da imensa admiração que tinha pelo Reinaldo – amigo, leitor, confidente. Admiração plenamente recíproca, ele sabia.

Nós, que aqui ainda estamos, vamos, Sérgio, fazendo o que é necessário: ler, estudar, divulgar sua obra, em todo lugar que tenha a delicadeza de merecê-la.

67 [Homenagem.] “O que dita a dor”: em memória de Sérgio Blank. *Fernão* n. 4, 2020 – portfólio Sérgio Blank. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/fernao/issue/view/1169>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Thiago Ribeiro⁶⁸

Em seu leito, às vésperas de adentrar a “eternidade do nada”, Brás Cubas recebe a visita de uma amiga e amante, cujo nome revela, não sem antes tramar certo suspense: era Virgília. Envelhecida, provoca um amargo e jocoso comentário do quase defunto, que diz ser o tempo “o ministro da morte”. Sua ironia, destilada de cabo a rabo das memórias, como sabemos, não poupa nada nem ninguém: seu antigo amor, ele mesmo, os leitores, todos somos alvos de suas tiradas vindas supostamente do além-mundo. A ideia de definir o tempo como um alto representante e digno intermediário da morte já manifesta a incontida galhofa de sua pena, haja vista as acepções que a palavra ministro comporta, quer no sentido jurídico-político, quer no religioso-eclesiástico. Em síntese, o que Brás afirma é que a deterioração do corpo, que leva à finitude, se faz no tempo, sendo a morte, assim, apenas (valha a troca) o derradeiro capítulo da existência. Morrer, pois, significa estar sujeito à inexorável ministração do tempo. Por isso, Virgília responde a Brás, suspeitando de seu óbito iminente: “Todos nós havemos de morrer; basta estarmos vivos”.

68 **Apresentação.** RIBEIRO, Thiago. *O abismo do inexplicável em Memórias póstumas de Brás Cubas*. Vitória: Pedregulho, 2018.

Esta cena, no cap. VI, é uma das inúmeras em que a morte se evidencia protagonista, como, aliás, desde o título, e depois a dedicação aos vermes, e o prólogo, e ao longo de toda a “obra de finado” que é o livro em pauta. Tal onipresença da morte no romance de Machado de Assis faz dela, de modo semelhante, a protagonista no estudo de Thiago Ribeiro. A ousadia do machadiano começa exatamente ao encarar o núcleo da narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, isto é, ao enfrentar as “múltiplas mortes” que atravessam as lembranças do autor defunto, Thiago escolhe um caminho que, aparentemente, já foi desbastado. No entanto, a fortuna crítica tem mostrado que os primeiros desbravadores da obra de Machado não bastaram. Passo a passo, a pesquisa explicita com fartura o que os mais legitimados estudiosos da história de Brás descobriram acerca do tópos da morte – e, sobretudo, o que não.

Entre outros achados, Thiago vai descobrir um ponto de inflexão na trajetória do debochado narrador: se Brás trata com escárnio e zombaria a morte de todos os personagens, inclusive a dele mesmo, ao tratar da morte da mãe o tom se altera e aparece, inusitadamente, um cordial e sentimental sujeito. Para saber por quais razões o galhofeiro age de tal ou qual maneira, e para saber como ele age diante do passamento de tantas pessoas de seu entorno, e para saber um tanto de tantas teorias (antropológicas, psicanalíticas, históricas, filosóficas) que trataram do tema da morte, o caminho é ler o livro de Thiago, cujo estilo nada tem a ver com o estilo ébrio de Brás Cubas, pleno de elipses e ambivalências. Ao contrário, a escrita de Thiago se quer clara, objetiva, esclarecedora, o que, no mundo acadêmico, anda rarefeito.

No capítulo CXIX, entre os “bocejos de enfado” do medalhão defunto, há um que se conecta diretamente com a investigação de Thiago: “Matamos o tempo; o tempo nos enterra”. Fingindo ignorar a pilhéria da reflexão, fiquemos com o que há de triste e trágico nela: o tempo, aquele ministro, parece invencível: nem mesmo a coloquial expressão “matar o tempo” escaparia de seus tentáculos.

Se é que é assim que nos parece, ou seja, “basta estarmos vivos” para que o tempo – mais cedo ou mais tarde – nos enterre, então há de haver alguma sabedoria em sabermos escolher bem o que fazer com esse nosso tempo terreno, aqui e agora, sem delírios. Ler a literatura de Machado de Assis e ler estudos como este de Thiago Ribeiro são, sim, sublimes e alegres formas de trapaça, até que – sem emplasto que nos salve – a sinistra trapaça final nos chegue e leve. Até lá, o jogo, o logro e o livro nos divertem, ensinam e comovem. E isso, pensando bem, não é pouco: é bastante. Então, boa leitura!

Zé Amorim & Diego Moreira: Movimento pornaso – um livro porreta⁶⁹

Não é todo dia que um livro – diferente, ousado, precioso – como este *Movimento Pornaso* (2017) nos cai em mãos. Desde o título, já temos um pouco do que ele é: poemas de tom e tema pornôs (mas não somente) em formatos elaborados, como se parnasianos fossem. Mas o hilário neologismo, que por si só já desmente a sobriedade da caretice parnasiana, também antecipa o traço cômico que acompanha todo o livro: são muitos os poemas que conseguem o raro feito de produzir riso no leitor. E, seguindo a tradição dos poemas fesceninos, em que eros e riso copulam sem cessar, há de igual modo a presença constante de alusões a textos e autores, dando à obra aquele tanto de legitimação que, em geral, a tribo dos poetas pede e até mesmo exige

69 ***Movimento pornaso: um livro porreta***. *Fórum de literatura brasileira contemporânea*, v. 9, p. 263-269, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/18057/10886>. Acesso em: 10 jan. 2021. (Resenha)

(alguns escondem ou disfarçam o que os concretos chamam de paidéia; outros, despidorados, explicitam a fonte de suas paródias: porque o pornô, a um tempo, homenagem e sacaneia).

Na verdade, não há melhor resenha para *Movimento Pornaso* do que o texto do mestre Glauco Mattoso na abertura do livro – “Fescenninidade na contemporaneidade”. Ali, com a verve e a cultura que lhe são peculiares, Glauco desfila, ou destila, parte da trupe que engenhrou versos à feição destes de Diego Moreira & Zé Amorim: Eduardo Kac, Cairo Trindade, Bráulio Tavares, sem descurar dos históricos Gregório de Matos, Laurindo Rabelo e Zé Limeira, ou ainda os clássicos Catulo, Marcial e Aretino. A lista é bem maior, naturalmente, e pode ser bastante ampliada em consulta às conhecidas coletâneas de Alexei Bueno (*Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Mattoso*, 2004) e Eliane Robert Moraes (*Antologia da poesia erótica brasileira*, 2015). O autor de *Centopeia* aponta que, “na pennipotente veia amorimoreiriana, [...] eruditismo e chulismo podem concretizar a perfeita *synthese dialectica*” (p. 10). Talvez não tão perfeita, nem tão dialética, mas decerto a precisão dos versos mira a uma síntese inequivocamente ambiciosa.

Nos mais de cinquenta poemas da dupla de poetas catarinenses, não há nenhum poema feito em dupla. Prevalece o soneto (sobretudo na mão de Diego), mas há haicais, formas livres e muitas paródias, lembrando, nesse sentido, e pela tríade pornô-humor-intertexto, o conjunto dos originalíssimos poemas escritos, em sua maioria, entre 1933 e 1935, pelos capixabas Guilherme Santos Neves (1906-1989), Paulo Vellozo (1909-1977) e Jayme Santos Neves (1909-1998), mas só publicados em livro décadas mais tarde, em *Cantáridas e outros poema fescenninos* (1986).

A obra se abre com uma espécie de poética, “Pornaso”, soneto que dá o cartão de visita, com uma estrutura rímica em AABB / CCDD / EEF / FGG, e jogos sonoros e semânticos que se disseminarão ao longo do livro: “O posto píncaro de minha pica” (p. 13) e “Eu as [gêmeas virgens tetas] mamoo mais que amiúde” (p. 13). O vocabulário

– pica, cu, tetas, boceta – e a trama do soneto (preliminares, felação, cunilíngua, relação sexual) deixam para trás toda esperança do leitor que entra em busca de leveza, recato e refrigério.

O soneto seguinte, “Grego vaso”, é um esplendor, e talvez seja o exemplo mais bem-acabado do Movimento Pornaso, com a sátira ao célebre hábito dos poetas contemporâneos de Alberto de Oliveira (“máquinas de fazer verso”, disse Oswald) de descreverem objetos, “longe do estéril turbilhão da rua” (Bilac), nos píncaros de... torres de marfim. O grego vaso aqui não é senão a privada onde o poeta descarrega o prosaico “barrego”.

Não poderia faltar, na miríade de paródias que atravessam *Movimento Pornaso*, a *blague* ao campeoníssimo poema gonçalvino alvo de releituras inumeráveis, a “Canção do exílio”, que aqui se transmuta em “Canção do Emílio”. Os próprios poetas se encarregam de listar alguns autores que se debruçaram menos “sobre” e mais “contra” o poema de G. Dias (Casimiro, Oswald, Murilo, Drummond, Quintana, Gullar, Paes, Cacaso, etc.), mas se esqueceram de uma politizada versão, de 1978, de Luis Fernando Verissimo, que vale divulgar.

De ótima fatura é também “O pau-brasil”, dedicado ao referido Oswald de Andrade, poema em que a árvore se torna, de modo (pouco) ambivalente, a “tora dura” que “deu muita tinta”, o “pau mais cobiçado/ de todo o nosso país”. A propósito, cabe lembrar, nessa seara priápica, o *insight* do terceto de Ricardo Silvestrin: “oswald/ pôs o pau/ brasil pra fora” (*Bashô um santo em mim*, 1988), rememorando a poesia-exportação de nosso irreverente modernista.

Mais à frente, outro clássico ganha sua versão pornasiana, com “Vou-me embora pro prostíbulo”, em que o refrão bandeiriano ganha novos rumos: “Vou-me embora pro prostíbulo/ Antro de perdição sem lei/ Lá fodo a mulher que quero/ Quicá a mulher do frei” (p. 22). Se na Paságarda havia “prostitutas bonitas/ para a gente namorar”, o poeta pega o gancho e vai direto ao bordel exercer seus desejos libidinais. Os eufemismos líricos de Bandeira encontram na “contravenção pornasiana” a projeção da realização carnal de seu prazer.

No soneto “Nem Assis explica o chifre”, a partir da popular expressão “nem Freud explica”, o poeta se soma àqueles que, na querela se Capitu traiu ou não o narrador seminarista, se posiciona, com a pena da galhofa, com um singelo sim: “Bentinho, que era boa gente,/ Morto repousa inconfundido/ Sem saber quem lhe há ascendido/ Às fronteiras corno tão ingente” (p. 29). A rima aparentemente fácil – “gente / ingente” – se revitaliza pelo surpreendente do termo raro e mesmo erudito, tendo “ingente” os sentidos de “enorme”, “desmedido”, como deveria ser o corno do casmurro personagem machadiano.

O melodioso “A valsa”, de Casimiro de Abreu, com suas dezenas de versos de duas sílabas, recebe a hilária versão “A falsa”. Lá no poema romântico, a musa se desfaz de amores, na dança, por um terceiro, que não seu cantor; aqui, no poema contemporâneo, à musa já se acusa de, “no leito/ perfeito” (p. 30), estar em gozo “pra outro/ Romeu” (p. 31). O traído é figura frequente em poemas do tipo, como se rir de tal condição alheia funcionasse como uma espécie de sublimação daquilo que não se quer para si.

A bacante festa de paródias não para: Camões, Juvenal, Gregório, Álvares, Cruz e Sousa e mais um punhado de citações que não têm fim. O arquicitado poema de Quintana ganha uma deliciosa e bem-humorada versão de Zé Amorim: “Esses todos que aí estão/ Atrasando a minha vidinha,/ Eles passarão,/ Eu passarinha!” (p. 39). Quando um poema atrai para si os holofotes da paródia (como este de Quintana), é que ele já trilha os rumos que levam ao lugar de clássico.

Há trocadilhos fáceis, como “fá-lo-ia”, “é-pica” e “poliglota / poligrota”, mas faz parte do ofício pesar a mão ali e acolá, em busca do efeito do ridículo, da zombaria, da satisfação rápida. Ainda hoje, palavrões e obscenidades provocam, no espaço da arte, o prazer de ver que nem todo interdito está sequestrado ou excluído de toda manifestação de linguagem. A arte e a poesia, em especial, tornam-se um espaço (desde que fora das mídias de massa) em que tudo ou quase tudo pode, em que o trânsito e a transa entre os envolvidos se dão de modo mais alegre e desrecalcado.

Ao contrário do que alguns incautos apressados imaginam, a melhor poesia dita erótica e mesmo pornô não quer excitar sexualmente o leitor, mas, antes, acionar nele e para ele a reeducação de sentidos, a partir do contato com uma linguagem mais radical, porque foge à estética do decoro e do bem-comportado, e mais imprevisível, porque – a despeito de estar em versos – foge ao lirismo comedido, complacente e aburguesado de grande parte da produção poética contemporânea. A essa poesia de alta voltagem erótica, pertencem Drummond, Hilda Hilst e Waldo Motta, e ainda Glauco Mattoso, Leila Mícolis e Paulo Franchetti – cujos livros *Mal d'orore* (2011) e *Escarnho* (2009) estão a pedir estudos.

Como se evidenciou, o gesto da citação intertextual em *Movimento Pornaso* é frequente, é mesmo capital em seu objetivo de abalar cânones, dando-lhes inusitadas direções. Linda Hutcheon apontava, em *Uma teoria da paródia* (1989), que, “se o receptor não reconhece que o texto é uma paródia, neutralizará tanto o seu *ethos* pragmático como a sua estrutura dupla” (p. 39), ou seja, se o poema paródico depender exclusivamente do repertório do leitor em reconhecer o poema parodiado, o risco do logro aumenta (ambos, poema e leitor, sairão logrados). No entanto, Diego Moreira & Zé Amorim pinçam obras bem conhecidas da tradição poética brasileira, e raro será o leitor que – tendo este livro em vista – não saberá decodificar a citação em movimento (mais ou menos visível).

Embora irregular, considerando a difícil equação que é harmonizar a contento a elaboração de poema, em especial quando paródico, em chave a um tempo pornoerótica e humorada, o saldo do livro *Movimento Pornaso* é sem dúvida bastante positivo, e se alinha à alta estirpe de poetas que, com mais ou menos vigor, com maior ou menor uso do chamado chulo, com ou sem humor, quiseram pôr no verso aquela verve picante que ora espanta, ora diverte, às vezes vira tesão, mas o que mais faz é provocar o pensamento de quem sabe que cada corpo só se excita conforme pode.

