

Sumário

Summary

Editorial

Editorial

Marcelo Ferraz de Paula, Paulo Roberto Sodré, Vitor Cei | 4-8

Portfólio

Testemunho e denúncia

**em "Diário de uma favelada: quarto de despejo",
de Wilberth Salgueiro**

Andressa dos Santos Vieira

Maikely Teixeira Colombini | 9-22

De bits a crises,

novos retratos de Orfeu no entre-milênios

Antônio Donizeti Pires | 23-47

Poesia, testemunho e engajamento:

crítica e criação literária de Wilberth Salgueiro

Nelson Martinelli Filho | 48-63

Da barata que diz que busca:

notas sobre *O que é que tinha no sótão?*, de Bith

Paulo Roberto Sodré | 64-91

A página em jogo:

4 poetas no XXI

Pedro Marques | 92-122

Rimas metatéticas em *Personcontos*, de Bith

Wallas Gomes Zoteli | 123-145

Entrevista

Bastidores:

entrevista com Wilberth Salgueiro

Paulo Roberto Sodré, Vitor Cei | 146-172

Fic o Inédita

Sonetos após *Sonetos*

Wilberth Salgueiro | 173-191

Memória

[Brincar com palavras não é a luta mais v ] (1990)

Italo Moriconi | 192-193

Os "personcontos" de bith:

indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso (2002)

Andréia Delmaschio | 194-203

A morte e a sílaba (2004)

Bernardo Oliveira | 204-209

[*Personcontos* não são sobretudo contos] (2004)

Evando Nascimento | 210-211

Metamorfoses ambulantes de um bardo solitário (2004)

Fabíola Trefzger | 212-223

Um poeta muito branco (2004)

Flávio Carneiro | 224-231

A vida feito livro (2004)

Jaime Ginzburg | 232-234

Um poeta-crítico na contemporaneidade (2004)

Marília Rothier Cardoso | 235-236

**Comentário sobre *Personecontos*
de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (2004)**

Marília Rothier Cardoso | 237-239

***Personecontos:*
ri melhor quem soneteia por último (2004)**

Paulo Sodré | 240-247

As PERSONABITHs (2004)

Pedro Gazu | 248-252

**Em tempo:
*personas, contos, sonetos e tradição literária (2007)***

Shirlene Rohr de Souza | 253-267

**"Carmen" em trânsito:
Musa, poesia e morte num personeconto de Bith (2008)**

Douglas Salomão | 268-287

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (Bith) (2008)

Francisco Aurelio Ribeiro, Thelma Maria Azevedo | 288-289

Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s) (2008)

Lucas dos Passos e Silva | 290-303

**Fantasmagorias de um gato:
sobre um personeconto de Bith (2011)**

Nelson Martinelli Filho | 304-316

**"Maria":
uma historieta em verso (qu)e prosa (2011)**

Paulo Dutra | 317-326

**Sonetário brasileiro:
Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Rio de Janeiro RJ 1964) ([2012])**

Glauco Mattoso | 327-334

Orelhinha (2013)

Paulo Roberto Sodré | 335-336

Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas (2018)

Wilberth Salgueiro | 337-350

Por que você escreve? (2018)

Wilberth Salgueiro | 351-354

[Wilberth Salgueiro, a par da agudeza] (2019)

Glauco Mattoso | 355-356

Apresentação (2019)

José Américo Miranda | 357-359

Entrevista com Wilberth Salgueiro (2020)

Andréia Delmaschio, Vitor Cei | 360-375

***O jogo, Micha e outros sonetos:*
futebol poético e outras paixões (2020)**

Elcio Loureiro Cornelsen | 376-384

A graça que grassa em *Digitais*, de Wilberth Salgueiro (2020)

Luiz Romero de Oliveira | 385-404

poetapaulodutra coMvida:

Episódio 20, Literatura e sociedade, com Wilberth Salgueiro (2020)

Paulo Dutra, Pedro Antônio Freire | 405-452

Poelatria (2021)

Carlos Castelo | 453-455

Apresentação:

Carixaba, capioca (2021)

Marcus Freitas | 456-458

O 10 dos 14 (2021)

Pedro Marques | 459-460

Jogando com a narrativa e a lírica em catorze versos:

***O jogo, Micha & outros sonetos*, de Wilberth Salgueiro (2021)**

Susana Souto | 461-468

Seleta

**Seis poemas de Maria Antonieta Tatagiba:
primeiros acordes da *Frauta agreste***

Amanda de Jesus Cisquini

Grace Alves da Paixão | 469-493

**Amâncio Pereira:
manuscritos do teatro romântico capixaba**

Jonathan Murilo Souza dos Santos
Leila Maria Tesch | 494-534

Resenha

***Pássaros negros na neve*, de Romulo Felipe**

Fábio Daflon | 535-540

Lá & cá:

entre [as] linhas do futebol, de Alexander Popst e Bernardo Sansevero

Leni Puppín | 541-544

***Era um balcão de bar de fórmica vermelha*, de Rogério Leone**

Vera Márcia Soares de Toledo | 545-550

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Paulo Sérgio de Paula Vargas

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação

Pró-Reitor: Valdemar Lacerda Júnior

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Diretora: Edinete Rosa

Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenadora: Maria Amélia Dalvi

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

Coordenador: Sérgio da Fonseca Amaral

Editor-gerente da *Fernão*

Sérgio da Fonseca Amaral

Editores do Número 10

Marcelo Ferraz de Paula (Universidade Federal de Goiás)

Paulo Roberto Sodré (Universidade Federal do Espírito Santo)

Vitor Cei (Universidade Federal do Espírito Santo)

Conselho Editorial - Pareceristas

Arlene Batista da Silva (Universidade Federal do Espírito Santo)

Augusto Massi (Universidade de São Paulo)

Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (Universidade Federal de Mato Grosso)

Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)

Francisco Aurelio Ribeiro (Academia Espírito-santense de Letras)

Ivana Esteves (Universidade Vale do Cricar )

Josina (J ) Nunes Drumond (Academia Espírito-santense de Letras)

Jorge Luiz do Nascimento (Universidade Federal do Espírito Santo)

José Irmo Gonring (Universidade Federal do Espírito Santo)

Karina de Rezende-Fohringer (Universit t Wien)

Lino Machado (Universidade Federal do Espírito Santo)

Lucas dos Passos (Instituto Federal de Educa o, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo)

Luis Eustaquio Soares (Universidade Federal do Espírito Santo)

Luiz Antonio de Assis Brasil (Pontifícia Universidade Católica-Rio Grande do Sul)

Maria Amélia Dalvi (Universidade Federal do Espírito Santo)

Maria Cristina Ribas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Maria José Sabo (Universidad Nacional de Río Negro - Argentina)

Maria Mirtis Caser (Universidade Federal do Espírito Santo)

Michele Freire Schiffler (Universidade Federal do Espírito Santo)

Rafaela Scardino (Universidade Federal do Espírito Santo)

Vincenzo Arillo (Università Ca' Foscari – Venezia)
Wilson Coêlho (Associação Capixaba de Escritor@s)

A gerência, o conselho e a comissão editoriais deste periódico esclarecem que as ideias e pontos de vista, a revisão textual e as responsabilidades legais pela autenticidade e originalidade dos textos são de inteira responsabilidade dos/as autores/as, que submeteram seus trabalhos de livre vontade às/aos editoras/es do número.

Catlogação:

Saulo de Jesus Peres – CRB 12/676

Revisão:

Os/as autores/as

**Fernão – Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas
da Literatura do Espírito Santo**

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo
Programa de Pós-graduação em Letras
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Universidade Federal do Espírito Santo

<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>
neples.ppgl@gmail.com

<https://blog.ufes.br/neples/?page_id=222>

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

Fernão [recurso eletrônico] / Universidade Federal do Espírito Santo,
Programa de Pós-graduação em Letras. – ano 5, n. 10 (2023) - .
– Vitória : Ufes, PPGL, 2019- .

v.
Semestral

Modo de acesso: World Wide Web:
<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>

ISSN 2674-6719 (online)

1. Literatura – Periódicos. 2. Crítica – Periódicos. I. Universidade
Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Letras.

CDU 82(05)

Editorial

Editorial

A *Fernão: Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), chega a seu quinto ano e décimo número. O título da revista, *Fernão*, foi uma grata sugestão de Reinaldo Santos Neves, cujo objetivo é homenagear o escritor Renato Pacheco (Vitória, 1928-2004), autor de *Cantos de Fernão Ferreiro e outros poemas heterônimos* (1985).

Fazem parte deste número seis seções. Na *Portfólio*, dedicada ao poeta Bith/Wilberth Salgueiro, seis artigos avaliam sua obra em perspectiva analítica ou comparativa. Andressa dos Santos Vieira e Maikely Teixeira Colombini discutem, em "Testemunho e denúncia em 'Diário de uma favelada: quarto de despejo', de Wilberth Salgueiro", o intertexto do poeta com a narrativa de Carolina Maria de Jesus, o que lhe enseja um ponto de vista engajado em sua poesia a partir da noção de testemunho. No artigo "De bits a crises, novos retratos de Orfeu no entre-milênios", Antônio Donizeti Pires analisa a releitura do mito de Orfeu em três poetas contemporâneos: Bith, Cristiane Rodrigues de Souza e Chico César. Em "Poesia, testemunho e engajamento: crítica e criação literária de Wilberth Salgueiro", Nelson Martinelli Filho reflete a respeito das relações entre a poesia

e a crítica produzidas por Wilberth Salgueiro, considerando as noções de testemunho e engajamento. Paulo Roberto Sodré, em “Da barata que diz que busca: notas sobre *O que é que tinha no sótão?*, de Bith”, observa a trajetória da personagem infantil Barata até sua atualização na narrativa para crianças de Bith. Em “A página em jogo: 4 poetas no XXI”, Pedro Marques examina como a poesia de Wilberth Salgueiro, Alckmar Santos, Marcos Siscar e Pablo Simpson expõem as formas poéticas “que parecem testar as normas da página”. Wallas Gomes Zoteli traz uma minuciosa análise poética em “Rimas metatéticas em *Personecontos*, de Bith”.

Em seguida, a *Ficção inédita* reúne diversos poemas de circunstância e sonetos-piada de Wilberth Salgueiro, que o autor intitulou de “Sonetos após *Sonetos* (2022)”, uma vez que se trata da sua produção de poemas após a publicação de seu livro mais recente, *Sonetos*.

Ampliando e diversificando o conhecimento da obra do autor e, por conseguinte, complementando o tema da *Portfólio*, a seção *Entrevista* oferece ao/à leitor/a uma visão não apenas da criação literária inicial de Bith, mas sua visão editorial dos primeiros livros: *Anilina* (1987), *Digitais* (1990), *32 poemas* (1996) e *Personecontos* (2004).

Continuando esse conhecimento da obra de Bith/Wilberth Salgueiro, a *Memória* republica uma série de estudos em forma de comentários, artigos, resenhas, orelhas, capítulos de livro, depoimentos, verbetes e entrevistas que abarcam o período de 31 anos (de 1990 a 2021): “[Brincar com palavras não é a luta mais vã]” (1990), de Italo Moriconi; “Os “personecontos” de bith: indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso” (2002), de Andréia Delmaschio; “A morte e a sílaba” (2004), de Bernardo Oliveira; “[*Personecontos* não são sobretudo contos]” (2004), de Evando Nascimento; “Metamorfoses ambulantes de um bardo solitário” (2004), de Fabíola Trefzger; “Um poeta muito branco” (2004), de Flávio Carneiro; “A vida feito livro” (2004), de Jaime Ginzburg; “Um poeta-crítico na contemporaneidade” e “Comentário sobre *Personecontos* de Wilberth Claython

Ferreira Salgueiro”, ambos de 2004, de Marília Rothier Cardoso; “*Personecontos: ri melhor quem soneteia por último*” (2004), de Paulo Sodré; “As PERSONABITHs” (2004), de Pedro Gazu; “Em tempo: *personas*, contos, sonetos e tradi o literária” (2007), de Shirlene Rohr de Souza; “Carmen’ em trânsito: Musa, poesia e morte num personeconto de Bith” (2008), de Douglas Salomão; “SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (Bith)” (2008), de Francisco Aurelio Ribeiro e Thelma Maria Azevedo; “Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s)” (2008), de Lucas dos Passos e Silva; “Fantasmagorias de um gato: sobre um personeconto de Bith” (2011), de Nelson Martinelli Filho; “Maria’: uma historieta em verso (qu)e prosa” (2011), de Paulo Dutra; “Sonetário brasileiro: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Rio de Janeiro RJ 1964)” ([2012]), de Glauco Mattoso; “Orelhinha” (2013), de Paulo Roberto Sodré; “Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas” (2018), de Wilberth Salgueiro; “Por que você escreve?” (2018), de Wilberth Salgueiro; “[Wilberth Salgueiro, a par da agudeza]” (2019), de Glauco Mattoso; “Apresenta o” (2019), de José Américo Miranda; “Entrevista com Wilberth Salgueiro” (2020), de Andréia Delmaschio e Vitor Cei; “*O jogo, Micha e outros sonetos*: futebol poético e outras paixões (2020), de Elcio Loureiro Cornelsen; “A graça que grassa em *Digitais*, de Wilberth Salgueiro” (2020), de Luiz Romero de Oliveira; “Episódio 20, Literatura e sociedade, com Wilberth Salgueiro” (2020), conversa conduzida por Paulo Dutra e Pedro Antônio Freire; “Poelatria” (2021), de Carlos Castelo; “Apresenta o: carixaba, capioca” (2021), de Marcus Freitas; “O 10 dos 14” (2021), de Pedro Marques; “Jogando com a narrativa e a lírica em catorze versos: *O jogo, Micha & outros sonetos*, de Wilberth Salgueiro” (2021), de Susana Souto.

A se o *Seleto* publica uma recolha de Amanda de Jesus Cisquini e Grace Alves da Paixão, “Seis poemas de Maria Antonieta Tatagiba: primeiros acordes da *Fruta agreste*”, em que apresentam ao/  leitor/a seis poemas da autora de São Pedro do Itabapoana publicados na *Vida Capichaba*, de Vitória, antes do lançamento do livro *Fruta agreste*, de 1927. Essa recolha é seguida de outra: “Amâncio Pereira: manuscritos do teatro romântico capixaba”, de Jonathan

Murilo Souza dos Santos e Leila Maria Tesch, que transcrevem duas peças manuscritas inéditas do autor: *Victoria de relance: revista infantil em um acto* (1916) e *Antes de bater a sineta* (s. d.).

De *Resenhas* constam três apreciações: de *Pássaros negros na neve*, narrativa de Romulo Felipe, por Fábio Daflon; *Lá & cá: entre [as] linhas do futebol*, crônicas de Alexander Popst e Bernardo Sansevero, por Leni Puppín, e *Era um balcão de bar de fôrmica vermelha*, poemas de Rogério Leone (*in memoriam*), por Vera Márcia Soares de Toledo.

Com este número 10 encerramos, com *chave de Bith*, a primeira série da revista *Fernão*, que registrou em portfólios, entrevistas, memórias, seletas e resenhas dados que consideramos relevantes para o conhecimento e o estudo da literatura brasileira feita *no* ou *a partir do* território espírito-santense.



Nesse sentido, Reinaldo Santos Neves, Bernadette Lyra, Elisa Lucinda, Sérgio Blank, Luiz Guilherme Santos Neves, Andréia Delmaschio, Adilson Vilaça, Ester Abreu Vieira de Oliveira, Mara Coradello e Bith/Wilberth Salgueiro tiveram sua fortuna crítica reunida (na seção Memória) e ampliada (na seção Portfólio). Além desses/as autores/as destacados/as na seção Portfólio, na Seleta foram expostas recolhas temáticas sobre Luiz Guilherme Santos Neves, Haydée Nicolussi, revista *Vida Capichaba*, Graciano Neves, Ilza Etienne Dessaune, Rubem Braga, escritoras

abolicionistas e sufragistas no Espírito Santo (como Adelina Tecla Correia Lírio, Guilly Furtado Bandeira, Virgínia Gasparini Tamanini e Judith Leão Castello Ribeiro), José Carlos Oliveira, Waldo Motta, Achilles Vivacqua, Amâncio Pereira e Maria Antonieta Tatagiba. Por sua vez, a seção Resenha procurou indicar obras publicadas recentemente – para além dos/as autores/as contemplados/as na Portfólio –, como a de Marcos Tavares, Jô Drumond, Jorge Elias Neto, Wagner Silva Gomes, Gilson Soares, Fernanda Nali, Maria Amélia Dalvi, Casé Lontra Marques, Duílio Kuster Cid, Marília Carreiro, Ediphôn Souza, Anaximandro Amorim, Claus Zimerer, Adrianna Meneguelli, Lucas dos Passos, Tércio Ribeiro de Moraes, Sandra Medeiros (editora da revista literária *Ímã*), Livia Corbellari, Henrique Pariz Filho, Wilson Coêlho, Getúlio Marcos Pereira Neves, Stel Miranda, Mendes Fradique, Caê Guimarães, Francisco Grijó, Romulo Felipe, Alexander Popst, Bernardo Sansevero e Rogério Leone.

A partir do próximo número, a revista apresentará novo leiaute da capa, nova diagramação dos textos e mudança na seção Resenha – que passará a ter o título Resenha Autoral –, como se pode observar na chamada aberta para publicação nos números 11 (com Portfólio sobre a obra de Waldo Motta) e 12 (com Portfólio sobre a obra de Elizabeth Martins) de 2024.

Para já, entregamos ao/à leitor/a este número 10.

Boa leitura.

Marcelo Ferraz de Paula
(Universidade Federal de Goiás)

Paulo Roberto Sodré
(Universidade Federal do Espírito Santo)

Vitor Cei
(Universidade Federal do Espírito Santo)

Testemunho em “Diário de uma favelada: quarto de despejo”, de Wilberth Salgueiro

Testimony in “Diário de uma favelada: quarto de despejo”, by Wilberth Salgueiro

Andressa dos Santos Vieira*
Maikely Teixeira Colombini*

O livro *Sonetos*, do poeta Wilberth Salgueiro, foi publicado pela Editora Causa no ano de 2021 e é composto pela Apresentação “Carixaba, capioca”, escrita por Marcus Freitas, pela “Explicação bem breve sobre os títulos”, trazida à luz pelo próprio poeta, e por outras sete partes temáticas que, juntas, somam um total de quarenta e oito sonetos. A primeira parte, “Uns livros transformados em sonetos”, conta com oito sonetos; a segunda, “Uns filmes transformados em sonetos”, conta com sete sonetos; a terceira, “Eróticos sonetos do Cadu”, conta com oito sonetos; a quarta, “Alguns sonetos bem engajadíssimos”, conta com nove sonetos; a quinta, “Objeitos

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista Capes.

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

(rudimentos filosóficos)”, conta com seis sonetos; a sexta, “Pra Vicente, Maria, mais família”, conta com quatro sonetos; e a sétima, “No bar Cochicho da Penha e bebendo”, conta com seis sonetos.

Acerca dos poemas que compõem o livro *Sonetos*, Pedro Marques (2021) chama atenção para o fato de que

Wilberth Salgueiro fez do soneto seu campo de jogo. Aí vai tocando e lançando cada palavra, armando as maiores jogadas. Porque se a forma é fixa, seu discurso é movente, cheio de polifonias, de lances dramáticos, sem medo de ruídos e interferências de outros gêneros discursivos, não raro desprestigiados pelos modelos clássicos. Seus sonetos prescindem dos esquemas de rimas convencionais, escolhem as rimas assonantes e mesmo espalhadas. Suas rimas ou dobres são como as estampas do tecido poético. Os ataques sonoros não são previsíveis só pela ponta direita da página, mas são costurados por todo o corpo do poema (MARQUES, 2021).

Ao costurar os “ataques sonoros” por todo o corpo do poema, o poeta atribui leveza a um texto que, *a priori*, é marcado pelo rigor da sua forma fixa, e o faz sem medo de abdicar dos esquemas de rimas convencionais para dar lugar às “rimas assonantes e mesmo espalhadas”, carregando o seu texto de uma saborosa sensação de liberdade.

Em termos temáticos, ao escolher revisitar o *Quarto de despejo* de Carolina de Jesus em seu soneto “Diário de uma favelada: quarto de despejo”,

Diário de uma favelada: quarto de despejo é uma porrada no leitor gramatical, burguês, de pança cheia, que pensa tendo no horizonte

o próprio umbigo. *Quarto* tem a Fome como protagonista: cena quase que não há sem que a bruta flor da Fome tome conta. Mas não só. Também há

histórias de misérias, mil misérias, que Carolina não se cansa: re-pete-as como se fossem mil petéquias.

Quarto incomoda: preta, favelada,

Pobre, mulher, mãe e solteira fala
Em língua-carolina, não recata (SALGUEIRO, 2021, p. 20),

ele apresenta o testemunho de uma escritora “preta, favelada / pobre, mulher, mãe e solteira” que fala em língua própria e ressalta a importância de sua produção literária para a compreensão do que é ser e existir no mundo.

Este artigo busca analisar como as temáticas do testemunho, que podem ser encontradas no livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, se fazem presentes no soneto “Diário de uma favelada: quarto de despejo”, que compõe o livro *Sonetos*, bem como a maneira como o poeta trata de questões como a indiferença demonstrada por parte do público leitor de literatura diante da obra da escritora, as mazelas sociais enfrentadas por ela e o fato de ela representar diferentes grupos minoritários. O aporte teórico contará com estudos de Jeanne Marie Gagnebin, Gustavo V. García e Jaime Ginzburg.

Quarto de despejo: diário de uma favelada

Em *Sonetos* (2021), o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, escrito por Carolina Maria de Jesus e publicado em 1960, serve como intertexto para o poeta Wilberth Salgueiro criar o soneto “Diário de uma favelada: quarto de despejo”. A inversão de palavras no título não altera a realidade nua e crua de uma catadora de papel que decide narrar, de maneira triste e contundente, o seu cotidiano na comunidade do Canindé, em São Paulo.

No livro de Carolina de Jesus, a narradora diz que a favela é o quarto de despejo que as autoridades ignoram (JESUS, 2004, p. 90) e que nesse *Quarto* os favelados são como objetos:

Antigamente era a macarronada o prato mais caro. Agora é o arroz e feijão que suplanta a macarronada. São os novos ricos. Passou para o lado dos fidalgos. Até vocês, feijão e arroz, nos abandona! Vocês que

eram os amigos dos marginais, dos favelados, dos indigentes. Vejam só. Até o feijão nos esqueceu. Não está ao alcance dos infelizes que estão no quarto de despejo. Quem não nos despresou foi o fubá. Mas as crianças não gostam de fubá (JESUS, 2004, p. 36-37).

É indiscutível a força da narrativa brasileira quando se trata de testemunho, e *Quarto de despejo* é prova disso, visto que a escritora testemunha as diferentes formas de violência e os sofrimentos que permeiam a sua comunidade, como a dificuldade de garantir o básico para a alimentação, e exterioriza essas vivências por meio da escrita, fazendo com que seja vista como representante de uma coletividade oprimida e posta à margem da sociedade. Diante disso, o poeta capta essa opressão e produz um soneto-homenagem engajado.

No artigo "A função da literatura nos trópicos: notas sobre as premissas evolucionistas de Antonio Candido", Anita Martins Rodrigues de Moraes (2017, p. 41) afirma que a função humanizadora da literatura é, para Candido, indissociável de uma função civilizadora e destaca que, a partir de uma análise concreta, o crítico conclui que "a literatura não apenas humaniza, pode, também, desumanizar". Nessa conjuntura, cabe pensar a escrita de Wilberth Salgueiro e de Carolina de Jesus. No caso desta, nota-se aquela função a partir da sintaxe e do discurso originalmente utilizados por ela, bem como o papel social que seu texto carrega nas denúncias das mazelas enfrentadas diariamente por uma enorme parcela da população brasileira que vive em situação de pobreza, de miséria e de total desamparo, especialmente num contexto periférico como a favela.

Na "Apresentação" de sua coletânea de estudos intitulada *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*, Salgueiro reúne dezesseis ensaios que giram em torno dessa temática e assinala que "pensar o que há de testemunho na literatura significa, a um só tempo, pensar as intrincadíssimas teias entre verdade e ficção, entre ética e estética, entre história e forma" (2011, p. 9). As fronteiras são, de fato, bastante complexas; no entanto, é muito importante refletir sobre a forma como a perspectiva

testemunhal faz-se presente na literatura produzida por Carolina de Jesus e, mais especificamente, no soneto “Diário de uma favelada: quarto de despejo”.

Segundo Emanuel Régis Gomes Gonçalves (2014, p. 47), o descaso e a demagogia são as duas principais modalidades de contato das instituições oficiais com a escritora e os demais personagens de sua narrativa. Modalidades comumente travestidas de discursos que abarcam desde a falsa filantropia até a pregação religiosa e que são desmascarados pelo olhar aguçado de Carolina de Jesus e por sua constante necessidade de expressar suas frustrações e sentimentos por meio de seus escritos. Nesse sentido, sua obra é uma forte expressão da voz subalterna e excluída que permite a Salgueiro assumir o papel de testemunha, tal qual Carolina de Jesus, ao levar em consideração que

[...] testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Partindo dessa perspectiva de testemunha, é possível perceber que o poeta reelabora as vivências da escritora sem ser indiferente ao seu relato. Pelo contrário, ele solidariza-se com Carolina de Jesus na medida em que reconhece a força arrebatadora que o seu testemunho carrega. De acordo com Marcus Freitas (2021), na apresentação do livro *Sonetos*, intitulada “Carixaba, capioca”, a postura adotada pelo poeta é capaz de despertar o pensamento do seu leitor, afinal

[...] nestes Sonetos, divididos em sete seções nas quais se cruzam Wilberth e suas obsessões – o testemunho, o humor, a política, os prazeres do corpo e da alma, a consciência social, a literatura e a arte, a paixão pela forma poética –, o leitor irá uma vez mais redescobrir que a poesia não pode resolver os problemas do homem e do mundo, mas nos coloca para pensar neles, com graça, com rigor, com fúria e

delicadeza, com a beleza que só a grande poesia pode dar (FREITAS, 2021, p. 14).

Tanto Carolina de Jesus como Salgueiro são capazes de fazer despontar, por meio de uma fala em tensão, uma realidade que é determinada pela fome e pela miséria. Acerca disso, Gonçalves (2014, p. 9) levanta a hipótese de que *Quarto de despejo* “apresenta um enfoque em que a literatura aparece vista de baixo; ou seja, o pobre e a pobreza abandonam sua condição de objeto de representação das classes privilegiadas e cultas para assumirem o lugar de *agentes dessa representação*”. Carolina de Jesus pertence a uma camada social marginalizada socialmente e a sua produção literária reforça a situação de miséria em que vive enquanto faz pensar como a pobreza é representada na literatura brasileira pelo viés de uma mulher que é mãe, negra, pobre e favelada, mas que também é escritora.

“Diário de uma favelada: quarto de despejo”

Lançando um olhar sobre o soneto “Diário de uma favelada: quarto de despejo”, que se encontra na primeira parte do livro, intitulada “Uns livros transformados em sonetos”, como vimos, é possível identificar suas quatro estrofes bem organizadas em dois quartetos e dois tercetos. No primeiro quarteto,

*Diário de uma favelada: quarto
de despejo* é uma porrada no
leitor gramatical, burguês, de pança
cheia, que pensa tendo no horizonte

a palavra “porrada” — definida como pancada, bordoadas no Dicionário Houaiss — atua como reveladora do estranhamento que o “leitor gramatical, burguês, de pança / cheia” sente ao deparar-se com os fortes relatos sobre a fome descritos por Carolina de Jesus, pois, como “o bom negro e o bom branco da nação brasileira”, de que fala Oswald de Andrade no poema “Pronominais”, *Quarto de despejo* traz a linguagem da autora, que, em muitos momentos, contraria a

gramática normativa devido à falta de escolarização, orientando-se, então, pela língua falada, pelo coloquialismo e pelo conhecimento de mundo adquirido e vivenciado.

Ao fazer uso da sonoridade forte e agressiva do substantivo feminino “porrada”, o poeta desfere outra pancada na cara do leitor “que pensa tendo no horizonte // o próprio umbigo”, escancarando sua capacidade, ou opção, de enxergar apenas aquilo que se encontra próximo a ele, ou seja, aquilo que orbita apenas no entorno de sua própria realidade.

o próprio umbigo. *Quarto* tem a Fome
como protagonista: cena quase
que não há sem que a bruta flor da Fome
tome conta. Mas não só. Também há

Tamanha indiferença parece impedi-lo de internalizar o real significado da fome, da falta de acesso e da ausência de oportunidades, uma vez que, imerso em sua confortável condição social, que permite que desfrute de privilégios que o mantenham constantemente satisfeito, permanece totalmente indiferente ao sofrimento do outro.

O estranhamento desse leitor burguês diante de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* ocorre pela falta de empatia que atinge parte do público leitor de literatura, muito disso devido à demasiada importância que dá para si próprio ao agir de maneira egoísta, narcisista, tornando-se incapaz de enxergar a realidade de outras pessoas, especialmente daqueles em condição de vulnerabilidade social. Trata-se de um leitor indiferente às mazelas que atingem uma enorme parcela da sociedade brasileira, e isso reflete como se a narradora se visse confrontada por “um senso de ameaça constante por parte da realidade” (GINZBURG, 2011, p. 22), dado que “*Quarto* tem a Fome / como protagonista”, uma Fome que assume lugar de destaque na vida das pessoas e apresenta-se como substantivo próprio, grafado com letra maiúscula, a fim de destacar a força e o impacto que causa.

A Fome protagonista que ganha destaque no segundo quarteto é utilizada pelo poeta para enfatizar que a escritora personifica a fome em seu texto, como metáfora de sofrimento, pois, embora seja “flor”, é brutal, e a brutalidade pode ser avassaladora. Não por acaso, o valor atribuído ao tema “comida” adquire um significado outro em *Quarto de despejo*, pois, segundo Gonçalves, “o diário de Carolina Maria de Jesus traz, como motivação central das ações da personagem, a busca de alimento para ela e para seus filhos” (GONÇALVES, 2014, p. 67). Ficção e realidade confundem-se, pois Carolina de Jesus e sua família sentem na pele os efeitos devastadores da fome:

...Resolvi tomar uma media e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as arvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos.

...A comida no estomago é como o combustível nas maquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Comecei andar mais depressa. Eu tinha impressão que eu deslisava no espaço. Comecei sorrir como se estivesse presenciando um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida (JESUS, 2004, p. 38).

Gonçalves (2014, p. 68-69) assinala ainda que a fome da qual sofre Carolina de Jesus interfere em outros elementos da composição de sua obra, inclusive elementos estilísticos. Entre as metáforas que a narradora utiliza para dar expressão à realidade que a cerca, ele destaca as seguintes: a fome como mecanismo de aprendizado e solidariedade; a fome como fator de animalização dos seres humanos; a fome como elemento sinestésico; a qualidade de certos alimentos como atributos morais; a comida como espetáculo. Como se vê, em *Quarto de despejo* a pobreza é representada, mas é principalmente experienciada, e isso explica, em certa medida, por que o poeta decide escrever Fome com letra maiúscula. O motivo dessa escolha pode ser compreendido pelo fato de ela fazer-se presente no cotidiano das pessoas de forma contundente e não há como livrar-se dela, mesmo temporariamente, sem antes saciá-la.

Carolina de Jesus narra, tendo como ponto de partida a visão de dentro da favela do Canindé e, a seu ver, a fome tem cor, é amarela, tonalidade comumente associada ao sol ou ao ouro, mas que para ela assume contornos de uma morte quase certa. A narradora não se restringe à temática da fome, e Salgueiro percebe isso, ao afirmar em seu poema que “Também há / histórias de misérias, mil misérias” ganhando vida entre o seu povo.

A repetição do vocábulo “misérias”, dispostos estrategicamente no verso de abertura do primeiro terceto,

histórias de misérias, mil misérias,
 que Carolina não se cansa: re-
 pete-as como se fossem mil petéquias.

reforça os estados de carência, de sofrimento e de total falta de meios para a subsistência que a escritora enfrenta ao contar a sua história, enquanto que a rima com “petéquias” é utilizada como recurso alusivo às marcas deixadas pelos diversos traumas sofridos ao longo de sua existência:

Mesmo diante de tamanhos sofrimentos e de inúmeras dificuldades enfrentadas durante a vida, o poeta ressalta o fato de que “Carolina não se cansa”, não se entrega e, acima de tudo, não desiste. Afinal, mesmo com diversos motivos para ceder, ela mostra-se capaz de reunir as forças das quais dispõe para resgatar as “histórias de misérias”, experienciadas e testemunhadas, e as enfrenta para, então, transformá-las em relatos de vida através dos registros que faz, deixando, assim, a sua marca no mundo, ao passo que demonstra toda a força de ser mulher. Uma mulher que carrega grande individualidade, que o poeta faz questão de destacar no segundo terceto:

Quarto incomoda: preta, favelada,
 pobre, mulher, mãe e solteira fala
 em língua-carolina, não recata.

O poeta aponta para o desconforto gerado pelas lutas e pelos sofrimentos que parecem transbordar em enorme quantidade das páginas do livro de Carolina de Jesus na afirmação que faz logo no início do primeiro verso: “*Quarto* incomoda”. Ele justifica sua afirmativa apontando para o maior incômodo causado pelo livro da escritora, o fato de ele abrir as portas de entrada do meio literário para uma escritora que rompe com todos os padrões normativos estabelecidos e socialmente aceitos.

O incômodo causado por Carolina de Jesus acontece devido ao fato de a escritora carregar mais de uma característica comum a diferentes grupos minoritários, conforme destacado pelo poeta, é “preta, favelada / pobre, mulher, mãe e solteira”, procurando despertar, assim, grande desconforto na parcela da sociedade brasileira que age de maneira descomunal para manter indivíduos pertencentes a esses grupos enterrados no mais completo estado de impossibilidades, de modo que permaneçam totalmente distantes das oportunidades e dos prazeres da vida, ficando praticamente impedidos de viver, sendo destinadas a eles aquilo que o leitor burguês despreza, como a sobrevivência e a subserviência.

A porrada no “leitor gramatical, burguês” é retomada pelo poeta em “fala / em língua-carolina, não recata”, para deixar claro que Carolina de Jesus tem voz própria e que ela não a usa somente para falar, mas para gritar para o mundo inteiro, sem recato ou impedimentos, algumas injustiças sociais. Dessa forma, “Diário de uma favelada: quarto de despejo” traduz a forma como uma das mais importantes escritoras negras da Literatura Brasileira conseguiu enxergar e expressar suas vivências como moradora da Favela do Canindé. Em seu livro, Carolina de Jesus mostra-se incansável na sua forma de denunciar, o que pode explicar, em grande medida, o estranhamento do leitor “de pança / cheia”, por encontrar-se muitas vezes alheio ao outro.

O livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* dá voz a essa mulher. Essa voz que é materializada em “língua-carolina”, com características que lhes são bem específicas, desmascara a desigualdade social, a falta de acesso à educação e à saúde, a pobreza, a fome e a miséria que assolam o país. Segundo Jaime Ginzburg (2011, p. 20), quando se trata de testemunho, há “uma perspectiva que associa diretamente o debate sobre a escrita à reflexão sobre exclusão social”, dado que o testemunho solicita “uma integração necessária” entre os campos da literatura e da história. Nesse caso, a literatura cumpre um papel que vai além de entreter, visto que proporciona à sociedade a possibilidade de uma leitura embasada no senso crítico e na humanidade. Logo, não há lugar para uma ruptura entre a história e a forma, bem como entre a ética e a estética.

De acordo com Gustavo V. García (apud GINZBURG, 2011, p. 20), a escrita de testemunho é “uma forma nova de criar literatura, em contrariedade à tradição canônica”. Em se tratando de Carolina Maria de Jesus, fica bastante evidente como, a partir de uma escrita bastante peculiar, a catadora de papel contrapõe-se a autoritarismos institucionais e aos padrões sociais vigentes. Acerca disso, Jaime Ginzburg (2011, p. 21) esclarece que “o testemunho transgride os modos canônicos de propor o entendimento da qualidade estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas”, enquanto chama a atenção para o fato de que também “aponta para a dificuldade de narrar os acontecimentos”.

Certamente, Carolina de Jesus deve ter enfrentado, diversas vezes ao longo de sua trajetória como escritora, enormes dificuldades para conseguir narrar os acontecimentos, afinal, eram muitas as dores, tanto físicas quanto psicológicas, que a permeavam no seu dia a dia, especialmente quando se via obrigada a enfrentar o sofrimento sentido na pele por seus filhos. No que diz respeito à transgressão dos modos canônicos, em “Diário de uma favelada: quarto de despejo” a linguagem adotada permite que o leitor identifique o discurso inflamado do poeta que, tal qual Carolina de Jesus, procura desmascarar a realidade. Marcus Freitas (2021), também esclarece que

Os sonetos de Wilberth trazem essa poderosa dupla marca de contralírica: versos brancos, testemunho do mundo. Por versos brancos, digo aqui da renovação que os seus sonetos trazem ao ritmo, à melodia, impondo à forma imprevisíveis cesuras, imastigáveis dicções, inconcebíveis surpresas. Por sentido de realidade, digo do gosto de prosa dos seus decassílabos, do sentido de testemunho de sua lírica, do humor de sua política, da autoironia de sua voz fescenina, do rigor de sua paixão pelas pessoas amadas e pelas coisas vividas, de sua consciência social pela forma, engajamento através de enjambementos (FREITAS, 2021, p. 13-14).

Ao transformar o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* no soneto “Diário de uma favelada: quarto de despejo”, o poeta permite que o seu leitor atravessasse novamente pelos testemunhos das vivências de Carolina de Jesus, só que, dessa vez, o faz a partir da experiência de leitura do próprio escritor, ou seja, a partir do seu testemunho. Isso acontece porque a origem da noção de testemunho “remete etimologicamente à voz que toma parte de um processo, em situação de impasse, e que pode contribuir para desfazer uma dúvida” (GINZBURG, 2011, p. 21).

O poeta é a voz que toma parte dos sofrimentos, das injustiças e dos diferentes tipos de preconceitos sofridos, inicialmente pela mulher, pela favelada, pela mãe, pela preta, pela solteira, e que, à medida que ela vai revelando-se como uma escritora, passam a atingir também a sua produção literária, a sua obra como um todo, e, diante disso, o poeta se mostra atento e engajado, disposto a fazer sua denúncia para que jamais caia no esquecimento ou torne a acontecer.

Referências:

FREITAS, Marcus. Carixaba, capioca. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Causa, 2021. p. 13-14.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

GONÇALVES, Emanuel Régis Gomes. *A literatura vista de baixo: o livro Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. 2014. 101f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10495/1/2014_dis_erggoncalves.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2023.

HOUAISS, Antônio. *Pequeno Dicionário Digital Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2004. .

MARQUES, Pedro. O 10 dos 14 [Orelha de livro]. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Cousa, 2021.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. A função da literatura nos trópicos: notas sobre as premissas evolucionistas de Antonio Candido. *Cerrados*, Brasília, v. 26, n. 45, p. 41-54, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/22747>>. Acesso em: 25 mar. 2023.

SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Cousa, 2021.

SALGUEIRO, Wilberth. Apresentação. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011. p. 9-16.

RESUMO: Este artigo busca analisar como a temática do testemunho, que pode ser encontrada no livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, se faz presente no soneto “Diário de uma favelada: quarto de despejo”, que compõe o livro *Sonetos*, de Wilberth Salgueiro, publicado em 2021, bem como a maneira como o poeta trata de questões como a indiferença demonstrada por parte do público leitor de literatura diante da obra da escritora, as mazelas sociais enfrentadas por ela e o fato de ela representar diferentes grupos minoritários. O aporte teórico contará com estudos de Jeanne Marie Gagnebin, Gustavo V. García e Jaime Ginzburg.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Wilberth Salgueiro – *Sonetos*. Testemunho – Tema literário. Wilberth Salgueiro – Carolina Maria de Jesus.

ABSTRACT: This article seeks to analyze how the theme of the testimony, which can be found in the book, *Child of the Dark*, by Carolina Maria de Jesus, is present in the sonnet “Diário de uma favelada: quarto de despejo”, which makes up the book *Sonetos*, by Wilberth Salgueiro, published in 2021, as well as the way the poet deals with issues such as the indifference shown by part of the literature reading public towards the writer’s work, the social woes faced by her, and the fact that she represents different minority groups. The

theoretical contribution will include studies by Jeanne Marie Gagnebin, Gustavo V. García and Jaime Ginzburg.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry. Wilberth Salgueiro – *Sonnets*. Testimony – Literary Theme. Wilberth Salgueiro – Carolina Maria de Jesus.

Recebido em: 5 de abril de 2023
Aprovado em: 11 de agosto de 2023

De bits a crises, novos retratos de Orfeu no entre-milênios

From Bits to Crises, New Portraits of Orpheus in Between the Millennia

Antônio Donizeti Pires*

O mito de Orfeu está presente na literatura brasileira desde o Quinhentismo, quando nossa primeira figura de proa, José de Anchieta (1534-1597), foi alcunhado “Orfeu Brasília”. Feito o registro, advirto que não pretendo elaborar aqui um catálogo das controversas migrações de Orfeu na Era Clássico-Colonial ou na Era Nacional-Moderna de nossa poesia, em busca dos muitos retratos que de Orfeu pintaram os poetas, aproximando-o inclusive do violeiro/poeta sertanejo e de pássaros nativos como o sabiá e o uirapuru.

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Araraquara).

Para o momento, pensei no músico resgatado da canção “Orfeu” (datada de 1982-1990), de José Miguel Wisnik (CD *Ná e Zé*, 2015), e no “Orfeu” homossexualizado de Thiago Pethit (CD “Queda e ascensão de Orfeu da Consolação”, 2018). Porém, dado o meu desconhecimento musical – e o meu precário manejo das teorias intersemióticas do próprio Wisnik –, resolvi ater-me a três poemas publicados no entre-milênios XX e XXI, nesta ordem: o haicai que abre *Digitais* (1990), de Bith; o poema “Orfeu”, de Cristiane Rodrigues de Souza, em *Todo poema é de amor* (2019); e o poema de abertura de *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade* (2005), de Chico César.

Cada um, em sua releitura e reescritura pessoal do mito (menos ou mais crítica, mas necessariamente desconstrutora), evidencia não apenas a des-função do poeta nos dias que correm, mas é também um modo de resistência à liquefação do mundo contemporâneo e suas instituições, pois o artista recusa ser conivente com o entretenimento barato que tudo constrange – o que é patente, a meu ver, no trabalho dos cinco artistas citados acima.

Primeiro poema

Digitais (1990) é o livro de haicais que Wilberth Salgueiro (sob o apodo “Bith”) fez publicar em sua “ida e vivida” juventude, mais precisamente aos 26 anos, quando ainda morava no Rio de Janeiro. O livro, segundo o próprio autor em comunicação por e-mail, guarda ressonâncias de Paulo Leminski e “[...] suas *boutades*, muito oriundas dos efeitos sonoros [...]”, que logo completam e adensam os sentidos do poema. Sim, eu tendo a concordar com a riqueza dos efeitos sonoros, mas já enfatizo que os haicais de Salgueiro nada devem ao à-vontade ou ao desleixo caprichoso (ou seria capricho relaxado?) de Paulo Leminski, cujos haicais, desde os anos 1980, parecem ter criado “escola” no Brasil, para o bem e para o mal. No caso de Salgueiro, os 45 haicais de seu livro são rigorosíssimos, dentro da tradição consagrada de 5-7-5 sílabas poéticas, com

algumas rimas ocasionais sempre reforçadas pelo trabalho com as camadas sonoras (melopecas) e visuais (fanopeicas) do texto, as quais (já se disse) vão adensando os sentidos e os jogos logopeicos que tal poesia culta (contracultural e vincadamente urbana) se esmera em projetar. Vejamos, por exemplo, o poema-homenagem ao grande patrono do haikai, Matsuo Bashô (1644-1694), e a releitura muito pessoal que nosso poeta faz de um arquivamoso poema seu:

um tal de bashô
acima das bananeiras
nu, seu palco nô (BITH, 1990, [s. p.]).

rã que vai depressa
pula a poça, ri à beça
não caio mais nessa (BITH, 1990, [s. p.]).

No primeiro, o enlaçar poesia e teatro nô (requintada tradição teatral que já combinava poesia, canto, música e pantomima), e ao colocar o mestre no alto, “acima das bananeiras” e, supostamente, acima de seu próprio séquito de seguidores e discípulos, faz ressaltar a vida andarilha, pautada pela humildade, o desapego e a simplicidade, que o poeta japonês, renunciando à sua casta de samurai, escolheu viver como monge junto à natureza, segundo esclarece o estudioso brasileiro Rodolfo Witzig Guttilla (2009, p. 8-9, grifos e aspas do autor):

Em sua jornada de autoconhecimento, Bashô eleva o haikai à condição de *kadô* (ou ‘caminho da poesia’), infundindo a visão de mundo zen em sua criação, herança do confucionismo e do budismo de estirpe *Mahayana* – principalmente a crença na interdependência de todas as coisas da natureza, as grandes e as pequenas. [...] Sua escola ficará conhecida por *Shomôn*, ou ‘escola de Bashô’.

No segundo haikai, o diálogo com a tradição se faz pelo humor e algum deslocamento de sentido (o que era um velho tanque de peixes, por exemplo, vira uma reles poça; e o riso da rã – rascante – é de mofa e ironia). Com isso, o poeta sai pela tangente ao não querer filiar-se aos muitos admiradores brasileiros

(entre os quais Haroldo de Campos, Leminski e Décio Pignatari) que traduziram o famosíssimo haikai de Bashô, que aqui ofereço em versão abalizada de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi:

O velho tanque –
Uma rã mergulha,
Barulho de água. (BASHÔ, 1996, p. 89).

Voltando à associação “Bashô” / “bananeira” / “máscara teatral”, esta parece ser uma constante na poesia-homenagem ao poeta japonês, conforme se tem inclusive no pernambucano Pedro Xisto (1901-1987), autor de requintados haicais que partilham com os de Bith o apreço pela exploração da massa sonora:

bananeira em leque
ah só no jardim bashô
uma sombra leve (XISTO, 2008, p. 103).

a máscara nô
o retrato de bashô
(o cacto enflorou) (XISTO, 2008, p. 104).

Em nota aos poemas, Marcelo Tápia, o organizador da antologia de Xisto, *Lumes*, afirma que Bashô, “[...] sepultado no jardim de um templo, [era] chamado pelo nome de certa bananeira [...]” (TÁPIA, 2008, p. 103).

Depois da escola de Bashô e do período clássico da poesia japonesa (entre nós profusamente estudados por Paulo Franchetti *et al.*, em conhecida antologia), há várias outras que lhe sucederam, sendo que a tradição nipônica mais moderna do haikai foi sistematizada por Massoka Shiki (1867-1902), fundador da escola Nippon-ha (1892), cujo conjunto de regras, além de reforçar a brevidade do tradicional poema, inclui: o número máximo de 17 sílabas (ou fonemas) distribuídas em três versos de 5-7-5 sílabas, respectivamente; a referência à estação do ano (ou *Kigô*); a ausência de rimas; a exploração das onomatopeias; e, por fim, segundo Guttilla (2009, p. 10, grifo e aspas do autor), o bom haicaísta

deve “[...] explicitar o *kireji*, partícula expletiva que pode introduzir uma pausa, denotar a dúvida ou a emoção do poeta diante do acontecimento que inaugura o poema – tal como a interjeição ‘ah!’ na sintaxe ocidental.” Esse conjunto de regras foi gradativamente apropriado pelos poetas brasileiros, cabendo a Monteiro Lobato, em 1906, a publicação pioneira do artigo “A poesia japonesa” (no jornal *O minarete*, de Pindamonhangaba, SP), seguido da tradução de seis haicais.

Como tais problemas ultrapassam o âmbito deste trabalho, registro apenas que o poeta-crítico Marcelo Tápia fecha a citada antologia de Xisto com um posfácio, “Súbitos de luz”, em que avalia a poesia do autor (mais conhecido por sua adesão à vanguarda concretista e ao experimentalismo visual, e menos como haicaísta) e faz um périplo interessante sobre as origens do haikai e seu gradativo abasileiramento. Tal périplo também é feito pelo acima referenciado Guttilla, na esclarecedora introdução que escreve à antologia *Boa companhia: haicais* (2009).

A atitude de Bith (que não comparece na antologia de Guttilla) é uma homenagem ao patrono japonês, evidentemente, mas outros poetas e artistas (Augusto dos Anjos, Salvador Dalí, Drummond, mais o haicaísta Kobayashi Issa...) também são convocados transversalmente no livro.

Outros dois haicais de Salgueiro que vale a pena comentar são os seguintes:

sem idas nem vindas
 qualquer haikai recomeça
 no fim das três linhas (BITH, 1990, [s. p.]).

por dentro da esgrima
 pulo a rima rara, mínima
 lágrima tão ímã (BITH, 1990, [s. p.], negrito meu).

O primeiro, um claro, tautológico e irônico metapoema, mas que sugere um protocolo de leitura que vai, volta e revolve o texto, enquanto o segundo é um primor sonoro, seja nas rimas externas e internas em “i” (grifadas no texto, por mim), seja na rima interna em “a” (“rara” e “lágrima”), seja no fato de a palavra

“rima” estar contida em duas palavras-chave do poema, “esg-rima” e “lág-rima”). Logo, os sentidos (no plural, pois estamos diante de um poema polissêmico) vão se acendendo no rastro musical dos vocábulos. E tais sentidos podem pressupor a luta vã do poeta com as palavras; a luta ordinária pela sobrevivência; a polissemia da própria esgrima enquanto esporte, combate, luta, discussão; a presença fálica do sabre (espada ou florete) que se usa na esgrima. Enfim, o haikai ainda pode ser dividido em dois segmentos, “por dentro da esgrima / pulo a rima rara” (ou seja, a urgência da luta leva o poeta a se valer de qualquer arma que esteja à mão); e “mínima / lágrima tão ímã” (sendo este segmento uma metáfora para “rima rara” – lágrima, fagulha minúscula que atrai com força e requer a atenção do poeta).

O exposto até aqui nos leva para a “orelha” de *Digitais*, assinada por Italo Moriconi, que muito bem ressalta alguns aspectos seminais dos haicais de Bith, já destacados aqui: o ludismo de linguagem, o laconismo, a lacuna (no sentido de condensação, densidade e/ou sugestão, e não de falta), a presença também lacônica de outros escritores: “Lúdicos e lacônicos são os poemas de Bith. [...] A rota da contralinguagem levou ao beco do oriente [...] Como a dos orientais, a arte de Bith é uma arte de lacunas. [...] perpassam por esses poemas fantasmas de outros escritores. Outras escritas” (MORICONI, 1990, [s. p.]).

Dentre tais “fantasmas de outros escritores”, avulta Orfeu, o protótipo de todos os poetas (em sentido platônico). É o primeiro poema do livro e assim se realiza como profissão de fé e de linguagem do jovem poeta:

or**eu** que não visse
a tolice que fez: **eu**
retiro o que **eurídice** (BITH, 1990, [s. p.], negrito meu).

O haikai está todo amarrado pelas rimas externas e internas em “i”/“is”, toantes e consoantes (“visse” / “tolice” / “retiro” / “Eurídice”), e pela aliteração das sibilantes, como a referendar a presença/ausência da amada (e/ou da própria

poesia). Presença/ausência que se reduplica nos ecos que unem os nomes dos dois amantes, “Orfeu / Eurídice”, cuja separação é abismada por um outro “eu” que enuncia e anuncia, de modo irônico, o resultado da desobediência de Orfeu: o abandono, a segunda morte e a perda definitiva de Eurídice, conforme se tem na narrativa mítica. Por outro lado, o que não se tem, na mesma narrativa mítica, é a explicação e os motivos pelos quais é vetado ao poeta “não olhar para trás”, o que redundava na desobediência aos deuses infernais, Hades e Perséfone: seria o interdito uma punição a Orfeu por ele ter subvertido, a princípio, a organização do espaço/reino de Hades com o encanto de sua poesia/música, provocando inclusive a suspensão momentânea das penas máximas exemplares de um Sísifo, um Tântalo, um Íxion?

Muito já se escreveu sobre tal embate órfico-infernal decorrente da catábase órfica, mas, para resumir a questão, pode-se pensar que a desobediência de Orfeu é realmente o mais importante, pois, ao suscitar a dúvida, a desconfiança, o espanto e a interrogação, acaba por suscitar também o nascimento da arte e da filosofia, a afirmação e a resistência do artista, e mesmo a consciência de que tudo, na vida humana, é contingente e passageiro, pois perde-se, ao ganhar, como se ganha ao perder: “Ganhei (perdi) meu dia [...]” (ANDRADE, 2012, p. 47), resume a “Elegia” de Carlos Drummond de Andrade.

A *boutade* se faz presente no poema de Bith em vários níveis, tanto na apropriação do dito popular (“que não visse” / “eu retiro o que disse”), quanto na instauração da dúvida: qual a tolice de Orfeu? Olhar para trás? Perder Eurídice? O que retirar/libertar do Hades: a mulher, a poesia ou o quê? Isto, claro, se aproveitamos a divisão segmentada do poema, ultrapassando a versificação 5-7-5; se cremos que o “eu” do sujeito lírico foi transferido a Orfeu; e se violentamos o segmento com o acréscimo de dois sinais de pontuação (uma vírgula e uma interrogação final): “eu / retiro o que, eurídice?”. Como se vê, mais uma vez tem-se o deslizar constante da massa sonora a aplainar e a multiplicar os sentidos do poema, cuja concisão se perfaz sob o estímulo de duas tradições, a japonesa e a grega.

“Profissão de linguagem”, escrevi acima, ou de “contralinguagem”, segundo Moriconi, o que inclui necessariamente a contracultura que vincava com força aqueles moços e moças que se aceitaram herdeiros imediatos dos (e das) poetas marginais dos anos 70. E que, no caso de Bith, foi fortemente impactado pela lição de Maurice Blanchot (1987, p. 173) condizente a Orfeu, em *O espaço literário*:

E tudo se passa como se, ao desobedecer à lei, ao olhar Eurídice, Orfeu não tivesse feito mais do que obedecer à exigência profunda da obra, como se, por esse movimento inspirado, tivesse realmente roubado ao Inferno a sombra obscura, a tivesse, sem o saber, trazido para a luz clara da obra.

Referende-se, depois dos comentários rápidos a uns poucos haicais de Bith, que todos os 45 poemas de seu livro mereceriam uma análise mais detida – assim como o livro *Digitais* está a merecer uma segunda edição caprichada! Afinal, conforme enfatiza Lawrence Ferlinghetti (2023, p. 29) no recém-lançado *Poesia como arte insurgente*, “Três linhas quaisquer não fazem um haicai. É preciso uma epifania para fazê-lo acontecer”. Epifania do belo? Epifania do maravilhoso? Epifania do sublime? Epifania do divino em toda a sua glória, poder e esplendor? Sim, sem dúvida, mas também epifania do feio e do asqueroso, do grotesco e do diabólico, em toda a sua glória, poder e esplendor, como aprendemos já com Cruz e Sousa, e que em Bith se amalgamam e se refinam em saboroso humor e saborosa ironia.

Segundo poema

Todo poema é de amor, o segundo livro de Cristiane Rodrigues de Souza, compõe-se de 81 poemas, distribuídos irregularmente em sete partes ou seções: a primeira, “Penélope é partida”, contém 28 textos; a segunda, “Passagens”, 15; a terceira, “Desabrigo”, 8; a quarta, “Todo poema é de amor” – que dá título ao

livro – apresenta 9 poemas; a quinta, “Histórias de amor”, 8 composições; a sexta, “A origem de Ítaca”, 12; a sétima, “Penélope é partida (ou lua em sagitário)”, contém apenas um texto. Todos os 81 poemas do livro são elaborados em versos livres e brancos e, por conseguinte, se valem de estrofação irregular, apresentam rimas muito ocasionais e são rarefeitos no que diz respeito aos sinais de pontuação, como se tem, aliás, nos livros de Salgueiro e Chico César. Estes, como o de Cristiane, também se valem majoritariamente das minúsculas, o que parece ser (a falta de pontuação, o corte abrupto do verso, o uso acentuado das minúsculas) um aspecto formal expressivo da poesia contemporânea. No caso da paulista, a exceção fica por conta de alguns antroponímicos (Kaváfis, Davi, Oscar...), nomes de cidades (Tebas, Araraquara...) ou mitos clássicos (Penélope, Orfeu, Eros ou Dionísio – assim grafado pela autora), mas nem isso se percebe nos livros de Salgueiro e Chico César, que grafam todo e qualquer nome próprio em minúsculas.

Nos três livros, as redes intertextuais se tecem de modo muito pessoal: se Cristiane se vale mais dos colegas contemporâneos para extrair suas epígrafes (duas gerais, de abertura, e uma específica para cada uma das sete seções), Salgueiro e César têm uma relação mais difusa com a tradição e com os próprios contemporâneos. No caso do último, é óbvio que as referências musicais estão sempre presentes. No caso dos três, um nome consensual é o de Carlos Drummond de Andrade. Dentre os três, é na poesia da paulista que se encontra mais nítida a preocupação com a questão social, em poemas como “o catador de papel balança a carroça”, “Decalque” ou “Ancestral”. Na sexta parte do livro, inclusive, vários poemas vão descarnar a situação histórico-social, familiar e pessoal da mulher sob os reveses do patriarcado brasileiro, no passado e no presente.

Todo poema é de amor abre-se com prefácio de Alcides Villaça, “Águas do instante”, em que o crítico enfatiza a força da água (ou das águas), doce ou salgada, como elemento simbólico primordial do livro, sobretudo em seu estado líquido corrente. Amplo e simbólico seria também o sentido de “amor” e as “[...]”

experiências sempre distintas [...]” (VILLAÇA, 2019, p. 13) que açula, podendo significar, carnal e afetivamente, “[...] o amor em que os seres se buscam e se abraçam [...]”, mas também “[...] o amor que liga cada pessoa ao cerne de uma experiência sensível.”, neste caso (acrescento eu) se aproximando da ideia do “quinto elemento”, o Eros-motor que comandaria a máquina do Universo, propalando e harmonizando os quatro elementos. Villaça (2019, p. 13) destaca ainda que a poesia de Souza é “[...] dividida entre os apelos do cotidiano [...] e da inclinação dos mitos clássicos [...]”, notadamente na releitura que ela faz de Penélope e de Dioniso (aqui, via Hilda Hilst). Em outros termos, é como se tal poesia se sustentasse entre as demandas urgentes do hoje e a volatilidade dos atemporais mitos clássicos, há muito desgastados de seus sentidos originários. Por isso, afirma Villaça (2019, p. 16): “Orfeu se representa nesta poesia, não apenas como tema focado, mas sobretudo como um sinal de perda que retorna em cenários de uma unção degradada [...]”.

Por isso, talvez, a estranheza com que se lê o poema de Cristiane, constante da segunda seção da coletânea, “Passagens”:

“Orfeu”

sol entre galhos
 pneus na neve do cerrado
 balanço de discos voadores
 sol
 homem rastafári perto de aranhas anacondas
 tatoo na trilha com cheiro de ervas
 boto músculo de peixe
 canto d’água voz de correnteza
 boca com palavras que as mãos guardam
 como passarinho (SOUZA, 2019, p. 68).

O próprio título da seção, “Passagens”, mais a exuberância do cenário claramente tropical e algo artificioso, poderia apontar para a “unção degradada” entrevista por Villaça. Porém, o espaço ensolarado em excesso (em que pese a presença absurda da “neve do cerrado”), se pinta um Orfeu completamente alheio aos mitemas da narrativa mítica tradicional, não deixa de rodeá-lo de animais os mais

diversos (aranhas, anacondas, boto, peixe, passarinho) e de propagar o encantamento órfico pela música/palavra, evidente nos três últimos versos: “[...] canto d’água voz de correnteza / boca com palavras que as mãos guardam / como passarinho”. Sob o sol excessivo, pois, a água corredia torna-se canto, o qual pode ser personificado no passarinho-Orfeu, de extrema delicadeza, amparado pelas mãos em concha.

Além do encantamento órfico primevo, acrescido de um grão de pimenta, pode-se considerar que o encantamento erótico se adensa no poema com a presença do boto (cor-de-rosa?), cuja lenda envolve metamorfose (o animal deixa seu elemento e transforma-se num belo homem), sedução e gravidez de mulheres e posterior abandono, com a volta do encantado ao fundo das águas.

O cenário do texto é vincado ainda pelos “pneus na neve do cerrado” em contraponto ao “balanço de discos voadores”. A que vem tais imagens contraditórias? Completariam as imagens primordiais antitéticas do sol (seco, diurno, quente) e da água (úmida, noturna, fria), cada qual sob a ação de seu movimento característico, mas simbólicas do masculino e do feminino? Ou abonariam os outros dois pares antitéticos “aranhas” e “anacondas”, que ao chulo populacho representam, respectivamente, o sexo feminino e o masculino? Tal Orfeu exótico teria vindo do sol? Seria filho do sol, elemento que aparece primeiro “entre galhos” e depois, quase no centro do poema, em verso único (o quarto), é deslocado e, sozinho, passa a ocupar o centro da linha? Ou esse Orfeu supostamente negro teria descido dos discos voadores, vindo de algum lugar incerto e não sabido?

Os versos do poema, em estrofe única (uma décima), surgem soltos, jogados, vincados por certa enumeração quase caótica, contrariando a lógica do discurso e da narratividade. É como se cada verso valesse por si mesmo, ao final compondo um mosaico ou um quebra-cabeças com vazios evidentes, pois apenas entre os versos 9 e 10 tem-se alguma solução de continuidade e consequência, propiciada pelo elemento de comparação. Tudo isso atravanca a leitura e torna obscura a compreensão do poema. Aliás, essa busca de um hermetismo difuso e

recorrente, à modo de enigma ou adivinha, parece ser a tônica de parte considerável da lírica contemporânea.

Contudo, uma possível interpretação do poema pode estar na imagem do “homem rastafári”, muito provavelmente negro e obviamente apegado a toda uma cultura, um saber e uma religiosidade **rastafári**, movimento religioso judaico-cristão surgido na Jamaica na década de 1930, entre negros camponeses descendentes de africanos escravizados. Estes, após a coroação de Ras Tafari (1892-1975) como imperador da Etiópia, sob o nome oficial de Haile Selassie, passaram a cultuá-lo como a reencarnação de Jesus Cristo ou como a própria representação de Deus (Jeová ou Jah) na Terra. Os fundamentos de tal crença estariam no livro etíope *Kebra Negast*, que nomeia Selassie o herdeiro de uma dinastia real que remonta à etíope Rainha de Sabá e ao Rei Salomão de Israel, filho de Davi.

Inspirados pela visão política do ativista jamaicano Marcus Garvey (cujo pan-africanismo começou a ser veiculado a partir de 1925), os rastafáris acrescentam, ao judaico-cristianismo, uma consciência pan-africana. Valorizam, portanto, a ancestralidade e as tradições do continente-mãe, creem que os etíopes são o povo eleito de Deus e por isso o divinizado Selassie os repatriará de volta à Etiópia, uma vez que o rastafári tem raízes na Igreja Ortodoxa Etíope, o ramo mais antigo do Cristianismo na África. Além de rejeitarem em bloco a “Babilônia” (ou seja, o “mundo ocidental”), os adeptos do rastafári preconizam algumas leis e costumes, que incluem: a abstenção do consumo de carne (suína, sobretudo) e de bebidas alcoólicas; o uso de ervas naturais na alimentação e na medicina; o uso de comida fresca (não processada); o uso sacramental da maconha (*Cannabis sativa*); a desaprovação de modificações corporais; a proximidade com a natureza; o uso de penteados vistosos e emaranhados (os chamados *dreadlocks*); a identificação com as cores verde, dourado e vermelho (representativas da bandeira da Etiópia), utilizadas em roupas, acessórios e objetos de decoração etc. Como se sabe, o movimento foi internacionalmente difundido através das atitudes e letras musicais dos artistas do Reggae (Bob

Marley à frente), gênero musical surgido nas favelas da Jamaica na década de 1970¹.

Depois de tais esclarecimentos, os pontos que estavam soltos vão adquirindo algum sentido, no que concerne, por exemplo, aos discos voadores ou ao sexto verso, “tattoo na trilha com cheiro de ervas” (*tattoo* é tatuagem, em inglês, mas a sonoridade nos aproxima de mais um animal exótico e característico nosso, o “tatu”). Ademais, a crença rastafári de tal Orfeu supostamente negro, devido a algumas de suas predições (vegetarianismo, não derramamento de sangue, pureza corporal...), guardadas as distâncias e as proporções, pode ser aproximada da antiga religião de mistérios, o Orfismo, que teria sido fundada pelo lendário poeta grego. Este, a meu ver, seria um ponto de entendimento possível do poema (mais a figura completamente remodelada de Orfeu, claro), conquanto as duas seitas (ou movimentos, ou religiões) sejam completamente diferentes e anacrônicas entre si.

O mesmo vezo de obscuridade e hermetismo vinca outros poemas do livro. Para ficar apenas na seara que nos concerne, veja-se o transcrito abaixo:

“Tebas”

muros seguem o cheiro da erva
e à sombra úmida da terra
escondem morangos cafés carambolas

portões antigos
no chão claro mato caído
disfarçam caramujos pernilongos cobras cegas

longe os ônibus lentos
buscam conservatórios amores
levando meninas que guardam em potes o cheiro da cidade
(SOUZA, 2019, p. 116).

¹ Informações condensadas a partir do verbete “Rastafári” (INFOPEDEIA, 2003-).

Tebas, como se sabe, é a célebre “Tebas das sete portas”, cenário de um dos mais belos e famosos conjuntos de tragédias gregas (o ciclo de Édipo e seus filhos, sobretudo na pena de Sófocles), mas nenhuma menção ao problema tem-se no poema – a não ser que o termo “meninas” refira-se às filhas de Édipo, Antígona e Ismene, que acompanham o pai no exílio em Colono. Mas também não há menção alguma ao poeta Anfion (mais um lendário, ao lado de Orfeu, Arion, Museu, Tâmiris e outros), que teria feito as pedras se moverem com o poder da música de sua flauta e, com isso, erguido as muralhas da cidade de Tebas. Aqui (mais do que no poema anterior), guarda-se do mito apenas o nome de batismo, e este se perde e/ou se esvazia e/ou se transmuta sob a ação de elementos bem diversos da origem, segundo aponta o mesmo Alcides Villaça no prefácio. Seria tal esvaziamento – que se faz acompanhar, conforme visto, da busca de um hermetismo oco e obscuro – a contribuição maior que se pode esperar daquela poesia contemporânea que corteja e assedia a tradição clássica?

Terceiro poema

Diferente estratégia se dá com o terceiro Orfeu em análise. Aqui, não se tem um eu lírico (masculino ou feminino) nomeando Orfeu sob os escombros da tradição (Bith), ou repassando o título e os atributos órficos a um praticante rastafári (Souza). Ao contrário: imbuído das qualidades originárias do mito (ou da precária herança recebida), o sujeito lírico se nomeia “órfão bisneto de orfeu”, e com essa atitude acaba por pleitear a si o incerto legado do ancestral bisavô. Se este é infeliz no amor devido à dupla perda de Eurídice, vê-se que o neto recupera o gozo e a alegria amorosos nos braços de sua musa urbana, segundo se tem já no primeiro poema de *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade* (2005), do compositor e poeta Chico César:

seu poeta preferido
bem antes de ser ferido

já era ferido antes
 não visitou as bacantes
 as nereidas e as ninfas
 quis beber de sua linfa
 esperou e não morreu
 esse poeta sou eu
 de lira desgovernada
 deliro musa amada
 órfão bisneto de orfeu (CÉSAR, 2005, p. 13).

O poema, sem título, é numerado com o arábico “1”, assim como ocorre em todos os outros do livro, que perfaz o total de 141 textos, escritos sempre na mesma medida métrica: estrofe única de onze versos, em redondilhas maiores, e o mesmo sistema de rimas AABCCDDEED.

No poema, além da filiação milenar ao mito órfico, pode-se perfilhar o sujeito lírico a bisneto do poeta e abolicionista Luiz Gama (1830-1882), uma vez que este, no poema “Lá vai verso!”, valoriza a cultura africana, a beleza da mulher negra e seu próprio talento de poeta satirista negro:

[...]
 Ó Musa de Guiné, cor de azeviche,
 Estátua de granito denegrado,
 Ante quem o Leão se põe rendido,
 Despido do furor de atroz braveza;
 Empresta-me o cabaço *d’urucungo*,
 Ensina-me a brandir tua marimba,
 Inspira-me a ciência da *candimba*,
 Às vias me conduz d’alta grandeza.

[...]
 Quero que o mundo me encarando veja
 Um retumbante *Orfeu de carapinha*,
 Que a Lira desprezando, por mesquinha,
 Ao som decanta de Marimba augusta;
 E, qual outro Arion entre os Delfins,
 Os ávidos piratas embaindo –
 As ferrenhas palhetas vai brandindo,
 Com estilo que preza a Líbia adusta.
 [...] (GAMA, 2018, p. 49-50, grifos do autor).

Tal aproximação, evidentemente, não considera que César seja um poeta satírico e que sua musa, em *Cantáteis*, seja uma mulher negra. Ao contrário. Mas a

perfilhação se justifica por causa da etnia dos dois poetas, aos quais se somam um Cruz e Sousa e um Ricardo Aleixo, entre tantos outros.

No poema de Chico César, endereçado à musa, o eu lírico se considera “seu poeta preferido”. Tal musa parece ter negaceado a corte do sujeito poético, que a ela chega depois de uma longa espera e uma árdua conquista: “esperou e não morreu”. De todo modo, ele se preserva para a escolhida: “quis beber sua linfa” e “não visitou as bacantes / as nereidas e as ninfas”. Ainda que ferido por essa nova musa, afirma que “bem antes de ser ferido / já era ferido antes”, sugerindo que outros amores, no passado, podem tê-lo machucado metaforicamente. A partir do oitavo verso, o sujeito para de referir-se a si em terceira pessoa e assume quem é: “esse poeta sou eu”, isto é, alguém que está em transe, que delira (é um poeta inspirado?), que tem a “lira desgovernada” e, além disso, semelha estar desamparado, sem pai nem mãe (“órfão”), apenas sob a benesse do longínquo mito de Orfeu, de quem é “bisneto”. Por isso, talvez, o apego à “musa amada”, figura fundamental que sustenta e é sustentada pela rima interna “lira” e “deliro”: inclusive, a vogal “i”, acesa feito uma vela, está presente em outros vocábulos do poema, como “ferido” (duas vezes), “quis” e “preferido” (que já contém, potencialmente, a terceira ocorrência de “ferido”), além das nasais “ninfas” e “linfa”.

Sobre a “lira desgovernada”, eu pensaria que tal desgoverno (ou “desconcerto”, se nos lembramos de Camões) pode aplicar-se mais ao sentimento amoroso hiperbólico que vinca o sujeito lírico (como se tem em outros poemas do livro), e menos à fatura e à construção do próprio texto poético, que é rigorosamente arquitetado: por ser bisneto de Orfeu, o eu lírico sabe, detém o conhecimento, a maestria e a técnica de construir bons poemas, objetos de linguagem a um só tempo música e palavra (som, sentido e imagem), conforme autoproclama a voz poética no texto “5”: “[...] nada tinha de onde venho / lenho que arde sozinho / beba comigo do vinho / da arte do meu engenho” (CÉSAR, 2005, p. 16). Aliás, a clara e evidente linhagem a que se filia o eu lírico (é um poeta órfico) é um *topos*

clássico recorrente, por exemplo, entre nossos árcades, e aqui aparece atualizado num contexto urbano marcante, conforme se verá.

As imagens referenciais às outras três entidades da mitologia grega (bacantes, nereidas e ninfas), além da musa, merecem alguma consideração: as **bacantes** (as tresloucadas companheiras rituais de Dioniso) não são, no texto, as Mênades enciumadas da Trácia que, num acesso de fúria, mataram e esquartejaram Orfeu, mas um apelativo genérico para caracterizar mulheres sedutoras quaisquer, embriagadas ou não. **Nereidas** são as 50 filhas (ou 75, segundo Kury [1990, p. 279]) de Nereu e Dóris, antigas divindades marinhas. Dentre essas belas ninfas do mar Egeu, benfazejas aos navegantes, encontram-se Tétis, mulher de Peleu e mãe de Aquiles, e Anfitrite, esposa de Poseidon. No poema, performariam outro grupo de jovens sedutoras, de que foge o eu lírico por fidelidade à sua musa. O terceiro grupo que o sujeito lírico desdenha é o das **ninfas**, tidas por divindades secundárias, não imortais, mas de vida longevíssima e com alguns dons divinos (a profecia, a cura, o dom de enlouquecer quem as observasse). Sua aparência era de mulheres muito jovens e belas, as quais personificavam as fontes, os rios e os lagos (as Náíades), as montanhas (as Oréades), as árvores (as Dríades ou Hamadríades) e o próprio mar (as Nereidas). Das Dríades ou Hamadríades conta-se que nasciam com as respectivas árvores que personificavam, com elas se alegravam (na primavera), se entristeciam (com a queda das folhas) e as protegiam de quem tentasse cortá-las (há menções a castigos impostos a malfeitores de árvores e bosques). A própria Eurídice, mulher de Orfeu, é uma ninfa (uma dríade), e este é um aspecto importante, mas sempre negligenciado pelos estudiosos, a se considerar em sua relação com Orfeu, pois se o poeta-cantor é um mito civilizador, que ensina a arte aos homens, sua companheira também o é, pois não deixa de advertir, simbólica e ecologicamente, para os perigos do desmatamento e das agressões diversas contra a natureza – atitude em que é seguida, de resto, por todas as ninfas lembradas aqui.

Por outro lado, as ninfas (pela beleza e pela extrema juventude) têm tido um papel crucial (e fatal) na literatura, na poesia e nas artes, alçadas agora à

condição de “ninfetas” que seduzem homens mais velhos e os levam à perdição²: é contra tal perigo que foge o sujeito lírico de Chico César, por honra à sua amada musa, conforme se tem no poema “34”: “[...] se ninfas apaixonadas / vêm uivar na minha porta / uso a palavra que corta: / ela tudo – vocês nadas” (CÉSAR, 2005, p. 34).

Conforme já explanei, nos 141 poemas do livro a verve de César nos cumula com o gosto do neologismo e da palavra-valise, como encontramos já no título e no subtítulo, respectivamente *Cantáteis* (“cantáveis”, “portáteis”) e “amozade” (junção de “amor e amizade”), conforme explica o compositor-poeta no posfácio, reportando-se ao “sentimento híbrido” que o moveu na escritura: “Escrevi *Cantáteis* como um canto de amor e amizade a uma mulher, uma musa paulistana” (CÉSAR, 2005, p. 105). É curioso que tal “sentimento híbrido”, de amor e de amizade, tenha suscitado “cantos elegíacos” ao poeta, os quais, também dubiamente, são um tanto eróticos e um tanto vincados pelo estado gozoso. A posse e o prazer, de um lado; mas, do outro, a perene sensação de falta. Eurídice presente, de um lado; mas, do outro, sempre escorregadia e suscetível de ser tragada de volta pela potência de Hades, sob qualquer dos sentidos próprios ou figurados que esta palavra/mito contém. Por isso, decerto, o difuso sentimento elegíaco, em que cabem a dor, a perda, o luto, a melancolia, a tristeza, o vazio existencial. Aqui (como em parte considerável da poesia contemporânea), aproveita-se o adjetivo derivado da forma poética “elegia”, que perdeu seus atributos fixos clássicos, como se sabe, mas que faz perdurar seus conteúdos essenciais sempre atrelados à própria brevidade da vida e dos prazeres humanos, sempre alhures, à passagem inexorável do tempo, aos percalços da roda da fortuna.

² Frise-se que a ninfa e os mistérios que a cercam, embora secundária na mitologia grega, tem exercido considerável e renovado fascínio, seja entre poetas e os romancistas Wladimir Nabokov (*Lolita*, 1955) e Mário Donato (*Presença de Anita*, 1948; *Galateia e o fantasma*, 1951), seja em estudos diversos: Agamben (2012), Calasso (2004), Roque (2021).

A musa carnal do poeta, a compositora e cantora Tata Fernandes, é mais de uma vez nomeada nos poemas: no 64º, por exemplo, ela é “tata do tatuapé [...]” (CÉSAR, 2005, p. 55). Ainda que nominativo de uma mulher real, o apodo pode ser elevado, sem prejuízo, ao panteão das musas que têm norteado e desnorteado os poetas, desde os tempos mais remotos: Tata ficaria muito bem, portanto, entre suas iguais Marília, Lídia, Glaura, Natércia, Nize, Caterina, Mira Celi, Anarda... Tal assunção, penso eu, é um modo de referendar certo veio mítico e/ou mitológico que permeia a coletânea inteira, seja em relação à Antiguidade greco-romana (a musa, mais genérico, e variações como “musassim” – p. 39 –, “poemusa” – p. 49 – ou “intimidade musaica” – p. 64; mas também Vênus, Afrodite, Eros, Netuno, Fauno, Harpias...), seja em relação às matrizes afro-indígenas da cultura brasileira (Iara, Oxóssi), seja em relação às fatais mulheres-mito do cinema moderno (Ava Gardner, Claudia Cardinale, Marilyn Monroe...), às vezes de mistura com elementos da natureza, como no poema “13”:

a luz da eletricidade
não brilha nem a metade
da briluz que é seu brilho
[...]
raio que ilumina a testa
das estrelas de cinema
ouvi o canto da ema
era você: aquelesta (CÉSAR, 2005, p. 22).

Segundo Chico César, os 141 poemas do livro foram escritos em 1993, “num só fôlego, como seria mais heroico” (CÉSAR, 2005, p. 105), mas no posfácio de 2005 (p. 106) ele amplia os significados da obra:

Esse distanciamento também me faz ler *Cantáteis*, e talvez seja essa leitura mais fecunda hoje, como um canto de afeto abismado à cidade de São Paulo. Suas surpresas, sua teia, o fascínio inevitável que exerce sem compaixão por quem aqui chega. Sua eroticidade e seu tanatos. Um canto de amor a [*sic*] São Paulo mulher, hermafrodita, grávida de si mesma e das pessoas que recebe.