Parte III

Entrevistas & depoimentos

2010 – Entrevista para Fábio Andrade (Revista Crispim): Sobre poesia brasileira

1. Existem posturas muito extremas sobre o valor da poesia feita hoje no Brasil. Alguns acreditam que há muitos valores nessa produção contemporânea, outros que ela tem mais joio que trigo. Para você, é possível uma visada crítica menos superficial, que não caia na armadilha do tudo ou nada?

A pergunta já antecipa a resposta: as tais posturas extremas, radicais, desejam uma poesia “dita profunda”, para lembrar sério gracejo de Cabral. No entanto, desde Aristóteles até hoje, mesmo após toda a teorização das correntes críticas do século XX, ninguém sabe com clareza o que é um bom poema, por que um poema é melhor do que um outro, enfim, o que é o belo, ou, melhor, que valores constituem o belo. O belo é histórico, é relativo, é contingente. Não há um “belo em si”, imanente, nem há valores absolutos. Estética e ideologia estão em constante cruzamento e conflito. Experimente, numa aula, atribuir-se a autoria de um poema desconhecido de um poeta canônico, e depois revele a verdadeira autoria. Tudo muda, os valores mudam,

porque a própria assinatura configura um valor, um bem, um capital simbólico que interfere, *a priori*, no lugar do poema no mercado.

Não quero dizer, com isso, que tenhamos de fugir à questão do joio e do trigo. Afirmo o óbvio: a ausência de consenso indica que as “verdades” são construídas, performatizadas. A distância entre o juízo crítico e o chute opiniático é, com frequência, bem pequena e atende a interesses tantas vezes não confessados. Daí a celeuma e a disputa, tribos e panelinhas afora, por espaços de poder, por mostrar quem sabe mais etc. e tal.

2. Parece que a partir, principalmente, dos anos 90 novos rumos foram se delineando para a poesia brasileira pós-concreta. Seria isso um sinal do arrefecimento da vanguarda e de sua influência?

Sou bastante suspeito para falar da produção e da influência dos Concretos (veja a maiúscula!), porque pertenço ao grupo que reconhece a força, a competência, a solidez, a presença incontornável dos paulistas na história da literatura brasileira. O panorama da produção contemporânea é bastante complexo e movediço e, penso, não permite simplificações. Noutros termos, em aparente contradição, creio que convivem a sombra da vanguarda (que, entre nós, se confunde com a vanguarda concretista) e a sua diluição. As propostas, poéticas, de caráter mais experimental se filiam, de algum modo, à herança concreta; as propostas mais clássicas, retóricas, tradicionais se afastam dela.

E, registre-se, quando falo em poesia concreta, não aponto tão-somente para a revitalização do espaço e da visualidade, mas, sobretudo, para a noção e o alcance do rigor e do cálculo que ela trouxe. Seria fácil listar nomes importantes no cenário artístico atual que têm, ainda, como alto parâmetro a produção dos irmãos Campos, especialmente de Augusto.

3. Qual, para você, a principal contribuição da poesia marginal dos anos 70 para o cenário atual da poesia brasileira?

O humor – o bom humor. E por vários motivos: antes dos marginais, o uso do recurso do humor na elaboração poética era parco, restrito, pontual. Está lá em Gregório, é certo, passa pelo Sapateiro Silva no séc. XVIII, por Álvares no XIX e alcança Oswald, Bandeira e Drummond, mas nos anos 70 era quase programático. Sei que muito críticos, teóricos e historiadores têm ojeriza ao humor, ainda mais se em excesso. (E se o humor vem de uma voz jovem aí significa deficiência, incultura, oportunismo.) Estávamos numa ditadura feroz e o humor, mesmo como válvula de escape, cumpriu um forte papel de resistência. O humor é destronador, à direita e à esquerda, de alto a baixo escalão. Ademais, o humor seduz o leitor menos familiarizado, cria uma intimidade, abala as certezas e as grandes metafísicas.

Não se misture, porém, humor com relaxo formal. Há piadas bem contadas – e há piadas que nem se reconhecem. E digo humor em seu sentido lato, que inclui o riso solto, mas também aquele riso mental, que pensa a coisa de que ri, feito Zaratustra.

4. Como você encara o resgate de certas formas fixas realizado por poetas contemporâneos, alguns bem diferentes entre si, como é o caso de Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Paulo Henriques Britto?

A ressonetização é a ponta de um *iceberg* no vastíssimo oceano das letras, com o perdão da imagem cafona. Eu diria que o poeta deve entender a fixidez da forma como um desafio, como um jogo, seja no sentido da transgressão, seja no sentido da perpetuação. Glauco e Paulo Henriques, por exemplo, dois dos poetas mais antenados que temos, não à toa são exímios sonetistas. Vale lembrar, para o deleite, o “Soneto paulindrômico”, de Mattoso, num esquema AA BCB DEED BCB AA, e ver como o fixo se move:

Ter algo que dizer não é o que conta.
O “como” é que o poeta faz de monta.
Algum palestrador alega assim,
que o verbo é pedra em si, não ferramenta.
Mas isso não é cláusula pra mim.

Prefiro achar que ter um bom motivo,
além do jeito, é justo requisito.
Concordo, enfim, com Paulo Henriques Britto
que existe inspiração num verso vivo.

Ocorre que um poema é meio e fim,
porém precisa ser de alguém que enfrenta
dor, fome, angústia, azar, algo ruim.

Não basta o “como” em verso ou prosa pronta.
Temer o tema é o medo que amedronta.

A forma fixa não é inimiga, nem sinônimo de caretice, vetustez ou camisa de força. Está mais para camisa de vênus. O haicai, por exemplo, virou, tragicamente, um exemplo de praga, de má poesia – na mão de poetastros, é claro. Na mão de feras, tipo Leminski ou Millôr, a pílula explode.

5. De que modo você vislumbra o impacto das novas tecnologias sobre a produção poética contemporânea?

Interessa-me menos, por enquanto, a utilização do suporte tecnológico como ferramenta de criação do que como ferramenta de pesquisa e informação. O “impacto” maior hoje é o acesso rápido, caseiro, barato a uma quantidade absurdamente impressionante de dados. O poeta pode, da poltrona, vasculhar mundos e mundos de que, há algumas décadas, jamais teria conhecimento. Ou teria que realizar périplos e périplos para alcançá-los.

6. No âmbito da crítica literária acadêmica fala-se muito em pós-modernismo e, a partir dessa perspectiva, estuda-se muito a prosa literária. E a poesia? É possível falar da poesia em termos pós-modernos?

De fato, até fala-se de poesia pós-modernista, mas raramente de poesia pós-moderna. Apraz-me pensar que a poesia, por algum misterioso arranjo das coisas, ficou imune às teorias do pós-moderno, que falam de um homem errante, da transdisciplinaridade, do ecletismo epistemológico, da indistinção entre alta e baixa cultura (portanto de um abalo no conceito de cânone), do ceticismo em relação às grandes narrativas – religião, ciência etc., das micropolíticas do cotidiano e por aí vai.

Talvez, e isto é mera hipótese, o fato de os grandes poetas incorporarem à forma uma reflexão sobre o sujeito (o tal do eu lírico) na história já seja um sinal de extrema contemporaneidade. Ademais, diferentemente da prosa ficcional, e da crítica referente a ela, parece-me que poetas e críticos de poesia estão mais interessados em fazer e detectar uma “história da poesia”, quiçá como resistência da tribo, e menos em enquadrá-la a moldes e modas.

7. Como professor, você tem se dedicado ao trabalho de análise e interpretação de textos poéticos - seu livro “Lira à brasileira” é um exemplo disso. O que temos notado, porém, é que os cursos de Letras têm negligenciado essa prática, pouco contribuindo para que o professor futuro desenvolva o contato direto com o texto literário. Como você vê esse fenômeno?

Procuro sempre, na prática cotidiana das aulas, dos cursos que ofereço na graduação e na pós, privilegiar a leitura de crítica literária. Evidentemente, indico inúmeros textos de teoria, *stricto sensu*, e de historiografia literária, mas dou muita ênfase, repito, aos textos de crítica, exatamente porque, há tempos, percebo a dificuldade que o pessoal tem de enfrentar, à unha, um poema, um conto, um romance, uma peça – sem as muletas do que, quase como um *deus ex machina*, chamam de teoria. Na verdade, banalizam a teoria, restringem a

historiografia e fogem da crítica. Tento mostrar que as três perspectivas alimentam umas às outras, mas, por uma questão de método, de limites e de urgência, insisto na leitura de (bons) ensaios que analisam textos literários.

Tenho horror, no entanto, àquela postura do “cada um interpreta o que quer”: não! Cada um interpreta o que pode – e olhe lá. É o velho, e útil, conceito de repertório. Não tem como se esquivar. Cada um de nós é o leão dos carneirinhos que degustou. Estimulo as análises e as interpretações audaciosas, alertando para o risco do bordado: um passo a menos e se fixa a mesmice; um passo a mais e aparece o monstro da interpretite.

8. Como você traduziria a condição anfíbia de transitar entre o texto acadêmico e a palavra poética, a condição do entre-lugar professor-poeta?

Dá vontade de dizer que nem é tão anfíbia assim essa condição, pois é algo praticamente indissociável. Óbvio que não dou aula em versos, nem faço poemas como se estivesse palestrando. Mas seja na prosa da aula ou na prosa do ensaio, o tal professor-poeta tende a prestar atenção nos comos e comas da linguagem, parecido com o poeta-professor que, ao fazer literatura e dar asas à fantasia, sabe que a cera derrete e o tombo é fatal.

Mas não me agrada o professor que quer, em aula, se travestir de poeta, ou escritor. Traz prejuízo à causa. Por acaso, acabo de ler um ensaio de Ana Cristina Cesar em que ela diz, e concordo: “A falta de sutileza pode ser fatal para a literatura”. Sem dúvida: para primar “em comer os hiatos” (Bandeira), o sujeito tem de ser um sapo antenado.

2010 – Entrevista para Marcela Rangel (Revista Calçada):⁷⁰ Sobre literatura erótica

- Você coordenava um grupo de pesquisa de literatura erótica, certo? Quais eram os pontos mais estudados por vocês?

R.: O Grupo de Pesquisa se chamava “Poesia e prazer: formas do erótico na história da lírica brasileira”. O objetivo era estudar a produção poética brasileira a partir da perspectiva do erótico, investigando – em períodos históricos e estéticos distintos – modos diversos de expressão, desde a lírica fescenina de Gregório de Matos, no barroco, passando pela dicção contida dos árcades e sublimada dos românticos e simbolistas, até a linguagem liberada dos poetas modernistas e libertária dos poetas marginais e contemporâneos. Por conseguinte, a ideia era analisar a relação entre tais formas literárias do erótico e o contexto histórico envolvido.

70 Disponível em: <https://twitter.com/revistacalcada>

- Qual é a importância do estudo acadêmico da literatura que aborda o corpo e os sentidos?

R.: Estudar o corpo, no sentido mais lato possível, é estudar a história do homem. A literatura é um meio privilegiado a partir do qual podemos entender as transformações do pensamento humano quanto a felicidade, prazer, gozo, dor etc.

- Você acredita que a literatura erótica ainda é, aqui no Brasil, vista de forma torta, como se fosse algo que devesse permanecer velado?

R.: Há, ainda e sempre, dois grandes tabus – no Brasil e, mesmo, no mundo: a religião e o sexo. O senso comum se espanta, muitas vezes de forma absolutamente artificiosa, quando ouve ou lê alguma palavra do entorno erótico, como se um pequeno crime estivesse sendo cometido. A moral conservadora precisa de vestes para manter seus ares de vestal. Hipocrisia, medo e ignorância andam, com frequência, de mãos dadas.

- O que foi o livro *Cantáridas*? Qual foi a repercussão desse livro no circuito capixaba na época de seu lançamento? E hoje o que ele representa?

R.: Sobre *Cantáridas* eu recomendaria a leitura da dissertação de Felie Fiuza, *Cantáridas: uma trindade de sátiros na década de trinta*, defendida em 2009, no Programa de Pós-Graduação em Letras. A repercussão deste maravilhoso livro foi e continua sendo muitíssimo mínima. Mesmo nos cursos de Letras, ele é pouco conhecido. Nos círculos de estudiosos do assunto, aí sim ele tem a importância – se não, devida – crescente. Escrito nos anos 30 por três amigos, o livro traz estupendos sonetos, que, deliciosamente desbocados, funcionam como uma espécie de desafio entre poetas – só que um desafio movido pelo prazer sacana de satirizar o outro pela via da sexualidade.

- Entre os grandes nomes da Literatura erótica, quais são seus favoritos e por quê?

Além da obra-prima *Cantáridas*, gosto demais, em poesia, da obscenidade de Glauco Mattoso, de Bernardo Guimarães e de *As bufôlicas* de Hilda Hilst, da elegância de Drummond em *O amor natural*, e do humor irônico de Waldo Motta. Na prosa, *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, da mesma Hilda, e contos esparsos de Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu, Dalton Trevisan. Sem esquecer esse primor de ambiguidade que é *Grande sertão: veredas*, de Rosa, romance em que o erótico se entreabre, para citar frase de Barthes, um grande pensador do tema (vide *Fragmentos de um discurso amoroso*). O erótico e a literatura se dão no mesmo lugar: na língua.

Em meu livro *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira (dos anos 70 aos 90)*, publicado pela Edufes em 2002, resumi o que acho do erotismo, a partir da imagem da cama. Cito-me: “A cama onde se deita a *pornografia* é a mesma onde se vêm ajeitar o *amor sagrado*, a *pura sacanagem*, o *hermafroditismo*, as *homo e heterossexualidades*, é a mesma que acolhe a *suruba*, o *ato solitário* e a *sublimação*, a *carícia*, o *beijo* e a *penetração*, a *reverência* e o *riso*, o *corpo* e a *alma*, o *coito* e a *brincadeira*, o *palavrão* e a *galanteria*, é a mesma de luz acesa ou apagada, na alcova, na zona ou no motel, com pau, pinto ou pênis, vulva, clitóris ou pombinha, carnal ou idealizada, romântica ou pós qualquer coisa, é a mesma cama para o cérebro e para o coração, de uivos, gemidos e silêncios, de vida e morte.”. Em suma: Eros está em todo o lugar – no nu ou sob roupas, pulsa o corpo.

2017 – Entrevista para André Argolo (Global Editora):⁷¹ Sobre Manuel Bandeira

1) Você se lembra da primeira vez que leu Manuel Bandeira? Ou isso fica diluído no tempo, nas diversas releituras? Ainda assim costuma haver um momento de uma espécie de epifania, paixão, quando somos sugados para a obra de alguém. Aconteceu isso com você no caso da obra do Bandeira?

Devo ter lido Bandeira no antigo ginásio, mas a lembrança nítida que tenho é já ou somente no segundo grau. Tive um professor de Português, o Agostinho (que era também professor na UFRJ), no colégio estadual, em Copacabana, que era fã do Bandeira – e do Milôr Fernandes. Isso foi no final dos anos 1970, tipo 1979, quando eu tinha uns 15 anos. Desde então, venho lendo e relendo Bandeira sempre com muito prazer. Sempre digo nas aulas e a amigos que Bandeira

71 Disponível em: <http://blog.grupoeditorialglobal.com.br/entrevistas/o-camisa-10-da-poesia-do-camisa-10-wilberth-salgueiro/> Acesso em: 10 jan. 2021.

é meu poeta preferido do coração, e que Cabral (seu primo) o preferido da cabeça. (Entre os dois, a sombra onipresente de Drummond.) Bobagem, criancice – mas fica sendo.

Na graduação em Letras e depois nas pós, mas sobretudo como professor de literatura, meu contato com a obra dele foi constante e crescente. Um aspecto que sempre me chamou a atenção foi essa tão decantada nostalgia ou, noutros termos, o tema do *ubi sunt*. No caso de Bandeira, o que ressalta é que esse tema da infância, da rememoração, do que poderia ter sido e que não foi, da finitude comparece desde o primeiro livro. Em geral, o *ubi sunt* (aquilo que passou e não volta jamais) é um assunto de velhos, mas nele a “velhice” (que se confunde com a morte sempre pro dia seguinte, vide o sensibíllissimo verso “Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir”) está desde o livro inaugural, *A cinza das horas*.

Em *Personecontos*, em 2004, um livro meu de sonetos, há um, exatamente com o título “Bandeira”, que brinca com alguns poemas do nosso recifense:

Acordou com ruídos, bem ao lado,
à esquerda, no canto da bicama.
Antonia, a namorada, viajara
pro sul, Argentina – trabalho e tango

(agente de turismo e ornitólogo:
par, diziam amigos, tão exótico).
Não pensou duas vezes: levantou-se
e zuniu a coberta, feito um show

de vã pirotecnia em breu sem público.
Nada viu, mas os tais *pius* persistiram:
estaria sonhando sons ao vivo?

Foi só de dia, abaixo do abajur,
que, flâmulas, notou as três vizinhas:
um belíssimo bando de andorinhas.

2) Lista, a sempre injusta mas irresistível lista: é possível escolher três poemas de Bandeira para o “Pódio Olímpico da Poesia”? Se pode, por que estes?

Difícil mesmo, mas adoro “Namorados”, “Porquinho-da-Índia” e “Os sapos” (e como deixar de fora “Arte de amar”, “Autorretrato”, “Irene no céu”, “O bicho”, “Mulheres”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “Pneumotórax”, “Neologismo”, “Consoada”, “Vou-me embora para Pasárgada” etc. etc. etc., rs?). Em “Namorados”, elogiar a amada chamando-a de “lagarta listrada” é bom demais: é o amor sem mesmice. O porquinho-da-índia que só queria estar debaixo do fogão é outra imagem marcante: quem, criança, não teve seu platonico porquinho-da-índia? “Os sapos” é, como os demais poemas citados, obra-prima: a quadra “Vede como primo / Em comer os hiatos! / Que arte! E nunca rimo / Os termos cognatos.” é uma lição de poesia, pois é preciso obedecer ao poeta/poema e comer o hiato da palavra hiato para que o verso fique, como todos os outros do longo poema, uma redondilha menor. Com “Os sapos” se entende bem mais e melhor o que foi (ou não foi?) nosso modernismo.

3) Pela sua experiência como professor, pela linguagem muitas vezes coloquial que usou, a obra de Manuel Bandeira é uma porta generosa pra convidar as pessoas aos desafios e prazeres da Poesia, de forma geral?

Com certeza, uma porta generosíssima. Há algo de intimidador no famosíssimo verso de Drummond: “trouxeste a chave?”. Em Bandeira, rola uma impressão que a porta fica entreaberta. É uma impressão, é claro. Tanto quanto Drummond, mas distintos, Bandeira é também claro enigma. Fez verso livre, soneto e outras formas fixas, traduziu com grandeza, foi simbolista, modernista e “concretista”.

Uma palavra importante na poesia de Bandeira – a que Arrigucci em seu incontornável *Humildade, paixão e morte* deu a devida dimensão – é “desentranhar”: a coisa tá lá dentro, nas entranhas, parece difícil de captar, mas vem o danado do poeta e, de modo muito aparentemente simples, faz a coisa surgir. Isso, de fato, encanta e seduz, e deixa os leitores com aquela sensação gostosa (e perigosíssima também, diga-se) de que é fácil ser poeta.

Bandeira, para mim, meio que sintetiza um modo digamos equilibrado de ser poeta: na vida, agia com simplicidade e bom senso; escrevendo, também não faz barulho: é elegante e preciso. Em passagem gostosíssima de *Itinerário de Pasárgada* (que todo poeta deveria ler), Bandeira fala como o verso livre foi para ele “uma conquista difícil” e a seguir dá exemplos de como foi percebendo a presença desse tipo de verso em contextos surpreendentes, e arremata com estes versos que ele “desentranhou” de uma fórmula de preparados para pele:

Óleo de rícino

Óleo de amêndoas doces

Álcool de 90^o

Essência de rosas.

Há muito ainda a aprender com este melancólico e bem-humorado “tísico profissional”, como ele mesmo se definiu em “Autorretrato”. Aprender, por exemplo, que só importa o lirismo que seja libertação. E que, mesmo diante do que parece iniludível, sempre há um tango argentino à nossa espera.

2017 – Entrevista para Marihá Barbosa (para uso em sala de aula): Sobre liberdade e criação

Texto inédito

1. Em suas aulas, você costuma debater sobre a liberdade artística com seus alunos? Já teve algum problema com tais aulas?

Como dou aula de literatura brasileira para adultos, raramente tenho problemas quanto a isso. Mas, claro, sei que provavelmente muitos alunos devem ficar incomodados com alguma obra (romance, conto, poema etc.) mais “radical” em algum aspecto, mas em geral não se manifestam, talvez por timidez ou vergonha.

Não discuto diretamente “liberdade artística”, assim, nesse sentido, porque, na prática, todas as minhas aulas, todos os meus cursos dependem de que haja, efetivamente, uma concepção ampla de “liberdade artística”, sem o que não se pode estudar ou, diria mesmo, entender literatura e arte em geral.

2. O que a liberdade artística significa na prática?

Liberdade artística seria, rigorosamente, o artista poder se expressar livremente. Isso implica poder usar qualquer linguagem que queira e abordar qualquer assunto sob qualquer perspectiva.

3. Nos dias de hoje, quais são os principais obstáculos encontrados na liberdade de expressão artística?

A onda atual de caretice, direitice, conservadorismo, autoritarismo, obscurantismo está bem grande. Sob o pretexto de conservar/ preservar uns ditos valores morais, familiares, sexuais, uma grande comunidade quer legislar sobre algo de que não entende nada. Como a massa, em geral, bombardeada pela indústria cultural, defende “o mais do mesmo”, por conseguinte tende a rejeitar o que se apresenta (nem sempre é) como “novo”, diferente, ou, diria o filósofo Theodor Adorno, “não-idêntico”.

4. Qual a sua opinião a respeito da polémica gerada em torno do MAM?

Não vejo nada de negativo no uso da nudez na arte, o que, aliás, é antigo e constante. As crianças – este foi o ponto central dos moralistas de plantão – lidam bem com a nudez, os adultos é que não. Bastam umas pitadas de Freud para aprender que a “civilização” se constrói a partir de repressões, mas isto não se confunde com censura nem autoritarismo em relação a manifestações artísticas.

5. Quais são os limites do fazer artístico?

É difícil estabelecer limites, mas ninguém deve ser obrigado (literalmente) a interagir com o objeto artístico, o que não é o caso de interação espontânea, ou prevista, ou avisada. Um outro limite seria de caráter ético (não “moral”): alguma coisa que se autodenomine “arte” e tenha em sua constituição elementos evidente e programaticamente que objetive ofender, agredir, violentar... Aliás, isto nem seria arte.

6. Enquanto professor da Universidade, você se engaja perante certos movimentos?

Penso que a prática da aula cotidiana é já uma forma de engajamento. Tento ser um professor atuante e atencioso, na medida do possível, com todos os alunos, e são muitos. Tento preparar, planejar as aulas, e fazer de meu ofício e trabalho de professor o mais digno, justo e ético possível.

Especificamente, em relação a um ou outro “movimento”, não tenho atuação direta, a não ser, claro, minha atuação no movimento docente. Mesmo deste, em sua prática e organização sindical, tenho estado um pouco afastado, não por desinteresse ou discordância, mas sobretudo por falta de tempo de dar conta de tudo. Penso, no entanto, que – se eu for reconsiderar prioridades – devo voltar a militar com mais intensidade, como fiz, mais jovem, quando entrei na Ufes nos anos 1990.

7. Qual é a relevância social da liberdade artística?

É total. De modo algo simplista, mas direto, diria que a “liberdade artística” está diretamente vinculada a uma “sociedade livre”. Isto é uma utopia, mas a arte se caracteriza (entre outros aspectos) por vislumbrar horizontes utópicos para a humanidade – e a liberdade é um desses horizontes.

8. Existe uma função social da arte?

Pergunta complicada. Já mudei de opinião algumas vezes em relação a isso. A resposta “correta” seria “não”, no sentido de que a arte deve ser livre inclusive de ter uma função social. Ou seja, a obra de arte não precisaria ter compromisso com nada a não ser consigo mesma. Acontece que toda manifestação artística já é eminente e imanentemente histórica, daí que – nessa perspectiva – toda manifestação, queira ou não queira, exerce uma função social. Seria, assim, ingênuo crer que a arte pode não ter uma função social.

9. O senhor teria textos para nos indicar sobre esse assunto?

Embora não trate diretamente de “liberdade artística”, o artigo “O direito à literatura” (1988), de Antonio Candido, é bem claro e objetivo quanto à necessidade e o direito das pessoas em usufruírem literatura e arte em geral.

O livro (com 600 páginas!) *Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil*, organizado por Maria Luiza Tucci Carneiro, é referência obrigatória no assunto.

Coincidentemente, no jornal *Rascunho*, de novembro/2017, sairá uma análise minha de um soneto de Carlos Marighella, intitulado exatamente “Liberdade”. No final da análise, cito um poema de Álvaro Andrade Garcia, que é assim: “liberdade / a pena da ave / na ponta do sabre”.

2018 – Depoimento para evento/livro *Por que você escreve?*, a convite de Sérgio Blank.⁷² *Sobre criação literária*

POR QUE VOCÊ ESCREVE?

Sérgio Blank me pergunta “Por que você escreve?”, e meu primeiro impulso é responder ao poeta com os versos de outro poeta: “Escrevo. E pronto. / Escrevo porque preciso, / preciso porque estou tonto. / Ninguém tem nada com isso. / Escrevo porque amanece, / e as estrelas lá no céu / lembram letras no papel, / quando o poema me anoitece. / A aranha tece teias. / O peixe beija e morde o que vê. / Eu escrevo apenas. / Tem que ter por quê?”. Quem escreveu esse poema foi Paulo Leminski, em *Distraídos venceremos*.

72 BLANK, Sérgio (org.). *Por que você escreve?* Vitória: Estação Capixaba, 2018, p. 34-37.

Acontece que, a despeito do que dizem os versos, escrever pode ter, sim, seus porquês.

A pergunta se refere ao ato de escrever literatura (poemas, contos, romances etc.) e não ensaios, receitas, cartas ou quejandos. Daí, não sendo ficcionista de prosa, tornei-me, há tempos, um ortodoxo sonetista, do tipo que só consegue fazer versos matematicamente metrificados e com rimas quase que exclusivamente toantes. As dez sílabas dos catorze versos totalizam, portanto, 140 sílabas por soneto, que ainda tem de obedecer (para mim) a outras normas rítmicas e rítmicas. Esboçada mentalmente a ideia básica do soneto a elaborar, todo o exercício de dar forma à ideia é uma delícia rara, feito um gol de placa ou um orgasmo a dois. De certo modo, escrevo sonetos como uma espécie de desafio pessoal: conseguirei chegar (com lógica) ao fim daquilo que, desde o início, eu não sabia (bem) onde ia terminar?

Um outro possível motivo que faz com que eu tome a iniciativa de escrever é a vontade de me inserir nisso que, às vezes pomposamente, chamamos de tradição. Tendo toda uma vida dedicada a ler, ler, ler e ler, é natural e previsível que o leitor deseje se transformar em autor, e, mais, queira fazer algo que seus autores prediletos não tenham feito. Cada soneto, assim, é um aceno de reverência e rebeldia que faço a Cabral, Bandeira, Murilo, Cecília e Drummond, para ficar apenas com esse canônico quinteto modernista. Com o perdão da psicologia de botequim, é como o filho que diz ao pai: “Viu o que eu fiz?”. Escrever – já dizia Harold Bloom – é (também) um gesto parricida.

Fechando o tripé, quando escrevo, vou projetando a reação de leitores e amigos ao se depararem com aquele objeto, com aquele soneto: vão gostar, entender, se espantar, vão fingir que gostaram, entenderam e se espantaram – como será? O desejo pelo afeto do outro deve ser uma vontade de se sentir amado, mais do que compreendido ou admirado. Em meio à floresta de opções de leitura que o mundo contemporâneo nos oferta, conseguir ser lido por algumas dezenas, centenas de pessoas é um feito (mais que lírico) épico. Na

luta pelo leitor, o que fazemos é “encher de vãs palavras muitas páginas / e de mais confusão as prateleiras” (Caetano), mas fazemos com gosto, com força, querendo que esse disputado leitor arranque nossas páginas das prateleiras e veja que, ali, nem tudo é vão ou confuso.

É possível também que parte da motivação para escrever esteja ligada ao que Freud chamou de mal-estar da civilização. Explico: não podendo ter nem realizar todos os desejos e utopias que nossa fantasia e libido produzem, a escrita faz acontecer fatias desse mundo desenhado, acionando o tal “efeito de real” (Barthes), desanuviando a tensão e a angústia de querer mas não poder. O mal-estar não se cura, mas escrever pode aliviar, mesmo momentaneamente, a dor do choque entre nós e a vida em torno. Se “angústia é fala entupida”, como registrou Ana Cristina Cesar, escrevendo a gente se desentope um pouco.