O labor intenso do livro acarretou uma espécie de mão dupla: se este deriva da intensa *flânerie* do poeta por ruas, avenidas e bairros de São Paulo (sobretudo da zona oeste), à qual se somam viagens de trem, ônibus, táxi e metrô, exigiu também que ele afinasse seu deambular ao compasso do descobrimento e do conhecimento gradativos de suas duas musas, isto é, as nomeadas Tata Fernandes e a urbe paulistana. Ambas bem concretas, dir-se-ia, mas que tipo de conhecimento órfico (ou infernal, ou paradisíaco, ou meramente humano) a mulher de carne de osso e a “selva de pedra” podem propiciar ao poeta que as percorre e tenta alcançá-las e penetrá-las?

Por conseguinte, a atitude e o trabalho de César ecoam vários outros poetas que vagaram/vagabundearam pela cidade de São Paulo (e tantas outras!), de Mário e Oswald de Andrade a Roberto Piva, por exemplo, mas sua atitude tem algo do trafegar incansável de outro poeta contemporâneo, Adriano Espínola, cujos *Táxi* e *Metrô* sinalizam a catábase órfica por vários (e quase intransitáveis) espaços urbanos em constante transformação:

[...]

 Orfeu mestiço, vou descendo as escadarias do céu e do inferno,

 revivendo tudo o que vejo e toco: [...] (ESPÍNOLA, 1996, p. 74).

O compositor e poeta Chico César, originário de Catolé do Rocha (PB, onde nasceu em 1964), vai para a capital paraibana estudar Jornalismo aos 16 anos, e se muda para São Paulo aos 21. Escusado frisar que sua origem nordestina (pessoal, familiar, social, cultural...) permeia vários dos poemas de *Cantáteis*, como o “34”: “sêneca não sou – eu chico / rio tão nordestinico [...]” (CÉSAR, 2005, p. 34); no “49”, o eu lírico afirma “[...] sou coco do catolé [...]” (p. 45); no último poema (“141”), parece unirem-se os dois polos (o nordestino e o paulistano) vivenciados pelo poeta, com ambos os contextos vincados pela presença reiterada e aliterante da musa:

vim de catolé num voo
para lhe encontrar no zoo
dos bichos grilos falantes
agora não é mais antes
antes não será depois
aqui e lá somos dois
a cidade e a mata
viaduto e catarata
cateretê dance hall
a lua dentro do sol
tata tata tata tata (CÉSAR, 2005, p. 103).

Pelas transcrições já se perceberam os jogos de palavras, os duplos sentidos, os neologismos, as palavras-valise, as onomatopeias, os (e)feitos lúdicos e a sonoridade farta (rimas, aliterações, assonâncias, repetições, anáforas...) que César explora em seus textos escritos, conforme se tem ainda nos versos finais do poema "75": "[...] caiaque na cachoeira / caia aqui na ribanceira / amor cajá já maduro" (CÉSAR, 2005, p. 62). Para além da elucidação de todo o trecho, chamo a atenção para o último verso, que metaforicamente define o amor como a doce fruta "cajá já maduro", a ponto de ser colhido, e que, com suas "[...] docices de mel [...]" (poema "81", p. 65), caia já, imediatamente, no colo do enamorado. Tal apego à massa sonora da língua/linguagem poética por certo é útil para a música cantada, uma vez que Chico César é dos mais festejados compositores da atual MPB: aliás, basta ouvir-se qualquer canção sua para sermos levados pela sonoridade exuberante da palavra e da instrumentação musical. Embora não seja de interesse deste trabalho, é bom frisar que o poeta, no posfácio de 2005, afirma que estava "[...] colocando melodia [nos poemas do livro] com o intuito de ouvi-lo e vê-lo transformado em cantata." (p. 106). Sinceramente, não sei o resultado de tal intuito, bastando-me, para o momento, emendar estas notas sobre o trabalho do artista com as camadas sonoras da palavra e da voz, prenes de significação. Assim como o são as imagens afetivas que Chico César explora a partir da mixagem de estratos vários das culturas letradas, das culturas massivas e daquelas mais afeitas à sua origem, as orais e populares nordestinas.

Em complemento a este último ponto, considero que uma análise mais acurada dos poemas de *Cantáteis* (o que não é possível agora), precisaria apurar de que modo – e até que ponto – a forma poemática escolhida por César (a estrofe de 11 versos redondilhos, com um sistema de rimas fechado) estabelece diálogos e correlações com a plural tradição da poesia dita popular do Nordeste brasileiro, cuja riqueza inclui, por exemplo, o romance de cordel, a própria forma lírico-narrativa “romance” (ou “rimance”), a requintada poesia de um poeta semianalfabeto tal Patativa do Assaré, e ainda o repente e a cantoria em suas várias modalidades.

A fim de termos mais subsídios para a discussão dos procedimentos técnicos e construtivos de Chico César, vale a pena frisar que seu livro mais recente, *Versos pornográficos* (2015), composto de um “prólogo” e mais 24 poemas numerados e intitulados, é praticamente todo vazado em versos livres e brancos, mas o autor surpreende sua “cara leitora” (CÉSAR, 2015, p. 13) com um “20. Primeiro soneto” (decassílabo, rimado nos moldes petrarqueanos ABBA ABBA CDC DCD). E também com um saboroso haicai intitulado “11. Minueto”, que logo transcrevo e ao qual apporto alguns comentários para fechar circularmente este trabalho de apresentação geral:

sem sono um soneto
num minuto um minueto
amar: espanto e espeto (CÉSAR, 2015, p. 27).

Amar é espanto, é vigília, é dança, é compor poemas, é ser torturado pelo “espeto” em dantesco fogo infernal e, claro, pressupõe o carnal “espeto” em constância erótica, para o bem da amada (do amado) e do amante...

No que tange à estrutura do poema, à primeira vista, vê-se que ele apresenta três versos de 5-7-6 sílabas bem escandidas, totalizando 18 (o que é plenamente aceito na tradição abasileirada do haicai, que admite entre 17 e 21 fonemas). Porém, “sem forçar a barra”, pode-se dizer que no segundo verso também se

contam 6 sílabas poéticas, se se tiver o cuidado de fazer a elisão em “minueto” (“mi-nue-to”), ao invés de pronunciar a palavra com hiato (“mi-nu-e-to”): neste caso, tem-se então as 17 sílabas costumeiras do haikai, forma poética do Extremo Oriente que os brasileiros adoram subverter, burilar e guardar com zelo em seus armazéns de antropofagias.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra; Fundação Bienal, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do ar*. Posfácio de Silvano Santiago. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CÉSAR, Chico. *Versos pornográficos*. Prefácio de Márcio-André. Ilustrações de Sári Szántó. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015.

CÉSAR, Chico. *Cantáteis*: cantos elegíacos de amozade. Xilogravuras de João Sánchez. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

DONATO, Mário. *Presença de Anita* [1948]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DONATO, Mário. *Galateia e o fantasma*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.

ESPÍNOLA, Adriano. *Em trânsito*: táxi-metrô. Prefácio de Eduardo Portella. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

FERLINGHETTI, Lawrence. *Poesia como arte insurgente*. Tradução e prefácio de Fabiano Calixto. São Paulo: Ed. 34, 2023.

FRANCHETTI, Paulo (Org.). Seleção e tradução de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti. *Haikai*: antologia e história. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

GAMA, Luiz. *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. Organização, apresentação e notas de Ligia Fonseca Ferreira. 1. reimpressão revisada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2018.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig. Haikai, haicais (ou como o mais importante poema japonês foi abasileirado). In: _____. (Org., sel. e intr.). *Boa companhia: haicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 7-22.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig (Org., sel. e intr.). *Boa companhia: haicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita* [1955]. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Publifolha, 2003.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Record, 19__.

RASTAFÁRI. In: INFOPEDIA: dicionários Porto Editora. Porto: Porto Ed., 2003-. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$rastafari?uri=lingua-portuguesa/rastafari](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$rastafari?uri=lingua-portuguesa/rastafari)>. Acesso em: 31 out. 2023.

ROQUE, Maura Voltarelli. *Amar, depois de perder: uma poética da ninfa*. Campinas: Ofícios Terrestres, 2021.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Todo poema é de amor*. São Paulo: Laranja Original, 2019.

TÁPIA, Marcelo. Súbitos de luz. In: XISTO, Pedro. *Lumes: uma antologia de haicais*. Seleção, textos e notas de Marcelo Tápia. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2008. p. 109-125.

VILLAÇA, Alcides. Águas do instante: prefácio. In: SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Todo poema é de amor*. São Paulo: Laranja Original, 2019. p. 12-18.

XISTO, Pedro. *Lumes: uma antologia de haicais*. Seleção, textos e notas de Marcelo Tápia. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2008.

RESUMO: O mito de Orfeu está presente na literatura brasileira desde o Quinhentismo, quando nossa primeira figura de proa, José de Anchieta (1534-1597), foi alcunhado "Orfeu Brasílico". Mais afeito à poesia, por tradição, mas tangenciando a música, o teatro e o cinema, Orfeu conheceu uma voga inusitada entre nós, notadamente depois do Modernismo histórico (1922-1945). Para o momento, resolvi ater-me a três poemas publicados no entre-milênios XX e XXI: o haikai que abre

Digitais (1990), de Bith; o poema "Orfeu", de Cristiane Rodrigues de Souza (em *Todo poema é de amor*, 2019); e o poema de abertura de *Cantáteis* (2005), de Chico César. Cada um, em sua releitura e reescritura pessoal do mito, evidencia não apenas a disfunção do poeta nos dias que correm, mas é também um modo de resistência à liquefação do mundo contemporâneo e de suas instituições, pois o artista recusa ser conivente com o entretenimento barato que tudo constrange.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Mito de Orfeu – Tema literário. Análise poética.

ABSTRACT: The myth of Orpheus has been present in Brazilian literature since the 16th century, when our first leading figure, José de Anchieta (1534-1597), was nicknamed "Brazilian Orpheus". More inclined to poetry, by tradition, but touching on music, theater and cinema, Orpheus experienced an unusual vogue among us, especially after the historical Modernism (1922-1945). For the moment, I've decided to stick to three poems published between the 20th and 21st millennia: the haiku that opens *Digitais* (1990), by Bith; the poem "Orfeu", by Cristiane Rodrigues de Souza (in *Todo poema é de amor*, 2019); and the opening poem of *Cantáteis* (2005), by Chico César. Each one, in its personal re-reading and re-writing of the myth, highlights not only the poet's disfunction in this day and age, but is also a form of resistance to the liquefaction of the contemporary world and its institutions, as the artist refuses to be complicit with the cheap entertainment that constrains everything.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry. Myth of Orpheus – Literary Theme. Poetic Analysis.

Recebido em: 18 de outubro de 2023
Aprovado em: 23 de outubro de 2023

Poesia, testemunho e engajamento: crítica e criação literária de Wilberth Salgueiro

Poetry, Testimony and Engagement: Criticism and Literary Creation by Wilberth Salgueiro

Nelson Martinelli Filho*

O testemunho tem sido um elemento fundamental na interpretação da violência nos séculos XX e XXI, na medida em que seu valor histórico e documental ganhou relevância a partir dos Estudos Culturais, já na década de 1960. Se a tradição do “gênero” incide majoritariamente sobre o relato e o depoimento em prosa, principalmente quando colhidos sob a égide da legitimidade jurídica, a criação literária – portanto, com ampla liberdade de exploração de recursos linguísticos – ganhou maior destaque nas últimas décadas tanto pelo elevado número de textos de vítimas e sobreviventes de catástrofes em várias partes do mundo, quanto pelo contínuo e crescente interesse de escritores sobre diversas formas de violência e de exclusão. No

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Brasil, para além de temas como a violência de gênero, o racismo, a homofobia, a miséria e os danos do autoritarismo em período democrático, também a temática da ditadura militar brasileira voltou a ocupar parte da produção literária nos últimos anos.

Ao falar de literatura de testemunho aqui, não me restrinjo à narrativa em prosa, com grande volume de romances, contos e crônicas que evidenciam algum *teor testemunhal*, para recorrer a uma expressão cara à teoria mais recente. Não apenas a narrativa brasileira, pendente na maior parte do tempo à realidade e à sensibilidade sócio-histórica, mas também a poesia tem ocupado sistematicamente um espaço de testemunho. A experimentação estética, no campo do testemunho, não descarta a importância do compromisso ético. Fundamentado principalmente na teoria de Theodor Adorno, Wilberth Salgueiro, poeta, professor e pesquisador, se insere recorrentemente nesse debate, ocupando uma posição de destaque na crítica sobre poesia brasileira contemporânea a partir de um trabalho de criteriosa análise da forma em conjunto com a discussão sobre questões históricas, políticas, sociais. Nesse sentido, o movimento analítico operado por Salgueiro não se limita ao exibicionismo discursivo em torno de elementos estruturais da poesia, tampouco ignora a especificidade da forma poética para privilegiar a compreensão de uma mensagem ou um conteúdo a ser desvelado. Apesar de soar óbvia, tal articulação com equilíbrio entre forma e conteúdo, em suas dimensões sócio-históricas, rareia na crítica literária nos últimos anos, sobressaindo muitas vezes, ao que parece, o predomínio do pressuposto teórico sobre o que é próprio do texto literário – isto é, a literatura tem servido preponderantemente como objeto passivo das teorias.

A dedicação de Wilberth ao estudo de poesia teve significativo impacto com a publicação de sua tese de doutorado, com título de *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, em 2002, com segunda edição lançada em 2021. A obra se tornou referência nos estudos sobre poesia

marginal, destacando-se pela abordagem crítica dos temas selecionados, pelo percurso panorâmico da produção poética brasileira em três décadas, pela escrita refinada – com elaboração ao mesmo tempo sofisticada e leve do texto acadêmico –, pela argúcia das argumentações, e, como elemento central desta e de sua posterior produção acadêmica, pela atenção à principal tarefa: “analisar poemas – bem de perto” (SALGUEIRO, 2021a, p. 10). Como professor, como pesquisador e, veremos, como poeta, Wilberth tem investido, didática e criticamente, na defesa da centralidade do texto poético no campo da crítica, ao mesmo tempo em que esse gesto em direção ao poema evoca uma atenção ao que advém da sociedade, da política, da história, enfim, do mundo. Repito que tal equação é inequivocamente importante para a atuação de críticos e professores de literatura, contudo, a destreza nesse manejo não é simples, nem fácil, e, nesse sentido, os ensaios críticos de Salgueiro se tornam verdadeiras aulas, ao mesmo passo em que suas aulas se sistematizam como exercícios de crítica.

Wilberth também se vê pertencente a uma geração, à qual já aludira em um importante panorama sobre poesia contemporânea (“Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante”, 2013), que se constituiu “simultaneamente como artista e intelectual, poeta e professor, escritor e teórico” (2020, p. 466), na tradição do poeta-crítico. Na produção literária, Bith, assinatura e *persona* poética, igualmente dá relevância à forma do poema – no desejo de fazê-lo caber “num certo cálculo”, como afirma em entrevista (2020, p. 462), como duplo movimento que aponta para o próprio texto na mesma medida em que o texto aponta para o mundo. Autor de *Anilina* (1987), *Digitais* (1990), *32 poemas* (1996), *Personcontos* (2004), *O jogo, Micha & outros sonetos* (2019) e *Sonetos* (2021), o poeta assume dois atributos habitualmente evitados na poesia e na crítica: de um lado, o apreço por formas fixas, em especial o soneto, pela métrica regular, em especial o decassílabo, pelo trabalho com as rimas, em especial as toantes – ou seja, o prazer no cálculo, o que “pode causar horror em alguns poetas e mesmo críticos” (2020, p. 462); por outro lado, o comprometimento

com a poesia assumidamente social, assumidamente *engajada*, “sem temor pelo termo” (2020, p. 461), chegando a intitular uma seção de *Sonetos* (2021b) como “Alguns sonetos bem engajadíssimos”.

Poesia cerebral e poesia engajada, termos em frequente descompasso com as modas da literatura, tornam-se parte das obsessões de Bith, evidenciadas pelo também poeta, professor e pesquisador Marcus Freitas: “o testemunho, o humor, a política, os prazeres do corpo e da alma, a consciência social, a literatura e a arte, a paixão pela forma poética” (FREITAS, 2021, p. 14). A “lírica” de Wilberth não resulta em um espetáculo de eventos e particularidades de sua vida, o que não significa dizer que há em seus versos uma busca de apagamento das marcas de subjetividade: “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” (SALGUEIRO, 2020, p. 461). Sem jogos óbvios de autorreferência, Wilberth não pretende instituir um espaço vazio no lugar do autor, pois argumenta que “os modos que o sujeito tem para se inscrever na obra são inúmeros” (2020, p. 462). Também o testemunho não se limita às nuances em torno da autoria, da autorreferencialidade – no testemunho, a referência ao sujeito empírico tende a ser direta, imediata e necessária. A presença do autor em sua obra, tema examinado pelas teorias da autoficção, atrai outro tipo de interesse de Wilberth: “Gosto quando a autoficção se confunde com o testemunho, de pendor histórico” (2020, p. 462).

Se o poeta não tenciona a ausência em sua obra, e se tampouco ele centraliza a escrita sobre si mesmo, os poemas de Bith contornam esse impasse com o testemunho, em chave social, no âmbito político, e com os temas que delineiam uma silhueta: afetos, lugares, objetos, preferências, referências e reflexões indicam traços do sujeito que escreve – como se insinua no haicai de fechamento de *Digitais* (1990):

uma pedra a mais
 bem no meio da lagoa
 – minhas digitais

Entre a pedra de Drummond e a lagoa de Bashō, entre referências que cruzam, histórica e geograficamente, o universo literário, Bith inscreve um murmurinho nas águas, deixando nelas algo de si – suas digitais. O leitor que percorrer seus livros localizará com facilidade tais marcas nas numerosas menções àquilo e àqueles que o rodeiam. Em *Personcontos*, o soneto que recebe o apelido do autor como título, “BITH” (2004, p. 46), se elabora com um exercício de transformação morfológica e fonética de nomes próprios de seus amigos para compor a *persona* e o conto: “Acabo de ter uma grande andréia / e se você quisesse benjamim? / Feito raimundo ou dó ré mi fabíola / (isso tudo é assunto muito Sérgio)... [...]”. As digitais de Bith, contudo, não se revelam com exibicionismo; elas reverberam, como as ondinhas da lagoa que recebe o mergulho de uma pedra, em direção ao outro, ao mundo.

Nas lições de Adorno sobre lírica e sociedade, com entendimento de que não se trata de termos opostos, “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (2003, p. 66). É no processo de individuação da lírica que se sedimenta algo de universal, mesmo quando não trate transparentemente de temas sociais. Em *Sonetos*, filmes, livros, objetos, relações afetivas, que rascunham a sombra de um poeta, são permeados de historicidade, ora de forma mais evidente, ora sob a pele das palavras.

No trânsito entre o famigerado eu lírico e o mundo incide o testemunho. Ainda que o elemento histórico, no poema, compareça também na própria forma, permanece contínuo o debate em torno do conteúdo manifestadamente social, engajado, na produção poética, especialmente a que, nos séculos XX e XXI, se coloca como testemunha de uma coletividade. A teoria da literatura de testemunho tem pautado amiúde a discussão sobre o teor de verdade do discurso do sujeito. Isso estabeleceria um problema para o testemunho no campo da lírica,

uma vez que a noção de verdade é controversa nos gêneros poéticos. Com a ampliação do entendimento sobre o testemunho, não apenas a poesia, mas a própria ficção deixou de ser um componente estranho (e esse termo pode ser lido aqui em perspectiva freudiana), na medida em que novos grupos – não apenas de vítimas e sobreviventes, mas de solidários diante de variadas formas de violência, comprometidos com a transmissão da memória – foram acolhidos entre leitores e estudiosos. Seligmann-Silva, que tem se dedicado a pensar esse campo teórico, defende que a literatura de testemunho se fixe menos num gênero do que no estudo daquilo que se marca como “teor testemunhal” (2003) nas obras literárias. Naturalmente, os poemas não estão excluídos da possibilidade de apresentar o “teor testemunhal”, seja de modo evidente, seja de modo cifrado. A lírica testemunhal, na análise de Ferraz, não deve ser entendida como um resíduo da poesia moderna, “mas como uma de suas manifestações decisivas” (2022, p. 64).

Pensar o impacto social de um poema é retomar uma questão antiga, até mesmo milenar, no pensamento ocidental: para que serve a poesia? Apesar do sentido utilitarista, sob a ótica do capitalismo, que esse tipo de pergunta pode ensejar, incontáveis tentativas de respondê-la podem ser detectadas em diversos campos do conhecimento, como na literatura, na crítica literária, na teoria literária, na filosofia, na historiografia, na antropologia, na psicologia, na psicanálise etc., ora com foco nos efeitos sobre o sujeito (aquele que escreve e aquele que lê), ora com foco nos efeitos sobre a sociedade. Mas se não há uma explicação única e definitiva sobre a *utilidade* da poesia, distintamente produzida nos diferentes tempos e contextos da humanidade, há pedras que ainda parecem estorvar a possibilidade de uma síntese pacificadora: o que pode a poesia em tempos de catástrofe? Drummond, em *Alguma poesia* (1930), já antecipara o dilema da produção poética diante da violência e do declínio das condições de vida num mundo que permanece na busca lancinante pelo progresso:

O sobrevivente

A Cyro dos Anjos

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.
O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a O Jornal que ainda falta
muito para atingirmos um nível razoável de cultura.
Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)

A afirmação é incisiva: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. / Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia”. Drummond não apenas fala de um poema, mas de uma *verdadeira poesia*. O apagamento do nome e da memória do “último trovador”, morto em 1914, ano de início da Primeira Guerra Mundial, evidencia a percepção do abalo da catástrofe nas formas artísticas tradicionais. A percepção do poeta, contudo, não indica a guerra como catástrofe esporádica, mas, tal como argumenta Benjamin, alude aos choques diários no contexto da modernidade, percebidos na desumanização acentuada que decorre do progresso capitalista. O sábio, personagem da tradição, noticia n’*O Jornal* o progresso que incide também sobre a cultura, contudo, o poeta rejeita essa imagem do futuro – “Mas até lá, felizmente, estarei morto” – como se concluísse, benjaminicamente, que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Como fatura do abalo da tradição poética, Drummond reconhece, ao final, que ainda assim produziu um poema. Ferraz, em arguta leitura, vê em “O sobrevivente” um “soneto desrealizado”, sinalizando um reposicionamento das formas artísticas tradicionais, em cuja disposição formal fraturada se expõe “o drama da impossibilidade de se criar poeticamente em acordo com a tradição, devido ao efeito desestabilizador das transformações históricas em curso” (2022, p. 142). A poesia que se inviabilizaria na modernidade, portanto, não é qualquer poesia, mas aquela idealizada como espaço superior, isolado da sociedade, ilusoriamente afastado do mundo.

Mas, ainda: o que pode a poesia em tempos de catástrofe? Para Leminski, em poemas de 1981, ela ocupa um lugar ambíguo: de um lado – “en la lucha de clases / todas las armas son buenas / piedras / noches / poemas” (1983, p. 74); de outro – “manchete // CHUTES DE POETA / NÃO LEVAM PERIGO À META” (1983, p. 70), entre o poético, o político e o futebolístico. Para Wilberth, leitor de Leminski, a pergunta é ainda mais radical: “O que pode um poema contra / todo o mal do mundo?” (2021, p. 49).

Tetos

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,

distribuísem 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.

À embaraçosa questão disposta nos dois primeiros versos segue a resposta imediata: um poema pode pouco, nada ou quase nada. Ante a miséria e a

violência, ante a catástrofe cotidiana, a poesia não poderia resolver desemprego, inflação, concentração agrária, a fome. Não daria teto a sem-teto, nem renda, paz, vacina, alegria, coragem e justiça para todos. A poesia, no *argumento* do poeta, nos põe a pensar sobre os males e os problemas do mundo. Embora aparente uma solução simples, direta e clara, *poema* e *problema* não rimam por acaso no soneto de Wilberth. De um lado, o *problema-catástrofe* do presente; de outro, o *problema-enigma* da elaboração estética do soneto. À clareza da ideia – sem artifícios em direção ao hermetismo – se contrapõe o sofisticado jogo poético que se estrutura verso a verso, nos decassílabos predominantemente heroicos: em rimas toantes, rimas internas, assonâncias, aliterações.

A fórmula inicial, a partir da qual se desdobra o argumento quase prosaicamente, abre o plano sonoro na contundência das consoantes (fonemas em /k/, /p/, /t/, /d/, /m/, /n/), bem como na melodia que se propõe nas vogais: “O que pode um poema contra todo / o mal do mundo? Pouco, nada ou / quase nada”. A nasalização também é acionada com grande frequência, comparecendo em 32 das 78 palavras do poema (41%): um, poema, mal, mundo, nada, nada, poema, desemprego, nem manipula, índices, inflação, tampouco, fome, quem, poema, dessem, sem, distribuíssem, renda, coragem, poemas, com, podem, fizeram, pensar, nos, males, problemas, mundo, podem, poemas. Os fonemas vocálicos anunciados nos primeiros versos ainda aparecerão em refinadas repetições na breve extensão do soneto, como em: “tampouco faz / reforma agrária ou mata a fome das / pessoas precisadas”. Ou em: “Quem me dera / poemas dessem tetos a sem-teto”. Podemos ainda ouvir, por exemplo, ecos de /u/ em “Poema não reduz / o desemprego, nem manipula os” (na elisão com o o como semivogal).

Nesta breve excursão sobre o engenho poético do soneto, nota-se o intenso trabalho em torno da elaboração estética do texto literário. A questão, no entanto, retorna para o próprio poema: para que servem tais expedientes diante dos problemas do mundo? O trabalho estético não suprime o compromisso ético

do poeta. O artifício, aqui, não é sinônimo de superficialidade, mas de destreza no manejo da linguagem, cujos efeitos na humanidade datam de milênios. A poesia, em sua filiação e irmandade com a música, permanece incorporando aquilo que do som e do ritmo atravessa as gerações pela oralidade e pela escrita. Poetas como Bith fazem com que os olhos acionem os ouvidos, na voz imaginária que carregamos conosco mesmo na leitura silenciosa, e assim o poema *seduz – e assusta, feito sirene*¹. Na forma do soneto, olhos e ouvidos são convocados – mas nem sempre o resultado se limita a algo da satisfação que ambos proporcionam ao leitor. Não há problema na criação artística cujo efeito estético tenha como fim a própria fruição – o prazer na imagem, no ritmo e na melodia são bem-vindos, trazem satisfação psíquica e também são *demandas* da humanidade. Não nos esqueçamos aqui do domínio das grandes corporações sobre a produção de obras artísticas (música, televisão, cinema e literatura, principalmente), via indústria cultural, de modo a exercer o controle ideológico em torno da fruição da massa consumidora, isto é, os efeitos das diferentes elaborações das linguagens não foram suprimidos pelo capitalismo (o que não seria possível) por representar um entrave à exploração do trabalhador; eles foram transformados em produto responsável por lucro e controle mesmo nos espaços e no tempo fora do ambiente de trabalho.

O último século, contudo, instaurou um alerta permanente para toda a humanidade: a violência, a violação de direitos básicos e o extermínio humano não são mais vistos como acontecimentos esporádicos, e sim como potencialidades diárias e reais nas dinâmicas do mundo. À percepção de que a sociedade viabiliza a barbárie segue a necessidade fundamental do compromisso ético de todos, *todos*. O artista não se exime desse compromisso, nem de suas responsabilidades sociais; não está isolado da comunidade, mas é parte

¹ Expressão de Wilberth Salgueiro, no panorama sobre a poesia brasileira das últimas décadas: “Se se preferirem poemas com alta densidade metalinguística, chegando mesmo a sofisticadíssimos malabarismos verbais, obras de Paulo Henriques Britto, Carlito Azevedo, Sebastião Uchoa Leite e Nelson Ascher seduzem – e assustam, feito sirenes” (2013, p. 18).

integrante, constitutiva e resultante dela, portanto, também tem o dever de se impor antagonicamente àquilo que viola a dignidade da vida humana. É contra essa posição de poeta inteiramente desvinculado dos conflitos da realidade social que Drummond, em sua obra de estreia, parece se referir, lembremos, quando escreve sobre a morte do último trovador em 1914, data de início da Primeira Guerra Mundial. Posicionar-se eticamente frente a esse cenário não significa, no entanto, ser hostil à elaboração estética. Pensar a dimensão ética na produção estética não a inviabiliza, pelo contrário: abala, amplia, reposiciona, reorganiza aquilo que se convencionou socialmente como *valor*, que historicamente exclui manifestações que parecem menores, menos importantes ou empobrecidas diante do que os grupos privilegiados definem como melhores ou mais importantes, com raras, raríssimas, exceções.

Revisitar o debate sobre valor estético é substancial para lembramos uma vez mais que o soneto e o verso metrificado, por exemplo, como formas tradicionais e tradicionalmente valorizadas, não possuem maior mérito que outras formas tradicionalmente *desvalorizadas*. Ao mesmo tempo, o soneto e o verso metrificado não deixam de ter seu espaço, de gerar interesse em escritores e leitores, e de até *fazer pensar*. Poemas socialmente engajados também têm explorado de maneira diversa a reorganização da linguagem em torno da poesia: de poetas canônicos como Drummond, Cabral (à revelia de sua posição sobre essa noção de engajamento), Gullar, entre tantos outros, aos recentíssimos, conhecidos em círculos mais restritos em meio à grande onda de publicações nos últimos anos. Podemos dizer mesmo que boa parcela da produção poética mais recente se ocupa de algum lugar de *testemunho*, considerando a ampliação teórica do termo: há muitos poemas que abordam não apenas catástrofes como a ditadura militar, mas também a violência de Estado em períodos democráticos, o autoritarismo, o fascismo, a violência policial, o racismo, o feminicídio e a violência contra a mulher, a homofobia, a xenofobia, a fome, a miséria, a exploração do trabalhador etc. Como crítico, Wilberth tem mapeado essa produção nos projetos de pesquisa, nas orientações de graduação e pós-

graduação, na escrita de artigos e de livros acadêmicos e nos ensaios para o jornal *Rascunho*, em que se ocupa principalmente de poemas que toquem, de algum modo, em questões históricas e sociais.

Os poemas podem, enfim, fazer pensar a partir do que nos atrai, como sirenes, em sua elaboração estética: os recursos sonoros, rítmicos, visuais, morfológicos, semânticos, sintáticos, entre tantos outros fatores que fazem daquilo que chamamos de poesia algo que permanece como elemento de satisfação psíquica da humanidade. No soneto de Wilberth, a partir do que seduz a nossa percepção, o leitor é levado a esse lugar de reflexão sobre as precariedades humanas. Diante da catástrofe, olhos e ouvidos afinados e afiados para que possamos abordar uma vez mais, na reorganização do mundo simbólico, a catástrofe que resulta das diárias violações de direitos. A poesia também elabora, ao seu modo de reorganizar e reinvestir o significante, algo do conhecimento, da experiência, como herdeiros que ainda somos dos impactos da modernidade no pensamento ocidental, considerando as consequências de propostas como as do idealismo alemão ao reposicionar o poético (a escrita criativa) não mais como subserviente à filosofia – isto é, à poesia também cabe fazer pensar criticamente o mundo e as suas coisas, na marra e na rima:

Na marra

Sim: um poema para transformar
as pessoas, dizendo-lhes: acordem,
saíam dessa mesmice, vejam à
volta que o mundo não é o que nossos

pais, padres, patrões, cônjuges disseram:
Família, Deus, Cartão de Ponto, Bons-
-Modos são tão somente um jeito de
viver: há mil maneiras d'ocê ou-

sar: faça um doce quando lhe pedirem
salgado; diga não no sim e sim
no não; experimente ousar na marra,

na rima (desrime-se das amarras)
e vá em frente: tudo vale a pena:
converta-se em si, queira-se e aconteça! (SALGUEIRO, 2021b, p. 50)

A expressão “na marra” carrega, em um de seus possíveis sentidos, o entendimento de algo feito contra vontade, de maneira inesperada, ou ainda com coragem, ousadia², como o movimento do soneto que surpreende o leitor e resvala em questões sensíveis da sociedade: não, leitor, o mundo não se limita ao que nos ensinaram as significativas figuras de afeto e de masculina autoridade. Em nome de “Família, Deus, Cartão de Ponto, Bons-/-Modos” há excesso de violência contra o sujeito, que se vê submisso às ordens daquelas figuras, e, como consequência, também se vê disposto a subjugar o outro em nome das mesmas motivações. Subversivamente, poeta e poema, em tom de conversa, indicam formas de erigir outras possibilidades, tais como fazer o oposto do que se espera, “ousar na marra”, isto é, com coragem, contra aquilo que se impõe, e também na linguagem, rimando antiteticamente “não com sim”, e “sim com não”. No escape das “amarras”, como índice das obrigações sociais impostas autoritariamente, é possível um encontro consigo mesmo – converter-se em si – como quem ouve da própria boca: *che vuor?*

A ousadia à qual alude o poeta também se mostra na elaboração do poema, pois em “Na marra” a clareza da ideia faz par com o arrojo na forma, na experimentação com som e imagem. O desafio do soneto é também o de capturar a atenção do leitor na marra. As amarras da métrica, do ritmo e das rimas, que proporcionam uma singular temporalidade no momento da leitura, não fazem o papel de aprisionamento – o laço é uma metáfora melhor. Laçado, sonora e visualmente, o leitor pode superar a posição passiva de receptor de uma “mensagem”: é atraído, envolvido e surpreendido pela linguagem, em embate com algo de sua subjetividade. É aí que incide o impacto do poema, na surpresa, na marra, para além de uma mera reestruturação em versos de um texto prosaico.

² Sentidos incluídos na definição do verbete “marra” em dicionários como *Houaiss* e *Caldas Aulete*.

O cálculo de que fala Wilberth em sua entrevista é mais que enumeração de artifícios poéticos; é trabalho com a linguagem em suas potencialidades e estranhamentos no jogo com as expectativas do leitor ante a tradição do soneto, que se mostra ainda passível de renovação e, conseqüentemente, de permanecer como novidade – “literatura é novidade que PERMANECE novidade” (POUND, 2006, p. 33). No laço do verso, trançado nos *enjambements*, no ritmo e na melodia, a nova temporalidade leva o leitor a pensar. Como que diante de um espelho que devolve a imagem de uma alteridade, nos confrontamos com o que “Família, Deus, Cartão de Ponto, Bons-Modos” têm feito de nós e dos outros.

Nesse movimento, a poesia permanece pensando e testemunhando o mundo. Não mais distanciada, e sim em meio à massa, sem, contudo, com ela se confundir. A diferença não reside num caráter idealizado do texto poético; ela reside no fato de que o espaço de organização da linguagem no que chamamos de poesia permite um deslocamento diante dos conflitos da sociedade de maneira que possamos perceber (via pensamento ou, em termos psicanalíticos, via fratura no registro imaginário) e *nos perceber* encarando uma realidade cuja barbárie frequentemente preferimos, por motivos diversos, ignorar. Nisso, a poesia pode, e pode muito, como discurso que permite algum abalo nas estruturas enrijecidas das subjetividades (e a psicanálise pode oferecer importantes contribuições para compreender essa relação do sujeito entre mundo interno e mundo externo também nos efeitos da produção poética). Para tanto, a ação requer inescapavelmente o trabalho com a linguagem – nas aulas, na crítica e na criação literária: precisamos encontrar modos de dizer e redizer o que precisa ser dito.

Wilberth Salgueiro tem dedicado sua atuação profissional e artística ao compromisso de explorar a linguagem com equilíbrio entre clareza e sofisticação, de modo que o leitor seja alcançado de imediato, no susto, ou com parcimônia, na marra. A impressão que nos fica é a de estarmos numa conversa amistosa – leve, engraçada, e também densa, séria – com o autor. Essa conversa permanece

se renovando a cada leitura e releitura, em constante ampliar de horizontes, com ouvidos atentos às sirenes.

Referências:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-231.

BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

BITH. *Personecontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.

FERRAZ, Marcelo. *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2022.

FREITAS, Marcus. Apresentação: carixaba, capioca. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Cousa, 2021. p. 13-14.

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

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. 2. ed. Vitória: Edufes, 2021a. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11970/1/digital_forcas-e-formas.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2023.

SALGUEIRO, Wilberth. Notícia da atual poesia brasileira - dos anos 1980 em diante. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 15-38, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5378/4782>. Acesso em: 13 nov. 2023.

SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Cousa, 2021b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo discutir a relação entre testemunho, engajamento e poesia, considerando a tradição da teoria que aborda a produção literária de vítimas e sobreviventes de catástrofes ao longo do século XX e do século XXI, dos campos de concentração nazistas à incidência da miséria, da violência e da exclusão sobre parte da sociedade em períodos democráticos. A escrita de poesia, entre o social e o subjetivo, como forma de testemunho, será debatida em especial a partir da obra crítica de Wilberth Salgueiro (2013, 2021a), com foco também em sua produção poética, publicada também sob o nome de Bith, com atenção mais detida na seção "Alguns sonetos bem engajadíssimos", principalmente os poemas "Tetos" e "Na marra", que integram *Sonetos* (2021b).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de testemunho. Engajamento - Poesia. Poesia brasileira engajada. Wilberth Salgueiro - Sonetos.

ABSTRACT: This work aims to discuss the relationship between testimony, engagement, and poetry, considering the tradition of theory that addresses the literary production of victims and survivors of catastrophes throughout the 20th and 21st centuries, from Nazi concentration camps to the incidence of poverty, violence, and exclusion on the part of society in democratic periods. The writing of poetry, between the social and the subjective, as a form of testimony, will be debated in particular based on the critical work of Wilberth Salgueiro (2013, 2021a), also focusing on his poetic production, also published under the name Bith, with closer attention to the section "Alguns sonetos bem engajadíssimos", especially the poems "Tetos" and "Na marra", which are part of *Sonetos* (2021b).

KEYWORDS: Testimony literature. Engagement - Poetry. Engaged Brazilian Poetry. Wilberth Salgueiro - Sonnets.

Recebido em: 6 de novembro de 2023
Aprovado em: 9 de novembro de 2023

Da barata que diz que busca:
notas sobre *O que é que tinha no sótão?*,
de Bith

Of Cockroach that Says it Searches:
Notes About *O que é que tinha no sótão?*,
by Bith

Paulo Roberto Sodré*

Para Maria José Angeli de Paula

Os bichos, como se sabe, são um dos principais motivos para a composição de histórias para crianças. Protagonistas personificados desde as fábulas de Esopo e de Fedro, como o burro, a andorinha, o galo, a rã, o cordeiro etc., ou coadjuvantes em narrativas e poemas, como os bácoros de José Saramago (2021), a lagartixa de Lúcia Hiratsuka (2018), o cervo de Carolina Moreyra (2023), os animais pastam, rastejam, pulam, nadam ou voam nos enredos para entretenimento ou pedagogia infantis.