Escrever é, pelo que se percebe, um gesto de vaidade. Mas não de soberba ou arrogância, que isso não combina com a delicadeza que a caneta ou o teclado pedem. É uma vaidade esquisita, pois pode resultar, e com frequência resulta, em frustração, tristeza e desamparo. Porque escrever se parece com querer colo e companhia: você fica junto ali de seus versos (muitas vezes, em meu caso, com personagens), pensando em seus autores de estima e seus hipotéticos leitores. Quando algo não vai bem, a solidão pesa, e o abismo te engole, e aí, círculo vicioso, a gana de escrever volta, e Sísifo ganha corpo, e você sente a pedra se movendo.

O poeta curitibano escreve que não precisa explicar por que escreve – apenas escreve. Na lógica do poema (e do peixe e da aranha), pode valer essa “razão de ser”. Outros, monumentais, dirão (ou não) que escrever é um modo de se eternizar no mundo, considerando que as pessoas passam mas as palavras ficam. Alguns, algo metafísicos, confessarão (ou não), com orgulho e citando Rilke, que escrever é como respirar: não vivem sem. E outros ainda, revolucionários, acreditarão (ou não) que escrever transforma o mundo, ajuda a gente a se desalienar.

Não tenho estas nem tantas pretensões. Escrevo porque, em síntese, é um prazer, um desafio e uma companhia. (Nem falo aqui da travessia do Suçuarão que vai do escrever ao publicar. Carolina Maria de Jesus foi ao ponto, ao nó: “Digam ao povo brasileiro / que meu sonho era ser escritora, / mas eu não tinha dinheiro / para pagar uma editora”. Isto é assunto para outras conversas.)

Ao final de “Por que ler os clássicos?”, Italo Calvino responde, depois de catorze alternativas, que, enfim, era melhor ler do que não ler os clássicos. Não dei catorze respostas à pergunta de Blank, mas eis que me encerro: escrevo porque escrever é melhor do que não escrever.

Tem mais não.

*2018 – Depoimento para
o evento/livro Bravos
companheiros e fantasmas
n. 8, a convite de Paulo
Roberto Sodré:⁷³
Sobre minha vida e obra*

73 SODRÉ, Paulo Roberto; AMARAL, Sérgio da Fonseca; FREIRE, Pedro Antônio (orgs.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 8 : estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba*. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2019, v. 8, p. 412-423. Disponível em: http://www.letras.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/e-book_bravos_companheiros_e_fantasmas-8.pdf. Acesso em: 12 jan. 2021.

CENAS DE UMA VIDA EM SETE CAPÍTULOS E ALGUNS POEMAS

Há muitos modos de elaborar uma autobiografia poética. Manuel Bandeira fez a sua, em *Itinerário de Pasárgada*, com tamanha sensibilidade, delicadeza e inteligência, que, desde então, se tornou um modelo no gênero.

A ideia aqui é escolher uns poucos poemas de períodos distintos da minha vida e, a partir deles, muito mais do que revelar “segredos biográficos” do autor (diria Ana C.), mostrar como se transformou a concepção teórica de poesia de um sujeito desde sempre interessado em versos, tendo como parâmetro a feitura mesma (a “prática”) de poemas ao longo de décadas e décadas. Afinal já faz mais de meio século que estou remando por essa vida, essa – tipo uma canoinha – que nos leva a margens que jamais imaginamos.

1. Mãe (0-8)

Nasci em 1964, ano de golpe (algo similar ao que vivemos no Brasil de hoje, 2018), em Três Rios, cidade do interior do estado do Rio de Janeiro. Tendo um irmão dois anos mais velho, comecei a frequentar a escola aos quatro ou cinco anos, feito um acordo *ad hoc* entre mãe e professora. De família pobre, estar na escola durante um bom tempo do dia penso que resultou em ligeiro alívio para a mãe poder cuidar dos demais filhos e da casa.

Dessa época, em torno dos sete anos, me lembro de um poema que fiz por encomenda (provavelmente da tia Marta da escola primária) para o dia das mães. Não o tenho mais, mas preservo na memória que eram três quadras com rimas em “ar” e “ão” e terminava, grandiloquente e edificante, com a palavra “coração”. Minha mãe adorou aquilo e o guardou pelos anos afora, exibindo-o a visitas, orgulhosa do filho poeta, embora não usasse tal palavra então. “Sou triste, quase um bicho triste”, canta Caetano em “Mãe”. Poesia de criança: sentimento, afeto, espontaneidade.

2. Enquanto dure (8-14)

Com oito anos, sem pai (teve infarto jovem, aos trinta e seis anos; eu, com menos de seis), minha família se mudou para Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo, onde ficamos até os meus 14 anos (dali migramos para o Rio de Janeiro). Período de muitas descobertas, sobretudo do corpo, e de muitas leituras, entre as quais livros e livros do clássico Monteiro Lobato. Com um pé no futebol e outro na biblioteca, ia crescendo, nos trevosos anos de 1970. A poesia, parece, oscilava entre hibernar e germinar.

No Polivalente de Aquidabam, na sexta ou sétima série ginasial, minha professora Leila Gomes Moreira nos passou “Soneto de fidelidade” de Vinicius, sem as palavras finais de cada verso. Cabia a nós, alunos, preenchermos as rimas. Não tenho os originais, mas lembro, com clareza, o sucesso, “a minha glória literária” (ver conto sublime de Rubem Braga), glória que angariei com minha versão. Recordo que riam à beça (diferentemente da reação reflexiva que provoca a leitura do soneto de Vinicius). Devo ter aprendido, ali, que poesia e humor não são incompatíveis.

3. Pedras e pontes (15-23)

Dos quinze aos vinte e três, transitei de Copacabana a Vila Isabel, do trabalho burocrático ao curso de Letras na UERJ. Se hibernara, agora germinava, explodia uma vontade de escrever. E escrevia poemas em casa, nos bares, nos ônibus, nos cinemas, na rua (peripateticamente sozinho). No ensino médio, outrora segundo grau, experimentava formas, versos livres, espacializados. Um dístico em octossílabo – de cujo *insight* me orgulho ainda hoje – dizia: “esse morfema me azucrina / essa morfina me alfazema”. Do tal período preservos rascunhos, que me fazem sorrir, nostálgico, dos ímpetos revolucionários. Poesia de adolescente e recém-adulto era intensidade, pesquisa, desejo de espantar. Poesia-testosterona.

Mas foi na graduação, sem dúvida, que o espírito jovem rimbaudiano foi se metamorfoseando, aos poucos, numa vontade cabralina de calcular a pedra, digo, de contar sílabas, tônicas e quejandos, dando ao poema densidade e plasticidade e abandonando os traços etéreos, cosméticos e intransitivos com que me fantasiava nos poemas de nefelibata. Data daí minha entrada no mundo dos haicais, certamente sob um clima leminskiano (“nem toda hora / é obra / nem toda obra / é prima / algumas são mães / outras irmãs / algumas / clima”), mas buscando a famosa “voz própria”, naquele gesto parri-cida – que mais tarde estudaria em Harold Bloom – de “desler” o pai.

Aos 23 anos, em 1987, publiquei, em estilo anacronicamente marginal, a coletânea *Anilina*, em papel contínuo de impressora matricial, com haicais que (alguns apenas) recuperei no livro seguinte, *Digitais*, em 1990, com capa, orelha de Italo Moriconi e tudo o mais. Gosto bastante de minhas “pequenas cápsulas de poesia” (Octavio Paz), sempre com os tradicionais dezessete versos, de inspiração oriental porém de chão brasileiro. O haikai derradeiro fala desses lugares: “uma pedra a mais / bem no meio da lagoa / – minhas digitais”, pois tenta articular a “lagoa” (poça, tanque) do sapo de Bashô às pedras de Drummond e Cabral. A imagem das ondas produzidas quando se atira uma pedra “no meio” de uma lagoa procura correspondência nos traços curvilíneos e circulares de nossas digitais, como que encenando o projeto do poeta de procurar uma singularidade para a obra que inicia.

No recente *Poema-piada (breve antologia da poesia engraçada)*, de 2017, o organizador Gregório Duvivier deu-me a honra de participar da coletânea – ao lado de Alice Ruiz, Cacaso, Chacal, Eduardo Kac, Francisco Alvim, Glauco Mattoso, Leila Mícolis, entre outros – com um haikai de *Digitais*: “um homem... (foi ontem / no para-peito da ponte / – só ficou a ponte)”. O humor, como disse, em sua elasticidade, sempre me acompanhou nos escritos e, ademais, quero crer, no cotidiano. Se não cura traumas e misérias, o humor em versos pode aliviar males e rudezas da vida e aguçar o senso crítico. De ponte em ponte, poetas seguem a sina que inventam.

4. Sonetista, enfim (24-40)

Segui meu rumo, graduado, mestre e doutor em Letras, e entrei definitivamente na vida de professor de literatura. Em 1993, aos 29 anos, do Rio vim para Vitória, onde permaneço, lecionando na Universidade Federal do Espírito Santo. Aqui, lancei, em 2004, aos quarenta anos, *Personcontos*, 50 sonetos que contam histórias a partir de estranhos personagens, feito este aí:

O DOIDO E EU

O doido, vindo não se sabe donde,
só falava em pescar. Levava facas,
o que nos fez, adolescentes com
também pouco juízo, ignorá-lo.

Sinval era o seu nome de profeta,
Walcir seu nome de verdade – disse.
De repente, danou-se: esquecido,
esfaqueou o cão, berrando “Quem?”

várias vezes no camping em que estávamos.
Daí, doido, subiu, sem culpa, na árvore.
“Vou pescar. Quem quer vir?”, lançou ao céu.

E de lá tombou, crente, para sempre.
Enterramos o tal doido e o cão.
“Quem? Quem?”. Virei poeta – desde então.

Este soneto deve tributo ao maravilhoso conto “Darandina” (*Pri-meiras estórias*), de Guimarães Rosa, em que um sujeito pira, sobe numa palmeira e de lá diz frases aparentemente desconexas mas que, de modo ambivalente, insinuam verdades e revelações. Meu gosto, desde sonetista, sempre foi pelas rimas toantes: tenho prazer

em rimar “donde / com”, “estávamos / árvore”, “profeta / Quem” e congêneres. Décio Pignatari em *O que é comunicação poética* foi incisivo ao afirmar que as melhores rimas são as imprevisíveis (acabando com esse papo de rima rica e rima pobre). A rima toante não é garantia, mas ajuda bastante a alcançar um bom grau de imprevisibilidade. O poema fala um pouco desse mistério que é tornar-mo-nos poetas. Um episódio excêntrico, um relance de olhar, uma palavra fora do lugar podem ser fatais para essa decisão – exemplo disso pode ser lido no lindo “Menino de engenho” (*A escola das facas*), de João Cabral.

Ainda de *Personecontos*, nessa rememoração de tipos pitorescos da infância, elaborei o soneto “Oômen”, cujo título estranho (feito o personagem) especifica um sujeito, mas incorpora no plural inglês de “man” (*men*) uma miríade de tipos estranhos que fascinavam e amedrontavam os incautos garotos de cidades do interior, como fui até os quatorze anos, antes do estrondo existencial que resultou de minha ida para a carioquíssima Copacabana:

OÔMEN

Ninguém jamais soube quem era ele.

Existiu, sim, mas nunca teve nome.

Não sendo mudo, não falava nada.

Pra nós bisbilhoteiros, era “Oômen”.

Tudo na casa vazava mistério.

Muro alto, silêncio – mas cachorros.

Vivia de quê?, todos se pensavam.

Os anos iam, e nós, e Oômen.

Uma vez, e foi, lembro, no Natal,
nós (eu, Tides, e o falecido Tonho)

o vimos: estava de capa e pasta.

Passou, parou, nos deu, crianças, balas.
Sem palavra, sem fala. Até hoje
guardo as minhas, fechadas tão, d'Oômen.

Curiosamente, a figura exótica do “homem” misterioso, calado, morador solitário de uma casa com cachorros traz anagramaticamente no apelido dado pela comunidade, que grafei “Oômen”, a presença da ausência, já que o “nome” que não tem se esconde no termo “Oômen”. O poema conta também da clássica lição materna de não falar com desconhecidos e muito menos, em hipótese alguma, aceitar coisas (balas, por exemplo) desses seres – porque a morte era certa (ou, no melhor dos casos, sequestro ou vício). Por isso, o infante-poeta confessa que o presente ofertado – balas – pelo insólito homem continuam ainda guardadas, intocadas, como uma espécie de trauma, não desembulhado.

Os sonetos de *Personeconotos*, em síntese, serviram para amenizar um pouco minha vontade de ser prosador, contista, romancista. Procurei condensar nos 14 versos do soneto, com as devidas métricas e rimas, esse conjunto complexo que constitui uma estória: enredo, tempo, espaço, narrador e personagens. Diverti-me a valer.

5. Sonetista, ainda (41-53)

Desde 2004, não lancei mais livro de poemas. Agora, em 2018, vem a lume, pela editora Patuá, de São Paulo, o volume *O jogo, Micha & outros sonetos*. Os 163 poemas – todos sonetos – que compõem este livro se subdividem em nove blocos. [I] No primeiro, “O jogo”, carro-chefe com 51 sonetos, se conta uma partida de futebol entre modestos times do interior, enquanto se acompanha a história enigmática de dois torcedores (pai e filho). Os dramas no campo encontram paralelos fora das linhas. [II] Nos 14 poemas de “Insonemínimeus”, os 14 versos do soneto são desentranhados de apenas uma frase com 14 sílabas, como em “Gol”: “De / pé / em / pé /// a / té / a / re /// de

/ ad / ver /// sá / ri / a". O neologismo "insonemínimeus" (com 14 letras) reúne três termos que explicam a motivação desses pequenos sonetos: a minha ausência de sono como pretexto para elaborar peças minimalistas. [III] Os poemas de "Lugares" falam de acontecimentos possíveis em determinados locais (todos, começando por "Enquanto", sugerem que a ação se dá no momento da leitura). [IV] Os de "Amor" se querem líricos e se dirigem à musa-mor do poeta. [V] "Contingências" agrupa motes avulsos e extemporâneos. [VI] "Lembranças" reinventa episódios da vida do autor. [VII] "Micha – uma história triste de se rir" traz, em primeira pessoa, cenas tragicômicas de um poeta suicida em 16 sonetos. [VIII] E se republicam os 50 sonetos do livro *Personecontos* (2004), esgotadíssimo. [IX] Encerrando, "Oito sonetos antigos" reúnem, para o papel, memórias e outroras.

Este é, necessariamente, um livro mais maduro (espero), 14 anos depois de *Personecontos*. Fazer um soneto dá muito trabalho – e não cabem eufemismos aqui. Há uma forma/fôrma a ser cumprida, e a conta tem de fechar. Com frequência, você (refiro-me ao poeta) pensa um verso, percebe que ele é lindo, maravilhoso, perfeito, e vai ver ele tem 9 ou 11 sílabas – e sem chance de hiatizar ou ditongar alguma sílaba. Para um sonetista ortodoxo como eu, o jeito é refazer o verso (o que significa abandonar, sem dó, aquele verso lindo, maravilhoso, perfeito), e esta é a dor e a delícia de escrever.

Dessas dezenas de poemas, destacarei apenas dois, que adotam uma perspectiva mais crítica quanto a questões políticas, históricas e sociais relevantes, que têm sido objeto de meu interesse e pesquisa, como professor e cidadão, faz um bom tempo. De "O jogo", seleciono o soneto n. 49 (de 51), já perto do fim da peleja:

EPÍLOGO

Fim de jogo. Sem pressa alguma, o silêncio se faz dono do campo, onde há pouco se viu o que se leu (eu, ao menos, vi): raros jogadores se

reinventando, épicos, gigantes
em quixotescos modos de moinho.
Todos têm nomes – que se esquecerão
(feito os tupis e os negros, de Hiroshima,

Brasil, Auschwitz). Até que venha alguém
e, sobre a pátina da grama, dê
uma demão de tinta, que, bem verde,

fará de novo aquilo que já fora.
Tudo tem epílogo. Mesmo o cosmo
(micro, macro), você, eu. Mesmo o jogo.

Agrada-me neste soneto a problematização de questões a partir de algo, tradicionalmente, tido como alienado e alienante: o futebol. A despeito das alusões (mais ou menos) veladas a Samuel Beckett, Gonçalves Dias e Miguel de Cervantes, importa sobretudo a percepção (a essa altura do poemão) que os jogadores são seres humanos que, como todos, lutam pela sobrevivência. O filósofo alemão Theodor Adorno sempre sustentou a ideia de que a arte deve ser uma espécie de “memória do sofrimento e da dor”, e daí funcionar como uma “historiografia inconsciente”. Busquei, na série e neste soneto, atender a um gesto solidário de responsabilidade ética diante das bárbaries do mundo.

De modo semelhante, no poema abaixo, “Tortura”, procurei imaginar, de modo evidentemente apenas poético-ficcional, uma cena de tortura em que o próprio torturado “narra” os suplícios que lhe impingem, até que desmaia, ou mais provavelmente morre. Na passagem do verso 11 para o 12, a expressão “em câmara lenta” cita diretamente o romance de Renato Tapajós, de 1977, em que a cena da tortura de uma militante impacta fortemente a todos que a leem. O poema quer homenagear os torturados e mortos pela ditadura militar

brasileira ou por quaisquer outros regimes fascistas mundo afora. Tinha em mente o também impactante livro *É isto um homem?*, de Primo Levi, cujo título sintetiza o espanto de quem percebe como um homem pode ser transformado em uma coisa abjeta, um objeto desprovido de humanidade.

NA TORTURA

Enquanto vou morrendo, eles se
divertem, transformando o que me resta
de gente em bicho, em coisa, em espécie
de pedra que só quer sobreviver

(pedra com unhas, ânus, olhos, ou-
vidos). Eles – eu sei, eu sei o nome
deles – me furam, queimam, rasgam, cospem:
querem que eu me transforme num não-homem.

Preso a cordas, borrões, medos, fantasmas,
vou-me desmilinguindo, nuvem, água,
gota vermelha despencando em câmara

lenta. Sinto que não sinto nenhuma
dor, sede, fome, raiva, tristeza hu-
mana. Nu – nada resta. Durmo e nunca...

6. Poeta e pesquisador de poesia

Ficaria extremamente lacunar esse depoimento se eu não explicitasse a decisiva importância do fato de, em paralelo à escrita de poemas, eu ter desde há décadas exercido a profissão de professor de literatura e, mais, nela eu ter me dedicado à pesquisa da poesia brasileira, em especial a contemporânea. Especificamente em torno de poesia, publiquei três livros com dezenas de ensaios, a saber: *Forças & formas: aspectos*

da poesia brasileira contemporânea (2002); *Lira à brasileira: erótica, poética, política* (2007); e *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2018).

Escrever sobre poesia, e mais pontualmente ainda escrever sobre poemas (o que tenho feito regularmente no jornal mensal *Rascunho* desde 2015), me obriga a *pensar* a “razão do poema” (Merquior), e isso me mobiliza a refinar a razão de ser do meu próprio poema. De modo semelhante, ensinar literatura para futuros professores de literatura (e de língua portuguesa) se faz um exercício constante de busca de entendimento do *modus faciendi* da obra que esteja em pauta, afastando-me de achismos e impressionismos que grassam por aí (mesmo nos cursos de Letras).

Como exemplo dessa atitude, transcrevo um trecho do último livro em que, de forma objetiva, sintetizo o tipo de poesia que se faz hoje no Brasil: “Em linhas gerais, se trata nossa poesia contemporânea de [a] uma produção solipsista, centrada nos acontecimentos singulares da vida do sujeito que escreve – **ensimesmada**; de [b] uma produção indiferente a questões de cunho político, social, coletivo – **desengajada**; de [c] uma produção em que rareia a presença crítica do humor (quando muito, dá-se a ver certa ambivalência irônica) – **desengraçada**; de [d] uma produção que, além de se encastelar em alusões a herméticos acontecimentos da vida do autor, excede em jogos e torneios metapoéticos – **autotélica**. Na contracorrente desses traços, aqui e ali aparecem poemas e poetas em que o interesse pelo outro se impõe como força e tema”. Tendo esse quadro em vista, procuro, como poeta, me “desenquadrar”, para tentar aquilo que todo artista deseja: o reconhecimento ao menos dos pares (e os pares, no caso, seriam aqueles que também buscam o “desenquadramento”).

7. Capítulo em andamento (54-)

Continuo sonetando. Tenho algumas séries em andamento, que, finalizadas, prometem enfeixar um volume – espero que, aos tais pares, instigante: “Poemas eróticos do Cadu”, “Poemas engajadíssimos”,

“Objeitos”, “Uns filmes transformados em sonetos” e “Uns livros transformados em sonetos”. No conjunto, por ora (em agosto de 2018), há uns 30 sonetos. Destes, seleciono um “filme” (*Hair*) e um “livro” (*Grande sertão: veredas*) que me comoveram radicalmente, e por isso mesmo dediquei-lhes um soneto em que pinço algo do que deixaram cicatrizado em meu corpo:

HAIR (1979)

Hair me diverte, me derrete, me
recorda que nasci para ser hippie,
pacifista, humanista, cabeludo,
feito a peça do Berger, despojado

- até para morrer. A Guerra do
Vietnã convoca Claude mas quem paga o
pato é Berger, ou seja, somos nós
na luta contra lutas neocolo-

niais, imperialistas, boçais, bélicas.
Paz, amor, transcendência, vida, sexo,
amizade, alegria são ideias

da moçada bacana da película.
Quando a Era de Aquário chegar, se,
que Berger venha e, sim, nos ressuscite.

GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956)

Grande sertão: veredas – mundo sem
fim, com neblinas claras, a nos a-
travessar, feito amantes (leitor tendo
o livro) em gozo – gozo que Dia-

dorim e Riobaldo se adiaram,
mas se fizeram (sim, sins) todo o tempo,
pois perigoso é ser no mano-oh-mano
neste sertão (que deus armado venha).

Joca Ramiro, Zé Bebelo, Rosa-
uarda, Mutema, Nhorinhá, Hermógenes,
Quelemém, Otacília, somos todos

personagens da trama em range-rede,
lendo “demo” no meio do rede-
moinho e mais: “verdade” nas veredas.

No caso de *Hair*, o filme, comento apenas que o vi cerca de vinte vezes, e em todas as vezes a cena final me faz chorar; “Hair”, o poema, recupera a utopia do filme, de um mundo feliz e justo, sem guerras, utopia cada vez mais necessária diante da violência e da desigualdade abissais que imperam no planeta. No caso de *Grande sertão: veredas*, o romance, registro que, a despeito de suas centenas de páginas, o li oito vezes, e em todas inúmeras passagens me emocionam, bastando lembrar a fala de Riobaldo ao ver Diadorim nua, morta e descobri-la mulher: “Meu amor!”; no poema, divulgo algumas manhas da narrativa, como a palavra “demo” incrustada, desde a epígrafe do romance, “no meio do redemoinho”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em resumo, minha trajetória no mundo da poesia se entende a partir de uma passagem de uma poesia espontaneísta e ingênua, que durou até a adolescência do ensino médio, para uma poesia curiosa, rebelde e experimental nos anos de graduação em Letras, até chegar na radicalidade da opção pela forma fixa do soneto, o que implica um gosto pela engenharia do verso e da estrofe, pelas minúcias de cada palavra,

sílaba e letra, pela concepção de poema como algo que se planeja, que se estuda, que se lapida – como se ensaia uma peça ao piano.

Há muitas concepções de poesia e poema. Em particular, no soneto, há mil variações possíveis na apenas aparente imobilidade da sua “forma fixa”. Cada soneto é uma casa, um projeto diferente, que vai abrigar moradores novos. Agora, perto dos sessenta anos e da aposentadoria, posso dizer que, longe de ser um sonetômano, meu prazer em poesia é sonetear. Quando paro para escrever ou digitar poema, o verso já me vem filtrado, aparado, pensado para soneto.

Olhando para trás, me recordo do haikai que se encontra exatamente no meio do livro *Digitais*: “sem idas nem vindas / qualquer haikai recomeça / no fim das três linhas”. Esse recomeço incessante é também o convite que cada soneto, ao fim de seus quatorze versos, faz ao leitor. Convite que Guimarães Rosa fez também em seu *Tutameia*, a partir de Schopenhauer: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”. Pode-se argumentar que tal convite (para releitura e melhor entendimento) é válido para toda e qualquer obra. Mas nem toda obra pede isso ao leitor. E nem todo leitor há de atender ao convite. Cada um nós sabe o itinerário que quer e pode realizar.

Falar do que penso de poesia e poema implica pensar a mim mesmo, desde a “tenra infância” aos “tempos de maturidade”, e de como “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”, diria Riobaldo. Este verter-se ao passado (qual um verso sobre outro e sobre outro) tem sabor de *ubi sunt*, isto é, um movimento que a memória faz em direção ao que passou (qual um naufrago vendo a tábua se afastar). Os sonetos da série “Lembranças” (de *O jogo...*) e meus últimos sonetos já manifestam esse movimento – muito comum em escritores crepusculares. Drummond, sempre ele, em “A ingaia ciência” (de *Claro enigma*, 1951), acertou no alvo – cito os deslumbrantes tercetos: “A maturidade sabe o preço exato / dos amores, dos ócios, dos quebrantos, /

e nada pode contra sua ciência /// e nem contra si mesma. O agudo olfato, / o agudo olhar, a mão, livre de encantos, / se destroem no sonho da existência”.

Ao final de seu discurso de posse na ABL, Guimarães Rosa diz: “esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos”. Assim me encerro, ao som de Rosa, sem delonga, sem mais delongas. Tem mais não.

Vitória, agosto de 2018

2019 – Entrevista para Duanne Ribeiro (Revista Úrsula):⁷⁴ Sobre crítica literária

O que é a crítica para você?

Se formos à raiz da palavra, crítica implica julgamento, valoração – que é o que menos se faz, como sabemos.

Penso que, minimamente, a crítica deve, para usar um termo e conceito adorniano, dar “primazia ao objeto”, isto é, tentar entendê-lo em sua forma, pois na forma está a história de onde veio o objeto. Tal gesto, difícil, exige um esforço para que o sujeito não faça do objeto uma mera projeção do que ele mesmo é.

74 Disponível em: <https://duanneribeiro.info/jornalismo/entrevistas/da-critica-literaria-wilberth-salgueiro/> Acesso em: 10 jan. 2021.

Noutras palavras, a crítica não deve se impor ao objeto, mas ir fundo, compreender os valores não só estéticos, mas éticos, que lhe dão sustentação e existência.

Assim procedendo, o crítico poderá cumprir um desejo de Guimarães Rosa, para quem “A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma, a permitir o acesso à obra”, conforme disse o mineiro na célebre entrevista a Günter Lorenz.

No campo da crítica, qual a sua ética?

Tentar ser justo com o texto sobre o qual jogo todos os holofotes possíveis.

Tentar ser útil para o leitor que porventura terá contato com aquela minha crítica.

Tentar ser verdadeiro comigo mesmo, de modo a ficar convencido de que aquela elaboração crítica foi o máximo que pude (considerando, claro, as condições e o contexto: o tempo necessário; o formato; o público; se jornal, periódico, livro etc.).

Em síntese: justiça com o texto, utilidade para o leitor, verdade para mim.

Quais imposições que se faz?

Estudar bastante o texto em pauta. No prefácio do precioso livro *Na sala de aula*, Antonio Candido diz algo aparentemente óbvio: “Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício”. Estudar o texto envolve, naturalmente, estudar sobre o texto. Há muita crítica que descobre a pólvora, mas, sem pesquisar a fortuna existente, vê os fósforos rapidamente se apagarem. E a pólvora perde a validade que nem tinha.

Tenho cada vez mais buscado a clareza. Há muita crítica que se quer complexa, mas é confusa. A crítica pode ser – nada há que impeça – altamente lúdica, e os bons críticos sabem disso, e fazem seus jogos internos, calmos e felizes mesmo com o anonimato de tais jogos. Digo isso porque a clareza do ensaio crítico não entra em conflito com a porção criativa do texto (de que faz parte uma dose controlada de ambivalência).

Ademais, não propriamente como uma imposição, tenho procurado privilegiar textos que tenham algum tom ou teor social, isto é, poemas menos lírico-subjetivos ou prosas com enredos de interesse mais coletivo (como a literatura de testemunho, por exemplo).

Então, estudar incansavelmente (sobre) o texto, buscar incessantemente a clareza, explorar o lúdico da linguagem e privilegiar textos de abrangência mais socialmente ampla são algumas das minhas diretrizes.

Quais os princípios de trabalho com os quais não transige?