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

Menos destacados nessa fauna de mugidores, sibiladores, estriduladores, bufadores ou trinadores, embora bem conhecidos, os insetos também atuam ora como protagonistas, como a mosca de Esopo (2017, p. 41) e de Renato Moriconi (2010) ou o vagalume Vadinho de Álvaro Faleiros e Fernando Vilela (2014), ora como coadjuvantes, como a libélula de Mariana Ianelli (2018, p. 27).

Oriundas de uma tradição moralista da literatura para crianças – ainda hoje atuante –, as representações dos insetos, como de resto dos outros animais, oscilam conservadoramente entre a visão negativa (em que se detectam e censuram-se os vícios) e a positiva (em que se louvam e exortam-se às virtudes). Exemplo clássico dessa dicotomia é perceptível na fábula da cigarra e das formigas (ESOPO, 2017, p. 39), em que se destaca a oposição entre o trabalho de operários/as (formigas) e o suposto ócio dos/as imprevidentes, em especial, os/as artistas (cigarra). Vale lembrar que a mosca ou mosquito esopianos são, em contraste também com a formiga, considerados *bon-vivant*, como em “A mosca” (ESOPO, 2017, p. 41), ou anódino, como em “O mosquito e o touro” (p. 43).

De um modo ou de outro, esses seres transitam prosopopaicamente nos versos ou na prosa de textos voltados para a criança, por uma tradição que remonta ao propósito de escritores/as alegorizarem pensamentos a respeito do mundo e da humanidade. Assim, a raposa ganhou fama por sua esperteza ou precaução (ESOPO, 2017, p. 53, 55, 57, 59, 61, 63¹).

Nesse bestiário fabular tradicional, mais tarde desenvolvido nos contos populares transmitidos oralmente, encontra-se um inseto a princípio nada atraente, a barata, transformada, no entanto, em uma figura bem conhecida e apreciada pelas crianças: a Dona Carochinha, protagonista do conto popular português

¹ Respectivamente: “O leão, o jumento e a raposa”, “O leão envelhecido e a raposa”, “O leão, o lobo e a raposa”, “A raposa e o cacho de uva”, “A raposa e a pantera”, “A raposa e o ouriço”.

“História da Carochinha”, título que, na adaptação brasileira, ficou como “História da Carochinha” e “Dona Baratinha²”.

Evanildo Bechara, ao tratar do termo “carochinha”, explica que, “[...] herança que recebemos de Portugal, se aplica a diversos sentidos, entre os quais nos interessa hoje o de ‘baratinha’”. E complementa:

O termo “carochinha”, atrelado à imagem de “uma velha bondosa e afável a distrair os pequenos com suas narrativas feéricas”, foi introduzido no nosso folclore através da obra *Histórias da Carochinha*, uma coleção de textos oriundos da tradição oral, organizada por Figueiredo Pimentel e que veio a ser o primeiro livro infantil publicado no Brasil, depois de 1920, para acalantar as crianças.

[...]

Monteiro Lobato, talvez o maior representante do gênero, em *Reinações de Narizinho* retrata “carochinha” como “uma velha baratinha de mantilha, sempre enfezada e mal-humorada com os personagens de suas histórias, pois esses estão fugindo dos seus livros”. E assim ficou popularizada em nosso folclore a “D. Baratinha” (ACADEMIA, 2020, [s. p.]).

De acordo com Marciano Lopes e Silva (2013, [s. p.]), essa narrativa breve, “História da Dona Carochinha”,

[...] é um conto popular português que faz parte da tradição oral. Ele foi publicado pela primeira vez em 1890³ com o título original *História da Carochinha* pelo linguista e pedagogo português Adolfo Coelho, que recolheu e transcreveu diversos contos portugueses tradicionais. Em 1896⁴, o jornalista carioca Alberto Figueiredo Pimentel publica no Brasil, pela Livraria do Povo de Pedro Silva Quaresma, a coletânea *Os contos da Carochinha*, reunindo 61 contos, entre eles o conto intitulado *História da Dona Baratinha*.

² O termo apresenta diversas acepções que vão desde carapuça, pequeno fogão de funileiros, fusca, até escaravelho e barata (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 631).

³ Ernesto Veiga de Oliveira, em sua “Introdução” ao *Contos populares portugueses*, de Adolfo Coelho, afirma que a primeira edição é de 1879 (1999, p. 35). Confirma esse dado a subscrição do autor em seu “Prefação” àquela obra: “Lisboa, maio de 1879” (COELHO, 1999, p. 75).

⁴ Para Cristina Rothier Duarte e Daniela Maria Segabinazi, o ano da primeira edição é 1894 (2017, p. 313).

Dos contos populares portugueses – em que a carochinha ou Baratinha aparece como uma personagem casadoura, como veremos –, deduz-se, ela migrou para os versos de cantigas de roda que a tornaram igualmente famosa, e ressoam facilmente na memória:

A Barata diz que tem sete saias de filó
É mentira da barata, ela tem é uma só
Ah ra ra, ho ro ró, ela tem é uma só!

[...] (THESA, 2016-).

Esses versos consagraram a Barata como uma personagem que diz ter o que não tem: saias, sapatos, cama, anel de formatura e cabelos. Outros poemas populares, no entanto, apresentam a barata de modo distinto, como “A baratinha” (fragmento):

Eu vi, vi, uma barata
No capote de vovô;
Assim que ella me avistou.
Bateu azas e voou.

Baratinha no sobrado
Também toca seu piano...
Anda o rato de casaca
Pela rua passeando.

E a mimosa baratinha
No perigo não cuidava...
Depois já era tarde,
O gallo já beliscava (PINTO, 1916, p. 36-37).

Nos versos populares, portanto, percebem-se outros traços da personagem da tradição de contos orais e infantis: além de casadoura, loroteira e “enfizada e mal-humorada” (na versão de Monteiro Lobato), é também temerosa (“Assim que ella me avistou / Bateu azas e voou”), sensível (“Também toca seu piano”) e temerária (“No perigo não cuidava”).

Basta uma pesquisa rápida para se constatarem as inúmeras versões que a Barata ou a Baratinha vem ganhando na literatura brasileira para crianças no formato reconto, isto é, uma categoria textual marcada pela

[...] reconstrução oral de um texto já existente. O principal procedimento é a imitação a partir de um texto modelo: um conto clássico, anúncio, texto expositivo, uma notícia, entre outros. Tal procedimento implica recontar parecido com o que estava no livro, no jornal, na revista, no encarte, ou como se fosse o autor. O propósito é a adesão ao texto selecionado, respeitando seu tipo de linguagem, as marcas do gênero, o tema e a sua estrutura.

A capacidade de recontar é influenciada pelas experiências letradas das pessoas, seu contato com livros e leitores, sua exposição à escrita e à atividade de compor textos – tanto orais quanto escritos. Recontar não pressupõe que a pessoa esteja alfabetizada, pois o acesso ao texto pode ocorrer pela leitura em voz alta dos adultos. Durante o reconto, a análise do texto modelo acontece sobre seu conteúdo e estrutura – como, no caso de um conto clássico, a organização temporal e causal, a complexidade dos episódios, as marcas típicas, as formas fixas e as restrições do gênero textual.

Na reconstrução do texto, o que se busca é a apropriação do texto modelo, com pouca flexibilidade para criações e modificações que se distanciem dele (SÁ, 2014, [s. p.]).

Em que pese o fato de a conceituação de reconto estar vinculada às práticas orais, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) o adotou como categoria de sua premiação, ampliando-o em seu alcance: trata-se de uma reconstrução também escrita de um texto modelo enraizado geralmente na tradição popular.

Nesse caso se encontram as edições do conto tradicional sobre uma barata (ou carocha) desenvolvidas por Francisco Adolfo Coelho, “História da carochinha” ([1879] 1999), Alberto Figueiredo Pimentel, “História de Dona Carochinha” ([1894] 2021)⁵, mais antigas, como mencionamos,

⁵ Vale notar, nos termos de Marciano Lopes e Silva, que “[...] este conto, oriundo da tradição oral e popular do norte de Portugal, não fazia parte do repertório da literatura infantil e juvenil. Somente a partir da versão de Figueiredo Pimentel é que ele passa a ter como público alvo a criança, inclusive se vê de maneira explícita a função pedagógica e moral que vai sendo incorporada às diversas modificações que o transformam em um discurso mais próximo desse novo leitor” (2013, [s. p.]).



Capas das primeiras e das mais recentes edições de *Contos populares portugueses*, de Adolfo Coelho, e de *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel.

e por Ana Maria Machado, "Dona Baratinha" ([1996] 2002), mais recente.



Capas das primeiras e das mais recentes edições de *Dona Baratinha*, de Ana Maria Machado.

Neste artigo, o intuito é desenvolver um comentário comparatista acerca das articulações e das atualizações feitas por Bith em sua narrativa *O que é que tinha no sótão?* (2019) em intertexto com aquelas que o antecederam, em especial com o conto "Dona Baratinha", de Ana Maria Machado. Acompanham este comentário as reflexões de Luís da Câmara Cascudo, Alessandra Latalisa de Sá, Marciano Lopes e Silva e Maria das Dores Soares Maziero.

O que é que dizem carochinha, dona Carochinha e Dona Baratinha?

Segundo Marciano Lopes e Silva, “Em 1996, Ana Maria Machado publica pela primeira vez uma adaptação da *História da Dona Baratinha*, pela editora FTD, na coleção *Lê pra mim*” (2013, [s. p.]), de que fazem parte ainda “Cachinhos de ouro”, “Festa no céu”, “João Bobo”, entre outros contos. Em 2002, a autora empreendeu a organização e a adaptação, em quatro volumes, de várias narrativas tradicionais em *Histórias à brasileira*, “no esforço de ajudar a preservá-las” (MACHADO, 2002, p. 7). Nesse sentido, Machado afirma ainda, em sua apresentação à coleção, que aproveitou a oportunidade e foi

[...] pesquisar nas grandes coletâneas de contos populares brasileiros, lendo os folcloristas e estudiosos, cotejando versões e descobrindo relatos novos. O resultado é uma soma de pesquisa e de um mergulho na memória e na tradição, mas é também minha contribuição pessoal. Ou seja: conto como lembro de ter ouvido, ou com base no que li, mas vou narrando no meu estilo, com meu jeito de escrever (2002, p. 7-8).

Fundamentada na prática do reconto (“[...] fui explorando a memória e trazendo algumas dessas narrativas tradicionais que tanto me encantaram em pequena. Algumas eu já havia recontado por escrito, em livros cheios de figuras” [MACHADO, 2002, p. 7]), Machado retoma a história da baratinha, recolhida por Adolfo Coelho e Figueiredo Pimentel, e atualiza as aventuras dessa famosa personagem. Como ela mesma considera, o conto resulta de uma exploração da memória, com a fidelidade e a imaginação que a contorna, o que nos lembra a observação de Luís da Câmara Cascudo, no “Prefácio” a seu *Contos tradicionais do Brasil* (2014, [p. 5]):

A memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa. O princípio e o fim das histórias são as partes mais deformadas na literatura oral.

Assim, nesse procedimento cultural de conservar, assimilar, imaginar e modificar um conto tradicional, apontado por Câmara Cascudo – cuja reflexão traduz de

certa maneira o ditado *quem conta um conto aumenta um ponto* –, Ana Maria Machado expõe a história da Dona Baratinha que, diferente da figura mentirosa de “A barata diz que tem”, é uma trabalhadora do lar que, casualmente, encontra uma moeda e decide procurar um noivo. Nenhum lhe agrada pelos ruídos que faz à noite (boi, cavalo, cavalo, bode, carneiro, gato, galo e papagaio), exceto o rato, cujo barulho (“– Cuim, cuim, cuim!...”) é tão sutil que mal se pode ouvir (“Ela nem conseguiu ouvir direito [...]”), o que a fez escolhê-lo para se casar na igreja e festejar. Contudo, afoito para degustar a feijoada de seu casamento, o rato cai na panela e morre, deixando a Baratinha viúva antes mesmo do matrimônio.

No reconto oitocentista de Adolfo Coelho (1999), a narrativa traz elementos distintos, personagens e condução da ação, não mantidos por Pimentel nem Machado⁶. Logo no *incipit* do conto, percebe-se a presença das vizinhas que orientam a carochinha:

Era uma vez uma carochinha que andava a varrer a casa e achou cinco réis e foi logo ter com uma vizinha e perguntou-lhe: “Ó vizinha, que hei-de eu fazer a estes cinco réis?” Respondeu-lhe a vizinha: “Compra doces.” “Nada, nada, que é lambarice”. Foi ter com outra vizinha e ela disse-lhe o mesmo; depois foi ainda ter com outra que lhe disse: “Compra fitas, flores, braceletes e brincos e vai-te pôr à janela e diz:

Quem quer casar com a carochinha
Que é bonita e perfeitinha?” (COELHO, 1999, p. 79).

A presença de três vizinhas aponta o senso de comunidade da carochinha e a preocupação com a opinião alheia. Duas delas sugerem gastar os “cinco réis” com doces, o que a carocha rejeita, por considerar “lambarice”, isto é, atitude própria de lambareiro, guloso (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1715). A terceira, mais prática, propõe o que a carochinha acatará: preparar-se para uma vida

⁶ Dado o limite deste trabalho, não se pretende aqui cotejar exaustivamente as variantes de Coelho, Pimentel e Machado na narração desse conto da baratinha. Vale notar que nas três versões são mantidas a mesma estrutura do enredo: Dona Baratinha encontra uma moeda, sente-se rica e busca um noivo, perdendo-o no final.

conjugal (“Quem quer casar com a carochinha [...]”). Postada à janela e fazendo a pergunta aos possíveis candidatos que passavam, a proponente seleciona e faz, finalmente, sua escolha:

Passou um burro e disse: “Quero eu.” “Como é a tua fala?” “Em ó... em ó...” “Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.” Depois passou um porco e a carochinha disse-lhe: “Deixa-me ouvir a tua fala.” “On, on, on.” “Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.” Passou um cão e a carochinha disse-lhe: “Deixa-me ouvir a tua fala.” “Béu, béu.” “Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.” Passou um gato. “Como é a tua fala?” “Miau, miau.” Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite. Passou um ratinho e disse: “Quero eu.” “Como é a tua fala?” “Chi, chi, chi.” “Tu sim, tu sim; quero casar contigo”, disse a carochinha. Então o ratinho casou com a carochinha e ficou-se chamando o João Ratão. Viveram alguns dias muito felizes, mas tendo chegado o domingo, a carochinha disse ao João Ratão que ficasse ele a tomar conta na panela que estava ao lume a cozer uns feijões para o jantar. O João Ratão foi para junto do lume e para ver se os feijões já estavam cozidos meteu a mão na panela e a mão ficou-lhe lá; meteu a outra; também lá ficou; meteu-lhe um pé; sucedeu-lhe o mesmo, e assim em seguida foi caindo todo na panela e cozeu-se com os feijões. Voltou a carochinha da missa e como não visse o João Ratão, procurou-o por todos os buracos e não o encontrou e disse para consigo: “Ele virá quando quiser e deixa-me ir comer os meus feijões.” Mas ao deitar os feijões no prato encontrou o João Ratão morto e cozido com eles (COELHO, 1999, p. 80).

Seis bichos (boi, burro, porco, cão, gato e ratinho) desfilam pela janela da carochinha, cuja ressalva diante dos sons (mugido, zurro, grunhido, latido, miado, chiado⁷) emitidos pelos candidatos revela um dado ambíguo: “Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite”. Não fica claro se os “meninos” são seus próprios filhos (então, ela seria viúva, no contexto social oitocentista português conservador), os filhos dos patrões (então, ela seria empregada de uma casa onde encontrou o dinheiro) ou os filhos das vizinhas, que ela não gostaria de incomodar com suas núpcias. De todo modo, viúva ou não, escolhe como noivo aquele de ruído ameno, o ratinho, que ascende após o

⁷ Chamam a atenção as onomatopeias usadas por Adolfo Coelho, que não correspondem mais precisamente às transcrições que conhecemos hoje: “Em ó... em ó” em vez de “inhóóó inhóóó”; “On, on, on” em vez de “oinc oinc, iihhh”. O latido está especialmente distinto: “Béu, béu” em vez de “au au au” (NEVES, 2009-, [s. p.]).

casamento, adquirindo onomástica humana e aumentativa, passando a ser chamado de “João Ratão”. Vivem felizes alguns dias até que, num domingo, a carochinha vai à missa e pede ao marido que cuide da feijoada. A gula do marido então se revela e o leva à morte, deixando desconsolada e chorosa a viúva:

Então a carochinha começou a chorar em altos gritos e uma tripeça que ela tinha em casa perguntou-lhe:

Que tens, carochinha,
Que estás aí a chorar?
Morreu o João Ratão
E por isso estou a chorar.
E eu que sou tripeça
Ponho-me a dançar.

Diz dali uma porta:

,Que tens tu, tripeça,
Que estás a dançar?
Morreu o João Ratão,
Carochinha está a chorar,
E eu que sou tripeça
Pus-me a dançar.
E eu que sou porta
Ponho-me a abrir e a fechar.

O conto traz uma reação curiosa ao pranto da carochinha. Em vez de ser acompanhada pelos bichos, são os detalhes da casa e dos arredores que reagem estranhamente: a tripeça que dança, a trave que se quebra, o pinheiro que se arranca, os passarinhos que se cegam, a fonte que se seca, os meninos do rei com cantarinhos de água que os quebram, a rainha que vai à cozinha em fralda e o rei que arrasta o traseiro pelas brasas (“E eu vou arrastar o c...⁸ / Pelas brasas” [COELHO, 1999, p. 84]).

O poema em crescente evolução paralelística, com tendência a rimas iguais nos versos pares, apresenta o que poderíamos considerar como uma série de disparates que procuram acompanhar o desconsolo da carochinha. Esses absurdos garantem o humor do desfecho dramático do conto, configurando de

⁸ Vale lembrar que, para os portugueses, “cu” significa “traseiro”, eufemismo humorístico que explicaria sua presença no conto tradicional para crianças (DICIONÁRIO, 2003-, [s. p.]).

certo modo uma prosa mista ou *prosimetrum*, ou seja, “textos em que a prosa alterna com intermédios poéticos” (CURTIUS, 1996, p. 204).

A situação da carochinha, decerto, revela o *modus vivendi* português da segunda metade do século XIX: a relação feminina, o desejo de casamento, a seleção do noivo mais adequado, a noção católica de laços afetivos que desembocam no casamento, a censura ao pecado da gula ou “lambarice” (de que a carochinha escapa, negando as sugestões de duas vizinhas, mas não o marido Ratão), o pranto diante da morte etc.

Muito próximo da versão de Coelho, Figueiredo Pimentel (2021), no entanto, reduz e amplia a narrativa, tratando os personagens de modo engraçado, na medida em que os refere com uma formalidade curiosa para o conto: em vez de “carochinha”, o pronome de tratamento, a maiúscula no nome e os termos nobilitantes relativos à carocha e a seus candidatos: “dona Carochinha”, “ilustre senhora”, “distinta personagem”, “dr. Cavallo” etc. As três vizinhas, o porco, as onomatopeias e os versos finais desaparecem, e quatro novos pretendentes são adicionados: cavalo, boi, veado e galo. O autor também parece ampliar o número de candidatos com a locução “[...] e todos os outros animais” (PIMENTEL, 2021, p. 110).

Como na versão de Adolfo Coelho, a narrativa se desenvolve com a descrição de dona Carochinha em sua nova vida, após encontrar o dinheiro enquanto arrumava a casa, e com as conversas com os pretendentes:

[Dona Carochinha] Vestiu-se com toda a elegância, penteou-se demoradamente, e, assim enfeitada, foi-se postar à janela.

Estava bonita, tinha casa, era rica e por conseguinte queria casar-se.

Era a hora em que passavam todos os moços bonitos da cidade, elegantemente trajados, depois dos trabalhos e ocupações do dia.

O primeiro que passou foi o dr. Cavallo, um formoso fidalgo. Lançou-lhe um olhar, e dona Carochinha perguntou:

— Quem quer casar com dona Carochinha, tão bonitinha, que tem dinheiro na caixinha?

— Eu quero... — respondeu.

— Como é que fazes de noite?

O dr. Cavalo relinchou, espantando a jovem dama, que retorquiu assustada:

— Não quero, não, porque de noite tu me acordas (PIMENTEL, 2021, p. 109).

Alterando o refrão de dona Carochinha, de “Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e perfeitinha?” (em que o qualificativo “perfeitinha” poderia incluir o sentido da beleza do corpo e da situação econômica e social) por “— Quem quer casar com dona Carochinha, tão bonitinha, que tem dinheiro na caixinha?” (em que “perfeitinha” é substituído por “que tem dinheiro na caixinha”), e substituindo as onomatopeias da versão de Coelho (“Em ó... em ó...”) pela narração do som dos animais (“O dr. Cavalo relinchou [...]”), Pimentel atualiza o status da personagem, colocando-a como “bonitinha” e “endinheirada”. Além disso, o autor igualmente expõe as entrevistas em sequência, mas detalha apenas as duas primeiras, a do dr. Cavalo e a do barão Boi, e explica a recusa não pelo receio de incomodar “os meninos” com os ruídos dos candidatos, mas pelo desejo de não ser incomodada ela mesma com eles à noite (“[...] porque de noite tu me acordas”). Acresce-se a essas mudanças o fato de Pimentel não repisar as falas de todos os outros pretendentes; em vez disso, o autor as sintetiza:

Ao Boi sucedeu o comendador Burro, e a rapariga fez-lhe a mesma pergunta.

Depois deste, desfilaram sucessivamente por debaixo da janela de dona Carochinha, o Veado, o Gato, o Cachorro, o Galo e todos os outros animais.

Nenhum deles a namoradeira aceitou, receando que os berros, urros, guinchos, cantos, balidos, miados e demais gritos a despertassem no melhor do sono (PIMENTEL, 2021, p. 110).

Mantêm-se, contudo, a estrutura básica do enredo: a aprovação do sr. Ratinho – que na nova versão ganha o status de rapaz de família, já que está na “[...] companhia de seu pai dom Ratão, sua mãe dona Ratazana e as meninas Ratas suas irmãs” (p. 110) –, o casamento e a morte do noivo causada pelo cozimento do ratinho na feijoada. Vale notar ainda que o final do conto exhibe uma situação de desistência: “Dona Carochinha chorou muito e nunca mais quis casar-se” (p. 111). Tal posição resulta ambígua, pois fica em aberto se a decisão de dona Carochinha é uma libertação (não necessitar de um noivo para ser feliz) ou autopunição (por ter escolhido demais ficará sem noivo).

Expostos os aspectos fundamentais das duas versões oitocentistas do conto da carochinha, voltemos ao reconto de Ana Maria Machado. Este traz naturalmente uma adaptação do contexto em que a personagem Carochinha/Baratinha emergiu, final do século XIX, em Portugal e no Brasil, para o contexto brasileiro dos anos 1990. Numa boa síntese analítica, Silva considera que,

Em *História da Dona Baratinha*, Ana Maria Machado vai adaptar o conto ao contextualizá-lo no Brasil dos anos 90, ou seja, em uma sociedade em plena mutação dentro de um país em desenvolvimento, aberto às mudanças do século XX, mas, paradoxalmente, ainda apegado a valores tradicionais como o casamento e a religião. Neste contexto, Dona Baratinha representa a mulher moderna, independente e senhora de si, que trabalha, tem poder financeiro e legitimidade social para tomar decisões. Entretanto, carrega a herança de gerações anteriores, ou seja, a visão de que para se realizar e ser feliz tem obrigatoriamente que se casar e constituir uma família (2013, [s. p.]).

No reconto, Dona Baratinha, como sua ascendente Carochinha, acha uma moeda e empreende a busca por um noivo, escolhendo o menos barulhento, o rato. Contudo, como vimos, este acaba decepcionando a noiva e morre cozido antes de se casar. No cotejo entre essa narrativa e a de Coelho e Pimentel, percebe-se que Ana Maria Machado segue mais de perto a síntese, o refrão e o motivo da recusa deste (mas substituindo “bonitinha” por “que tem fita no cabelo”, e omitindo o porco, o burro e o veado), mas mantém as onomatopeias daquele, e amplia o número de bichos: além do boi, burro, cavalo, cachorro, gato, ratinho, aparecem o bode, carneiro, galo e papagaio.

Essa sequência de quadros, recurso que Stephen Reckert denominou “estrutura processional”⁹, uma vez que passam pela janela da baratinha nubente os diversos candidatos, torna cada passagem um paralelismo textual:

Toda vez que passava alguém, ela perguntava:
— *Quem quer casar com Dona Baratinha,
que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?*
O primeiro bicho que respondeu foi um boi, que falou com uma voz bem grossa:
— EU QUERO!
Dona Baratinha perguntou:
— E como é que você faz de noite?
O boi respondeu:
— MUUUUUU!
Ela levou um susto:
— Ai, não! É muito barulho, não me deixa dormir. Sai fora!
E o boi foi embora.
Depois veio um cavalo.
Dona Baratinha perguntou:
— *Quem quer casar com Dona Baratinha,
que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?*
O cavalo respondeu: [...] (MACHADO, 2002, p. 51-52).

A partir daí, o paralelismo ocorrerá com a chegada do cachorro, bode, carneiro, gato, galo, papagaio e, quando “Dona Baratinha já estava quase desistindo [...]”, do ratinho.

Outra alteração importante ocorre no final do reconto. O desfecho choroso e desistente da carochinha tradicional é radicalmente modificado no reconto de Machado:

⁹ Tomamos emprestada essa locução de Stephen Reckert, em seu estudo sobre a sequência de entrada e saída de personagens na trilogia das Barcas (“Auto da barca do Inferno”, “Auto da Barca do Purgatório” e “Auto da barca da Glória”), de Gil Vicente, retomada por Márcio Ricardo Coelho Muniz, no artigo “A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente” (2003): “Stephen Reckert abordou a questão do ritmo processional quando da análise dos chamados autos das Barcas. O crítico demonstrou, como nas três moralidades, Vicente faz desfilar em face de duas personagens alegóricas fixas, o Anjo e o Diabo, toda uma série variada de figuras que articulam uma cena própria e independente das que lhes sucederam e das que lhes seguirão. Tal justaposição de cenas, ou ‘sucessão de episódios paralelos’, repetida nos três autos, sofre pequenas variações, mas, de modo geral, cada personagem, ao entrar em cena, desenvolve uma pequena ação, independente das outras, numa estrutura que o crítico inglês denomina de ‘construção hipotáctica’”. É essa sucessão que Coelho, Pimentel e Machado aproveitam em seus recontos.

Dona Baratinha primeiro caiu no choro. Que tristeza, ficar viúva antes de casar!

Depois, pouco a pouco, entre um soluço e outro, foi tirando o vestido de noiva, botando uma roupa mais confortável, e ficou pensando:

— Coitado do ratinho! Mas para mim foi uma sorte. Não podia dar certo um casamento com um noivo que gostava mais de feijão do que de mim. Melhor eu ficar sozinha e gastar meu dinheiro pra me divertir.

E assim fez (MACHADO, 2002, p. 57).

Dona de si, a Baratinha investe em seu bem-estar e divertimento, aspecto importante da atualização que a autora imprime ao seu reconto no final do século XX (SILVA, 2013, [s. p.]).

É dessa tradição de contos e recontos que deriva Zinha, a barata que busca um lugar à sombra em *O que é que tinha no sótão?*, de Bith (20019).



Capa, detalhe da orelha e contracapa de *O que é que tinha no sótão?*, de Bith, com ilustrações de Hélio Mattos Jr.

O que é que diz a ba-ra-ti-nha Zinha?

Com sugestivas ilustrações de Hélio Mattos Jr., a narrativa de Bith se desenvolve em *mise-en-abyme*, “um processo de reflexividade literária, de duplicação especular” (RITA, 2010, [s. p.]), recurso grato ao texto, na medida em que o narrador de *O que é que tinha no sótão?* conta a história de Janice, funcionária doméstica, que conta para a menina Clara uma história que sua avó, Dona Zadinha, lhe transmitiu quando criança (“— Hoje eu vou contar uma historinha

muito antiga que minha vó, Dona Zadinha, me ensinou” [BITH, 2019, p. 18]). A história é exposta, assim, em duas dimensões: a do narrador fora da história (ou heterodiegética) e a da narradora dentro da história (ou homodiegética).

Doze partes compõem a narrativa¹⁰, cujo mote é dado na epígrafe de Guimarães Rosa:

Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo! (...) E glose: manter firme uma opinião, na vontade do homem, em mundo transviável tão grande, é dificultoso. Vai viagens imensas (BITH, 2019, p. 13).

Como se pode perceber, o primeiro jogo verbal a direcionar um dos sentidos da narrativa de Bith é dado, portanto, já na epígrafe: “só tudo” – “sótão”, que, no final do texto, ganhará outro jogo: “sótão”, “tão só”, numa clara alusão ao “sertão” de Rosa, uma das admirações do autor. Logo, a leitura da atualização que o Bith faz da personagem carochinha/baratinha (transmudada em Zinha, nome dado à personagem pela Cozinha [BITH, 2019, p. 43], e que se aproxima onomasticamente do nome da avó de Janice, Dona Zadinha) surpreende não apenas pelo significado de “sótão” (o “só tudo” rosiano) no texto, mas pelo tema da travessia, transviação, viagem da barata para conquistar sua vontade de “firme opinião” de “ficar sendo!”. Nesse sentido, Bith percorre a tradição dos (re)contos populares, fundados sobretudo nos costumes¹¹, para amparar a personagem numa dimensão filosófica inesperada para um reconto voltado para as crianças.

¹⁰ São elas “Abrindo a porta”, “A sala: pra começo de conversa”, “O quarto dos pais: que susto!”, “O quarto de Clara: de laços e lágrimas”, “O quarto de João: o dorminhoco”, “O corredor: que sujeito estranho”, “O quarto de Joana: assoviando”, “O banheiro: esconderijo das malcriadas”, “A copa: a pensadora”, “A cozinha: a adivinha”, “O atalho: de.va..gar...z....i.....nho.....” e “O sótão”.

¹¹ Para Câmara Cascudo, “O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos” (2014, [p. 6]).

O narrador nos conta, então, por meio de Janice, as “viagens imensas” de Zinha. Orientados por essa locução da epígrafe, torna-se inevitável perceber no percurso da baratinha, em chave metafórica, o que Helena Langrouva expõe a respeito do termo viagem: “experiências humanas de fuga, exílio, saudade da pátria e da família, regresso à pátria, ao desejo de procurar o desconhecido e à procura de crescimento espiritual”. Em geral, nas narrativas de viagem, ocorrem os “ritos de passagem que exprimem a necessidade de renovação e de regeneração, num tempo e num espaço cíclicos” do/a viajante (LANGROUVA, 2003, p. 267). Por essa lógica, a história da baratinha se enquadraria numa espécie de literatura de viagem, em perspectiva fabular, já que ela está em busca, num mundo desconhecido, de um norte, seu canto de repouso.

No primeiro capítulo, ao situar as personagens Janice e Clara numa noite de “vento leve, mexendo a cortina” que “fazia sombras com a luz do abajur na parede” (BITH, 2019, p. 21), o narrador insinua, naquele ritual, a ancestralidade da contação de histórias e de seus personagens (“Clara e Janice começavam a imaginar figuras em movimento naquelas sombras que pareciam vir de épocas antigas, muito antigas” [p. 15]), que remonta às amas de leite (“A mãe-preta foi a Sheherazade humilde das dez mil noites, sem prêmios e sem consagrações” [CASCUDO, 2014, [p. 6]) e às “[...] gerações de narradores anônimos que coletivamente foram criando esse fantástico patrimônio que nos coube de herança e não tem preço” (MACHADO, 2002, p. 8). Sem nome, pois “[...] era apenas baratinha. Assim: ba-ra-ti-nha!” (BITH, 2019, p. 15), a personagem começa sua viagem de busca por “uma casa para se hospedar” (p. 17). Presume-se, logo, a vida nômade anterior da baratinha que, cansada, se sente motivada a encontrar uma casa.

Os capítulos da narrativa apresentam o diálogo entre a protagonista e os cômodos da casa, todos personificados, uma vez que falam e dialogam entre si. Vejamos suas passagens brevemente.

Cada parte da casa pequeno burguesa – a organização dos ambientes, a posição dos moradores e a disposição de seus elementos funcionais e decorativos nos permitem deduzir esse status social e econômico – acaba por desestimular a baratinha de ficar, uma vez que defendem suas qualidades higiênicas e, ao mesmo tempo, reclamam de seus defeitos. A sala não poderia hospedá-la por razões óbvias, pois era “[...] toda arrumadinha, fresquinha. Um mimo, um brinco” (BITH, 2019, p. 18), e a presença da baratinha comprometeria esse lugar desempoeirado. Por outro lado, era um lugar entediante, porque muito frequentado pela família, o que a impedia de “descansar, dar uma cochilada” (p. 18). Tentando ajudar a visita inesperada, a sala lhe sugere o sótão, “[...] tão interessante, silencioso, tem coisas antigas, misteriosas, dizem” (p. 19).

Com a chegada da empregada, a baratinha foge e depara o quarto dos pais e, sobretudo, a estante “colorida, lindíssima” (BITH, 2019, p. 22). Curiosamente, nesse lugar belo, a baratinha “[...] ploct! Despencou e caiu no chão, desmaiada” (p. 23) devido ao contato com um exemplar de *A metamorfose*, de Franz Kafka, que ela inicialmente tenta aformosear, lembrando do título como “Metaformose” (neologismo sugestivo, na medida em que os termos *meta* e *formose* sugerem rapidamente o desejo de formosura e harmonia da baratinha, cujo oposto, o processo doloroso de mudança por que passou Gregor Samsa, o personagem kafkiano que aos poucos se vê transformado em um inseto, a horroriza, levando-a ao desmaio), observando depois que o real título é “Metamorfose” (p. 24).

Essa passagem da narrativa, destacada por outro jogo verbal importante para a compreensão do texto (“Metaformose” e “Metamorfose”), sugere a “meta” da baratinha, que vai na contramão do que ocorre com o “[...] bichano meio parecido comigo, marrom, sei lá, muito grande. Mas ele parecia doente, estava tão triste, tão...” (p. 24). Esse trecho retoma certa ideia do estado inicial da baratinha (“[...] cansada de andar sem destino pelas ruas [...]” [p. 17]), para indicar o sentido de sua viagem: não o do aniquilamento do “monstro”, alegorizado no personagem Gregor Samsa da novela de Kafka, mas o da

resiliência e da resistência. Tal episódio, decerto, revela muito da busca da tranquilidade pela baratinha que, diferentemente de Gregor, deseja “ficar sendo”, sem se transformar involuntariamente, por vontade alheia, num outro que não seja ela mesma. Desse modo, recuperada do susto de encontrar-se diante de uma espécie de espelho negativo de si mesma, a baratinha rejeita morar no quarto, onde “tudo é muito sério”, e segue em busca de “[...] um lugar mais colorido, mais feliz...” (p. 24).

Entrando no quarto de Clara – e aqui se percebe a junção dos planos narrativos: o narrador conta a história de Janice, que mescla elementos de sua memória de ouvinte de contos ditos por sua avó com atualizações, incluindo uma menina com o mesmo nome da garota a quem ela narra a história da baratinha –, a barata percebeu que precisava continuar em busca do sótão. No quarto de João, menino que ainda estava na gravidez da mãe, a baratinha foi informada de que a empregada poderia lhe dizer a direção do sótão. Para chegar lá, a andarilha chega ao corredor – personagem com que Bith explora seu fascínio pelos bem humorados jogos de palavras e paródias, frequentes em sua poesia –, por onde passa rapidamente, pois parecia “[...] meio gagá, com uns tijolos a menos” (p. 33).

No capítulo “O quarto de Joana: assoviando” ocorre outro jogo de planos narrativos, na medida em que a barata encontra acordada a dona do lugar, Joana ou Joaninha - observadora, assobiadora, leitora e ouvinte de rádio (BITH, 2019, p. 36) –, que, como a narradora Janice, trabalha numa casa onde há uma patroazinha chamada Clara. Vale notar também o nome *Joana Ribeiro*, com que Bith brinca, aludindo ao político abolicionista e republicano [Cândido] Barata Ribeiro (1843-1910), homenageado em nome de ruas do Rio de Janeiro (Copacabana) e de São Paulo (Bela Vista). Tal jogo (barata e Joana/Barata Ribeiro) funciona como o elemento afinizador entre Joana e a barata, porque aquela olha para esta com naturalidade, sem susto, parecendo reconhecê-la:

A baratinha subiu na cama e, de repente, aconteceu uma coisa muito diferente: Joana viu a baratinha e não se mexeu, nem parou de assoviar. A baratinha ficou olhando para Joana e Joana para a baratinha, assoviando, quase em silêncio (BITH, 2019, p. 42).

Apesar dessa acolhida especular, e surpresa com isso, a barata acha “[...] tudo muito estranho naquele quarto [...]” (p. 36) e resolve seguir o percurso.

Passando pelo banheiro, onde baratas “malcriadas” se hospedam, para desgosto do lugar-personagem anglófilo (“Oh não, my god! Mais uma...” [BITH, 2019, p. 37]) e da própria protagonista (“Eram baratinhas feias, sujas, antipáticas” [p. 37]), a barata tem a chance de expor seu caráter diferenciado: “– Olha, seu banheiro, eu não sou que nem aquelas ali não. Eu gosto de higiene, de coisas limpas” (p. 37). Faminta, a barata segue para a cozinha, passando antes pela copa, cuja linguagem se baseia em máximas parodiadas (“Ser ou não ser, é fácil de saber” [p. 40]) e frases publicitárias por ela inventadas (“Sabonetes Tira-ruga, toalhas Te-enxuga” [p. 40]).

Com a cozinha “que adivinha”, a barata ganha um nome, Zinha, como comentado anteriormente. Satisfeita com o doce de leite encontrado, ela segue o conselho da anfitriã e toma um atalho para o sótão. Assim, ao escalar dificultosamente o atalho, sua meta de chegada à parte mais alta da casa, a barata ascende. Nesse breve capítulo, Bith parece aludir, na elevação de Zinha, a expressões latinas que compõe a anábase¹², como *ascentio ad astra* (ascensão às estrelas) *per aspera ad astra* (por ásperos [percursos] até as estrelas) ou *sic itur ad astra* (assim se vai aos astros) (DICIONÁRIO, 2007-, [s. p.]), frases que significam, metaforicamente, o triunfo, a glória conquistada após muito esforço e empenho (PEREIRA, 2018-, [s. p.]): “Estava igual a uma barata tonta. Tomou coragem e começou a subir, e foi subindo, subindo, e meio tonta, muito tonta, foi subindo, cambaleando, o sótão ali tão pertinho, uff, foi subindo..... bindo.... indo... e.. .” (BITH, 2019, p. 49). Vale notar aqui (e no título do capítulo) o uso expressivo e

¹² Isto é, a ascensão ao céu (para os/as religiosos/as) ou à glória (para os/as laicos/as) (PEREIRA, 2018-, [s. p.]).

criativo da pontuação de Bith, sugerindo o crescendo e a *ascentio* da ação na reta final da viagem de Zinha.