Há um monstro que paira sobre nossas cabeças e que se chama Estereótipo (ou, com nuances, Clichê, Chavão, Senso Comum). Valho-me, claro, da *Aula* de Roland Barthes: “em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua”. Quero dizer que, entre as tarefas árduas de um crítico, esta deve ser incontornável: não transigir com o estereótipo. A despeito de ser quase invencível, pois se *arrasta* na língua, estando em tudo, tê-lo no horizonte como adversário e inimigo pode nos fortalecer. O estereótipo (me apropriando livremente do mito) é a pedra de todo crítico, digo, de todo Sísifo.

Qual a qualidade básica no trabalho do crítico?

Paciência: a pressa de finalizar nos conduz ao muito-imperfeito.

Concisão: a tagarelice entedia e conduz o leitor ao devaneio.

Curiosidade: o desinteresse conduz objeto e sujeito ao nebuloso, obscuro, inosso.

Quando o crítico sabe que sua missão está cumprida?

Missão é um termo forte, carregado, sobredeterminado.

De todo modo, indo e vindo da teoria à prática e vice-versa, talvez o crítico cumpra seu papel quando faz encontrar seu texto a certo leitor. Pode ser que, deste encontro, o certo leitor saia, como escreveu Ana Cristina Cesar em um de seus mais belíssimos poemas, com “um filete de sangue / nas gengivas”, ou seja, que tenha seu corpo intensamente afetado por aquilo para o qual dedicou um tempo de sua vida.

O que seria um crítico sem doutrina?

Doutrina é outro termo forte, mas se compreende – e aqui não vem ao caso contestar a “profissão de fé” de Candido, sobretudo lembrando que seu texto “Ouverture” é de 1943.

Se, por doutrina, entendermos um conjunto de ideias, e se esse conjunto admite ideias plurais e mesmo oriundas de pensamentos mais ou menos antagônicos, é impossível existir um crítico sem doutrina.

Mas parece que a pergunta pressupõe um conjunto de ideias mais ou menos afins, harmoniosas, coerentes: uma doutrina. Nesse sentido específico, prefiro um crítico sem (uma) doutrina a um crítico com (uma) doutrina. E isso não diz respeito a ecletismo, relativismo ou vale-tudo. Trata-se, antes, de entender que a crítica que busca dar primazia ao objeto deve se valer de todas as “doutrinas” que possam – feito um fogo de artifício – lançar luz e beleza, ainda que efêmeras, ao objeto.

De certa maneira, pois, minha doutrina em sentido lato é esta: tentar dar à crítica um estatuto de arte: uma arte que explica outra arte.

2019 – Entrevista para Andreia Delmaschio e Vitor Cei.⁷⁵ Sobre literatura e política

1. Cada escritor possui método e estilo de trabalho próprios. Em sua obra poética, é possível perceber algumas forças e formas marcantes, dentre as quais destacamos o humor, além da predileção formal por sonetos e haicais. Você poderia esmiuçar um pouco mais as opções formais e temáticas que norteiam seu projeto literário?

R.: Tenho, já de há muito, evitado fazer poemas tipicamente “líricos”, ou seja, que falem de algo que, vindo da vida do poeta, só ele mesmo consegue entender em plenitude. São em geral poemas vagos, herméticos, que buscam elaborar em versos alguma experiência singular e secreta do sujeito. Não digo que isso seja ruim, nem que não sejam bons poemas. O que tenho tentado fazer, no entanto, é bem

75 CEI, Vitor; DELMASCHIO, Andréia; MALLOY, Letícia; PELINSER, André Tessaro (orgs.). *Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas*. Vitória: Cousa, 2020.

distinto disso: procuro poemas claros, que, mesmo partindo de mim, sejam compreendidos por muitos. Daí, procuro falar do mundo, das coisas, dos problemas, de tudo o que não é somente da minha própria vida. Para isso, tenho cada vez mais optado por poemas “narrativos”, que contam algo. Mas, ao mesmo tempo, busco que os versos não sejam um mero disfarce para um longo parágrafo, como acontece na maioria dos casos (e, repito, isso não impede que versos que sintaticamente componham uma prosa linearizada não possam ser bons e excelentes versos; daí, tanto se falar na técnica do corte).

Em síntese, de quando comecei a fazer poemas até hoje, a guinada veio se dando na direção de uma poesia mais social, mais comprometida, mais engajada (sem temor do termo). Formalmente, digamos, gosto de elaborar sonetos, com versos regularmente metrificados e com rimas toantes (ou, como dizia, Décio Pignatari, rimas imprevisíveis).

2. Você publicou, como Bith, *Anilina* (Edição independente, 1987), *Digitais* (Portopalavra, 1990), *32 poemas* (Edição independente, 1996), *Personecontos* (Flor&Cultura, 2004) e o infantojuvenil *O que é que tinha no sótão?* (Secult, 2013). E, assinando Wilberth Salgueiro, *O jogo, Micha & outros sonetos* (Patuá, 2019), além de extensa produção ensaística, com diversos livros de crítica literária. Como você define a sua trajetória literária? Houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente? Em que momento da vida você se percebeu um escritor?

R.: Sobrevive nos cursos de Letras, incrivelmente, uma lenda que diz que, ali, se entra poeta e se sai crítico (teórico). Como costume dizer, nesses casos, citando Drummond, “se se partiu, cristal não era”. Noutras palavras, entendo que essa condição anfíbia de poeta/escritor e professor/crítico/teórico é extremamente saudável. Estou com Terry Eagleton que, já no início de *Cómo leer un poema*, diz: “La idea de que los teóricos de la literatura acabaron con la poesía porque, con sus marchitos corazones y sus hipertrofiados cerebros, en realidad son incapaces de detectar una metáfora, por no hablar de

una emoción sincera, es uno de lo más obtusos tópicos de la crítica de nuestra época”.

Cresci numa família pobre – e sem leitores ou parentes “intelectuais”. De cinco filhos fui o único a terminar o ensino médio (antigo científico e segundo grau) e, por extensão, o ensino superior. Por algum mistério, desenvolvi o hábito de ler, até com algum grau patológico de excesso – talvez exatamente por isto: como uma intuitiva atitude para me tornar algo diferente do que eu via ao meu redor. Lembro que, aos sete anos, fiz um poema para minha mãe. Aos poucos, e à medida que me transformava num leitor cada vez mais compulsivo, ia arriscando versos. Na adolescência escrevi (e li!) bastante. Adulto, na universidade, diversifiquei meus interesses, fui me profissionalizando e tomando gosto pelas formas fixas e rimas toantes. Gosto de saber, previamente, que o poema deve “caber” num certo cálculo. Isso pode causar horror em alguns poetas e mesmo críticos. A mim me apraz. Nisso, penso feito Cabral, que numa entrevista citou Robert Frost (cito de memória): “Para mim, escrever em verso livre é como jogar tênis sem rede”.

Em termos objetivos, foi na UERJ, durante o curso de Letras, trocando figurinhas com os colegas que, como eu, curtiam literatura, que essa figura de “escritor” me pareceu possível. Os poemas de *Anilina* (meu livro de estreia, aos 23 anos) foram feitos praticamente todos durante o curso, nas salas de aula, nos bares, nos ônibus.

3. Em *Personecontos* (Flor&Cultura, 2004) você cunhou o neologismo que dá nome ao livro para definir algo como uma mistura de diferentes gêneros ou tipos textuais: são ficções (microcontos) em forma de sonetos, em sua maioria com catorze versos decassílabos, heroicamente metrificados. Esses poemas, que de início (a partir de 1998) circularam por e-mail entre um grupo cada vez maior de destinatários, estabelecem um jogo de máscaras (personas) em que entram os nomes de diversos amigos do autor. Em que medida esses jogos trazem

para o campo dos versos a presença da figura autoral, motivo tão caro à autoficção que irá se desenvolver, na prosa, também a partir dessa época?

R.: Evidentemente que, com múltiplas variações (históricas, estéticas), o que se chama hoje de autoficção sempre ocorreu. Por que em poesia se tem um tal de “eu lírico”? É porque, exatamente, conforme a tradição hegeliana, ali se disfarça um sujeito, uma persona, uma máscara. (Não ignoro, como já disse, as especificidades da autoficção contemporânea.) Quando publiquei *Personecontos* não se falava (ou muito pouco), entre nós, esse termo. Para mim, os jogos onomásticos que Machado faz em e com *Memorial de Aires* e o protagonista (em cujo nome José da Costa Marcondes Aires ecoa Joaquim Maria Machado de Assis), e que Guimarães Rosa faz no sumário de *Tutameia* (inscrevendo ali ludicamente suas iniciais JGR) e quando cria heterônimos anagramáticos como Soares Guimar, são modalidades sofisticadas de autoficção. Ou seja, os modos que o sujeito tem para se inscrever na obra são inúmeros. Gosto quando a autoficção se confunde com o testemunho, de pendor histórico.

Nos versos de *Personecontos*, “heroicamente metrificadas” (!), sim, o autor se camufla sem cessar. Mas a ideia é dar voz aos personagens que por lá se espalham. Embora não sejam estritamente engajados (como também não são as obras de Machado e Rosa), muitos dos seres reinventados no livro pertencem a uma classe média baixa ou miserável à procura de algo que não sabem bem o quê (nessa direção, o livro tem algo da errância pós-moderna). São músicos, aidéticos, bêbados, marginais, professores, esportistas, funcionários públicos, escritores, porteiros, sem-teto, enfim, uma galeria que, embora ganhe um tom exótico nos versos, está aí ao nosso lado, no ramerrão do dia a dia do trabalho e da vida.

4. No livro *Poema-piada*, breve antologia da poesia engraçada feita por Gregório Duvivier e lançada pela UBU em 2017, um texto seu figura entre os de outros autores brasileiros que

lidaram com diferentes tipos e níveis de humor na sua produção poética, em várias épocas e registros, como é o caso de Gregório de Matos, Oswald de Andrade, Mário Quintana, Hilda Hilst, Glauco Mattoso, Paulo Leminski, Cacaso, Chacal e o próprio antologista, que, além de humorista, também é formado em Letras. No Prefácio, Duvivier refere o seu *Forças e formas* como “um livro especialmente precioso”, a partir do qual ele pôde re(descobrir) a poesia das décadas de 1970 e 80. Que importância tem a força do humor para a sua obra como um todo, e que influências a poesia daquelas décadas marcou nos trabalhos de Bith e de Wilberth Salgueiro?

R.: A alegria é a prova dos nove, já dizia Oswald, aquele do “amor / humor”. Acho surpreendente que, sendo o humor (em sentido lato) onipresente em nossas vidas, haja tão poucos estudos (relativamente a essa onipresença) sobre ele. Fiquei bem feliz quando li a generosa alusão do Gregório Duvivier ao meu livro – que, de fato, tanto privilegia poemas que buscam o riso, quanto busca uma linguagem que dê prazer. No artigo “A arte é alegre?”, Theodor Adorno, sempre muito rigoroso com/contra o recurso do humor como uma espécie de maquiagem que pacifica os graves conflitos humanos, responde que a arte é alegre quando faz pensar (e p exemplo maior para ele é Beckett). Intuitivamente, e depois de forma mais consciente, acho que me aproximei do humor, fazendo poemas e pesquisando o conceito teoricamente, por isso mesmo. Se o humor pode ser e é profundamente reacionário, autoritário, estereotipado, desrespeitoso etc., por outro ele aciona, quando revolucionário, democrático, imprevisível, crítico etc., elementos adormecidos em nossa vida tão brutalizada, mecanizada, anestesiada, conformada, passiva. Algum teórico já disse que podemos conhecer o caráter de uma pessoa pelo tipo de humor que ela demonstra ou de que ela gosta. Sim, é uma frase de efeito e genérica, mas que tem sua razão.

No campo ensaístico e na atividade docente, o humor (apesar da aparente complacência que têm com ele) ocupa um lugar rebaixado.

Há uma “ideologia da seriedade”, que se traveste em modos de falar, de vestir, de se comportar, que tem sido hegemônico. Uma besteira dita de terno e uma coisa bacana dita de sandália têm recepções curiosas: escapar dessa grade é uma das tarefas do humor. Obviamente, não defendo a piada, a festa, as blagues, as sandálias por si só. Repito, o humor que presta é o que faz pensar. Nos meus limites, é o que tento fazer, lecionando, escrevendo – vivendo.

Boa parte dos poemas e poetas da excelente antologia do Gregório Duvivier estão no livro *Forças & formas*. Digo isso para confirmar a importância que tiveram em minha formação estes poetas de 1970 e 80. O “poemão” (by Cacaso) da poesia marginal foi para mim uma verdadeira *bildung*. Apesar de eu mesmo não fazer poemas daquele jeito (versos livres, curtos, brancos, debochados, alguns desbundados etc.), não concordo em absoluto quando Merquior os chama de “descerebrados”. Há que se ter em mente que cânone e margem são termos relativos, que se deslocam, e que cada poema tem sua técnica e seu modo de absorver a história. A questão do “valor estético” é das mais complicadas no mundo das letras. Não podemos querer “avaliar” Chacal como se Cabral fora. E vice-versa!

5. Você costuma dizer que Manuel Bandeira é seu poeta preferido do coração, e que João Cabral de Melo Neto é o preferido da cabeça. Entre os dois estariam Carlos Drummond de Andrade e Paulo Leminski. Na narrativa, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Reinaldo Santos Neves subintitulam seu livro *Prosa sobre Prosa* (EDUFES, 2014). Com que outros autores canônicos você procura estabelecer interlocução?

R.: Estes sete já são uma baita plêiade, não? Mas, claro, há inúmeros outros. Sou meio Zelig (personagem de Woody Allen, que se “metamorfoseava” nas pessoas de que se aproximava), nesse sentido: quando estudo/leio muito um autor (de que gosto), tendo a colar nele, vira o favorito, o da hora. Para ficar apenas nos brasileiros e consagrados, gosto de Mário de Andrade e Clarice Lispector, Nelson

Rodrigues e Luis Fernando Verissimo, Graciliano Ramos e Augusto de Campos, Lygia Bojunga e Rubem Braga, Rubem Fonseca e Paulo Henriques Britto. São muitos mundos. A gente não dá conta de tanto.

6. Desde 2015 você escreve no jornal *Rascunho* a coluna “Sob a pele das palavras”, com análise de poemas. Em que medida a manutenção da frequência de um exercício de reflexão num espaço como o de um jornal literário pode contribuir para o fazer artístico? Como acontecem as trocas, o diálogo entre o trabalho crítico e o ficcional, na leitura e na escrita?

R.: Escrever em um jornal que tem cerca de quatro mil assinantes (na versão impressa) e trinta mil acessos mensais na internet, portanto com um público bastante heterogêneo, e com espaço limitado a cerca de duas páginas, me exige um imenso trabalho de condensação, de ir ao ponto, de dizer como, formalmente, aquele tal poema se realiza (como história e forma se indissociam, diria Adorno). Em aulas e palestras, podemos “desperdiçar” alguns minutos, algumas palavras. No jornal, não. Menos é mais. Ou seja, contra a tagarelice, o remédio é a síntese, a precisão. Desse modo, a coluna me ensinou (lição que vem do haikai) a dizer o máximo em cápsulas, em pílulas. Cito Lemisnki: “(...) observe-se / a mais estrita disciplina / a sombra máxima / pode vir da luz mínima”. Penso que a escrita desses ensaios no jornal me fez rever a minha prática em sala de aula. É muito difícil ser claro (que não se confunde com superficial, no sentido de ligeiro e simplório). Tem muito sujeito que se acha complexo e é confuso.

7. Você é professor da UFES desde 1993. A partir de então houve alguma mudança significativa na postura dos alunos com relação ao interesse pela literatura? O que dizer mais especificamente sobre a leitura de poesia?

R.: Minha resposta imediata, intempestiva, seria, sim, houve um aumento do desinteresse pela literatura. A despeito de estatísticas, e de estudos que não faço (acerca de leitura e afins), no entanto, tendo a achar

que sempre (ou: desde que estou nessa vida de leitor, professor, escritor) foi assim, ou parecido. Nos anos 1980, quando estava na graduação, já reclamávamos da pouca leitura, em geral. E de poesia então, cáspite, só os tais iniciados (“poetas escrevem pra poetas”, truísmo que sobrevive).

Fato é que a internet e a tecnologia em geral seduzem, e a literatura vai ficando ao largo, para a tribo. A leitura continua, mesmo nesses meios; a literatura, e a boa literatura (seja lá o que for isso), nem tanto. Temo que estejamos caminhando para um tempo e mundo em que a literatura tenha cada vez menos importância. Acho que não chegaremos a decorar livros, como na perspectiva catastrófica de *Fahrenheit 451*, de Bradbury, mas a concorrência do visual, do rápido, do pronto, da imagem é avassaladora.

Quanto à poesia, especificamente, deve sobreviver por causa dos... poetas. (Com a ajuda institucional da escola e dos professores.) Ninguém, quase ninguém, exceto os poetas, quer saber de poesia. O mundo anda brutalizado, veloz, imediatista, insensível, burro mesmo. A tendência (oxalá esteja errado!) é que a tribo fique cada vez mais rarefeita.

De vez em quando pergunto em sala, à queima-roupa, para a turma (turmas de Letras, registre-se!), qual foi o último livro inteiro de poesia que leram, e o conjunto das respostas desanima: poucos se lembram ou “sabem” responder. É algo melancólico.

Os alunos, os leitores em geral preferem a prosa ao verso. Essa preferência tem motivações que não cabem discutir aqui, mas tendo a crer que o excesso de metáforas, de hermetismo, de preciosismos linguísticos espanta esse leitor que quer algo que entenda, algo linear, uma historinha.

8. No Brasil, a poesia tem um alcance bastante limitado em termos de público. Como você vê essa questão? Você acha que, no país, a poesia alguma vez, a partir do século XX, ocupou um lugar de destaque no debate cultural?

R.: Não, a poesia nunca teve um papel fundamental na história do país, e talvez do mundo. Queria não achar isso, mas é o que sinto e sei.

No debate cultural, claro, a poesia participa, com o cinema, o teatro, as artes em geral, da luta cotidiana. Salvo engano, os últimos livros de poesia na lista dos mais vendidos (nas últimas décadas!) foram *O amor natural*, de Drummond, *Toda poesia*, de Leminski, e agora uma poesia de autoajuda de Bráulio Bessa. É, óbvio, muito pouco.

Os poetas costumamos viver numa redoma. Nós nos encontramos em livrarias, lançamentos, saraus, bares, em ambientes afins. E às vezes nos iludimos. Mas a vida é real e de viés, disse o bardo baiano. As pessoas não são poéticas. (Mas a poesia tem uma aliada de força: a música. Pela música, com ela, a poesia vai mais longe, alcança mais gente, por via desse demônio de muitas cabeças chamado indústria cultural.)

De todo modo, a gente vai levando, sem conformismo, na resistência, mas não só resistindo, porque apanhar cansa. Há que se atacar, avançar, enfrentar: apesar dos termos bélicos, a guerra aqui é cultural, de palavras, de símbolos, de formação, de esclarecimento, de sensibilidade.

9. Você é professor titular da UFES desde 2014, foi coordenador do GT Teoria do Texto Poético, da Anpoll, no biênio 2014-15, e desde 2007 é bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Esse reconhecimento institucional do seu trabalho como professor e pesquisador contribui também para o reconhecimento da sua produção literária?

R.: De certa forma, sim. Pertencço a uma geração que, desde os anos 1980, de maneira progressiva, veio se constituindo simultaneamente como artista e intelectual, poeta e professor, escritor e teórico. Ana Cristina Cesar, naqueles idos, já disse “Agora eu sou profissional”, e Flora Süssekind percebeu a dimensão simbólica que tal frase carregava, meio que separando/distinguindo gerações e décadas. Obviamente há poetas de toda espécie e em todos os lugares e com as mais variadas formações, de eruditos a populares. Mas boa parte dos poetas que consegue acesso e circulação nas mídias está hoje radicada na universidade.

Devo dizer, também, que se acontece algum “reconhecimento” da literatura devido ao fato de se ter uma carreira docente, isso não significa ou legitima que essa literatura seja, digamos, boa. O convívio com os pares – que também são professores e poetas – fica bem bacana, exatamente porque a conversa sobre poesia e literatura transita de um lado a outro, da crítica à criação, sem que saibamos em que lado estamos.

10. Diante do panorama da literatura brasileira atual, o que você vê? Que autores você tem lido? Gostaríamos que você nos falasse um pouco sobre suas principais inquietações e estímulos em face da produção poética brasileira contemporânea.

R.: Tem tanta gente escrevendo poemas que é, evidentemente, impossível acompanhar. Sábia, e ironicamente, Iumna Maria Simon diz, numa entrevista, quando lhe falam algo do tipo “Você sempre cita só Waldo Motta e Cláudia Roquette-Pinto como poetas contemporâneos ‘importantes’”, e ela retruca “Mas precisa de mais?”. Com a internet, então, parece que a vontade de mostrar (o “impulso de publicar”, dizia Cabral) proliferou. A partir da coluna no jornal, chega para mim uma boa quantidade de livros de poemas, cujos autores na maioria das vezes eu não conheço.

Adotando um sentido mais largo para o termo “atual” da pergunta, acho que, ao listar aqui alguns dos 42 poetas que analisei (até janeiro/2019) no *Rascunho*, respondo um pouco: Adriana Lisboa, Alberto Pucheu, Alice Ruiz, Alipio Freire, Angélica Freitas, Antonio Cicero, Augusto de Campos, Bruna Beber, Chacal, Cláudia Roquette-Pinto, Elisa Lucinda, Fabio Weintraub, Glaucio Mattoso, Leila Mícolis, Lino Machado, Miró da Muribeca, Nicolas Behr, Paulo Henriques Britto, Ricardo Aleixo, Ricardo Corona, Ricardo Silvestrin, Sérgio Vaz, Waldo Motta. São poetas de idades e gerações diferentes, mas todos produzindo no mesmo tempo; são, portanto, contemporâneos entre si. Decerto, por esse brasilzão, há incríveis poetas publicando, e dos quais jamais saberemos nem sequer os nomes.

Em um artigo de meu recente *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2017), digo às tantas que, em termos panorâmicos (!), a nossa produção poética contemporânea tem se marcado por ser ensimesmada, desengajada, desengraçada e autotélica. Eu gostaria que houvesse uma reviravolta nessa hegemonia e que nossa produção fosse o avesso disso, ou seja, preponderantemente social, engajada, humorada e centrífuga. Os poemas que escolho para analisar atendem a esse meu desejo.

11. Pensando como autor e diretor da EDUFES, quais são os principais desafios para a edição e divulgação de novos poetas no Brasil de hoje?

R.: Sem querer ser pessimista, mas para os novos poetas tudo é um desafio. Na verdade, mesmo para os “velhos poetas” é também difícil. Um ou outro poeta, que tenha conseguido estabelecer um nome na crítica e no mercado, consegue alguma facilidade. No entanto, estes são a minoria da minoria, são os “neymares”.

A poesia tem muito poucos leitores, mas demasiados autores. Há até poetas que leem bem pouco ou nada de poesia.

Acho que, a despeito do desgaste do termo, a busca do “novo” ainda é o que há. Cada poeta tem de se esforçar (isto é, ler muito, pesquisar) para fazer o que não fizeram. Se tiver algo diferente a mostrar pode ser um possível passo para que esse novo poeta consiga um editor.

Hoje, como se sabe, com a tecnologia ao alcance, os custos de produção de uma publicação baratearam bastante. Daí, há editoras, e muito boas editoras (também há as apenas caça-níqueis), que publicam o livro de novatos mediante encomenda. Não é o ideal pagar para ser publicado, mas esperar o reconhecimento pode significar o anonimato infundo. E há os concursos por aí afora: muito concorridos, sempre, mas que asseguram ao vencedor a legitimidade já na saída. (Estive na comissão julgadora de Poesia do Prêmio Paraná 2018, com Ricardo Silvestrin e Marília Garcia, e houve 960 inscritos na categoria, para indicar apenas um vencedor.)

Por fim, como disse, hoje, para alimentar um pouco a nossa vaidade, há a internet e os blogs e o Facebook etc., em que podemos divulgar o que fazemos. Se o fetiche do livro impresso não for incontornável, a divulgação apenas online pode ser, e tem sido, um caminho viável e legítimo.

12. Você está escrevendo algum livro no momento?

R.: Sim, sonetos, sempre. Tenho apenas poucos avulsos, soltos, pois tenho preferido elaborar séries, que são atualmente as seguintes: “Sonetos eróticos do Cadu”, “Sonetos engajadíssimos”, “Objeitos”, “Uns filmes transformados em sonetos” e “Uns livros transformados em sonetos”. Tenho cerca de 40 já prontos, outros iniciados. Mas o trabalho na universidade só deixa pouquíssimo tempo para esse delicioso exercício que é fazer um soneto. Mas, de som a som, vamos compondo.

13. Atualmente, no Brasil e no exterior, vivemos a ascensão de uma onda reacionária que traz em si matizes racistas, fascistas, misóginos e homofóbicos. Gostaríamos que você nos ajudasse a compreender: onde estava guardada tanta monstruosidade?

A monstruosidade sempre esteve aí, ao nosso lado, em geral disfarçada. No conhecido texto “Educação após Auschwitz”, Adorno alerta para o fato de que, enquanto as condições que propiciaram a existência daquela barbárie perdurarem, as múltiplas formas de violência continuarão seu ofício devastador. E as tais condições – antes, durante e após Auschwitz (em graus variados, é certo) – se reproduzem e se reinventam assustadoramente.

O filósofo alemão insiste em que o talvez único caminho – educativo – para a mudança desse quadro terrível seja o esclarecimento dos homens, para poder amenizar o medo e o obscurantismo que pairam sobre nós. No entanto, cruel e ironicamente, aqueles que mais necessitam dessa carga e desse exercício de autorreflexão constituem um imenso e hegemônico grupo de semiformados que se recusam e/ou não alcançam compreender o mundo em bases (mais) civilizadas.

Para complicar, e Adorno aqui recorre a Freud, a angústia acumulada, resultado do mal-estar gerado pela impossibilidade de realização plena dos desejos, explode de muitas maneiras, desde um ressentimento internalizado a agressões físicas, desde a adoção de posições políticas conservadoras e retrógradas a atitudes grosseiras e “racistas, fascistas, misóginas e homofóbicas”.

14. Houve um ponto ou marco crucial para a detonação de uma circunstância como esta que vivemos hoje?

Penso que o mundo (e, com seus particulares, o Brasil) vive numa espécie de movimento de maré, de sístole e diástole, de forças centrípetas e centrífugas. Há explicações diversas, a partir de muitas perspectivas epistêmicas, mas continuo com a filosofia de Adorno. Para ele, a democracia promete (sabemos que retoricamente) um modo de funcionamento que leva a crer numa felicidade futura e próxima. Como a felicidade jamais chega (porque o *modus faciendi* capitalista impede; e o modo comunista é impedido de acontecer), o sujeito se sente enganado e passa a agir “contra” aquilo que o enganou. Muito (não totalmente, é óbvio) da força conservadora vem desse desengano.

Como as promessas de felicidade se confundem com o ideário das esquerdas, quando elas não se realizam, por motivos complexos que não cabem em poucas linhas, a onda retrógrada, conservadora, direitista, raivosa, ressentida vem à tona, e aquelas “condições da barbárie”, um tanto reprimidas, retornam com força.

Noutras palavras, o próprio sistema capitalista engendra pequenas marolas de felicidade, que logo viram espuma. Em reação (organizada ou não), prevista pelo sistema, as pessoas se insurgem – ou acham que se insurgem – contra o vigente e apoiam aquilo que lhes parece, no momento, oportuno.

No caso brasileiro, por exemplo, não há dúvida de que o golpe (travestido de capa jurídico-constitucional), com o apoio maciço e espetaculoso da mídia, quis passar para o “povo” que aquele governo

de esquerda não estava cumprindo o que prometera, inclusive agindo contra todos os princípios éticos que defendia. Sem a devida possibilidade de contraposição efetiva do governo acusado (de pedaladas e que tais), que poderia esclarecer boa parte das acusações sofridas, criou-se e se fortaleceu uma imagem de “corrupção da esquerda” que, inevitavelmente, fez desenterrar aquelas condições adormecidas de obscurantismo e alienação, tragicamente disfarçadas em patriotismo, fé e honestidade.

15. O que você imagina ou espera como coda do atual estágio da humanidade?

Se a lógica das marés estiver certa, quem sabe assistamos – não sei daqui a quanto tempo – a um retorno de políticas hegemônicas de esquerda, sociais, socialistas e mesmo comunistas, no sentido mesmo teórico de diminuição radical das diferenças materiais, inclusive em relação a propriedades privadas e meios de produção.

Entretanto, toda a força do regime capitalista atua em sentido contrário, ou seja, tenta impedir a diminuição das desigualdades, difundindo o mito da meritocracia e do empreendedorismo, que seduzem, como as mortíferas sereias, trabalhadores incautos (ainda que tantas vezes bem-intencionados; mas que agem, na prática, contra a própria classe).

Hoje, em 2019, o quadro político está bem tenso, com perspectivas ruins para transformações sociais e econômicas que atuem, efetivamente, para a melhoria das condições de vida da massa dos cidadãos.

Resistir é e sempre foi necessário.