Com título em fonte colorida para cada letra (azul, laranja, verde, amarelo, lilás, rosa e novamente azul nos dois pontos) temos a última parte, “O sótão:”, e agora sem subtítulo (possível estratégia para a criança inventar algum em sua leitura), essa parte da narrativa surpreende, na medida em que apresenta Zinha num estado não exatamente de alegria e êxtase em sua *ascentio ad astra*, mas numa vertigem: “E viu que, ali, tudo se embaralhava. Ora o escuro era total, ora vinham fochos de azul, ora de um amarelo claro e redondo como um sol” (BITH, 2019, p. 51). Nesse embaralhado de sensações e lembranças, pois várias passagens da narrativa são retomadas sinteticamente, mas numa espécie de profecia¹³ ou desejo, já que as situações antes narradas ou descritas avançam no tempo, desenvolvendo-se:

[...] ainda ouviu um assovio ao longe, e viu, nas sombras da parede do sótão, as pessoas passando como numa dança, os padrões e João [agora nascido], Clara dando um laço [o que a menina não conseguia antes], Joana lendo o monstro da capa [a funcionária chega à leitura de um clássico], uma multidão de baratinhas escovando os dentes [o que modifica o estado vulnerável anterior das congêneres], tudo agora numa imensa ciranda em penumbra, um parque de diversões, rodagigante, montanha-russa [...] (BITH, 2019, p. 51).

As linhas finais – “[...] ela ali no sótão, sim, simples, sonho, crianças, sendo, solta, um coração pulsando, no meio, um silêncio, tão puro, tão pleno, tão claro, tão só” (BITH, 2019, p. 51) – ampliam a surpresa do capítulo. Em que pese o aspecto temático animador da anábase, expressa sugestivamente na subida de Zinha atalho acima, ocorre o efeito melancólico dessa conquista, na medida em que a barata ficará isolada, entre “[...] as cartas na gaveta de uma cômoda de madeira muito antiga [...]” (BITH, 2019, p. 51), onde ficaria a partir de então.

¹³ Aqui, Bith alude a famosos episódios de epopeias como *Eneida* e *Os lusíadas*, em que os heróis descem ao inferno, como Eneias, ou ascendem ao monte da Insula Divina, como Vasco da Gama, para saberem dos feitos passados e futuros. Com isso, a viagem de Zinha ganha uma outra camada textual, a do gênero e, por conseguinte, a do intertexto com o poema épico.

Decerto, os termos que Bith justapõe habilmente em aliteraões em /s/ (“sótão”, “sim”, “simples”, “crianças”, “sendo”, “solta”, “coração pulsando”, “silêncio”, “só”) ou em /t/ (“tão”) oscilam entre as noções de luz (“tão claro”) e sombra (“um silêncio”), de imaginação (“sonho”) e materialidade (“um coração pulsando”), de leveza (“simples”, “solta”) e intensidade (“tão puro”, “tão pleno”, “tão claro”, “tão só”). Esse jogo poético de consoantes insinua o sentido multifacetado da escolha da barata “[...] cansada de andar sem destino pelas ruas [...]” (BITH, 2019, p. 17). Por um lado, observa-se a desistência das ruas, metonímia do mundo exterior, do nomadismo e da alteridade. Por outro, a opção de viver na “gaveta de uma cômoda de madeira muito antiga”, lugar que conota uma existência interiorista, de mudanças internas e subjetivas. Por outro lado, ainda, a possibilidade de Zinha vivenciar o mundo não mais pelas ruas, mas pela imaginação, revelada no desejo de “descobrir as cartas na gaveta”.

Entre a casa da carochinha e a busca de abrigo da ba-ra-ti-nha Zinha, o só tão sótão

Exposta esta leitura sobre as partes que compõem *O que é que tinha no sótão?*, percebe-se que Bith não apenas reconta a história da Carochinha, conhecida por suas tradicionais buscas casamenteiras (“História da carochinha”) e por suas lorotas (“A Barata diz que tem”) e distrações (“A Baratinha”). Ele revê a própria trajetória da contação de histórias, ao colocar como contadora uma funcionária doméstica, cuja avó já lhe ensinava enredos de carochinhas. A viagem de Zinha, que as casas burguesas rejeitam, é a viagem de tantas Janices e Joanas Ribeiro que ainda hoje contam histórias para Claras, trabalham fazendo “de tudo na casa” (BITH, 2019, p. 17), leem a *Metamorfose* e buscam, à noite, em seu “quarto, que era o menorzinho de todos da casa” (p. 40), o sossego (p. 42), em sentido oposto ao que ocorre com Gregor Samsa de Kafka. A relação de espelho entre Janice (que conta histórias para Clara) e Joana (que “põe a patroazinha pra dormir”) se desdobra na relação das duas com Zinha, porque Janice defende a

baratinha (“– Uma baratinha, mas muito diferente. Limpinha, simpática, educada” [p. 21]) e Joana a encara sem susto.

A sequência de capítulos e a busca da baratinha de Bith retomam o eixo dos contos da Carochinha de Adolfo Coelho e Figueiredo Pimentel e da Baratinha de Ana Maria Machado, como vimos, embora nenhuma referência a casamento seja feita. Vale notar, todavia, que buscar uma casa implica a noção de casamento, haja vista que etimologicamente o termo está relacionado à casa, morada, vivenda (CUNHA, 1994, p. 161), de que os noivos precisam para configurar a união conjugal. Na narrativa de Bith, no entanto, há uma inversão das passagens e situações daqueles contos. Em vez de a baratinha receber a visita, ela é que percorre toda a casa em busca do lugar que ela deseja, o sótão, conversando e sendo de certa maneira rejeitada pelos cômodos por que passeia. Os diálogos com essas partes da casa remetem aos versos do conto de Adolfo Coelho, mas em vez dos detalhes da casa (tripeça, porta e trave), Bith opta pelos lugares em que esses objetos se encontram, como a sala.

No reconto de Ana Maria Machado, diferentemente do destino conservador de Dona Baratinha na versão de Coelho e Figueiredo Pimentel, ela decide pela independência: “Melhor ficar sozinha e gastar meu dinheiro para me divertir” (MACHADO, 2002, p. 17). Em *O que é que tinha o sótão?*, Bith também torna a baratinha independente, colocando igualmente como seu desejo o de ficar sozinha, não gastando dinheiro, mas divertindo-se (como a Baratinha de Machado) com a leitura de cartas, metonímia do texto literário, insinadamente rosiano, dada a sutil relação verbal entre “só tudo” (na epígrafe de Guimarães Rosa), “sótão”, “tão só” e “sendo”.

A atualização da figura da Carochinha/Baratinha em *O que é que tinha o sótão?* abre uma série de leituras, uma vez que Bith mescla diversas referências em seu texto. A camada filosófica, garantida pela epígrafe de Guimarães Rosa, entremeia o intertexto com os contos tradicionais em que a carochinha alegorizaria os

diferentes modos de se olhar a figura feminina nas narrativas do século XIX (1879; 1894), XX (1996) e XXI (2019), tema, certamente, para outro estudo¹⁴.

Neste trabalho, procuramos observar introdutoriamente como a narrativa de Bith retoma uma tradição de contos tradicionais de origem portuguesa, recolhidos no século XIX, e conversa com seus recontos mais recentes, como o “Dona Baratinha”, de Ana Maria Machado. Mais que um reconto, entretanto, o texto de Bith, poeta por excelência, desmonta o enredo daqueles, criando uma narrativa toda sua, homenageando, por um lado, a contação de história, por meio do recurso do *mise-en-abyme*, pois um narrador conta a história de Janice contando a história da baratinha. Por outro, atualizando a caracterização de uma das mais famosas personagens da literatura para crianças, Dona Baratinha (ou Carochinha). Na narrativa de Bith (e nas ilustrações de Hélio Jr.), não mais uma buscadora de maridos estranhos a seu desejo, mas uma descobridora de leituras, de conhecimento, de autossuficiência, de empoderamento, mesmo estando (ou justamente por estar) “tão só”.

E, para tanto, sabe-se: “Vai viagens imensas”.

Referências:

A BARATA diz que tem. In: GABRIEL JUNIOR, R. F.; LAIPELT, R. C. F. Thesa: ferramenta para construção de tesouro semântico aplicado interoperável. *Revista P2P e INOVAÇÃO*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/tesauros/index.php/thesa/c/25321/352>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

ARAÚJO, Maria do Socorro Costa de et al. Literatura infantil: a Dona Baratinha - o gênero textual “conto” na imaginação infantil. In: ANAIS do IV Congresso Nacional Educação. Campina Grande: Realize, 2017. [s. p.]. Disponível em: <<http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/37371>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

¹⁴ O estudo de Marciano Lopes e Silva, “A reconstrução da personagem feminina no conto ‘História de Dona Baratinha’ (2013), já é um ponto de partida.

BECHARA, Evanildo. Histórias da Carochinha. In: ACADEMIA Brasileira de Letras. *Portal da ABL*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2020. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/artigos/historias-da-carochinha>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

BITH. *O que é que tinha no sótão?* Ilustrações de Hélio Mattos Jr. 2. ed. Vitória: GM, 2019.

BRITO, Ronaldo Correia de. A presença da tradição oral na literatura para crianças. *Vermelho*, Brasília, 16 fev. 2018. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2018/02/16/a-presenca-da-tradicao-oral-na-literatura-para-criancas/>>. Acesso em: 14 jul. 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. Prefácio. In: _____. *Contos tradicionais do Brasil*. Edição digital. São Paulo: Global, 2014. Disponível em: <https://kupdf.net/download/contos-tradicionais-do-brasil-luis-da-camara-cascudo_58b49d946454a7e566b1e907_pdf>. Acesso em: 19 jul. 2023.

COELHO, Adolfo. História da carochinha. In: _____. *Contos populares portugueses*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999. p. 79-84. Disponível em: <<https://books.openedition.org/etnograficapress/4921>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

COELHO, Adolfo. Prefação. In: _____. *Contos populares portugueses*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999. p. 41-75. Disponível em: <<https://books.openedition.org/etnograficapress/4911>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. revista e acrescentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CURTIUS, Ernst Robert. Poesia e Retórica. In: _____. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996. p. 197-221.

DICIONÁRIO de latim online. Matosinhos: 7Graus, 2007-. Disponível em: <<https://www.dicionariodelatim.com.br/>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

DICIONÁRIO infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Ed., 2003-. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cu>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

DUARTE, Cristina Rothier; SEGABINAZI, Daniela Maria. Figueiredo Pimentel: *Contos da Carochinha* e o nascimento da literatura infantil abrasileirada no final do século XIX. *Soletas*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 312-328, jul.-dez. 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletas/article/view/30191/22321>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

ESOPO. *Fábulas*. Seleção, tradução e apresentação de André Malta. São Paulo: 34, 2017.

FALEIROS, Álvaro. *O voo de Vadinho*. Ilustração de Fernando Vilela. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2014.

FERNANDES, Raúl Miguel Rosado. *Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literários*. *Humanitas*, Coimbra, v. XLV, p. 347-359, 1995. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/19_Rosado_Fernandes.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023.

IANELLI, Mariana. *Bichos da noite*. Ilustração de Odilon Moraes. Curitiba: Positivo, 2018.

HIRATSUKA, Lúcia. *Chão de peixes*. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2018.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LANGROUPA, Helena. A ideia de viagem de Homero a Camões: texto-síntese-I. *Brotéria*, Lisboa, n. 156, p. 267-295, mar. 2003. Disponível em: <http://www.triplov.com/helena/viagem_01.html>. Acesso em: 22 jul. 2023.

LIMA, Laura Emanuela Gonçalves; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. Cantigas populares e literatura infantil. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 105-114, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/20024/19260>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

MACHADO, Ana Maria. *Histórias à brasileira: A moura torta e outras*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002. 4 v., v. 1.

MAZIERO, Maria das Dores Soares. Das contadoras de histórias ao escritor de livros para a infância: narrativas de tradição oral na literatura para crianças brasileiras na Primeira República. *Revista Devir Educação*, Lavras, v.2, n.1, p. 68-82, jan./jun., 2018. Disponível em: <<http://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/61/58>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

MOREYRA, Carolina. *Lá longe*. Ilustração de Odilon Moraes. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2023.

MORICONI, Renato. *E a mosca foi pro espaço*. São Paulo: Escola Educacional, 2010.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente. *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 13, p. 65-76, 2003. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/28469311-A-estrutura-processional-e-o-teatro-de-gil-vicente-1-the-processional-rhythm-in-the-gil-vicente-s-theater.html>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

NEVES, Flávia. Nome dos sons de animais (vozes dos animais). In: DICIONÁRIO online de Português. Matosinhos: 7Graus, 2009-. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sons-de-animais/>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Introdução. In: _____. *Contos populares portugueses*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999. p. 13-39. Disponível em: <<https://books.openedition.org/etnograficapress/4901>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

PEREIRA, Wagner Azevedo. Anábase. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários (EDTL)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018-. Disponível em: <<https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/anabase>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

PIMENTEL, [Alberto] Figueiredo. História de Dona Carochinha. In: _____. *Contos da Carochinha*. 2. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2021. p. 109-111. (Coleção Biblioteca de Autores Célebres da Literatura Infantil, v. 3).

PINTO, Alexina de Magalhães (Org.). *Cantigas das crianças e do povo, danças populares*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000036107&bbm/7999#page/40/mode/2up>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

RITA, Annabela. Mise en abyme (ou mise en abîme). In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários (EDTL)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018-. Disponível em: <<https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

SÁ, Alessandra Latalisa de. Reconto. In: FRADE, Isabel Cristina Alves da Silva; VAL, Maria da Graça Costa; BREGUNCI, Maria das Graças de Castro (Org.). *Glossário Ceale*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/reconto>>. Acesso em 12 abr. 2019.

SARAMAGO, José. *Uma luz inesperada*. Ilustrações de Armando Fonseca. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

SILVA, Marciano Lopes e. A reconstrução da personagem feminina no conto "História de Dona Baratinha". *Era uma vez...*, Maringá, 3 set. 2013. Disponível em: <<http://eraumavezuem.blogspot.com/2013/09/a-reconstrucao-da-personagem-feminina.html#:~:text=Conclu%C3%ADmos%20que%20a%20personagem%20recriada,necessidade%20psicol%C3%B3gica%20de%20ser%20dependente.>>>. Acesso em: 14 jul. 2023.

RESUMO: Neste artigo, o intuito é desenvolver um comentário comparatista acerca das articulações e das atualizações feitas por Bith em sua narrativa para crianças, *O que é que tinha no sótão?* (2019), em intertexto com aquelas que o antecederam, em especial com o reconto "Dona Baratinha", de Ana Maria Machado. Acompanham este

comentário as reflexões, a respeito do conto tradicional e da narrativa literária para crianças, de Luís da Câmara Cascudo, Alessandra Latalisa de Sá, Marciano Lopes e Silva e Maria das Dores Soares Maziero.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa brasileira para crianças. Narrativa para crianças – Espírito Santo. Bith – Narrativa para crianças. *O que é que tinha no sótão?* – Bith. *O que é que tinha no sótão?* – Crítica literária.

ABSTRACT: In this article, the aim is to develop a comparative commentary on the articulations and updates made by Bith in his narrative for children, *O que é que tinha no sótão?* (2019) in intertext with those that preceded him, especially with the retelling “Dona Baratinha”, by Ana Maria Machado. This commentary follows some reflections about traditional short stories and literary narrative for children, by Luís da Câmara Cascudo, Alessandra Latalisa de Sá, Marciano Lopes e Silva and Maria das Dores Soares Maziero.

KEYWORDS: Brazilian Narrative for Children. Narrative for Children – Espírito Santo. Bith – Narrative for Children. *O que é que tinha no sótão?* – Bith. *O que é que tinha no sótão?* – Literary Criticism.

Recebido em: 4 de agosto de 2023
Aprovado em: 14 de agosto de 2023

A página em jogo: 4 poetas no XXI¹⁹

The Page as a Game: 4 Poets in the XXI

Pedro Marques*

L quem anda com a poesia tropeça nas lides da forma. Isso é tão certo quanto a variação dos resultados poéticos e a divergência das análises críticas. Os caminantes largam do mesmo nada e cruzam linhas de chegada sempre distintas – um poema, canção, página ou performance. Um corre os cem metros rasos da trova, ou reflete sobre a forma num *insight* que dura uma crônica ou um *post*. Outro encara a maratona da narrativa em sextetos, ou disserta sobre o cordel num livro. As respostas mais convincentes, com prova e demonstração, ou belas, com argumentos bem desenhados, não dependem da distância percorrida ou do suor derramado. A forma pode ser concebida de modo brutal: forma é uma estrutura que resiste a

¹⁹ Versão preliminar deste estudo, focada na poesia de Wilberth Salgueiro e Alckmar Santos, foi publicada como capítulo do livro *Poesia &...: teoria e prática do texto poético* (2022), organizado por Ida Alves, Joelma Santana Siqueira e Solange Fiuza.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

subdividir-se em partes autônomas. Ou uma noção mais sutil: forma é o que a percepção registra como todo divisível ou não em partes interagentes; o sol unidade visual absoluta, ou o corpo humano constituído de seus membros.

A forma pressupõe algo com início e fim perceptíveis, algo que começa, dura e se fecha. Algo treinado no contato empírico com o mundo, antes mesmo da aquisição da fala. A noção de forma evoca algo ancestral, a capacidade de definir limites, texturas, quantidades, tamanhos e tons às vezes pré-existentes a significados linguísticos. Para Alfredo Bosi, “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor” (1977, p. 13). A forma organiza algo como um circuito, mensurável ao cálculo científico e concebível à percepção. O mar, o céu ou uma floresta vista de cima são imensidões que o intelecto mede e a imaginação fabula. A maçã que cai, a mulher de brinco cabem num abraço sensorial que delimita e lê o que sejam movimento, cor, perspectiva e seus efeitos afetivos. E nelas também operam as leis da gravidade e da ótica. A forma da esfera, a massa e o volume dos corpos implicam, assim, a ciência e a arte de Isaac Newton e de Johannes Vermeer.

Unidades minerais ou biológicas, no entanto, não geram unanimidade de verificação. O morro rochoso é apenas o morro da aldeia do poeta, mas o geólogo vê ali testemunhos de eras antediluvianas, a Rocha Moutonné em cuja superfície vão escritas a passagem de uma grade geleira. Mesmo a função das formas naturais é controversa, o voo da arara azul pode conter a mensagem divinatória ao ameríndio, e um traço pitoresco ao invasor lusitano. Depois de Deus, ou com Ele, o Ocidente cristão toma a Natureza como padrão de unidade complexa e beleza ampla. Para Agostinho, da criação divina organiza-se “a matéria, comum a todas as coisas visíveis e invisíveis, até então informe, mas certamente suscetível de forma, de onde se fariam o céu a terra” (1999, p. 357.). Charles Darwin atacava o criacionismo neste flanco, o de entender conformações da vida

para deleite humano ou divino. A estrutura de cada ser vivo, segundo observa, possui valor exclusivamente utilitário em qualquer tempo. “O sentido de beleza [...] depende da natureza da mente, com independência de toda qualidade real no objeto admirado, [...] a ideia do que é formoso não é inata ou invariável” (2009, p. 178). A estética, entendida como beleza pré-determinada, seria assim um condicionamento da percepção. Ora, dá-se o contrário para o cientista: a beleza reside na capacidade de explicar e demonstrar a utilidade do objeto, mesmo se repugnante ao esteta ou ao moralista. No fundo, essa também a distinção do crítico judicativo, que acha, para o analista, que demonstra.

A forma poética opera de modo menos estável do que gostemos de aceitar. Um soneto tem a forma fixa. Mas a *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, é uma grande forma ou um conjunto de oitavas ou de episódios épicos? Entoadado por Candeia (Antônio Candeia Filho), um improvisado de partido-alto é autônomo em relação à roda de samba, enquanto festa comunitária? Perceber unidades em contextos de cultura oral requer certo treino, sobretudo a quem é de fora ao ambiente onde tal produção sucede como gesto social. No Brasil, numa roda de violão ou viola, todos sabem a duração de uma canção, se ela exige coro ou solo, o instante da dança ou da declamação, se a peça permite improvisos vocais ou instrumentais. Mas o estrangeiro geográfico ou cultural chega aí sem bússola, ri ao final de *Asa branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ou atende à ligação durante a saga *Boi Soberano*, de Carreirinho (Aduino Ezequiel), Isaltino Gonçalves de Paulo e Pedro Lopes de Oliveira.

Johan Huizinga procurou as razões por que damos forma – rítmica, métrica e cadente – a informações verbais. Seria antes pela necessidade de “jogo social” do que pela fruição individual diante da beleza. “Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha uma função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual ou festivo”. Fenômenos como rimas e dísticos nasceram nesses contextos,

adquirindo “sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo” (HUIZINGA, 1980, p. 157). Quando tais recursos ganham forma gráfica com função primordialmente estética, a comunidade e a performance saem de cena para que o leitor se desenrole diante da página fabricada por autores e editores; poema, *design* e gramatura de papel proporcionando a experiência pessoal de leitura. Trata-se, de fato, da passagem da poesia popular oral para a de escrita culta, a palavra migra do compartilhado em comunidade para o indivíduo em isolamento. Perde-se a organicidade do verbo entoando em seu habitat social, ganha-se a literatura como arte que depura e normatiza a natureza. Segundo Segismundo Spina, “a escritura tornou-se assim o sepulcro da linguagem viva” (2002, p. 22). Um poema escrito, nesse sentido, é um sarcófago talhado de hieróglifos só decifrável por iniciados. Todo leitor, nesse sentido, teria algo de arqueólogo. Enquanto dado sonoro organizado no tempo, o ritmo na página já é, portanto, uma sinestesia, convertendo os fonemas em tinta tipográfica, a entonação em acentuação, o compasso respiratório do verso em sequência ótica de linhas.

Entre o cortejo de uma folia de reis e o livro impresso, o espectro é vasto. Há as folhas volantes, por exemplo, e toda uma tradição manuscrita e depois fonográfica a suportar ao menos a performance vocal da poesia. Neste texto, sublinho apenas poetas em atividade, lidando de maneira crítica com o verso dentro da materialidade da página, cujo espaço de composição e leitura levou séculos para se naturalizar. A página representou uma nova delimitação à poesia, que na oralidade dura no tempo, mas no papel se espalha pela área do retângulo. No mundo oral, a forma poética compartilha funções orgânicas, imateriais e comunitárias, enquanto no escrito ela se fixa geométrica e individualmente, sem prescindir do lastro vocal. O repentista não concebe o verso como linha tipográfica de um texto, mas como fala corrente num padrão rítmico; assim o sonetista literário nem sempre pulsa os heroicos para contrações e relaxamentos do diafragma, ou segundo os grupos tonais da língua falada.

Quando um poema escrito é composto para ser dito, seu ritmo, segundo Luiz Carlos Cagliari, “deve satisfazer em primeiro lugar ao ouvido e depois aos olhos” (1984, p. 80). Mas parte substancial da poesia impressa impõe o silêncio ou a pronúncia mental. Um poeta pode metrificar versos isossilábicos à perfeição, pode fazer dançar palavras livres na página, tudo isso sem respeitar a “estrutura de pés acentuais isocrômicos” (1984, p. 72) do português brasileiro. Nesse tipo de poesia – um soneto hiperestilizado de Raimundo Correia ou um artefato concreto de Augusto de Campos – Cagliari parece detectar “a fala poética completamente artificial e falsa” (1984, p. 91), a qual reduziria a percepção rítmica ao campo visual, semiótico ou alfabético. Haveria, portanto, certa recusa à oralidade, já que seus “fluxos rítmicos” naturais e simultâneos – segmentos fonéticos, silábicos, acentuais, entoacionais e até sintáticos – estariam restritos ao paradigma da linha escrita ou do quadro gráfico.

A lauda é o campo de jogo da poesia literária; nos limites de suas margens convenções foram estabelecidas, como, por exemplo, a separação de palavras e o emparelhamento de versos, os quais eram grafados em sequência na manuscritura antiga. Convenções que passam a influir na própria composição, quando a escrita se livra de ser mera adaptação ou beneficiamento da fala. De acordo com João Adolfo Hansen, “versos de poesia lírica, trágica e épica eram escritos na forma sequencial da prosa até pelo menos o terceiro século a.C., quando Aristófanes de Bizâncio inventou a colometria, a disposição das unidades métricas dos versos e na forma de colunas” (2019, p. 24). Os limites editoriais converteram o poema em figura geométrica ou escultural no plano da página, diferente da prosa, disposta como tapete de letrinhas numa sala branca. Nesse sentido, além dos padrões métricos ou entoacionais, qualquer poesia impressa impõe seu “ritmo espacial”, notável até a quem desconheça o idioma do poema. Para Paulo Franchetti, algo semelhante ocorre “quando nosso olhar percorre uma fachada ou uma escultura, o que primeiro responde pela sensação de ritmo é a descoberta de simetrias, de padrões” (2002, p. 23). Tal lógica organizacional

pode ser, inclusive, a primeira e única percepção rítmica a muitos leitores de poesia, formados numa educação que hoje entende o verso antes como peça gráfica do que sonoro-semântica.

Para Plínio Martins Filho, a principal margem da lauda é justamente a esquerda, “calculada de maneira a prever uma encadernação ou arquivamento que não interfira no original e não impeça a leitura” (2016, p. 27). Nessa minitela regrada, irradiando informações da esquerda para a direita, o poeta pode tudo, fazendo com que o clássico *ut pictura poesis* funcione também como alegoria espacial, e não apenas mimética. Na cultura escrita e impressa qualquer decisão sobre forma, portanto, já está pré-formatada pelo conceito de página, em parte ignorada ou obsoletada pelos poetas, não por acaso, à margem da cultura do livro, tais como cururuzeiros, partideiros, coqueiros, *rappers* e *slamers*. A consciência geométrica da página atinge em cheio o literato da era industrial. Roger Chartier destaca a notável “consciência tipográfica” de alguns escritores “que jogam com as formas, aqueles que querem controlar a publicação impressa, que querem subvertê-la ou revolucioná-la” (1998, p. 72). Mário Quintana é desses para quem a página não se fez apenas meio, mas espaço de tensão sobre produzir, publicar e ler. Sobre o tema, escreveu um poema em prosa, intitulado, justamente, “Da paginação”.

Da paginação

Os livros de poemas devem ter margens largas e muitas páginas em branco e suficientes claros nas páginas impressas, para que as crianças possam enchê-los de desenhos gatos, homens, aviões, casas, chaminés, árvores, luas, pontes, automóveis, cachorros, cavalos, bois, tranças, estrelas – que passarão também a fazer parte dos poemas... (QUINTANA, 2012, p. 72).

Se o poema pontilha o menor território da folha, o leitor pode participar de sua mensagem de modo pictórico ou linguístico com notas e croquis, talvez, assim, restituindo-lhe a ancestralidade da palavra performada na praça, na rua ou no

terreiro. Preenche-se a individualidade autoral com infinitas inscrições de leitores, numa espécie de sociabilidade virtual. Impressões sobre o impresso, vestígios do que Aurélio Pinotti chama de “espaço próprio (uma *heterotopia?*) que não é propriamente a página escrita, mas um lugar imaginário, na confluência entre o desígnio do autor e a liberdade do leitor” (2017, p. 06). A forma em qualquer arte, nesse sentido, precisa ser capturada psicologicamente, sobretudo na música, que não conta com a moldura da página ou da pintura. Para Aaron Copland, a estrutura da peça musical, sempre abstrata, produz “no ouvinte um sentimento reconfortante de coerência, nascido da necessidade psicológica das ideias musicais” (1974, p. 86). Essa sensação de circuito fechado proporcionada pela forma, no caso da poesia literária, já é pré-moldada pela página, que delimita recorrências rítmicas ou semânticas no retângulo. Na poesia oral, mais fluída e plástica, estamos mais próximos da música, daí suas formas antes para cantar, entoar e fluir.

Kenneth Burke vê na forma literária o jogo entre despertar e aplacar desejos. “Uma obra tem forma definida na medida em que uma de suas partes leve o leitor a antecipar outra parte, a satisfazer-se com a sequência” (1969, p. 128). No poema material, manejável por mãos e olhos, o leitor pode trafegar, com idas e voltas, desde o início ao fim, pela forma. Seguramos uma coroa de sonetos, tateamos uma canção lendo sua letra encartada ou sua partitura. A poesia concreta, nesse sentido, desenvolveu tanto a forma interna da página, a ponto de reinventar ou implodir a geometria editorial. Se o poema busca, segundo Décio Pignatari, seu valor como arquitetura, ideograma, “psicologia da gestalt”, enfim, como “forma e conteúdo em si mesmo” (2006, p. 70), a página do livro pode deixar de existir, daí o poema-objeto brotando do livro em terceira dimensão, peça de exposição e até de ornamentação.

A forma vista prende a atenção, porque pegamos (com mãos e/ou olhos) a página do cordel, o encarte do disco, o experimento concreto e, objeto deste

trabalho, o poema espalhado nos limites da página. A mancha do poema pode ser o registro de algo feito para fala, declamação ou canto. Pode, ainda, ser o tabuleiro para fatos linguísticos soarem e interagirem como escrita lúdica, com ou sem emissão de voz. Arena em que silêncio e verbo pelejam, sitiada pelo burburinho da vida, pelo desejo de fala do sujeito que escreve ou lê. Toda essa maquinaria da escrita e do impresso submetem a poesia – desde que literária, ainda quando dita anárquica, libertária ou porra-louca – ao cercadinho estético e material do produto livro. Na antiga Grécia oral, dominada por práticas coletivas, era essa, segundo Herbert Read, a função das Musas, responsáveis por reduzir “a confusão da memória a ritmo e harmonia”. Via de regra iletrados, os poetas recebiam das filhas de Mnemosine o engenho formal, isto é, o “dom da arte, ou da ordem, e não da confusão balbuciante” (1967, p. 136). Sem musa para chamar de sua, vejamos como se saem quatro poetas contemporâneos.

II. Dentro da página, a mancha do poema pode funcionar como um tabuleiro de futebol de botão. Espécie de retângulo dentro do retângulo, um gramado preto e branco dentro do branco maior, como o campo verde cercado pelas arquibancadas do estádio. A forma soneto, quando publicada uma unidade por lauda, dá essa sensação, de jogadas ultra cerceadas para um número fixo de jogadores, onze contra onze, pilotados por dois jogadores/técnicos. Wilberth Salgueiro (também conhecido como Bith) mobiliza tudo isso na composição dos famigerados dois quartetos com dois tercetos, principalmente ao tematizar o próprio futebol, entre seus temas prediletos. Tudo começou com seus *Personcontos* (2004), quando cada soneto tipificava, de modo sempre ágil, pelo menos um personagem. Se o soneto exige o domínio de algo por definição curto e ultradisciplinado, incrementar uma nova norma ao já sistemático, em cinquenta peças, é uma façanha técnica de craque, e não do perna-de-pau, para usar o jargão futebolístico. Um passo perigoso que só virtuosos arriscam, como Glauco Mattoso, com seu soneto paulindrômico (AA/BCB/DEED/BCB/AA), ou Artur

Azevedo cuja “arte do soneto dramático” (MARQUES, 2008, p. 53-63) miniaturiza o tablado teatral dentro da conhecida forma-fixa.

Wilberth faz do soneto o campo onde vai tocando cada palavra como quem arma jogadas. Porque se a forma é fixa, o discurso é movente, cheio de polifonias, de lances dramáticos, sem medo de ruídos e interferências de outros gêneros discursivos, não raro desprestigiados por praticantes de gêneros clássicos. Seus sonetos prescindem dos esquemas rítmicos convencionais, dispendo de rimas assonantes e espalhadas. Os ataques sonoros mais previsíveis, portanto, não ficam evidentes apenas na ponta direita da página, são lançados por todo corpo do poema. Mimetiza-se o futebol canarinho das curvas que entortam as retas adversárias, escrevendo com os pés, como sugere o heroico futebolístico de Carlos Drummond de Andrade: “o pé tome a palavra: bola em frente” (2002, p. 91). Mas pés métricos não remetem à coreografia da poesia? E o que é o futebol brasileiro senão a dança com inesperado ritmo poético? O que vale é sempre atacar, costurando as linhas adversárias, daí a constância do heroico como um compasso para o verso e não uma forma de sapato, sambando a ironia sempre afiada, às vezes chegando ao deboche satírico, isto é, o bote furado na bola, a bola no vão das pernas. Daí as palavras que podem ser quebradas ao meio, como se o final do heroico fosse, de fato, a linha lateral do campo de futebol, como se as palavras fossem marcadores torcidos no drible. Ou seja, se o desafio da forma fixa é “lançar o autor numa camisa de força”, nas palavras de Paulo Sodré (2004, p. 108), o poeta se debate à vontade aí, testando a elasticidade do tecido que aperta a loucura ou criatividade, um Garricha rompendo a tática adversária.

TUBI OU DIEGO

Foi tudo muito rápido. Arqueu
 saiu jogando a bola pra Tomé
 que, da lateral, viu Tubi correndo
 em baita impedimento, sem zagueiros,

mas o juiz deixou passar por causa
 de ter sido assim rápido. Então

atacante e goleiro se miraram,
no segundo possível de um olhar

antes do gol fatal. Eis que Tubi
hesita: tenta o drible, tenta o chute...
Foi um átimo: feito um vento sul,

Diego dá o bote, chega em cima.
A torcida, de muda, grita uuhh...
quando, antes de entrar, a bola fura!
(SALGUEIRO, 2004, p. 37)

Com *O jogo, Micha e outros sonetos* (2019) – livro que também reúne a sua sonetística anterior – Wilberth esmerilha e varia a técnica, novamente narrando em sonetos, como na seção “Micha – uma história triste de rir”, mas também sintetizando o soneto a seu esboço quase espectral, em “Insonemínimeus”. Neste conjunto, ele transforma um único alexandrino, quebra-cabeceado em sílabas, em dois quartetos e dois tercetos, que desenham uma flecha de letrinhas rumo à direita da página. Espécie de ossatura de soneto, lembra o esqueleto de uma embarcação abandonada na areia. Leio cada estrofe na vertical, mas passo para a seguinte na horizontal, uma experiência fincada entre o ideograma e o poema concreto. O conjunto desses quatorze “sonemínimos” perfaz, ainda, um curioso soneto alexandrino, o que faz dessa série uma espécie de coroa de sonetos desidratada. O leitor precisa querer jogar neste campo reduzido, em que o poeta, feito o Mestre Telê Santana, parece treinar cada estratégia, da defesa ao ataque, do lateral até a bola alçada com efeito na área.

5. GOL

de	a	de	sá
pé	té	ad	ri
em	a	ver	a
pé	re		

De pé em pé, até a rede adversaria.
(SALGUEIRO, 2019, P. 74.)

Há, ainda, uma série de sonetos que opera como um só poema narrativo, particionado em cinquenta e um sonetos. Nele, um eu personagem conta, em primeira pessoa, a final de um campeonato de várzea. *O jogo*, que abre o livro de 2019, é esse curioso poema herói-cômico. No plano discursivo, o conjunto trama um memorialismo polifônico, na medida em que falas do tempo da partida são intercaladas (juiz do jogo, técnico, presidente do clube, torcedor etc.) e dramas emocionais estão sobrepostos (o jogador estivador, o gandula preocupado com a mãe doente, a vontade de urinar do menino, a miséria do vendedor de hot-dog etc.). Isso tudo espalhado em palavras-chave, imantadas de sentido, como os jogadores de botões pelo tablado da página, imitando os craques reais do gramado. Todos os botões se mechem lutando, todas as palavras parecem correr, xingar, chutar e dar carrinho, porque a peleja, já cantou Jorge Ben, é uma “guerra maravilhosa de 90 minutos” (1976), sobretudo para o “Zagueiro”, responsável por destruir as invenções do artilheiro.

O ápice técnico e significativo, dentro do que venho imaginando, é o soneto oito, chamado “Bola”. A bola está no centro do futebol, objeto de gana, matriz de todos os sentidos dentro e fora do campo, símbolo da perfeição em frases como “esse time joga um futebol redondo”, sinônimo de “esse time joga por música”. A bola reúne a ciência da estratégia com a arte da execução. Toda forma fixa, desse ponto de vista, deve funcionar como uma esfera, embora escrita na chapa da página. Talvez o bom leitor seja aquele capaz de dar volume, peso e dimensão para o poema escrito, ou seja, som, tempo e sentido. Assim o campo de futebol, porque disposto na superfície curva da Terra, é nivelado na mesa de botão. Às vésperas da Contrarreforma, Nicolau Copérnico explicava que a Terra, embora alguns ainda duvidem, “é esférica porque se apoia em todas as direções no seu próprio centro, embora a totalidade da curva não se veja toda ao mesmo tempo” (1996, p. 19). A Terra é atraída pelo núcleo esférico, o jogo de futebol pela bola que sempre volta ao círculo central do gramado, os falantes pelo sentido da conversa, as palavras pela lógica conclusiva do soneto. Para Amedée Ozenfant e Charles Édouard Jeanneret, este mais conhecido como Le Corbusier, “a forma é

preeminente”, por isso “o conceito esfera, por exemplo, precede o conceito de cor” (2005, p. 75). Seria possível conceber uma esfera incolor, mas não uma cor independente de algum objeto ou suporte. No entanto, se o soneto é uma espécie de esfera para o poeta clássico, Wilberth jamais o concebe como um predicado neutro, pois de antemão sabemos que haverá linguagem irônica e ritmo sincopado. Assim, pouco interessa ao atacante brasileiro o gol apenas enquanto contagem de pontos, o tento que vale, que segue na memória, mesmo quando se perde o jogo, é aquele que humilha o adversário, submetido, flertando, assim, com o espetáculo de mágica.

A pelota atrai e equaliza todas as ações de um jogo de futebol: emoções (a decepção *versus* a excitação), estilos (o empolado locutor, que trata o jogador pelo nome de batismo, com o prosaico boleiro que atende pelo apelido), de raciocínio (o cálculo *versus* a displicência). Quando o craque domina a bola, e aqui ele carrega o Sol em seu nome (Solvik), o sistema solar passa a se mover a sua volta. O tempo do relógio ganha a perspectiva do sagrado, a vida ralenta em câmera-lenta, como a bola tornada um “satélite” aos pés de um Pelé, arquétipo do herói da bola, Aquiles do futebol, daí a locução épica colocando a glória entre parênteses, eternizando a cena. O desenho de uma jogada concluída em gol é a forma fixa da partida, por isso permanece eternizada em memórias, gravada em filmagens, gritada em narrações. Nesse sentido, Zico é um exímio sonetista, e assistir, por exemplo, aos “melhores momentos” da Copa de 1982 é se deparar com suas jogadas antológicas, assim como encontraremos peças de Vinicius de Moraes em qualquer antologia de sonetos em língua portuguesa. Este soneto é, de fato, um golaço formal, catarse comprimida no estádio da página.