Mas essa resistência deve ter no horizonte, para evitar renovados malogros, o controle de duas instâncias que detêm um poder contra o qual resistir se confunde com o tornar-se mártir: o Estado e a Mídia. Lutar contra esses dois poderes, e querer vencer, é como nadar a contrapelo de um gigantesco tsunami.

Parte IV

Ficções

*Prudência*⁷⁶

Fulano recebeu um dia um bilhete anônimo, desses que, na literatura de antigamente, apareciam com frequência. Leu, queimou.

Mais uma semana, novo bilhete. Guardou. Mas depois, amargo, rasgou.

Seria verdade o que os bilhetes diziam? Todos esses meses de convivência, e Beltrana jamais comentara nada a respeito. Fulano duvidava, tentava esquecer. Por que expor-se e aos outros? Cauteloso, temia um terceiro bilhete.

Que chegou, junto a um quarto. Arrependera-se de ter sumido com os papéis. Havia neles uma história, um enredo secreto (para ele, naturalmente).

No quinto bilhete, veio o nome do Sicrano: quem houvera de conceber que ele, logo ele, Sicrano, seria o cara.

76 *O tempo das virtudes*. Vitória: GSA, 2015. Livro-agenda contendo contos de Bernadette Lyra (Justiça), Elisa Lucinda (Humildade), Ester Abreu (Disciplina), Flávia Dalla Bernardina (Fidelidade), Jace Theodoro (Honradez), Jô Drumond (Esperança), José Irmo Gonring (Fé), Luiz Guilherme Santos Neves (Amor), Márcia Selvátice Tourinho (Generosidade), Maria Sanz Martins (Coragem), Paulo Sodré (Tolerância) e Wilberth Salgueiro (Prudência).

Fulano, entre sensato e covarde, embaralhava-se: queria não crer nos bilhetes, mas eram bem verossímeis. Feito uma novela, esperava o próximo capítulo.

O bilhete cresceu de tamanho: agora eram páginas e páginas, digitadas, dando detalhes da trama adulterina.

Cuidadoso, pensou que tudo poderia ser uma peça, sórdida, ainda que bem montada, para causar intriga e separação entre eles. Decidiu mostrar os papéis, que passara a guardar com zelo, para Beltrana.

Chegou sem avisar, entrou, tinha a chave. Beltrana estava no banho. Sobre a sua mesa de trabalho, percebeu folhas e folhas. Não tocou nelas. Nem falou nada com a namorada.

Dois dias depois, recebia a encomenda. Um primor de texto. Havia cenas até pornográficas, tudo com muito estilo.

Por acaso, encontrou Sicrano no supermercado, comprando alface, beterraba, cenoura. Fulano quase perdeu a estribeira. Lembrou-se da mãe: Filho, seja prudente em tudo na vida. Combinaram um jantar.

No restaurante, encontraram Morgana, amiga da faculdade (estudava à tarde, eles três de manhã). Beberam. Bastante. Fulano, menos, estava dirigindo. Pediu uma canja.

De madrugada, dormindo, Beltrana o chamou de Sicrano. No dia seguinte, resolveria a questão.

Mas chegou outra remessa de páginas, requintadamente numeradas, uma verdadeira novela. Sua vida estava cheia de emoção. Quando viessem os últimos capítulos, revelaria a todos o que já sabia.

Antes disso, Beltrana rompeu o namoro. Transferiu-se para o turno da tarde. As amigas se davam muito bem. As folhas cessaram.

Fulano, no sofá, relê todo o romance que escreveram com ele como protagonista. Arrependia-se, apenas, de ter perdido os dois bilhetes iniciais. Também, quem mandou não seguir o conselho da finada mãe?

Três meses depois, encontrou Beltrana no cinema. Perguntou-lhe sobre o último capítulo. Beltrana riu, desconversou, piscou para

Morgana, que voltava do banheiro. Morgana, discreta, disse ao pé do ouvido de Fulano: Está comigo, me liga.

Disse que iria, mas não foi. Fulano, só em casa, suspirava, pensando como seria o final daquele enredo. Ele encapara as páginas e colocara um título à parte: *Tino*.

Passaram-se anos. Sicrano estava casado com a primeira mulher. Morgana morreria num acidente de carro. Beltrana se tornara uma escritora, ganhara uma bolada da mãe rica, falecida.

Fulano, doente, coloca no correio todas as páginas que tinha para Beltrana (não sem antes tirar uma cópia). Dias antes de morrer, recebe um exemplar do novo romance da antiga namorada. Ela manteve o título – pensou, riu e morreu.

Diadorim:⁷⁷ *Texto inédito*

Ara, Dorim. Dá, pra seu Baldo, outra vez e mais, aquela mão na minha. Sua sempre. Agora, tudo após, a gente pode, enfins, ranger rede juntos. Vem. Ouve o sonsinho do Chico? Águas que regam buri-tis. Sim, vem, vamos falar, no de-novo, no que nem falamos todo o tempo. Não me canso, já de cabelo claro, cão. Visita já foi. Foi ontem – esse outro doutor, quantos foram?

Coloca, pra nós, a roupa-ramiro que te apraz. Ara. Dorina... Deixa algum botão à toa, flor. Fica bem em você, baiana, esse gibão. Entre essas paredes, ou nas cidades, você, amor-mim, se veste com o gosto que tem. Estou do seu lado, mão com mão. Passarim-manoel, bico a bico, bem bizarro, não é ou não é? Te gostei, desde e adrede, assim armado, ou foi menos? Então, se-seja! Ah, que digam. Meu ouvido tem dono – seus olhos verdinhos me mandam.

Dormir? Já? Está. Amanhã, domingo, queria peixe, pode curimatã? Tá em tempo dele. Assado, brasa. Tiro as espinhas. Prometo.

77 Em 2016, em curso na Ufes sobre *Grande sertão: veredas*, de Rosa, alguém ponderou: **e se Diadorim não tivesse morrido**, na luta contra Hermógenes? A partir de tal pergunta, vários de nós inventamos um novo final para o romance.

Dá mão. Vamos. Lá dentro, no quarto, a gente em segredinhos. Esperamos tantos. Atravessamos susto e truz, nesse mundão de demos com deuses e doidos. Lembra aquele mulatinho, eh? Hora e vez de mais viver é agora. Para os sempre, só nós.

Alegria de fechar a porta e sermo-nos esse rio de dois. Feito você, valente de faca e graça, ensina a mim e a quem além. Apaga a luz, toda não, diminui um cadinho. Se quero pitar? Agora. No mais, depois, vem, Dorim, dormir, pra que o claro faça, a noite fora e a língua à mostra, a traversura sã da neblina entrando, cinza, em gotas, íris, sins – em tão.

Referências dos textos

PARTE I – ENSAIOS

GUIMARÃES ROSA

“Desenredo”, de Guimarães Rosa: um enigma deveras investigado. CUNHA, Betina (org.) *Ave, Rosa! Leituras, registros, remates*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 211-225.

REINALDO SANTOS NEVES

Mistério da literatura, mister do escritor: leitura de um conto de Reinaldo Santos Neves. ALBERTINO, Orlando Lopes; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas 6 - Estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2017, p. 301-318.

RUBEM BRAGA

Crônicas do Espírito Santo de Rubem Braga: escritos melancólicos e bem-humorados sobre o tempo – “esse bicho que tudo come”. ALBERTINO, Orlando Lopes; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Recados de tempo: estudos sobre as crônicas de Rubem Braga*. Vitória: Edufes, 2014, p. 229-248.

MEMÓRIA E TRAUMA

Trauma e memória. GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (orgs.). *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Letra1, 2017, p. 357-364.

PÓS-MEMÓRIA

Filhos de presos políticos no Brasil: a arte de elaborar um passado que não passa. BASILE, Teresa; GONZÁLEZ, Cecilia (orgs.). *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas*. La Plata, Bordeaux; Ediciones de la FAHCE de la Universidad Nacional de la Plata y las Pressas Universitarias de Bordeaux, 2020.

POESIA E GOLPE

O golpe de 2016 na voz e nos versos dos poetas. GALVÃO, Ana Carolina; ZAIDAN, Júnia; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Foi golpe! O Brasil de 2016 em análise*. São Paulo: Pontes Editores, 2019, p. 161-182.

GLAUCO MATTOSO

Tortura, política e humor em poemas de Glauco Mattoso (leitura de “Do decoro parlamentar”, 2004, e de *Cautos casos*, 2012). *Revista Texto Poético*, v. 13, p. 50-69, 2017. Disponível em: <http://rtp.emnuvens.com.br/rtp/article/view/376>; Acesso em: 22 dez. 2020.

FERNANDO PESSOA (com Marcelo Ferraz de Paula)

Citando Pessoa: reverência e resistência ao poeta português na poesia brasileira contemporânea. *Revista Leitura*, v. 67, p. 43-57. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/issue/view/552>. Acesso em: 22 dez. 2020.

PARTE II – TEXTOS (CURTOS)

ADILSON VILAÇA

Temas e voltas – em torno de Carlos Drummond e de Adilson Vilaça. VILAÇA, Adilson. *Drummond, o jardineiro do tempo*. Curitiba: CRV, 2010. (Apresentação)

ADRIANA LISBOA

[Orelha.] LISBOA, Adriana. *Deriva*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

ANDREIA DELMASCHIO

[Apresentação.] DELMASCHIO, Andreia. *Aboio de fantasmas*. Vitória: Secult, 2014.

ANGELA BINDA

[Apresentação.] BINDA, Angela. *A indiferença e o sol. Meursault, o herói absurdo em O estrangeiro de Albert Camus*. Vitória: Edufes, 2013.

CIRO PALMERSTON MUNIZ

Uma estreia maior. MUNIZ, Ciro Palmerston. *Tempo maior*. Goiânia: IFG, 2020. (Apresentação)

DAVID PROTTI

Sem parar: palavras para as fotos de David Protti. PROTTI, David. *Vitória Panoramada*. 2. ed. Vitória: Ed. do Autor, 2019. (Texto inédito)

FABIO DAFLON

[Apresentação.] DAFLON, Fabio. *Valentine Kraft – sonetos sobre a serenidade da beleza*. Vitória: Cousa, 2020.

FUTEBOL E LITERATURA

Futebol e literatura. Caderno Pensar, Jornal *A Gazeta*, 18 de julho de 2014.

HILDA HILST

A paixão segundo H. H. Jornal *A Gazeta*, 04 de fevereiro de 2004.

JAIME GINZBURG

Prefácio. GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2013.

JOSÉ IRMO GONRING

“Serena e afável, a voz dos fortes”: lendo e ouvindo José Irmo. GONRING, José Irmo. *As libras estrelinhas*. Vitória: GSA, 2017. (Prefácio)

NELSON MARTINELLI

Sonetexto para *Rondar o indizível*. MARTINELLI FILHO, Nelson. *Rondar o indizível*. Vitória: Cousa, 2021. (Apresentação)

NICOLAS BEHR

[Orelha.] BEHR, Nicolas. *Antologia poética (1977-2017)*. São Paulo: Patuá, 2021.

RONIS VILA VERDE

[Apresentação.] VERDE, Ronis Vila. *Travessia*. São Paulo: Eureka!, 2017.

RUY PERINI

Ensaio de seis faces. PERINI, Ruy. *Cadernos do Mestrado*. Vitória: Cousa, 2021. (Apresentação)

SÉRGIO BLANK

[Homenagem.] “O que dita a dor”: em memória de Sérgio Blank. *Fernão* n. 4, 2020 – portfólio Sérgio Blank. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/fernao/issue/view/1169>. Acesso em: 10 jan. 2021.

THIAGO RIBEIRO

Apresentação. RIBEIRO, Thiago. *O abismo do inexplicável em Memórias póstumas de Brás Cubas*. Vitória: Pedregulho, 2018.

ZÉ AMORIM & DIEGO MOREIRA

Movimento pornoso: um livro porreta. *Fórum de literatura brasileira contemporânea*, v. 9, p. 263-269, 2018. Disponível em: <https://revis-tas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/18057/10886>. Acesso em: 10 jan. 2021. (Resenha)

PARTE III – ENTREVISTAS & DEPOIMENTOS

2010 – entrevista para Fábio Andrade (revista *Crispim*)

Sobre poesia brasileira.

2010 – entrevista para Marcela Rangel (revista *Calçada*)

Sobre literatura erótica.

Disponível em: <https://twitter.com/revistacalcada>

2017 – entrevista para André Argolo (Global Editora)

Sobre Manuel Bandeira.

Disponível em: <http://blog.grupoeditorialglobal.com.br/entrevistas/o-camisa-10-da-poesia-do-camisa-10-wilberth-salgueiro/> Acesso em: 10 jan. 2021.

2017 – entrevista para Marihá Barbosa (para uso em sala de aula)

Sobre liberdade e criação.

Texto inédito.

2018 – depoimento para evento/livro *Por que você escreve?*, a convite de Sérgio Blank

Sobre criação literária.

BLANK, Sérgio (org.). *Por que você escreve?* Vitória: Estação Capixaba, 2018, p. 34-37.

2018 – depoimento para o evento/livro *Bravos companheiros e fantasmas n. 8*, a convite de Paulo Roberto Sodré

Sobre minha vida e obra.

SODRÉ, Paulo Roberto; AMARAL, Sérgio da Fonseca; FREIRE, Pedro Antônio (orgs.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 8 : estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba*. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2019, v. 8, p. 412-423. Disponível em: http://www.lettras.ufes.br/sites/lettras.ufes.br/files/field/anexo/e-book_bravos_companheiros_e_fantasmas-8.pdf. Acesso em: 12 jan. 2021.

2019 – entrevista para Duanne Ribeiro (revista Úrsula)

Sobre crítica literária.

Disponível em: <https://duanneribeiro.info/jornalismo/entrevistas/da-critica-literaria-wilberth-salgueiro/> Acesso em: 10 jan. 2021.

2019 – entrevista para Andreia Delmaschio e Vitor Cei

Sobre literatura e política.

CEI, Vitor; DELMASCHIO, Andréia; MALLOY, Letícia; PELIN-SER, André Tessaro (orgs.). *Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas*. Vitória: Cousa, 2020.

PARTE IV – FICÇÕES

PRUDÊNCIA

O tempo das virtudes. Vitória: GSA, 2015.

DIADORIM

Texto inédito.

(Mas no pudor do escritor
o mais curioso está
em que o pudor de fazer
é impudor de publicar:
com o feito, o pudor se faz
se exhibir, se demonstrar,
mesmo nos que não fazendo
profissão de confessar,
não fazem para se expor
mas dar a ver o que há.)
("Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar".
Museu de tudo. João Cabral de Melo Neto.)