8. BOLA

Eis, pois, que a bola chega aos pés de Vyk
 (um cronista hiperbólico, com ten-
 dências a não conter estro ou cabresto,
 querendo-se um porta-voz do além, di-

ria, pro riso pétreo da plateia:

“Vassala, a bola move-se por si
e, como se tivera um invisível
ímã, gruda, satélite, à chuteira

de Solvyk – sol maior desta galáxia!”),
que, cioso, acarinha a redonda e,
olhos de lince, vê Biluq’à mercê

do cálculo preciso. Daí, sem
dó do mundo ao redor, engana a zaga,
o goleiro e a galera – pra empatar!
(SALGUEIRO, 2019, P. 22)

Admitir a forma poética como esfera, apesar da representação gráfica plana na página, pode ajudar no entendimento de *Circenses* (2008), de Alckmar Santos. A forma não faz as vezes de polígono ou cárcere, como no poeta iniciante ou no estudioso aprendiz, mas de corpo celeste em atividade física, energia em movimento. Em vez de distribuir os boleiros pelo campo do soneto, o poeta aqui apresenta os arquétipos animais e humanos do circo em formas fixas que variam do próprio soneto (“Em tudo se intromete o tempo, e o viço”), passando por oitavas em duplas (“Quem se pinta, bêbado fosse”), quintetos em trios (“Olhemos, senhores, girar”), até sonetos variados, ora reduzidos a doze versos (“De um lado de outro, é como pêndulo”), ora expandidos a dezoito versos (“Garra treco, sobe arame e segura”). O gabarito é o do soneto que, elástico sem perder sua essência, deforma-se segundo a figura mimetizada. É como se o limite fosse a lona do circo (a página) suportando círculos concêntricos, podendo mover sua área de impressão/marcação, dos passos largos do palhaço ao cercadinho sob controle do tigre. O picadeiro, no entanto, pode ter seu eixo de inclinação alterado pelo globo da morte (“Na plateia toda, só vácuo”), ou para que a bola se mantenha no nariz da foca (“Olhar pesaroso”).

A forma dos poemas deitados na folha, portanto, simula o picadeiro de três dimensões, embora se possa frisar somente o plano, a altura ou a profundidades da cena. Sobre esse aspecto, segundo Claudio Willer (2008), o “apuro formal” não redundava em paralisia poética, pois Alckmar é “daqueles geômetras que efetuam a rotação do seu objeto, a projeção em todos os modos possíveis,

incluindo a anamorfose”, fazendo do “triângulo [...] um círculo”, por exemplo. A mancha do poema é mais ou menos retangular e pontilhada aos olhos, mas no intelecto e aos ouvidos assume diversas configurações. No poema “Dor e dobra que ressentido”, a figura central é a contorcionista, testando a física do corpo humano até “quase a fratura”, achando ângulos inusitados, esquisitos. É a própria figuração do poeta, que também se torcicola dentro do molde poético-editorial rígido, em redondilhas que ameaçam explodir, debatendo-se como o pinto para arrebentar a casca do ovo. Essas vésperas do nascimento ou da erupção contribuem para o efeito tridimensional desse canto-desenho. Tal estresse da forma Willer conecta ao desfile de personagens circenses, que vão passando pelos poemas tornados “espaço da metamorfose”, a própria arena do espetáculo poético.

Dor é dobra que ressentido
O corpo em quase fratura,
Ângulos que aos ossos usam,
Mas sem margem a acidente.
Mas que arabesco se mente
Nessas contorções que ajuda a
Dor?

É desenho diferente
Que em nós impõe a labuta
De bridar a força bruta,
No que esboça a renitente
Dor!
(SANTOS, 2008, p, 21)

Os personagens do circo vão se sucedendo no palco do livro, como num roteiro de atrações. Atuando como mestre de cerimônias, o poeta conduz a expectativa do leitor numa didática meio torta. Os poemas aparecem sem títulos, com cada figura ganhando uma quantidade variável de textos. Notamos as mudanças que dinamizam o palco, o espetáculo em números circenses que se sucedem, por pequenas dicas semânticas, por alterações formais (no tamanho das estrofes ou na extensão dos versos), pela quebra de página ou pela ilustração. Nesse sentido, o livro também consegue ser lido como poema único, um álbum de figuras

circenses, um grupo de poemas unitários afins pela temática comum, uma unidade particionada, enfim.

Como muitas decisões cabem ao leitor ou à plateia, prefiro dividir o livro em séries, caracterizadas por cada atração do programa, entrando e saindo sob a lona. Alckmar miniaturiza os personagens circenses pelas páginas sem, no entanto, lhes retirar a dimensão humana, mais ou menos como no *Circus*, espetáculo de Alexander Calder, de cujas malas iam brotando cenografias, esculturas, móveis e engenhocas representando o espetáculo tão ou mais dramático que as performances em tamanho original. A performance de Calder, registrada no filme *Le Cirque* (1961), de Carlos Vilardebó, contava com uma orquestra mecânica, a vitrola pilotada por Louisa James Calder. Em suas apresentações, Calder, assim como o narrador de Alckmar, mostrava as mãos operando os cavalinhos, palhaços e trapezistas, a voz manejando as expectativas da plateia, fazendo a sonoplastia. Tanto o escultor quanto o poeta não se intimidam pela arena reduzida, lidando com as leis físicas e biológicas de modo imaginativo, sobrepondo à alegoria, já contida no circo, outras tantas. Nesse sentido, os traços ligeiros de Rodrigo de Haro, ilustrador do livro e também poeta, remetem, de fato, à arte cinética e aos arames de Calder.

Mas a série que leva o leitor a esquecer o preço do ingresso é a do globo da morte. Além de esfera suspensa no círculo do picadeiro, o globo da morte é outra esfera dentro da esfera do circo, quase um Saturno em miniatura na Terra. O poeta reapresenta essa potência geométrica e astronômica como alegoria da própria existência, refundido à tópica medieval da Roda da Fortuna (“Olhemos, senhores, girar / A roda da vida e seu séquito” [SANTOS, 2008, p. 36]), e ainda sobrepondo à da antiga Máquina do Mundo como harmonia da ordem das coisas (“Máquinas, no mundo, há milênio, / Espalham seus sons, seus portentos, / Tecem obras, fundam impérios”). É conhecida a alegoria do ciclo fatal da vida, reis ou lavradores, possuidores ou não de bens mundanos, todos hão de semear

uma cova embaixo da terra. Como firma o verso de François Villon, “de terre vint, en terre tourne” (“da terra vim, à terra vou tornar” [1986, p. 84-85]). Paulo Henriques Britto, sobre *Circenses*, recorda que “o circo também funciona como imagem de todo empreendimento humano” (2008, p. 9). Todas essas engrenagens são operadas por este poeta maquinista com “óleo escorrendo dos dedos”. São dedos que redigem e teclam livros “duradouros, belos ou feios”. O motoqueiro que desafia a morte, por fim, acelera feito poeta se arriscando para a audiência imaginária, trocando o circo físico pela tela plana de qualquer tamanho, por algo que confirma suas expectativas. O globo da morte poético, nesse sentido, desafina do universo hedonista, espelho torcendo as aparências para revelar as essências.

Na plateia toda, só vácuo
De vozes e vivas, que o olha
Se perdeu em meio aos fátuos
Engenhos que habitam o ar
(Esse um que ainda é sustentáculo).

No que dança, a moto, é capaz
De dar mote à alma, e aos mortos
Até tez e cor. Onde jaz
Seu rastro, é aqui o contraponto:
Quem respira e quem artefaz.

E é sempre seu hausto esse torto
Trovejo engraxado, e sua cisma
De se por bem acima e, de novo,
Abaixo, propondo uma rima
Entre algum metal e, o mais, corpo.
(SANTOS, 2008, p, 39)

Variando entre sete e oito sílabas métricas, os versos desenrolam as acelerações do piloto que, por mais força que aplique à moto, será sempre atraído ao centro gravitacional da Terra, chão do globo da morte. As peripécias da moto são espetaculares, tiram suspiros de medo, inspiram desejos de morte, porque a plateia, quando houvesse, teme ou torce pelo acidente que nunca se dá. Esse jogo de corpo que sobe e desce no globo, espécie de jaula para motores, é auxiliado pela sintaxe bem-comportada na visão, mas arredia à vocalização, solicitando o pulso espasmódico de quem tomou um susto. O destino do poeta é

correr em círculos, criando desenhos em torno de si como se não se soubesse engaiolado neste fado de derrota. O poeta motoqueiro quer escapar do poema, talvez dizer algo, mas sua voz é encoberta pelo escapamento, pelo alarido de uma assistência ausente a sua arte. Seu mundo imaginário não vende ingresso nem pipoca, reduzido, assim, à atração de um circo fantasma, com sorte visitado por outros poetas ou estudiosos, alguém cioso da balbúrdia humanista. Tanto Wilberth quanto Alckmar, intuem – quem sabe? – a falência da diversão poética frente a outros entretenimentos. Wilberth funde soneto ao futebol, revelando novas catarses e dramas, recuperando o que há de jogo na poesia. Alckmar, no entanto, semelhante ao galo de Ferreira Gullar, vê o poeta um tanto fora da órbita social: “Que me resta, senão esse trabalho / De meter calma e espera, a paciência / De dar voz a essa dor sempre tão séria, / Que responde em um corpo desusado?!” (2008, p. 55).

III. A página pode simular um Aquaplay, a folha funcionando como coluna líquida, palavras como bolas resistindo ao fundo. Trata-se de um brinquedo que segue a lógica do *bagatelle* de madeira ou do *pinball* eletrônico, isto é, bolinhas são lançadas para o lado de cima de um tabuleiro que, inclinado, as joga na direção de seus limites inferiores. Elas descem percorrendo obstáculos e alvos que valem pontos, graças à força da gravidade. No Aquaplay, à gravidade acresce-se a força de empuxo, porque a densidade da água resiste à massa da bolinha que deve cair. O *Manual de flutuação para amadores* (2015), de Marcos Siscar, trabalha essa ideia, a da página como lâmina d’água verticalizada, em que os vocábulos vão submergindo até a conclusão do poema. No fundo, apresenta diversas rotas para o mesmo destino do homem: cair morto. O que Alckmar expõe de modo alegórico, Siscar o faz filosoficamente; enquanto um desenha o outro medita. Desde a abertura, a imagem da Pietá frisando que até Jesus tombou, os poemas tendem a lembrar a força inapelável da gravidade que, no caso, também é lei da finitude. A terra atrai todo corpo que sobre ela nasce, tudo há de retornar a seu berço de pó, afinal “a terra é boa” (2015, p. 38.) e recebe

de volta, de bom grado, ou de covas abertas, cada filho seu. “O chão está em toda parte” (p. 45), “o túmulo está em toda parte da terra” (p. 63), guardando a hora de nos mastigar, por isso cada poema é uma forma de atraso, um flutuar provisório acima da sina fatal.

Todo poema, assim, é uma espécie de epigrama, em seu sentido primeiro de escrita tumular, sepulturas diferentes para o mesmo luto repetido, ensinamento vão ao morto e talvez útil ao vivo, daí o título do livro brincar com a acepção didática da palavra “manual”. Um poema escrito quer resistir ao esquecimento, uma semente plantada procura sobreviver à fome: “ali onde se arranca mato e unha / e se cultiva o jardim civilizado / onde a morte é negada ali está / a morte [...]” (SISCAR, 2015, p. 37). Cultura e agricultura cultivadas, versos e canteiros ordenados, de fato, são marcos civilizatórios, são rastros arqueológicos da humanidade em solos, rochas e papiros antiquíssimos. Como escreve Claudio Manuel da Costa em heroicos, o chão quando tratado dá “O leite, a fruta, o queijo, o mel dourado; / Tudo aqui acharás nesta choupana” (1976, p. 66). O culto da palavra liga-se à ancestralidade do *homo agricola*, que enterra sementes e mortos em fileiras, cultivando o fruto que virá e lembrando o que já se foi. Cora Coralina marca essa tradição, longínqua, mas presente, que sobrepõe o escrever ao plantar: “Minha pena (esferográfica) é a enxada que vai cavando, / é o arado milenário que sulca” (2013, p. 109). A poesia estilizada, de fato, é aquela que ordena metáforas, imagens, melodias e ritmos. O poema “O empuxo” ocupa, por isso, um lugar central no volume, por frisar toda existência como flutuação que, cedo ou tarde, baixará ao solo.

DO EMPUXO

até segunda ordem tudo
flutua no vazio como um planeta
uma bexiga de gás
uma máquina do mundo
não me venham com sublimações
alucinações arqui-médicas
fogueiras agnósticas

nós flutuamos
o corpo suspenso por fluídos
e no momento seguinte
já nos vejo
rodopiando no vento como sementes
sem saber onde vamos cair
e caímos
mas não sabemos bem por quê
(SISCAR, 2015, p. 16.)

O princípio de Arquimedes estabelece que, em teoria, um corpo equilibrado entre o peso da gravidade e o empuxo do líquido assim permaneceria *ad infinitum*. Mas se o corpo for humano, segundo o poema, perecerá rápido se comparado a um astro, indo logo ao fundo ou boiando. Essa regra física, ainda, inspira o próprio modelo de verso livre praticado por Marcos Siscar, para quem a linha, como compasso de tempo, ora se desenrola como turno de fala, ora encena a crise comunicativa em que a frase conta menos que certas palavras imantadas de sentido. A partir do diálogo com Stéphane Mallarmé, o poeta sabe que espalhadas no branco da página as palavras geram certa harmonia intelectual destacadas do fluxo entoacional, soando mesmo como búzios que ora revelam ora escondem. Para isso, é preciso o painel da forma e o traçado dos versos os quais, ainda que prestes ao colapso, afirmam-se como potência. Para o Siscar crítico, “aquilo que chamamos a forma de um poema não se qualifica simplesmente como estilo de um texto, estilo de um autor, mas como modo de relação com a crise, com o paradoxo da forma” (2010, p. 115.), que de um lado tem unidade, porque encerrada na lauda, e de outro é fragmento, porque flutua o membro (parte) sobre o corpo (todo).

Ana Cristina Cesar parece sintetizar o valor da parte pelo todo da forma poética, enquanto espaço visível na página, num ligeiro texto de 1979: “olho muito tempo o corpo de um poema / até perder de vista o que não seja corpo / e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas” (2002, p. 89). Nos versos a seguir, de Siscar, o olhar do leitor mergulha por cima da mancha da página feito uma bolinha que vai ricocheteando na palavra chave “palavra”, tropeçando em buracos semânticos, em silêncios rítmicos até morrer na caçapa

final do último verso. Mantemos a “palavra” pululante na alça de mira, em torno dela todos sentidos rodopiam como elétrons num átomo. O termo “palavra”, justamente, vai escorrendo lentamente, como bolinha pingando em cada verso, como querendo se manter na superfície, resistindo à cova do silêncio final.

O poeta precisa replicar certa palavra, o leitor precisa ouvir certa palavra, aquela já escrita com os dedos, já suspensa aos ouvidos. Talvez seja a palavra morte que, como mortalha, “gire em torno de mim”, que deite o poeta e o leitor por terra. Talvez seja a palavra vida, que tenta boiar *ad aeternum* sobre o assoalho do mundo. “Água da palavra / Água calada pura / (...) Asa da palavra / asa parada agora”, diz a canção “A terceira margem do rio”, letra de Caetano Veloso para melodia do Milton Nascimento (1990). No cristianismo, não por acaso, Deus cria tudo com palavras, por isso o homem, enquanto carne, é uma espécie de palavra que dura algum tempo, que pulsa uma vida, quase que uma semínima na sinfonia do universo. Apenas enquanto alma salva seria o homem um acorde da eternidade.

BOLERO DOS DEDOS SUSPENSOS

preciso de uma palavra
como se precisasse de uma vida
não da palavra exata
mas da palavra volátil
que dê perspectiva ao vazio onde ainda
caberia um mundo
preciso tanto dessa palavra
não a palavra imaginária
retrato brilhante de seu criador
mas a palavra ouvida
uma palavra já pensada
estou certo de que já foi dita
lançada às marés do vento
uma palavra que gire em torno de mim
que volte e embora gasta
se quede ao menos
uma vez
(SISCAR, 2015, p. 14)

A “palavra” flutua e dirige as ações do poeta e nossa percepção, faz do verso livre essa lâmina d’água vertical, como um tubo de ensaio transparente suportando o experimento poético. Siscar tem se esmerado na técnica que, embora compareça em produções anteriores, aqui ganha uma sistemática autorreferencial, a começar do título do volume. Há poemas com uma única palavra-chave flutuante: “Simplicidade” (SISCAR, 2015, p. 23.) ou “Porta canivete” (2015, p. 60.). E também com duas, como em “O dia brilha” (2015, p. 17), em que os vocábulos “poesia” e “poeta” pululam na mancha em verdadeiro balé líquido. A solução me parece mais inusitada do que o emprego de anáforas como tópicos frasais, marcando os blocos sintáticos do verso livre. Siscar até as pratica de modo comedido, como em “Leque de Mademoiselle” (2015, p. 57.), mas não depende exclusivamente do recurso, como parte da poesia contemporânea, caracterizada por certa amusia ou mesmo afasia. O contrário, conhece essa falta de sincronia – intelectual mas também mecânica – entre o que olhos e ouvidos fazem na página, e o que mente e corpo processam como efeito abstrato e rítmico.

Em “Rapsódia”, há barras que vão guiando e marcando o leitor/ouvinte de poesia. Não são as quebras convencionais de versos que importam, mas um seccionamento que o poeta impõe, inclusive com suas pausas sonoras e semânticas representadas não pelo final branco à direita da página, mas pelas reticências entre parênteses. Embora tais seccionamentos tendam a começar como célula rítmica do peón quarto [_ _ _ '], seu valor como intervenção intelectual no próprio rítmico gráfico, por assim dizer, é o que importa. O processo se sistematiza, posto que diversos outros poemas operam nesta chave sem que haja a marca gráfica, como “Animal escrito” (p. 48) e “Corrente” (p. 59). É que uma vez expostos a um pulso rítmico, nós podemos, como explica Oliver Sacks, antecipar “as batidas”, na medida em que “absorvemos os padrões rítmicos assim que os ouvimos e estabelecemos modelos ou gabaritos internos desses padrões” (SACKS, 2007, p. 233). Estes, por sua vez, seriam “assombrosamente precisos e

estáveis” (p. 233), inclusive na memória de portadores de Parkinson ou Alzheimer, doenças neurológicas severas.

Curiosamente, Marcos Siscar impõe essa grade rítmica num poema chamado “Rapsódia”, termo que, justamente, sugere aquele que canta costurando cantos, artífice decisivo numa Grécia oral, dependente da palavra cantada e memorizada graças a rigorosos padrões rítmicos. O rapsodo de Siscar conecta-se a uma função ancestral, a da manutenção da cultura flutuando sobre a mortalidade, antes que ela descubra que “o chão é feito de poças”. A materialidade do livro permite o manuseio do leitor, por isso menos exigido neurologicamente pelo ritmo musical e corporal, refazendo, em certo sentido, a simultaneidade oral, em que é preciso ouvir, registrar na memória e batucar com os pés ao mesmo tempo. E mesmo com tanta tecnologia imaterial da oralidade, material da impressa e mista que soma ambas, poeta, palavra e ouvinte/leitor “afundamos calados”. Tanto cantar para terminar em silêncio?

RAPSÓDIA

depois de tudo afundamos calados / as mesmas trilhas em novas
cidades / o nariz aponta a copa das árvores / mas o perfume é doce
demais e as abelhas (...) o silêncio é um assunto extravagante / fui
eu ou foi você que esqueceu o guarda-chuva? (...) sim me lembro
eu me sentava / sob as árvores em época de chuva / crianças
agora brincam no carro / o chão é feito de poças
(SISCAR, 2015, p. 25.)

A ideia de que a forma poética, na página, exige um duplo movimento, isto é, os olhos vão e vem da esquerda para a direita sucessivamente, sempre rumando para baixo, mesmo com voltas e acidentes no caminho. Algo tão normalizado ao leitor, mas produto de um enorme treinamento dentro das convenções do letramento ocidental. Se Marcos Siscar desnaturaliza esse gesto de leitura, buscando suspender a queda das palavras no intelecto, palavras-boias na água da página, Pablo Simpson modela seus versos livres segundo a mecânica do ábaco horizontal. Os versos, enquanto grades semântico-sonoras, convertem-se

nas varas do ábaco, nas quais calculamos mexendo as peças, também da esquerda para a direita. Claro, no ábaco as peças já existem em cada varal, cada uma será a abstração do que quisermos, as cabeças de um rebanho ou os anos decorridos de um evento. No livro *Mitologias* (2003), Simpson define o tamanho médio das varas, ou seja, dos versos, mas varia as peças, isto é, as palavras com que há de tecer a mensagem. Siscar medita sobre o tamanho da queda, amortecendo as palavras-chave que vão caindo para a morte; Simpson calcula o tempo da queda, numa busca por eternizar o último sopro antes da morte do poema no chão da página.

X

A experiência das palavras firma-se em mim,
 Agora não há senão tarde em meus olhos.

Delas me ergo. Ali o cimo deste outeiro.

A oração também é feita palavra em meus gestos,
 sobre a morte de cada um dos teus.

Eu vim desdobrá-los sobre ti. Estendê-los
 como um tecido informe de tecidos.

Impuros.

Mas são destas palavras que te enfeito, nestas
 palavras que me incrusto.
 (SIMPSON, 2003, p. 36.)

Desfecho da seção “Outras Vozes”, este poema maneja algo estruturante nos versos livres do livro: o dístico bíblico enquanto base sintática e ritmo da oração. Pablo Simpson customiza a fórmula hebraica, procurando as células rítmicas e o curso da fala culta em português, em textos que preferem a duração de uma só página. Três tipos de compasso frequentemente iniciam os dísticos, entre cinco, seis e sete sílabas poéticas, com tônica na primeira ou segunda sílaba, na terceira ou quarta e, evidente, na quinta, sexta ou sétima: [' _ ' _ _ '], [_ ' _ _ ' _ '] ou [_ ' _ _ ' _ _ ']. A essas grades longas e suas variantes, seguem-se pausas retóricas marcadas ou não por vírgulas. Elas não operam como redondilhas, mas cláusulas do curso oracional, cuja emissão solicitaria a audição solene para

assunto grave. O resultado é a ondulação da oratória sacra, familiar às versões em latim ou português do texto sagrado, em que o dístico, justamente, faz as vezes da vara no ábaco. O poeta define, assim, seu compasso versificatório que, de tão rigoroso, é sentido quando duplicado em quadras ou mesmo num verso solto, como “Delas me ergo. Ali / o cimo deste outeiro.”, que solicita a pausa retórica que marquei com a barra. Vale aqui a máxima de Fernando Paixão: “Entre a curva e a reta, entre a palavra e o silêncio, o estilo se faz desenho” (2017, p. 45). Mas o que Simpson calcula? O valor da “palavra” extraordinária que, poética e teológica, grava-se, firma-se no eu enquanto “experiência”. Pode ser a vida posta em palavra ou movida por palavras; existência refletida, jogada, calculada, enfim, em termos-chave, no caso, o campo semântico da “palavra” dita e escrita.

Poesia e matemática se ligam no jogo e na música, onde ambas medem o que pode ser comparável por semelhança, diferença e equivalência. Como as pedras deslizam no ábaco, arranjando contas, as palavras correm pelos versos procurando restituir a vida, pois a palavra sempre chega “tarde em meus olhos”. A poesia escrita ocorre depois do ato, é já túmulo do vivido, daí os termos serem todos “impuros”. Palavras formam um “tecido informe”, o texto apenas enfeitaria a substância à qual se refere, assim o Santo Sudário traz a marca do Cristo. Essa defasagem entre o dito em verso e o vivido colapsa a crença moderna na autonomia da literatura, restitui o senso de oração à poesia, a palavra como *parábola*, para recuperar o étimo grego, isto é, o desvio que, por comparação, joga o leitor/ouvinte para o lado do significado inicial, criando entre o ponto original e o desviante um rastro semântico de possibilidades, o que em geometria analítica seria a concavidade da parábola. Se todo verbo poético e teológico redundava em *parábola* ou *mito*, sou convocado a supor os parâmetros desse jogo. São dez versos com quatro incidências de “palavra”, convertida em pedra que vai e vem no ábaco do poema. Ao comentar o *Livro de cálculo (Liber abbaci, 1202)*, de Leonardo de Pisa, conhecido hoje como Fibonacci, Ian Stewart lembra que assim como o vocábulo latino *calculus*, originalmente pedrinhas, assumiu o

sentido técnico de fazer contas, “a palavra ábaco, o dispositivo de contagem, veio a significar arte do cálculo” (2012, p. 67-68). Algo semelhante sucedeu à própria ideia de *verso*, vinda do verter (do verbo latino *vertere*) palavras dispostas ao ritmo mais ou menos simétrico dentro do pulso respiratório, veio a significar *arte poética* enquanto *arte de fazer versos*.

Quem versifica calcula, imprime ritmo oral e gráfico. Simpson sabe que escrever é gravar, também retomando, como Siscar, a função tumular da escrita. O sentido de “nestas / palavras que me incrusto” remete ao que merece ser incrustado em pedra, madeira, argila ou cera, com algum instrumento que lave a palavra a ser preservada. Pablo Simpson frisa o dado sacrificial, o pronome reflexivo “me” indica que ferir o material é também ferir-se, projetar-se na mensagem digna de nota, escrever deixando a inscrição de si. Mas entre a fala e a escrita há a oração, “feita de palavras em meus gestos”. Aqui, o tempo poético se faz litúrgico, a métrica cria o cálculo da experiência não como contabilidade do vivido. Para Anselm Grün, salmodiar ou rezar tornam “o tempo audível”, dão um sentido de harmonia ao ritmo interno de cada corpo em relação a outros. Na liturgia cristã, “o tempo e a eternidade coincidem, [...] abre-se uma janela para o céu” (2007, p. 109.). Simpson restitui essa dimensão mística da poesia que, a partir do século XIX, vai responder ao contexto histórico, desistindo da parábola em benefício do mundano, ou reivindicar sua autonomia de linguagem, à beira do colapso.

Na oração, o corpo em gestos ritmados de pulmões, corações, lábios, mãos e olhos participam do tempo divino. Trata-se do encontro místico, quando, segundo os versos de Bruno Palma, “Todo eu é plural, / conquanto um. // Dou-me em multidão, / múltiplo no tempo” (2016, p. 35). Assim, são as “Outras vozes”, título da seção em que se (con)firma a própria perenidade do homem feito criação divinal. Murilo Mendes e Jorge de Lima, também num dístico bíblico, almejam restituir a vocação sacra do poeta, justamente em *Tempo e eternidade* (1935):

“Vim para anunciar que a voz dos homens / Abafará a voz da sirene e da máquina” (1994, p. 248-249). Pablo Simpson é dos poucos contemporâneos a trabalhar tal tradição, já mais praticada e estudada no Brasil. Ele, inclusive, colecionou e traduziu importantes autores cristãos na antologia *O rumor dos cortejos: poesia francesa do século XX* (2012).

I

Haverá em tuas vozes a conquista
desses mortos erguidos em ti, conjugados no corpo?

Serão eles inflexão púrpura dos gestos
trazidos na dobra de tuas ancas?

De tuas marés ladeando as rijas voltas do homem.

Um sopro irrompe dos ecos, da multiplicação dos cantos:
pássaros dúbios saltados nesta lâmpada.

Afronta o convívio do outro. Mas não construo-te
senão no outro. E de suas somas íntimas.

De suas sombras.

Desta varanda em que o cintilar de teus olhos,
cuja origem distendo em espirais, vem apagar-se, esfazer-se
como nuvens partidas diante deste outro.
(SIMPSON, 2003, p. 27.)

O ábaco como máquina de calcular traz conexões com a própria escrita. Uma das versões etimológicas dá conta de que o *ábax* grego era uma mesa coberta de pó, em que se podia escrever e calcular com as pontas dos dedos. A palavra teria vindo do hebraico *abaq*, termo para *pó*. Se é verdade que o corpo ao pó retorna, o poeta restitui também esse sentido de ábaco, contando e escrevendo no pó as palavras-atos que valem a pena. Esse poema que abre a seção “Outras vozes”, a segunda do livro, pergunta para um interlocutor, o Deus cristão que pode brotar da Musa, que inspira o verbo poético: “Haverá em tuas vozes a conquista / desses mortos erguidos em ti, conjugados no corpo?” Note-se que o poeta quer calcular tais vozes no pó da mesa do poema. Contar/cantar os mortos é das tarefas primevas da poesia, assim como atribuir a alguma entidade superior a criação do

homem, a um Deus que *declinou* ou *conjugou* o verbo *criar* para dar luz ao homem, tal o poeta inventando poema. Homem e poema têm “corpo” ou forma, mas também são “sopro” e mistério.

De um lado, Simpson separa palavras que remetem ao gesto anterior ao corpo ou, se quisermos, à queda, posto que a carne perecível efetiva a decadência de Adão, resulta do pecado original. Mas entre uma coisa ou outra, entre o ponto que inicia e conclui a parábola, o poeta aciona um sistema de correspondências. Para Charles Baudelaire a poesia de um Théophile Gautier não operaria como lição, como a mensagem aparente A correspondendo a um sentido profundo B, ou a um sentido X aleatório. A poesia não seria divertimento didático ou jogo de azar, mas “feitiçaria evocatória”, tal “um milagre produzido no jogo de uma profunda ciência matemática” (1968, p. 464). Trata-se de uma rede de relações que a poesia coloca em curso, a exigir de nós a *Matemática lúdica* (144?) de Leon Battista Alberti: “em todas as coisas que medir, encontrará semelhantes cálculos sutis, mas utilíssimos, para muitas coisas, cuja medida e mesmo a descoberta de grandezas não são acessíveis diretamente” (2006, p. 37). Sem essa percepção matemática das coisas, não haveria metáforas ou ritmos, bases da poesia.

As vozes são evocadas nos outros, eis a única certeza, o milagre do sentido, ainda que precário (“nuvens” e “sombas”), dá-se da “inflexão” (como entonação e gesto) na direção dos outros sempre “mortos”. Redescobrir essa constatação inequívoca, calcular no ábaco do poema os sinais dessa tragédia lúdica, é o chamado ao poeta. O poema, assim, é ao mesmo tempo exumação dos que já morreram e lápide do cantor. Essa “multiplicação de cantos” fúnebres está calculadamente disposta em muitos índices sonoros: “vozes”, “inflexão”, “sopro”, “eco” e “canto”, além de outros termos que podem ser atraídos por esse campo de força semântica como “dobra” e “voltar”, os quais frisam, justamente, o redobrar desses sons e sentidos. São como as próprias pedras ou contas do ábaco a soarem enquanto deslizam, em ondas da esquerda para a direita. O poema de

Simpson, no entanto, não resultada em *máquina de calcular*, mas calcula palavras convertidas em pedras mágicas: *mitologias* como *máquina de simbolizar*.

Se “há tempo de calar e tempo de falar” (“tempus tacendi et tempus loquendi”, Ec. 3:7), nestes poemas de Wilberth Salgueiro, Alckmar dos Santos, Marcos Siscar e Pablo Simpson é tempo de jogar até a morte. Apenas quatro casos significativos, conectados por raízes mais fundas que falar em “panorama da poesia brasileira contemporânea”, folha tão pretensa qual passageira.

Referências:

AGOSTINHO. Livro XII – A criação. In: _____. *Confissões* [400]. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 341-373.

ALBERTI, Leon Battista. Primeira parte. In: _____. *Matemática lúdica* [144?]. Apresentação e comentários de Pierre Souffrin. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 29-39.

ALVES, Ida; SIQUEIRA, Joelma Santana; FIUZA, Solange. *Poesia & ...: teoria e prática do texto poético*. [Ebook]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A semana foi assim [1969]. In: _____. *Quando é dia de futebol*. Pesquisa e seleção de textos de Luís Maurício Drummond e Pedro Augusto Drummond. Prefácio de Edson Arantes do Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 89-91.

BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier [1859]. In: _____. *Œuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Seuil, 1968. p. 458-469.

BEN, Jorge. Zagueiro. In: _____. *Solta o pavão*. Rio de Janeiro: Philips, 1975. 1 disco sonoro. Disponível em: <<https://music.youtube.com/watch?v=4A2M1drky-U>>. Acesso em: 15ago.2023.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 11-36.

BRITTO, Paulo Henriques. Prefácio. In: SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Orelha de Claudio Willer. Prefácio de Paulo Henriques Britto. Ilustrações de Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 9-12.

BURKE, Kenneth. Lexicon rhetoricae. In: _____. *Teoria da forma literária* [1931-1953]. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1969. p. 127-179.

- CAGLIARI, Luiz Carlos. Análise fonética do ritmo em poesia. EPA – *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 3, p. 67-96, 1984.
- CESAR, Ana Cristina. Cenas de abril [1979]. In: _____. *A teus pés: prosa/poesia*. Prefácio de Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática, 2002. p. 85-113.
- CHARTIER, Roger. O texto entre autor e editor. In: _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Edunesp, 1998. p. 47-73.
- COPÉRNICO, Nicolau. A Terra também é esférica. In: _____. *As revoluções dos orbis celestes* [1543]. Tradução de A. Dias Gomes e Gabriel Domingues. Introdução e notas de Luis Albuquerque. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 19-20.
- COPLAND, Aaron. A estrutura musical. In: _____. *Como ouvir (e entender) música* [1939-1957]. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974. p. 84-92.
- CORALINA, Cora. A gleba me transfigura. In: _____. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha* [1983]. São Paulo: Global, 2013. p. 108-111.
- COSTA, Cláudio Manuel da. Soneto LXVII. In: _____. *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 66.
- DARWIN, Charles. Dificuldades da teoria. In: _____. *A origem das espécies por meio da seleção natural* [1859]. Tradução de André Campos Mesquita. São Paulo: Escala, 2009. p. 151-184.
- FRANCHETTI, Paulo. *Poesia, linguagem e vida*. São Paulo: Escolas Associadas, 2002.
- GRÜN, Anselm. A convivência espiritual com o precioso bem do tempo. In: _____. *No ritmo dos monges: convivência com tempo, um bem valioso* [2005]. Tradução de Frederico Stein. São Paulo: Paulinas, 2007. p. 109-144.
- HANSEN, João Adolfo. *O que é um livro?* São Paulo: Ateliê, 2019.
- HUIZINGA, Johan. A função da forma poética. In: _____. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* [1938]. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 151-161.
- LE CIRQUE de Calde. Réalisation: Carlos Vilardebó. Production: Pathé Films. Paris: Pathé Films, 1961. 30 min, son., color.
- MARQUES, Pedro. Artur Azevedo e a arte do soneto dramático. *Remate de Males*, Campinas, v. 28, n. 1, p. 53-63, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635935/3644>>. Acesso em: 15 ago. 2023.
- MARTINS FILHO, Plínio. Aspectos formais. In: _____. *Manual de editoração e estilo*. Campinas: Edunicamp, 2016. p. 23-32.
- MENDES, Murilo; LIMA, Jorge de. Tempo e eternidade [1935]. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 243-262.

- NASCIMENTO, Milton; VELOSO, Caetano. A terceira margem do rio. In: _____. *Txai*. Rio de Janeiro: CBS, 1990. 1 disco sonoro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMx5f7_Mkyw>. Acesso em: 15 ago. 2023.
- OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. Depois do cubismo. In: _____. _____. *Depois do cubismo* [1918]. Introdução de Carlos A. Ferreira Martins. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 71-82.
- PAIXÃO, Fernando. Desconfie do estilo. In: _____. *Manual do estilo desconfiado*: em 25 lições. Cotia: Ateliê, 2017. p. 44-45.
- PALMA, Bruno. Encontro. In: _____. *O mar e o búzio*. Prefácio de Per Johns e Mauro Gama. São Paulo: Com Arte, 2016. p. 35.
- PIGNATARI, Décio. nova poesia: concreta (manifesto) [1957]. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 67-70.
- PINOTTI, Aurélio. *O escritor fora do livro*. Lisboa: Livros do Desassossego, 2017.
- QUINTANA, Mario. Sapato florido [1948]. In: _____. *Canções* seguido de *Sapato florido* e *A rua dos cataventos*. Prefácio de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 65.
- READ, Herbert. O poeta e sua musa. In: _____. *As origens da forma na arte* [1965]. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 121-157.
- SACKS, Oliver. No compasso: ritmo e movimento. In: _____. *Alucinações musicais*: relatos sobre música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 227-240.
- SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha e outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004.
- SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Orelha de Claudio Willer. Prefácio de Paulo Henriques Britto. Ilustrações de Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SIMPSON, Pablo. *Mitologias*. Campinas: Calango, 2003.
- SIMPSON, Pablo. *O rumor dos cortejos*: poesia cristã francesa do século XX. São Paulo: FAP-Unifesp, 2012.
- SISCAR, Marcos. *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Edunicamp, 2010. p. 103-116.
- SODRÉ, Paulo Roberto. *Personecontos*: ri melhor quem soneteia por último. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 108-114.
- SPINA, Segismundo. Introdução. In: _____. *Na madrugada das formas poéticas* [1982]. Cotia: Ateliê, 2002. p. 13-42.
- STEWART, Ian. O poeta persa. In: _____. *Uma história da simetria na matemática* [2007]. Tradução de Cláudio Carina. Revisão técnica de Samuel Jurkiewicz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012. p. 50-62.

VILLON, François. O testamento (LXXVIII-LXXXIX) [1461]. In: _____. *Poesias de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art, 1986. p. 80-85.

WILLER, Claudio. Orelha. In: SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Prefácio de Paulo Henriques Britto. Ilustrações de Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RESUMO: Quem escreve, lê ou escuta trova, soneto ou experimento concreto, aceita certa organização literária. O retângulo da página enquadra o modo como dados linguísticos e tipográficos jogam com a voz, mais ou menos ausente. Padrões da linguagem impressa submetem a poesia, que nasceu e resiste na oralidade, aos limites estéticos e materiais de livros, por exemplo. Este artigo discute como Wilberth Salgueiro (*O jogo, Micha e outros sonetos*, 2019), Alckmar Santos (*Circenses*, 2008), Marcos Siscar (*Manual de flutuação para amadores*, 2015) e Pablo Simpson (*Mitologias*, 2003) trabalham formas poéticas que parecem testar as normas da página.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Literatura e oralidade. Forma poética. Wilberth Salgueiro - *O jogo, Micha e outros sonetos*.

ABSTRACT: Everyone who writes, reads or listens to a trova, sonnet or concretist experiment follows some literary organization. The rectangle of the page frames the way in which the linguistic and typographic contents play with the absent or missing voice. The rules of printed language submit poetry, which came and still resists orally, to the aesthetic and material limits of books, for example. This article discusses how Wilberth Salgueiro (*O jogo, Micha e outros sonetos*, 2019), Alckmar Santos (*Circenses*, 2008), Marcos Siscar (*Manual de flutuação para amadores*, 2015) and Pablo Simpson (*Mitologias*, 2003) work with poetic forms that seem to test the limits of the page.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry. Literature and Orality. Poetic Form. Wilberth Salgueiro - *O jogo, Micha e outros sonetos*.

Recebido em: 11 de agosto de 2023
Aprovado em: 15 de agosto de 2023

Rimas metatéticas em *Personcontos*, de Bith¹

Metathetic Rhymes in *Personcontos*, by Bith

Wallas Gomes Zoteli*

A rima persiste como elemento linguístico-estruturante em inúmeras realizações poéticas, orais ou escritas, deste século e de uma vasta lista de línguas, nas quais se incluem as neolatinas. Sob esse espectro, **A** é seguro afirmar que leitores de poetas brasileiros contemporâneos não encontram dificuldade para se deparar com poemas em que se emprega a rima como uma de suas escolhas expressivas – nos de Bith (Wilberth Salgueiro), ela tem presença inconcussa e diversificada. O soneto “Romero e Eva” dá uma mostra disso:

Romero e Eva

“Que cerva mais gostosa!”, riu Romero,

¹ Texto adaptado da tese de doutorado, *O rimário de Wilberth Salgueiro em Sonetos* (ZOTELI, 2023).

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

tentando abrir o carro. "Outra lata?"
Corria a madrugada. A mulher,
no banco de trás, bêbada, cantava.

Romero dirigia em ziguezague.
"Espero que o Motel Letom esteja
perto", ia falando, de olho aberto,
enquanto Eva, bem alta, cantava.

Até que, numa ponte, de repente,
estoura o pneu da frente do fusquinha.
E a mulher, temulenta, só cantava:

"Quando eu morrer, me enterre co'a latinha..."
Romero riu, de raiva. Tinha estepe
no porta-mala... E Eva? Sim, cantava! (BITH, 2004, p. 21).

A cena entre o motorista do fusca e a passageira embriagada está envolta de suspense, o que muito se deve às propositais lacunas narrativas. Não se sabe, por exemplo, se a busca pelo motel é consensual, qual é a relação entre eles, quais são as intenções do motorista etc. Essas e outras questões permanecem em aberto nos limites do poema, mas não na imaginação do leitor. Ao direcionar a atenção para o recurso estilístico da rima, é possível se chegar a um esquema de seis agrupamentos: ABAC BDDC EFC FEC. Nos termos de Rogério Chociay (1974), constatam-se casos tanto de rimas toantes, marcadas pela correspondência sonora parcial, quanto de soantes, total ou com diferenças mínimas convencionalmente ignoráveis. Os pares "Romero/mulher", "lata/ziguezague" e "esteja/aberto" (nomeados como A, B e D, nessa ordem), com correspondência das vogais fortes, são ilustrativos do primeiro tipo. O verbo "cantava" (C) repetido no último verso de todas as estrofes e o par "fusquinha/latinha" (F) marcam a presença do segundo. O par restante, "repente/estepe" (E), por sua vez, requer maior cautela avaliativa: embora pareça um caso de toante com vogais reiteradas, mas com consoantes (em itálico) distintas, deve-se notar que estas estão em posições inversas (metátese). Eis uma versão menos destacada das rimas soantes: a *metatética*. Mais discreta e pouco previsível, pode escapar ao primeiro olhar dos leitores, até mesmo os mais habituados aos poemas wilberthianos, e ser tratada como toante. É justo esse aspecto da metátese nas rimas soantes que este estudo descritivo-analítico

averigua no rimário de *Personecontos* (2004), explorando inclusive a conciliação com outros desvios do padrão tradicional².

Caminho teórico-metodológico

Dentre os poemas publicados em livros de sua autoria, é notável a recorrência de duas formas “fixas”, que demarcam ciclos distintos de sua carreira poética até então: haicai e soneto. Em uma ponta, *Anilina* (1987) e *Digitais* (1990) se dedicam à primeira delas, a qual se estabelece como preferência genérica em seu debute literário na virada da penúltima para a última década do século XX. Em outra, *Personecontos* (2004), *O jogo, Micha & outros sonetos* (2019) e *Sonetos* (2021) se comprometem com a segunda, que se crava como a investida poético-formal unânime no trecho mais amadurecido de sua carreira, nesse pouco mais de duas décadas do século XXI. O alargado hiato cronológico de mais de uma década entre as publicações exclusivas de haicais e as de sonetos marca não só uma mudança na forma composicional, mas também o amadurecimento no tratamento estilístico e temático de sua poética. No tocante à rima, chama atenção a diversidade típico-combinatória, evitando previsibilidade e monotonia.

Conceitualmente, a rima pode ser entendida como um processo de reiteração fônica, de correspondência total ou parcial, que se estabelece a partir da última vogal forte de dois ou mais versos, imediatamente em sequência ou não (CHOCIAY, 1974). Essa reiteração pode ocorrer em qualquer posição dentro dos versos, mas preferencialmente no final deles, e corresponder a um único som ou a coincidências sonoras mais extensas, em combinações variadas (NÓBREGA, 1965). Investiga-se aqui, por enfoque metodológico alinhado a Chociay (1974),

² Por padrão tradicional da rima soante, entenda-se o subtipo *padrão completa*, em que há “reiteração fônica total a partir da última vogal forte de dois ou mais versos seguidos ou não” (CHOCIAY, 1974, p. 184).

a rima que se constitui pela reiteração fônica exclusivamente entre segmentos terminais de versos.

Ainda sobre a questão metodológica, definiu-se um protocolo analítico – cujo detalhamento introduz a seção seguinte – para identificar/determinar os agrupamentos rimáticos. A característica abundância de toantes no *corpus*, passíveis de variadas aproximações reiterativas e/ou posicionais, exige do leitor-analista uma tomada de posição de cunho paramétrico. De modo geral, assumiu-se com recorrência a mínima similaridade e a mínima diferença nos quesitos fônico, acentual e posicional como parâmetros suficientes para, respectivamente, agrupar ou distinguir segmentos rimantes de mesma base vocálica. Embora se siga nessa direção, não se ignora que outros critérios poderiam resultar em diferentes agrupamentos, sendo possível inclusive conciliar ambivalência esquemática.

Em relação ao aporte teórico, dos títulos frequentes nas referências de trabalhos acadêmicos que se voltam ao estudo de poemas brasileiros, elegeu-se *Teoria do verso*, de Rogério Chociay (1974). Esse objetivo tratado teórico-didático aborda em quinze capítulos os principais pilares formais da versificação e dedica três deles à rima. Concentrado nos quesitos esquema acentual, reiteração fônica e posicionamento, apresenta 40 termos designadores ou descritores. Outro referencial consultado e que, mesmo não adotado como parâmetro, vale ser mencionado é *Rima e poesia*, de Humberto Mello Nóbrega (1965). Trata-se de uma robusta pesquisa teórico-historiográfica que reúne centenas de nomenclaturas, em português, inglês, francês, castelhano, occitânico e alemão. Mantendo apenas as em português, excetuando sinônimos, obtém-se pouco mais de 70 classificações distintivas, concebidas sob aspectos como constituição, acentuação, intensidade, apresentação e topologia. Oferece-se um repertório designativo mais abastado, capaz de recobrir um vasto campo de realizações da tradição poética ocidental.

Em abordagens diferentes, ambos oferecem uma série de termos designativos que auxiliam a exploração e o reconhecimento da variedade tipológica das rimas. A opção por Chociay (1974) se deveu ao fato de apresentar um esforço teórico de esboçar um quadro sintético e abrangente – mantido, contudo, em aberto – de casos possíveis das rimas toantes. Apesar de mais restrito em quantidade de critérios de avaliação em comparação com Nóbrega (1965), o trabalho de Chociay (1974) tem o êxito de oferecer descritores para recobrir as nuances formais da reiteração fônica parcial, inclusive quando há assimetria acentual – o que é de fundamental pertinência para adentrar o rimário wilberthiano. Além do mais, concorda-se com a estratégia funcional do teórico ao tratar os tipos distintivos mais relevantes de rima sob o aspecto reiterativo integrado ao acentual, com consequência sobre o do posicionamento.

Seguindo o referencial indicado, ancora-se, portanto, em traços que diferenciam rimas toantes e soantes e seus correspondentes subtipos para não apenas caracterizar a variedade típico-combinatória do rimário, como também estruturar os esquemas. Pelo índice de reiteração fônica, é possível apontar se a rima é soante, no caso de correspondência total (ou quase total, quando com diferenças convencionalmente desprezáveis) entre os fonemas dos segmentos rimantes, ou se toante, correspondência parcial. Ademais, todos esses segmentos se assentam em uma referência acentual: a última vogal forte do verso. Portanto, qualquer segmento terminal de verso rimado se configura tanto por fonema(s) em correspondência quanto por condição acentual específica. É essa intrínseca relação reiterativo-acentual que permite avaliar se há rima entre dois ou mais versos.

Na ordem metodológica, identificar o tipo de rima pelo critério reiterativo-acentual antecede a definição dos esquemas rítmicos, enquanto, na textual, isso se inverte: apresenta-se o panorama de dados esquemáticos anteriormente aos demais, de natureza sonora. No intuito de facilitar a observação da materialidade visual da rima, decidiu-se: exibir lado a lado os segmentos rimantes, separados por barra(s); sublinhar a vogal forte de cada segmento, incluindo eventual letra-

consoante de marca nasal ou ainda outras vogais suprimidas pelas convenções métricas; realçar com negrito as letras que representam os fonemas decisórios para avaliar a natureza da rima (nas toantes, somente a correspondência vocálica; nas soantes, toda possível); e italicizar letras que representam fonemas que careçam de pontual destaque.

Protocolo analítico e esquemas rítmicos

O protocolo de análise para agrupar os versos rimados abarca as condições enumeradas neste parágrafo. Prioriza-se o papel estruturante das rimas, tornando máxima a mínima diferença estrófica. Valoriza-se a força reiterativa da proximidade entre versos em rima, especialmente quando toantes. Impõe-se uma cisão analítica entre quartetos e tercetos, no caso dos sonetos italianos, suplantada somente em casos excepcionais de evidente encadeamento reiterativo. Nomeia-se cada agrupamento com uma letra, em ordem alfabética (A, B, C etc.). Considera-se máxima a mínima diferença entre toantes de mesma base vocálica quando em quartetos diferentes. Prefere-se o agrupamento de soantes a toantes entre segmentos de mesma base vocálica. Privilegia-se o agrupamento com mais coincidência fônica entre toantes de mesma base vocálica. Admite-se verso branco somente não havendo reiteração vocálica ou consonantal entre segmentos terminais de versos próximos.

De tal protocolo resulta o *Quadro* seguinte, de esquemas rítmicos. Como se pode conferir nela, a mudança estrófica é representada por um espaço simples entre as letras correspondentes ao último verso de uma estrofe e ao primeiro da subsequente. Como marcador distintivo para apresentação dos dados, os agrupamentos soantes estão sublinhados. Além do mais, os casos de soantes com metátese, alvo principal da pesquisa, são os realçados por negrito. A segunda coluna ("2004") se refere à página onde se encontra o soneto no livro *Personcontos* (2004), e a terceira ("2019"), n' *O jogo, Micha e outros sonetos* (2019) – excertos e apontamentos deste artigo se referenciam pela paginação

do primeiro deles. Em ambos os livros, há distinção entre o título do soneto no sumário e na página onde está disposto: por exemplo, se, no sumário consta “Paulo e Paulus”, na página do texto, “PAULO E PAULUS (01)”. Por deixar em evidência o contraste de substantivos próprios e comuns, optou-se pelo formato indicado nos sumários.

Quadro - Lista de sonetos de *Personcontos* (2004) e correspondentes esquemas rítmicos

Soneto	2004	2019	Esquema
Paulo e Paulus	p. 13	p. 139	AABB CCDD EEE FFF
Nelson dos Santos	p. 14	p. 140	ABAB CCDD EEE FFF
Marcos e Diva	p. 15	p. 141	ABAB CDDC EEE FFF
Vítor	p. 16	p. 142	AB AB CDCD EEF G GF
Bartolomeu	p. 17	p. 143	ABAB CDCD EFE GFG
Genoveva e Tamino	p. 18	p. 144	ABBA CDDC EFG GFE
Elizeu	p. 19	p. 145	ABBA CDCD EFG FFG
Maria	p. 20	p. 146	ABBA CDCD EFF EGG
Romero e Eva	p. 21	p. 147	ABAC BDDC EFC FEC
Fuinha	p. 22	p. 148	ABBA CDCD EFF EGG
Soninha	p. 23	p. 149	AABB CCDD EEEF GG
Janjão	p. 24	p. 150	ABBA CDCD EEEF GG
Rubem	p. 25	p. 151	ABBA CDDC EEE FFF
Amarildo, Lê	p. 26	p. 152	AABB CCDD EEE FFF
Arthur, Elizabeth e o Bobo	p. 27	p. 153	AABB CDCD EEE FFF
Lott e Cida	p. 28	p. 154	ABBA CDDC EFG EFG HH
Barros	p. 29	p. 155	ABAB CCDD EEE FFF
Roberto	p. 30	p. 156	A B BA CCDD EF G FEG
Marília	p. 31	p. 157	ABBA CDDC EEF FGG
Caio	p. 32	p. 158	ABBA CDDC EEF GGF
Loura	p. 33	p. 159	ABCA BACC DEE FDF
Ademir da Guia	p. 34	p. 160	ABAB CDDC EFG EFG
Rosauarda	p. 35	p. 161	ABAB CDDC EEF FGG
Fátima, Ele, Brito, Em e Eu	p. 36	p. 162	AABB CCCD EDE EFF
Tubi ou Diego	p. 37	p. 163	AABB CDCD EFG EGF
Fuentes e Deus	p. 38	p. 164	ABAB CDCD EFE FFE
Oômen	p. 39	p. 165	ABCD ABCD EFE EFF
Sebastião mais João	p. 40	p. 166	AABB CCDD EFG EGF
Amorim	p. 41	p. 167	AABB CDCD EFF GGE
H.I.	p. 42	p. 168	ABAB CDCD EFE FGG
Guel	p. 43	p. 169	ABBA CDDC EFG EFG
Glauco	p. 44	p. 170	ABCA DCDB EFF EGG
Bandeira	p. 45	p. 171	ABBA CCDD EFF EGG
Bith	p. 46	p. 172	ABBA CDDC EFF GGE
Sisleide	p. 47	p. 173	ABAB CDDC EEF FGG
Leite	p. 48	p. 174	ABBA CDCD EFG GFE
Wilsom	p. 49	p. 175	ABBA CDCD EFE FGG
Julio, Carlos, Mercedes, Aguiar e Eu	p. 50	p. 176	ABCB ADCD AEF AEF

Tenório	p. 51	p. 177	AABB CDDC EEE FFF
Ananás II	p. 52	p. 178	ABBA CDDC EFG EFG
Cheeco	p. 53	p. 179	AABB CDDC EFG FGE
Dídimo	p. 54	p. 180	ABBA CCDD EFE FGG
Berger	p. 55	p. 181	ABAB CDDC EFE EFF
Telmah	p. 56	p. 182	AB CD AB CD EF EF GG
O Doido e Eu	p. 57	p. 183	ABAB CDDC EEF FGG
Nenhum	p. 58	p. 184	ABAB CDDC EFG EFG
Vera Lentz	p. 59	p. 185	ABBA CDDC EEE EFF
Zé	p. 60	p. 186	ABBA CDDC EFE GFG
Campi	p. 61	p. 187	AAAA BBBB CCC DDD
Carmem	p. 62	p. 188	AABA CBCC DDD EEE

Fonte: Elaboração autoral.

Conforme se verifica no *Quadro*, no que se refere à estrutura de estrofes, o soneto italiano, de formato 4-4-3-3³, assenta-se como modelo majoritário, no total de 44 exemplares. O inglês, de 4-4-4-2, nota-se em dois casos: “Soninha”, p. 23, e “Janjão”, p. 24. O estrambótico em um: “Lott e Cida”, p. 28, 4-4-3-3-2. Os demais se configuram em modelos alternativos: “Vitor”, p. 16, em 2-2-4-3-1-2; “Roberto”, p. 30, 1-1-2-4-2-1-3; “Telmah”, p. 56, 2-2-2-2-2-2-2.

Quanto aos agrupamentos rimáticos, é observável que se dão em pares, com 292 casos, trios, 34, e quartetos, 4. Acerca do quesito reiterativo, as predominantes e preferidas rimas toantes, com 246 casos, estão presentes em todos os sonetos, sendo tipo exclusivo em 13 deles. As 84 soantes, embora em notável menor número, estão distribuídas em 37 desses poemas – isso mostra que, apesar de menos frequente, o exercício desse tipo em suas criações literárias não recai em exceção rigorosa. As *metatéticas* podem ser encontradas em 15 dos agrupamentos soantes, distribuídos em 12 poemas. Antes de adentrar na abordagem mais detalhada desse subtipo soante, comenta-se e exemplifica-se *en passant* a distinção convencionalizada entre toantes e soantes, e seus respectivos subtipos, para melhor municiar a leitura.

³ Cada número corresponde ao número de versos de cada estrofe na mesma ordem em que se estrutura o poema; portanto, 4-4-3-3 significa dois quartetos seguidos de dois tercetos. Essa convenção se estende para as demais seqüências apresentadas no mesmo parágrafo.

Entre toantes e soantes

A rima toante, nos termos assumidos, ocorre quando se reiteram parcialmente os segmentos fônicos finais de dois ou mais versos, havendo minimamente uma vogal em comum entre eles. A não correspondência fônica pode se apresentar em consoantes e/ou semivogais, quando são coincidentes todas as vogais da forte em diante; ou em vogais, quando nem todas. Ademais, nas toantes, despreza-se a diferença articulatória ou tímbrica das vogais de mesma base: iguala-se uma oral com uma nasal, uma (semi)aberta com uma (semi)fechada. Com base nos descritores de indicação acentual, os quais recobrem satisfatoriamente o amplo campo de suas possibilidades combinatórias, identificou-se rima toante em quatro subtipos principais: *de esquema agudo*, *de grave*, *de esdrúxulo* e *de combinação assimétrica*. A título de exemplo, o elogioso e algo iliádico soneto “Marília”, dedicado a Marília Rothier Cardoso, é exclusivamente rimado em toantes, com ao menos um par de cada um dos subtipos elencados:

Marília

para M. Rothier

O mundo de Marília resumia-se
em transformar o mundo, tão-somente.
Camuflada de amiga ora de amante,
era mina de muitas mil miríades.

Cada palavra sua tinha a mágica.
Cada gesto criava mais impérios.
Querendo tudo, como quem não quer,
quis, à Macunaíma, transformar-se.

Mas enjoou de ser estrela. Quis
algo sertão: virou Diadorim.
Cansou-se do sinal (tal: ¥) de infinito.

Queria agora trama com capítulos:
foi Nina, Bovary, Ceci, Virgília...
Tornou-se, enfim, o Livro: *Marília* (BITH, 2004, p. 31).

Em esquema ABBA CDDC EEF FGG, conforme o que se adotou, o poema enreda personagens, a maioria de identidade feminina, de clássicos literários diversos, o

que homenageia seu trabalho de professora e pesquisadora da área de Letras. A rima toante *de esquema agudo*, que se dá entre versos⁴ encerrados em palavra/partícula oxítone ou monossilábica, aparece no par “Quis/Diadorim” (E). A *de esquema grave*, entre os terminados em palavra, fragmento ou combinação paroxítone, está em “tão-somente/amante” (B) – se adotada a pronúncia vocálica brasileira mais comum como referência. Note-se que, embora as bases vocálicas fortes sejam distintas, a correspondência fônica da última fraca é reforçada pelos fonemas consonantais das duas últimas sílabas – retornando ao soneto “Romero e Eva”, p. 21, são também *de esquema grave* os pares toantes “lata/ziguezague” (B) e “esteja/aberto” (D), reiteradas as vogais fortes. A *de esquema esdrúxulo*, em proparoxítone, ocorre em “resumia-se/miríades” (A). A *de combinação assimétrica*, admitindo rima entre palavra, fragmento e combinação de naturezas acentuais diversas, tem lugar nos demais: em “mágica/transformar-se” (C), “infinito/capítulos” (F) e “Virgília/Marilíada” (G), entre segmento grave⁵ e esdrúxulo e vice-versa; e em “impérios/quer” (D), entre grave e agudo, respectivamente – assim como em “Romero/mulher” (A), de “Romero e Eva”, p. 21.

Avançando-se para a rima soante, pode-se afirmar que ela consiste no estabelecimento de homofonia em final de dois ou mais versos. Por homofonia, entenda-se a reiteração fônica total ou com distinções convencionalmente desprezáveis. Costuma ser facilmente constatada pela notável correspondência fônica entre segmentos de esquema acentual similar, que pode abranger desde o único fonema vocálico até encadeamentos entre vocábulos. É a forma de rima mais popularizada em língua portuguesa. Quanto aos seus subtipos, há um padrão (a *padrão completa*), historicamente assentado, em relação ao qual há desvios toleráveis: a *padrão incompleta*, a *ampliada*, a *diminuta* e a *metatética*.

⁴ Ratifica-se que a reiteração fônica sob observação se refere em todo caso àquela entre os segmentos finais dos versos.

⁵ Adotou-se a opção de tratar pragmaticamente palavras paroxítonas terminadas em ditongo crescente como segmentos graves, admitindo eventualmente a condição de proparoxítonas (consequentemente, segmentos esdrúxulos) em casos nos quais houver um imperativo métrico-rítmico.

Em adesão à própria não rigidez preconizada pelo teórico de referência, admitiu-se em diversos pares/trios a concomitância de descritores classificatórios – exceto a oposição fundamental entre *completa* e *incompleta*.

Para fins ilustrativos, cita-se “Sebastião mais João”, predominantemente soante:

Sebastião mais João

- De que vale uma vida bolorenta?
 Sem gozo ou desmedida, quem aguenta?
- Calma, Sebastião, a vida é longa...
- Não ferra, João, longa é uma porra!

Garçom, uma cerveja. Quero encher
 a cara de cerveja. – Vais encher
 é minha paciência. – Ô, Jodão,
 para a sua ciência... – Ei, Jodão

é tua mãe, seu puto. Me respeita,
 Seubestião! – O quê? Seubestião
 é teu pai, seu viado. – Quê? Viado?

- Garçom, pára a cerveja pr’esse besta...
- Porra, mas tu tá mesmo é do enjoado...
- Não basta de besteira seu bestão? (BITH, 2004, p. 40).

Em esquema AABB CCDD EFG EGF, o soneto encapsula uma conversa informal entre dois homens, na qual se inibe/responde uma questão filosófico-existencial com trocas enunciativas típicas da masculinidade tóxica. Com exceção de “**longa/porra**” (B), rima toante *de esquema grave*, todas as outras são soantes. A *padrão completa*, que se resume à reiteração fônica total a partir da última vogal forte de dois ou mais versos, está presente nos pares “**bolorenta/aguenta**” (A) e “**Viado/enjoado**” (G) – é o mesmo que se verifica em “**fusquinha/latinha**” (F), de “Romero e Eva”, p. 21. A *ampliada*, que estende a reiteração para *consoante(s) de apoio*, sílabas e até palavras anteriores à última vogal forte do verso, ocorre em “**encher/encher**” (C) e “**Jodão/Jodão**” (D) – é aí que se enquadra o repetido “**cantava**” (C), de “Romero e Eva”, p. 21. A *incompleta*, que diz respeito à reiteração fônica quase total a partir da última vogal forte, com ignorável sobra ou diferença de determinados fonemas, pode ser observada na semivogal excedente no primeiro item do par “**Seubestião/seu bestão**” (F), se

se escolher considerar analiticamente a versão *ampliada* da reiteração – todavia cabe comentar que se respeita a reiteração total esperada da *padrão completa* a partir da última vogal forte. A *diminuta* apresenta a reiteração fônica total diminuída em função de mínimas diferenças entre fonemas assemelhados por caracteres fisiológicos ligados ao papel das cavidades bucal e nasal, ao modo e ao ponto de articulação (como entre /t/ e /d/, /p/ e /b/, /f/ e /v/, /m/ e /b/ etc.). Ela pode ser notada nas *consoantes de apoio* (os fonemas /p/ e /b/) do par “**respeita/esse besta**”, se admitido como caso de soante *ampliada* e com troca da posição do /s/, conforme se explicará na seção a seguir. É, portanto, um exemplo também do subtipo enfocado neste estudo: a *metatética*, que pode ser entendida como a reiteração fônica total – ou quase total – com um ou mais de um fonema em posições trocadas.

Por ora, evitando se afastar do escopo, dá-se como suficiente a concisa e ilustrativa explanação acerca das variáveis toantes e soantes no *corpus* – todavia, defende-se a pertinência de abordá-las com mais detalhes em outras ocasiões. Isto pontuado, dedica-se a elencar todas as possíveis ocorrências da rima soante *metatética* em *Personecontos* (2004), explorando as minúcias de seus atributos constitutivos.

As metatéticas dos “personecontos”

Conforme se adiantou, a rima *metatética* é um subtipo de soante em que a reiteração fônica total envolve fonemas em posições invertidas ou embaralhadas. Essa inversão ou embaralhamento resulta em efeito sonoro invulgar que suaviza a homofonia soante. Quando se amplia a reiteração para fonemas anteriores à vogal forte, reforça-se a intencionalidade dessa opção soante. Diferenciá-la das toantes exige perícia sensível à relação entre o aspecto visual e o sonoro dos segmentos rimantes. Propondo-se ao desafio de explorar limiares distintivos, defende-se também como *metatética* a reiteração fônica invertida ou embaralhada quase total, ou seja, quando envolve algum marcador estético

desviante do padrão por sobre, diferença ou diminuição sutil da correspondência sonora – e até mesmo quando há assimetria acentual. Isto posto, apresentam-se as ocorrências desde o caso mais simples, em que o único desvio é a troca de posição de letras/fonemas, ao mais “complexo”, em que se conciliam os diversos desvios – portanto, da menos à mais propícia a se confundir com um caso de toante.

Realçado com negrito⁶, o par com metátese mais evidente e pouco polêmica encontra-se nos versos pares do segundo quarteto do erótico soneto inglês “Janjão”:

Você, completamente longe, aérea,
dizia, devagar, vem, me **penetra**
(e falava também em ler poema).
Nua, minha, mas só: entreab**erta** (BITH, 2004, p. 24).

Em “pen**etra**/entreab**erta**” (D), verifica-se a inversão simétrica entre as duas últimas consoantes. Por convenção, ignora-se aqui a diferença entre a alveolar /r/ e a velar /R/⁷, passível de adoção na pronúncia, em segmentos rimantes. Por isso, seguindo a abordagem do referencial teórico, desconsiderou-se essa distinção como marcador de *diminuta* entre as constrictivas vibrantes sonoras orais. Como solução, optou-se, contingencialmente, por referenciar essa propositada indistinção com um sublinhado: /r̄/. Isto esclarecido, observe-se que a reiteração total, com a inversão, dá-se a partir da última vogal forte, aproximando-se da *padrão completa*. É sem dúvidas um par com metátese mais facilmente reconhecível como soante tanto pela proximidade da inversão quanto pela inalteração da posição das vogais.

⁶ Nesta seção, realça-se cada letra representante de fonema reiterado entre os segmentos rimantes sob observação em cada excerto. Outras demarcações gráficas aparecem nos parágrafos de comentários.

⁷ Neste artigo, as transcrições fonéticas e as indicações fonológicas empregam os símbolos conforme propõem Cunha e Cintra (2017): adotam majoritariamente o Alfabeto Fonético Internacional, mas com adaptações e acréscimos, especialmente a partir do alfabeto fonético utilizado pelo grupo do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

Outro par de similar facilidade de identificação soante está no penúltimo terceto de “Bartolomeu”:

Bartolomeu prossegue o jazz, mas **outro**
ovo e mais outro acertam o sax e o rosto.
“Quem fez... Quem fez isso é um homem **morto!**”

Bartolomeu avança e vê, de sax
em punho, o pai, que se matara, após
assassinar a mãe, Natasha, a gás (BITH, 2004, p. 17).

Note-se que o primeiro terceto tem todos os segmentos rimantes em base /o/, e o segundo, dois em /a/ e o verso central, em /o/. Essa situação em que o leitor-analista deve fazer escolhas não é uma oportunidade incomum ao lidar com o rimário do poeta. Em uma direção, poder-se-ia considerar rima toante *de combinação assimétrica* entre os quatro versos terminados em vogal forte /o/; em outra, adotar o penúltimo verso como branco. A despeito dessas possibilidades e ancorado no protocolo estabelecido, preferiu-se levar em conta o maior grau de simetria e proximidade espacial. Assim, “**ou**tro/**mo**rto” é metatético, assim como o é “ma**s** **ou**tro/**ro**sto”, acrescido de /s/. Tendo tais escolhas à disposição, preconizou-se a simetria entre os tercetos, rimando o verso central de um com o do outro e mantendo rima entre o primeiro e o último verso em cada estrofe. Dessa forma, manteve-se como par metatético “**ou**tro/**mo**rto”, marcado pela inversão de /t/ e /r/ e ignorando a semivogal /w/, comumente suprimida na fala corrente – supressão possível habilmente captada pela sensibilidade do sonetista.

Os dois primeiros versos de “Arthur, Elizabeth e o Bobo” trazem outro par bastante evidente:

Baile de máscaras. Arthur **encontra**
Elizabeth Hill em pé na **porta**,
vestindo a capa de vestal trazida
de Itália ou Grécia. “Não é linda?”, diz, (BITH, 2004, p. 27).

Cabe ressaltar que, em “**en**contra/**po**rta” (A), além da inversão da ordem das mesmas consoantes que no caso anterior (/t/ e /r/), tem-se o contraste

articulatório entre as vogais fortes das palavras-rimas: a da primeira é nasal; a da segunda, oral. Dessa forma, por acumular também um traço da *padrão incompleta*, está em pauta uma rima soante *metatética* e *incompleta*. Ademais, também se identificou tal marcador de “incompletude” em pares em que se amplia a correspondência sonora para antes da última vogal forte, portanto casos de rima *metatética*, *incompleta* e *ampliada* concomitantemente. Basta consultar os versos 9 e 13 nos dois tercetos de “Romero e Eva”, p. 21, disposto nas páginas introdutórias: em “repente/estepe” (E), de graves, invertem-se as *consoantes de apoio* das duas últimas sílabas (/p/ e /t/), além de haver distintas articulações entre as vogais fortes (nasal e oral, nessa ordem). Fato semelhante é conferível nos versos medianos do primeiro quarteto de “Janjão”:

Soninha, não me chame de Janjão.
Meu nome é Janair, você bem **sabe**.
Ontem, eu te beijei, mordi seus **lábios**,
nuca, peito, boceta – tudo em vão (BITH, 2004, p. 24).

Em “**sabe/lábios**” (B), emprega-se o embaralhamento dos fonemas, ao se deslocar o /s/ da posição de *consoante de apoio* da sílaba forte do primeiro segmento (por isso, *ampliada*) para a posição final do segundo. Sobra a semivogal do insinuado ditongo decrescente não raramente executado na pronúncia corrente de “lábios” – [labiws] – e de outras paroxítonas que a ortoepia indica como terminadas em ditongo crescente. Com características semelhantes, há outro par mais perceptível auditiva e visualmente no dístico excedente de “Lott e Cida”:

tem um ataque e morre, ali, **enquanto**
Cida, mui comovida, no **seu canto** (BITH, 2004, p. 28).

Em “**enquanto/seu canto**” (H), invertem-se as posições da semivogal /w/ e da consoante /k/. Se se considerar a rima somente a partir da vogal forte /ã/ ou até mesmo dos fonemas em metátese, não se vê marca de *incompleta*; mas, ampliando-se os limites reiterativos até a vogal anterior, a incompletude está registrada na diferença nasal, /ẽ/, e oral, /e/.

Outra forma de conciliar desvios do padrão soante é quando a metátese se opera juntamente com a reiteração entre fonemas assemelhados, daí a possibilidade de se identificar a combinação entre *metatética* e *diminuta*. Como todos os casos localizados alcançam um ou mais de um fonema anterior à última vogal forte do verso, acumula-se a condição de *ampliada*. Isso se vê entre os versos 12 e 14 no último terceto de “Bartolomeu”, p. 17, citado no quarto parágrafo desta seção: em “**sa***x*/**gás**” (G), além da vogal forte, o dífono /ks/ representado pela letra “x” do primeiro segmento se reitera com as consoantes /g/ e /s/ do segundo; a evidência *diminuta* está entre as oclusivas velares orais /k/, surda, e /g/, sonora – é por alcançar esta última que a rima se estabelece *ampliada*. Essa conciliação de três desvios também é observável nos versos ímpares do primeiro quarteto de “Marcos e Diva”:

Era a sua primeira vez. Marcos **sabia**.
Marcos já tinha vinte e dois anos e estava
na Faculdade. Ela se chamava **Diva**
– para esconder o nome de batismo: Dádiva (BITH, 2004, p. 15).

Em “sa**bia**/D**iva**” (A), o deslocamento metatético se dá justamente entre as consoantes assemelhadas (marca *diminuta*) pela articulação labial sonora oral: a bilabial /b/ e a labiodental /v/. O traço de *ampliada* abarca a primeira delas, que é *consoante de apoio* da sílaba forte do primeiro segmento.

Arranjos ainda mais complexos, por isso menos nítidos, no quesito de desvios combinados são observados no par dos versos 9 e 12 nos tercetos de “Sebastião mais João”, p. 40, citado na seção anterior. Em “re**speita**/esse **besta**” (E), emprega-se rima que congrega característica *metatética* (pelo /s/ em posições distintas), *diminuta* (entre as oclusivas bilabiais orais /p/, surda, e /b/, sonora), *incompleta* (pela semivogal /j/ excedente do primeiro segmento) e *ampliada* (por se estender até a penúltima palavra do segundo verso). Convém pontuar, porém, que o caráter de *incompleta* pode desaparecer se se assumir uma pronúncia que insira a semivogal /j/ depois da vogal forte e antes do “s” de “besta”, como a

popular versão carioca [ˈbejʃta]. Reconhece-se essa mesma junção de desvios nos versos internos do segundo quarteto de “Ananás II”:

Nini, a nenê, chora pela mama.
 O velho Bastião **lavando louça**.
 No apê de Jorge, a droga **rola solta**.
 A música pauleira é com Dejangó (BITH, 2004, p. 52).

Em “**lavando louça/rola solta**” (D), reiteram-se e embaralham-se 4 vogais, 3 consoantes e 1 semivogal de ambos os segmentos, estendendo-se até a penúltima palavra de cada verso. O elemento de *diminuta* se assenta entre as consoantes oclusivas linguodentais orais /d/, sonora, e /t/, surda. A forma *incompleta* se nota pelas diferenças entre as vogais marcadas em “lavando” e “rola”: a forte nasal semifechada da primeira palavra em contraste com a fraca oral aberta da segunda; a fraca fechada da primeira, com a forte semiaberta da segunda. Vê-se conciliação em assemelhada configuração nos dois últimos versos de “Wilson”:

sempre a mesma mesmice, eu já disse...”
 Aqui termina a sina do **escrevente**
 – outra que, por silêncio mil, **se perde** (BITH, 2004, p. 49).

Em “**escrevente/se perde**” (G), a condição de *metatética* depende da reiteração *ampliada* até o “r” de “escrevente” e o “e” de “se”, havendo metátese então por conta das posições diferentes do /r/ entre os segmentos. Se evidenciada a distinção /r/ e /R/, assenta-se um componente de *diminuta*. Essa diminuição do padrão reiterativo manifesta-se também entre as consoantes das sílabas finais: /tʃ/, surda, e /dʒ/, sonora – ambas africadas palatais. Além desses dois casos, tem-se a característica *diminuta* também nas *consoantes de apoio* /v/, constrictiva fricativa labiodental sonora, e /p/, oclusiva bilabial surda – orais que compartilham a articulação labial. O indicador de *incompleta* contempla a dessemelhança articulatória entre as vogais fortes /ẽ/, nasal, e /ε/, oral – além da *metafonia* na variação de timbre entre elas, semifechada e semiaberta, respectivamente. Admitir a concatenação de tantos traços desviantes é, sem

dúvida, uma concessão analítica, mas que coaduna com a proposta de explorar a saturação máxima dos limites distintivos entre soantes e toantes.

Se, até aqui, os pares analisados sobrepõem e/ou acumulam marcadores desviantes, os próximos quatro incorporam um traço habitualmente tomado como toante: assimetria acentual. Por própria conta e risco analítico, advoga-se a favor de se assumirem mesmo essas combinações assimétricas como soantes *metatéticas*. A tradição poética apresenta as soantes como rimas entre segmentos de acentos idênticos. O que se propõe aqui é render-se ao lastro de perícia e subversão estética do poeta frente às convenções. Primeiro, expõem-se dois pares em que a imediata e visual assimetria pode ser questionada no patamar fonético. Depois, dois em que isso não se mostra aplicável.

Nos dois excertos seguintes, os pares destacados, entre segmentos pragmaticamente assimétricos (um grave e um agudo), incluem como palavra-rima um verbo com pronome enclítico e permitem problematizar a pronúncia da vogal do pronome "se". São eles os versos externos do primeiro quarteto de "Guel" e os dois últimos do segundo de "Bandeira", na mesma ordem citada:

Saiu de casa para suicidar-se.
Sem projeto, pensou na Ponte Excelsa.
"Deve ser uma queda e tanto", Guel
vibrou com as manchetes dos **jornais** (BITH, 2004, p. 43).

e

(agente de turismo e ornitólogo:
par, diziam amigos, tão exótico).
Não pensou duas vezes: levantou-se
e zuniu a coberta, feito um **show** (BITH, 2004, p. 45).

Em "suicidar-se/jornais" (A), além da inversão dos dois últimos fonemas de cada segmento, há o deslocamento do /r/. O parâmetro de *diminuta* se aplica entre as oclusivas sonoras /d/ e /n/: a primeira sendo linguodental oral e a segunda, alveolar nasal. É preciso ponderar que, na versificação, é possível

avalizar vogal como semivogal (sinérese) e vice-versa (diérese), o que se procede em geral na escansão até a última vogal forte do verso. O encaminhamento que se escolheu é, pela diérese, tornar vogal a semivogal do ditongo de “jorna~~s~~” para reiterá-la com a vogal do pronome “se” reduzida a /i/; dessa forma, não se tem combinação assimétrica, mas sim entre segmentos graves. Em “levantou-se/show” (D), encaminhou-se de outra forma a questão da vogal do pronome “se”: preconizou-se a supressão comum na fala corrente – [levã’tows] em vez de [levã’towsi] – para desprezá-la no metro. Resultado disso é que, em termos de versificação, ambos os segmentos podem ser tidos como agudos, desaparecendo a assimetria. Somada a isso, a particularidade *diminuta* se calca na reiteração entre a linguodental /s/ do primeiro segmento e a palatal /ʃ/ do dígrafo do segundo, ambas constrictivas surdas orais. Ambos os pares tratados se caracterizam também como rimas *ampliadas* e pautam a captação de variantes prosódicas cotidianas.

Por fim, em dois casos, constata-se símil visualidade a despeito de diferenças presentes na realização sonora. Um deles está nos dois versos finais do primeiro quarteto de “Arthur, Elizabeth e o Bobo”, p. 27, terceiro excerto citado nesta seção. Em “trazida/linda diz”⁸ (B), combinação entre segmento grave e agudo, as letras “a”, “d”, “i” e “z” exibem uma correspondência visual incontornável que se amplia até a *consoante de apoio* da sílaba forte de “trazida” e a última vogal de “linda”. No nível dos fonemas, aplica-se a condição *diminuta* na realização do “z”: na primeira palavra-rima, trata-se da sonora /z/, enquanto na segunda, da surda /s/, ambas constrictivas fricativas linguodentais orais. A metátese se concretiza por inversão palindrômica. O outro caso reside nos versos 7 e 8 de “Roberto”:

Concomitantemente ao seu semimutismo,
Roberto – na janela do **décimo andar** –
observa “o movimento incessante **pro nada**”
(repito, de cabeça, verso dele antigo) (BITH, 2004, p. 30).

⁸ Ignorou-se propositalmente a pontuação para fins de clareza da explicitação.

Em “*décimo andar/incessante pro nada*” (D), entre agudo e grave, coincidem visualmente as letras “a” (duas vezes), “o”, “d”, “n” e “r” – as consoantes bastante embaralhadas (metátese). Essa coincidência manifesta-se, contudo, como *incompleta* no plano sonoro, face à pronúncia do “n”: em “*andar*”, serve para nasalizar a vogal forte; em “*nada*”, mantém-se consoante /n/. Em ambos os itens do par, há reiteração *ampliada* que engloba palavra(s) anterior(es) à última de cada verso. No mais, é admissível prolongar essa ampliação até a penúltima sílaba de “*décimo*” e a última de “*incessante*” (com “e” reduzido a /i/): vê-se aí o marcador de *diminuta* entre as linguodentais surdas orais /s/, constrictiva fricativa, e /t/, oclusiva – podendo esta sofrer a influência da palatal surda oral /ʃ/ a depender da pronúncia, o que aproxima ainda mais /tʃ/ e /s/ devido à convergência constrictiva fricativa.

Apontamentos gerais

Como se pode conferir, amparado no quadro distintivo de base reiterativo-acentual de Chociay (1974), definiu-se um protocolo de análise para agrupar e classificar como toantes ou soantes as rimas dos sonetos publicados em *Personcontos* (2004). Constatou-se que o poeta investiu em um rimário predominantemente toante, ocupando cerca de 75% dos agrupamentos – das minoritárias soantes, demarcou-se a ocorrência de 15 pares com metátese. Em seguida, demonstrou-se a presença dos principais subtipos toantes e soantes por meio de exemplos de três sonetos (“Romero e Eva”, p. 21; “Marília”, p. 31; e “Sebastião mais João”, p. 40). Por último, empenhou-se na análise da constituição formal dos pares de soante *metatética*.

Obteve-se, a partir do protocolo de análise e da abrangência que se admitiu, o total de 12 sonetos com rimas *metatéticas*: “Marcos e Diva”, p. 15; “Bartolomeu”, p. 17; “Romero e Eva”, p. 21; “Janjão”, p. 24; “Arthur, Elizabeth e o Bobo”, p. 27; “Lott e Cida”, p. 28; “Roberto”, p. 30; “Sebastião mais João”, p. 40; “Guel”, p. 43; “Bandeira”, p. 45; “Wilson”, p. 49; e “Ananás II”, p. 52 – sendo que o

segundo, o quarto e o quinto citados abrigam dois casos cada. Com recorrente concomitância, conciliam-se traços desviantes: nota-se rima *ampliada* em 12 dos pares; *diminuta*, em 9; e *incompleta*, em 8.

Defendeu-se também a inclusão de pares de combinação acidentalmente assimétrica, o que não é tradição no tratamento das rimas soantes. Em dois casos, a admissão de artifícios prosódicos e métricos torna ponderável a simetria alternativa. Nos outros dois, a assimetria é incontornável. De todo modo, em todos eles, impera a correspondência sonora, com metátese e outros desvios soantes. Não se ignora que abranger a assimetria no quadro das soantes pode ser teoricamente polêmico por pautar detalhes não raramente ignorados analiticamente – recaindo-se assim numa generalizante classificação como toante.

O poeta, com a perícia de pesquisador e professor da área de Letras, propõe-se a tensionar limites teóricos em seu exercício estético-expressivo; um deles é o limiar entre rima toante e soante. A metátese, combinada com outros desvios reiterativos, recursos métricos e captação das sutilezas da fala corrente, desafia a percepção tanto auditiva quanto visual da comumente enfática rima soante. Ao acumular caracteres subversivos ao ideal de totalidade reiterativa, ocorre uma inegável aproximação dos dois extremos classificatórios, revelando entre eles uma relação mais dialética que dicotômica.

No rimário wilberthiano em *Personcontos* (2004), tão fortemente marcado pelo perfil toante, o uso de soante merece atenção analítica por seu emprego não raras vezes tensionar a previsibilidade reiterativa típica. Dos subtipos de soante, a *metatética* é, sem dúvidas, o de características sonoras e visuais mais parecidas ou confundíveis com a parcialidade reiterativa toante. Ciente disso, o poeta afina ainda mais a espessura dessa fronteira distintiva agregando outros caracteres estéticos. Imiscuídas na abundância toante, as *metatéticas* – especialmente as com acúmulo de desvios – ficam camufladas, contudo com insinuada intencionalidade estilística. Comenta-se, por fim, que o sonetário do poeta se

mostra um objeto de investigação profícuo para, dentre outras possibilidades, propor discussões no campo teórico da versificação – em especial, no que diz respeito ao estudo da rima.

Referências:

BITH [Wilberth Salgueiro]. Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas. In: AMARAL, Sérgio da Fonseca; FREIRE, Pedro Antônio; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 8: estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba*. Vitória: Ufes, 2018. p. 412- 424.

BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. A rima na poesia brasileira. In: _____. *Para o estudo da fonêmica portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1977. p. 85-115.

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

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Filipe Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

NÓBREGA, Humberto Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha & outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019.

ZOTELI, Wallas Gomes. *O rimário de Wilberth Salgueiro em Sonetos*. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2023.

RESUMO: O artigo versa sobre escolhas rimáticas de Bith (Wilberth Salgueiro) nos 50 sonetos de *Personcontos* (2004) e investe maior esforço nas rimas soantes com trocas posicionais de fonemas/letras (metátese). O estudo ampara-se em um mapeamento por critério reiterativo-acental e vale-se de descritores organizados por Rogério Chociay (1974). Metodologicamente, de partida, traça-se um panorama quantitativo e ilustrativo de ocorrências da rima toante e da soante; em seguida, foca-se em analisar as soantes *metatéticas*. Conclui-se que predominam as toantes sobre as soantes e que 15 destas podem ser apontadas como do subtipo *metatética*. A abrangência de casos admitida corrobora o sofisticado exercício rimático (pronunciadamente

sustentado no aspecto visual) do poeta no sentido de tensionar limites das convenções classificatórias. Isso fica evidente ao se conciliar a metátese não só com outros traços desviantes das soantes, como também com assimetria acentual, aproximando-se, em menor ou maior grau, da aparência toante.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea – Bith. Poética – Rimas. Bith – *Personecontos*.

ABSTRACT: The article is about Bith (Wilberth Salgueiro)'s rhyme choices in the 50 sonnets of *Personecontos* (2004), and invests greater effort in full rhymes with phoneme/letter positional exchanges (metathesis). This study is supported by a reiterative-accentual mapping and uses descriptors organized by Rogério Chociay (1974). Methodologically, first of all, it is drawn a quantitative and illustrative overview of the occurrences of full and approximate rhyme; then, it focuses on analyzing the cases of *metathetic* full rhyme. It is concluded that the approximate predominate over the full ones and that 15 of this last group can be identified as a *metathetic* subtype. The admitted scope of cases corroborates the poet's fine rhyme exercise (clearly based on the visual aspect) in order to explore the limits of classification conventions. This is evident when it's combined metathesis with either other deviant traits of the full form and/or accentual asymmetry – approaching, to a lesser or greater degree, the referred full subtype to the approximate rhyme's appearance.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry – Bith. Poetics – Rhymes. Bith – *Personecontos*.

Recebido em: 10 de abril de 2023
Aprovado em: 11 de agosto de 2023

Bastidores: entrevista com Wilberth Salgueiro

Backstage: Interview with Wilberth Salgueiro

Paulo Roberto Sodré*
Vitor Ceil*

Uma pedra a mais
bem no meio da lagoa
– minhas digitais

Bith

Wilberth Claython Ferreira Salgueiro ou Wilberth Salgueiro, também conhecido como Bith, nasceu em 10 de janeiro de 1964 – “pouco antes do golpe militar”, ele destaca – no município de Três Rios (RJ), na Região Geográfica Intermediária de Petrópolis. Todavia, seu documento de identidade registra que é natural da capital do estado do Rio de Janeiro. Em 1972, aos 8 anos de idade, ele migrou com a família para Cachoeiro de Itapemirim (ES), “terra do Rei Roberto”, onde “era da tribo de

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Sérgio Sampaio". Em 1978, se mudaram para o Rio de Janeiro e passaram a viver em Copacabana (SALGUEIRO, 2023, [s. p.]).



Wilberth Salgueiro desde a infância até os anos 1980 (Acervo do autor).

Bith imigrou para Vitória (ES) em 1993, quando começou a trabalhar no Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), onde, a partir de maio de 2014, se tornou Professor Titular.



Wilberth Salgueiro em dois eventos: Bravos Companheiros e Fantasmas II, em 2006, na Ufes, com seus/sua orientandos/a, e Feira Capixaba do Livro, em 2016, ao lado dos poetas Lino Machado (à esquerda) e Raimundo Carvalho (à direita).

Desde agosto de 2017 é Diretor da Edufes, a editora da universidade. Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras nos períodos 1998-1999, 2009-2011 e em 2014. Sob sua gestão, O PPGL obteve o reconhecimento da Capes em 1999 e inaugurou o curso de Doutorado em Letras em 2010. Nesse período de trinta anos, orientou mais de uma centena de estudantes em Iniciação Científica, TCC, Mestrado e Doutorado.

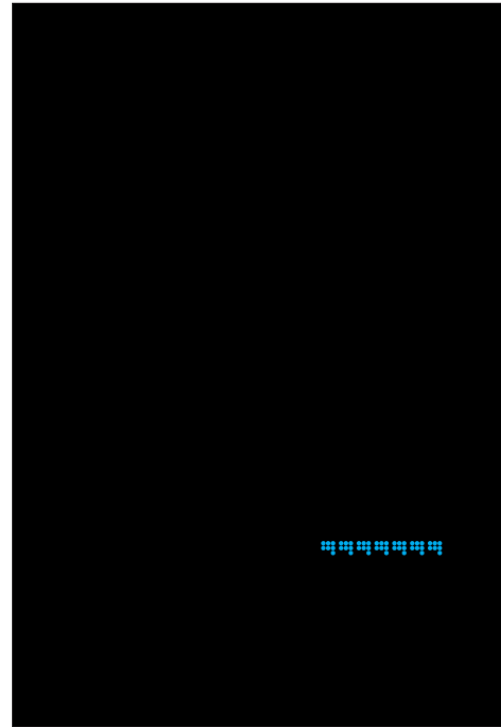
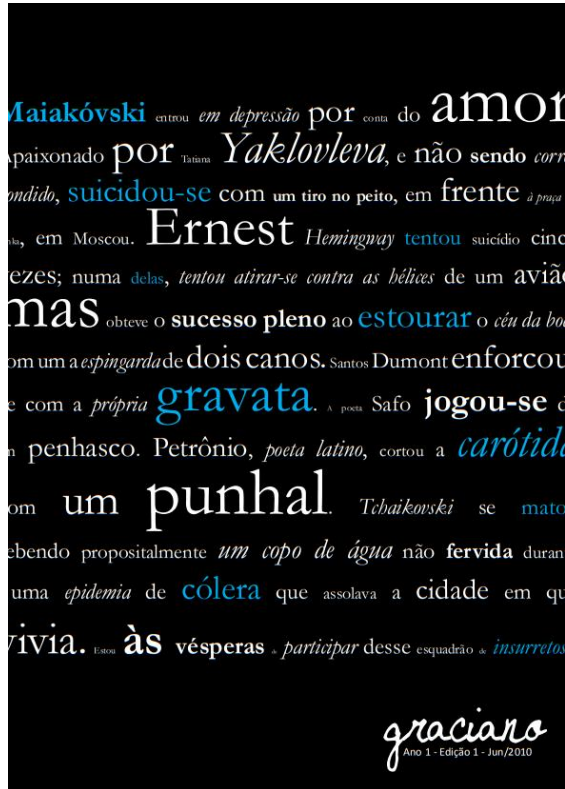


Bith em 2009 (Foto de Paulo R. Sodré)

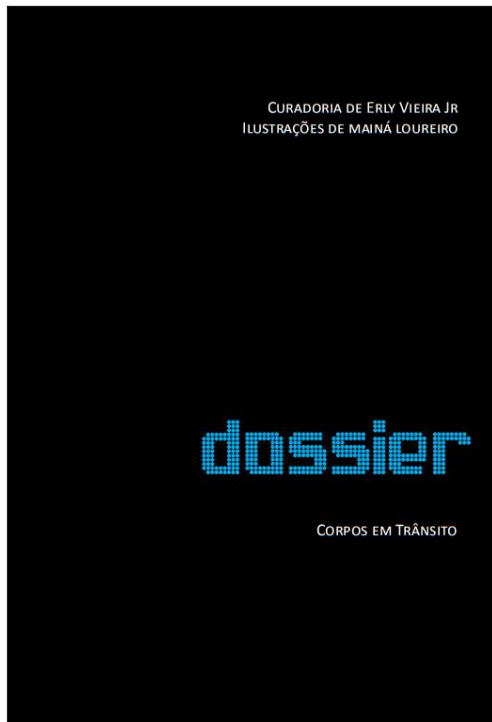
Em sua trajetória acadêmica, Wilberth Salgueiro graduou-se em Letras Português-Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 1985, concluiu o mestrado em Letras (Literatura brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1990, e o doutorado em Letras (Teoria da literatura) pela UFRJ em 1996. Também fez pós-doutorado em Literatura Comparada na UERJ em 2006 e em Literatura brasileira na Universidade de São Paulo (USP) em 2014.



Bith em 2010 (Fotos de Paulo R. Sodré).



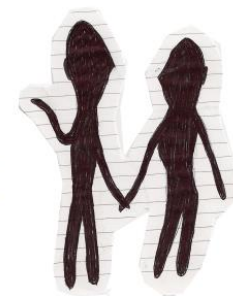
61



47

IGITUR

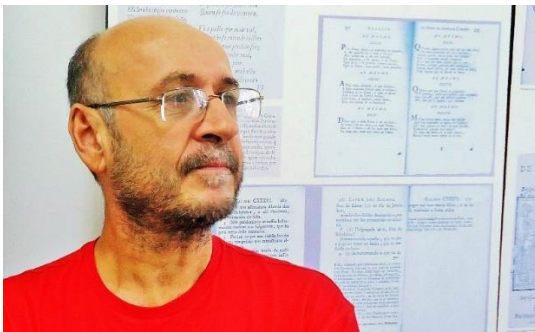
meu olho está fechado, feito um morto
tentando ter do escuro a própria sombra
por entre as flores secas sinto o gosto
da língua negra e lisa de uma cobra
meu olho está trancado, feito um louco
perambulando noites, luas, becos
atrás de lábios, sons – que apenas ouço
transformo o que era eco num concerto
meu olho está molhado, feito um porto
de mãos, navios, lenços: tais acenos
(a vida é sempre mais, final de menos)
meu olho está calado, feito dois
cavalos velhos vendo alheios cotos
em versos que o poeta fez – e pôs



Bith (Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro) é professor do Departamento de Línguas e Letras da Ufes. Publicou os volumes de poesia *Anilina* (1987), *Digitais* (1990), *32 poemas* (veiculado na internet, 1996), do qual foi extraído o soneto acima, e *Personecontos* (Ed. Flor&Cultura, 2004). Também é autor de *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea* (Edufes, 2002).

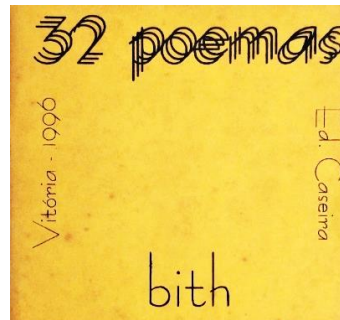
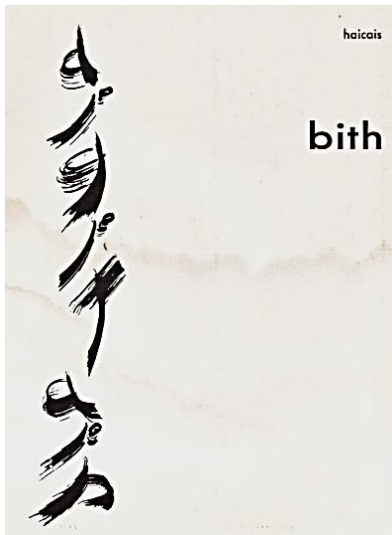
62

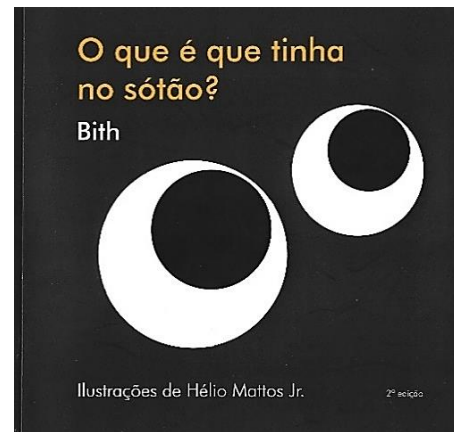
Prints da participação de Bith na revista *graciano* n. 1 de junho de 2010.



Wilberth Salgueiro em 2020 (Fotos de Paulo R. Sodré)

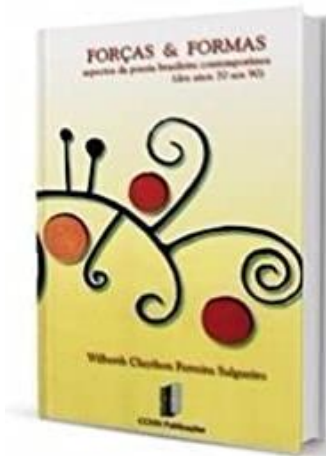
Desde 1990, Bith “lança para frente a bola da poesia brasileira” (MIRANDA, 2019, p. 10). Publicou poemas em *Anilina* (1987, haicais), *Digitais* (1990, haicais), *Personcontos* (2004, sonetos), *O jogo, Micha & outros sonetos* (2019, sonetos) e *Sonetos* (2021), finalista do Prêmio Candango de Literatura 2022. Também publicou a narrativa infantojuvenil *O que é que tinha no sótão?* (2013, com reedição em 2021). Em todos esses livros, o autor “esnoba na técnica composicional, dá uma de ‘largado’, ‘desleixado’, mas isso é romantismo – na verdade, é tecnicamente ousado, lança pra frente a bola da poesia brasileira” (MIRANDA, 2019, p. 9).





Capas de livros de poemas e de narrativa para criança de Bith/Wilberth Salgueiro

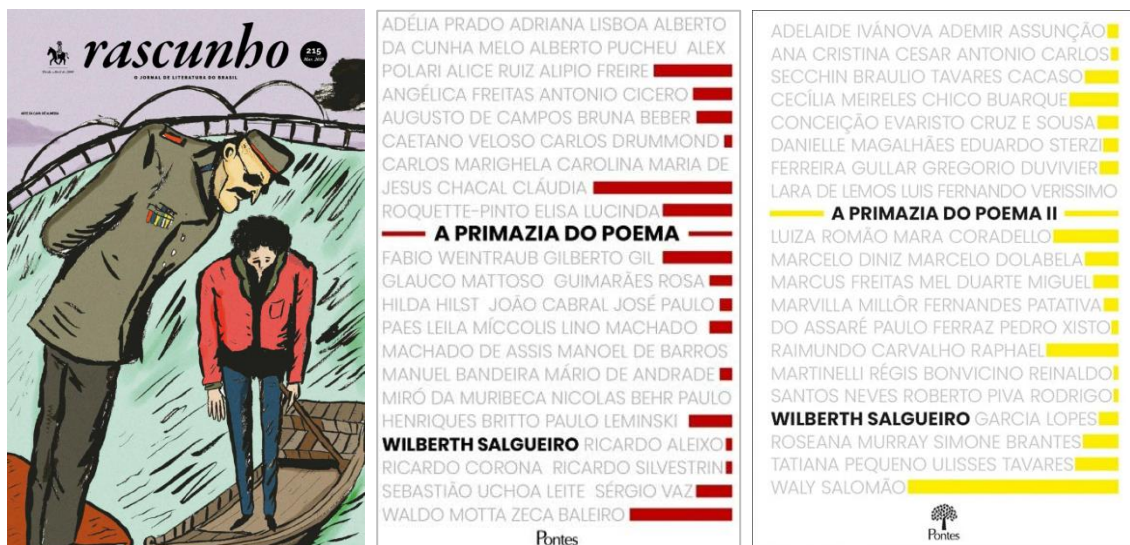
Como poeta-crítico, Salgueiro escreve no jornal mensal *Rascunho* a coluna “Sob a pele das palavras”, com análise de poemas, desde 2015. Essa produção foi reunida em dois livros: *A primazia do poema* (2019) e *A primazia do poema II* (2022). Também publicou ensaios críticos em *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea* (2002, com reedição em 2022); *Lira à brasileira: erótica, poética, política* (2007); *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* (2013); *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2018); *Rosa, Reinaldo, Pessoa & outros desenredos* (2022). Ademais, publicou 70 artigos em periódicos acadêmicos e organizou duas dezenas de livros crítico-teóricos na área de Estudos Literários.



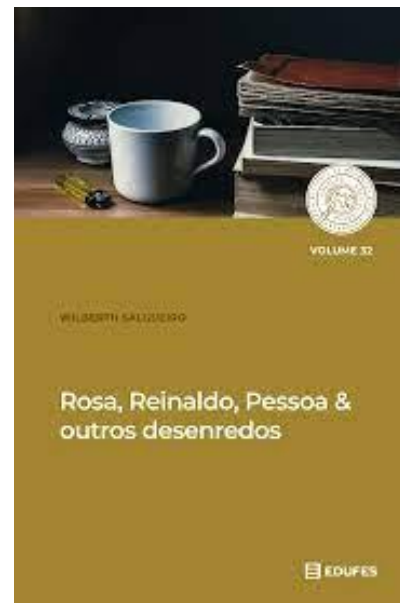
Primeiro livro de ensaio de Wilberth Salgueiro, de 2002.



Livros de ensaios de Wilberth Salgueiro.



Capa do jornal literário *Rascunho*, em que Wilberth Salgueiro iniciou sua coluna "Sob a pele das palavras", cujos textos foram reunidos em *A primazia do poema* e *A primazia do poema II*.



Livro de ensaio mais recente de Wilberth Salgueiro.

Além de escritor, professor, pesquisador e editor, Wilberth Salgueiro é companheiro da professora e poeta Maria Amélia Dalvi e pai de João Gregório e Vicente.



Bith em 2018 e outras datas (Fotos e montagens de Maria Amélia Dalvi)



Bith e Maria Amélia Dalvi, em 2009 (Foto de Paulo R. Sodré)

E ainda jogou como meio-de-campo (ora de volante, ora de meia-direita ou de meia-esquerda) no Pindorama Futebol Clube, time formado por escritores brasileiros, “que, ao fazer jus ao mito dos povos tupis-guaranis, de uma terra livre dos males, faz da literatura e da poesia um modo de dizer de si, do outro e do mundo” (CORNELSEN, 2020, p. 175).



Equipe de escritores-jogadores, em Paraty, 2014 (Foto sem crédito).



Agachado à direita, Bith
[em pé, à esquerda, o amigo Flávio Carneiro] (Foto de Márcia Foletto).



Bith em campo (Foto sem crédito)

A fortuna crítica do poeta destaca um dos *leitmotiv* do pesquisador: o humor como recurso estético. “Na séria brincadeira da poesia, a opção radical pelo lúdico expressa uma rebeldia permanente contra a linguagem” (MORICONI, 1990, [s. p.]), de modo que “há patente esforço em ‘torcer’ as palavras, em articulá-las (ou desarticulá-las), propiciando bem-humorado efeito” (OLIVEIRA, 2020, p. 180).

The image shows a screenshot of the website 'Antonio Miranda'. The header features the author's name 'Antonio Miranda' in large red letters, a search bar, and navigation links for 'Ciência da Informação', 'Portal de Poesia Ibero-americana', 'Poesia Ilustrada', and 'Obras do Autor'. A sidebar on the left contains a menu with items like 'Sobre Antonio Miranda', 'Curriculo Lattes', and 'Em Destaque'. The main content area displays a search result for 'BITH'. It includes a search bar with 'MELHORADO PELO Google', a green 'PESQUISA POR GOOGLE' button, and the title 'BITH' in blue. Below the title, there is a paragraph of text about Bith, followed by a list of publications. A small image of a book cover titled 'bith personecontos' is shown. Below the image, there is a detailed description of the book 'BITH. Personcontos' by Wilberth Claython F. Salgueiro, published in 2004. The text describes the book's format and content. At the bottom, a poem titled 'ARTHUR, ELIZABETH E O BOBO (15)' is displayed, followed by its verses.

Print do site de Antônio Miranda com seleção de poemas de Bith.



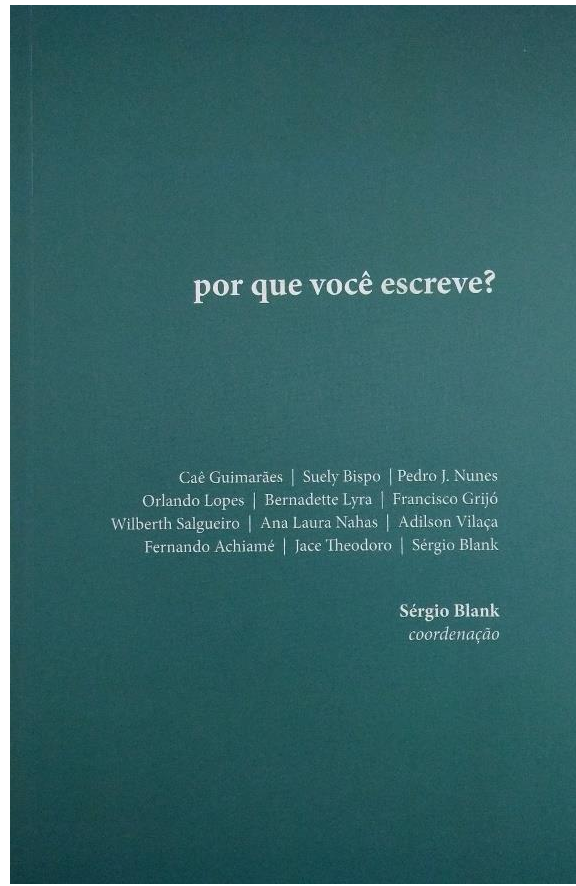
SEGUNDA-FEIRA, 10 DE JULHO DE 2017 DE 19:00 A 00:00

Por Que Você Escreve? com Wilberth Salgueiro

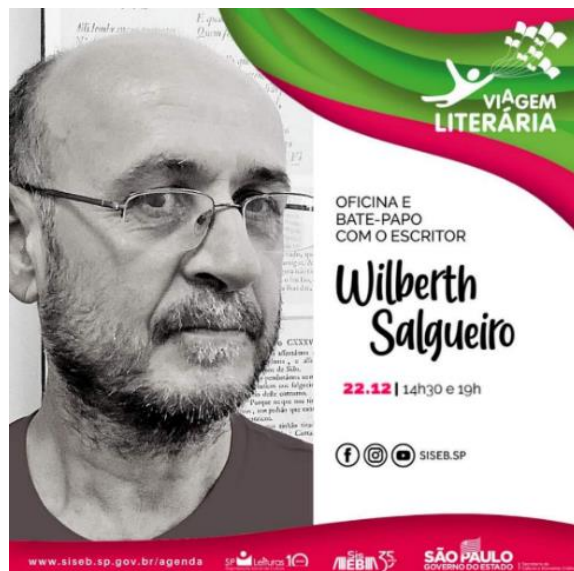
Livraria da UFES - Centro de Vivências

Evento encerrado

- 🕒 5 h
- 👤 Evento de Neples - Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do ES
- 📍 Livraria da UFES - Centro de Vivências
- ✅ 30 foram · 60 têm interesse
- 🌐 Público · Qualquer pessoa dentro ou fora do Facebook



Print da chamada do evento “Por que você escreve? com Wilberth Salgueiro”, organizado pelo poeta Sérgio Blank, em 2017, e o livro que reúne os depoimentos.



Flyer da oficina literária e do bate-papo com Wilberth Salgueiro, em São Paulo.



← **Publicações**

wilberthsalgueiro Soneto para rir de si, da morte

Se todo o mundo morre, quer dizer
que morrerei também? Mas que maçada!
A gente nasce, cresce, se diverte,
tem filhos, faz poema e - pô! - acaba?

Será por isso que em Deus creem, hein?
Para fingirem sem pudor que o tal
tem algum puxadinho lá no além?
Vos digo: aqui se faz, aqui se apaga.

Viver é bom demais da conta, certo?
Certo que a conta indesejada há de.
Vale cantar a "Oração ao tempo"?

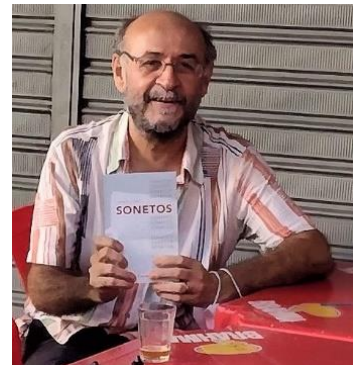
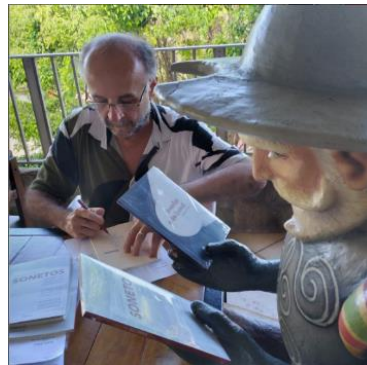
Mais vale todo dia suicidar-se,
e lutar contra a morte corriqueira,
rindo, bem sísifus, com pedra e arte.

Print da postagem de poema de Wilberth Salgueiro em sua rede social.





Registros do lançamento de *O jogo, Micha & outros sonetos*, no Trapiche Café da editora Cousa, em Vitória, 2019 (Fotos de Paulo Roberto Sodré).



Flyer e registros dos lançamentos de *Sonetos*,

em Jardim da Penha, Vitória, 2021 (Fotos de Thiago Damasceno).

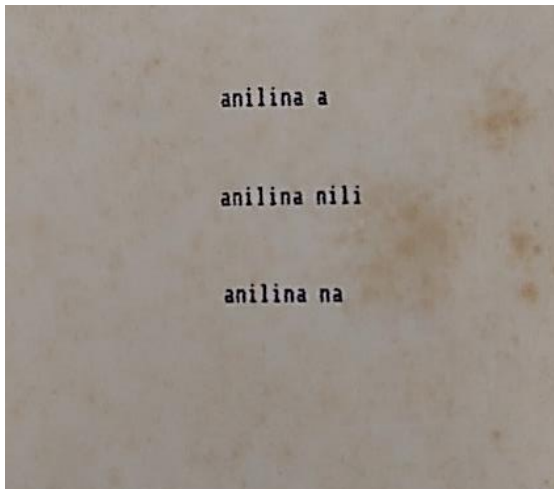


Nesta entrevista, optamos por uma perspectiva diferente. A partir das imagens de suas primeiras publicações, perguntamos-lhe a respeito do processo de produção literária atrelado ao projeto editorial dos livros. Trata-se, como se pode notar, de propiciar ao/à leitor/a mais um bocado do texto saboroso de Bith/Wilberth Salgueiro, sempre atento aos sons assonantes e lúdicos do que o tempo, as personas, as palavras, os episódios podem revelar de gatilho para seus chistes, trocadilhos e, sobretudo, para sua refinada e aguda percepção do mundo por meio da poesia.

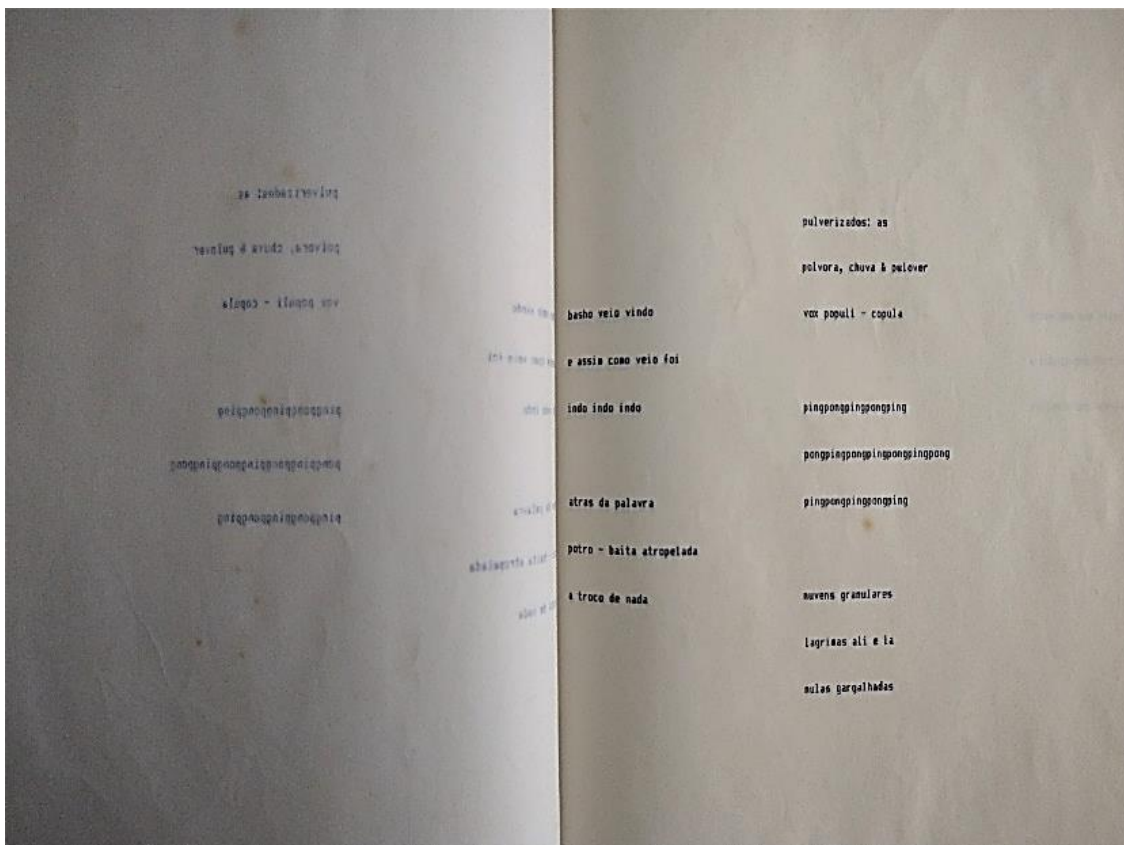


Participação de Bith no seminário Brav@s Companheir@s e Fantasmas VIII, na sessão "Depoimentos de escritora(e)s", promovido pelo PPGL/Neples, na Ufes, em 2018 (Fotos sem crédito).

1. Um conjunto de haicais é apresentado em *Anilina*, de 1987, edição produzida numa antiga impressora de papel contínuo. As páginas parecem compor um crescente espelho da página anterior e seguinte. Como se trata de seu primeiro livro, qual projeto poético e gráfico sustentou (para sua percepção hoje) essa publicação?



Páginas de *Anilina* (1987), de Bith.



Pois bem: *Anilina* foi meu primeiro livro, em 1987, aos 23 anos. Eu me formei em Letras, na Uerj, em 1985. Muitos dos que gostávamos de poesia tínhamos em Leminski (beberrão e samurai malandro, como disse Leyla Perrone-Moisés) uma figura invejável. Penso que por conta de seus haicais enveredei a fazer haicais também. Uma vantagem do haikai, em época que não existia celular, era

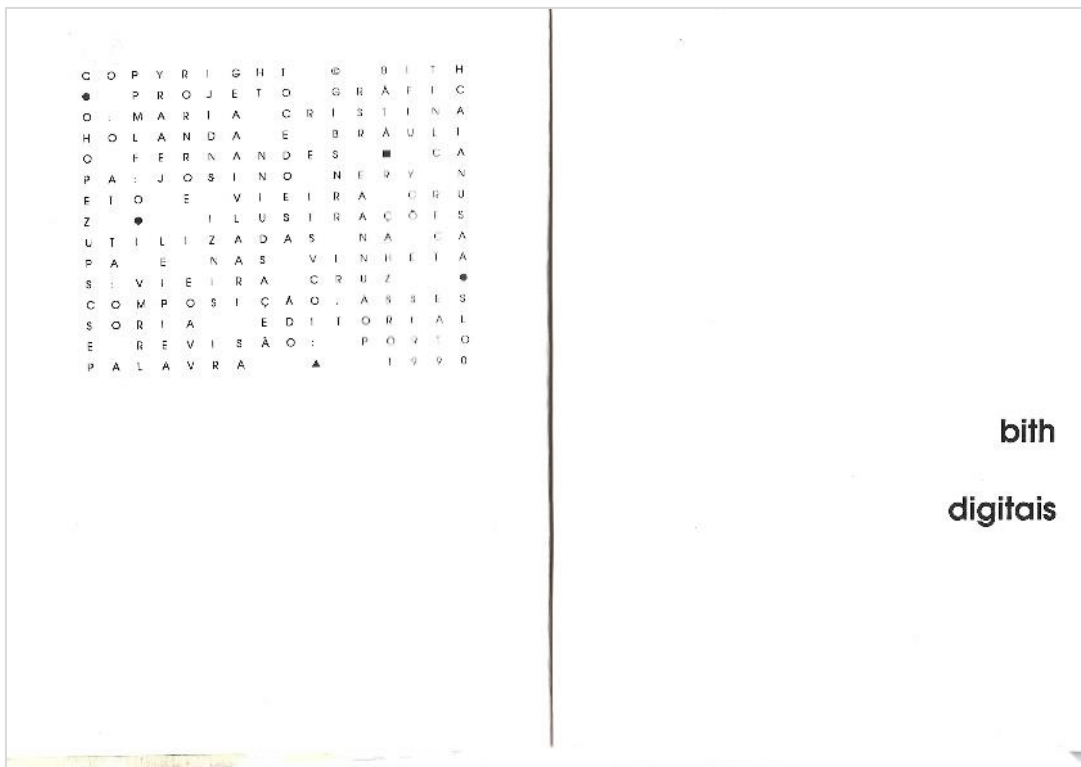
evidentemente sua extensão curta: cabia num guardanapo de boteco. Eu já sabia que não seguia de forma ortodoxa o haicai oriental. Meio que, para compensar esse relaxo, me obriguei, desde sempre, ao capricho das 17 sílabas.

No curso de graduação, me espantei com o alcance da obra dos concretistas: poemas visuais, traduções, ensaios, manifestos, polêmicas, entrevistas, tudo. Fui experimentando algumas formas que eu julgava muito originais em termos de visualidade, mas nada que chegasse perto da magnitude de Augusto, Haroldo, Décio e cia.

Acho que para tentar equacionar o ímpeto juvenil dos haicais com a ambição de fazer algo da grandeza dos concretistas foi surgindo o projeto de *Anilina*. Além disso, eu tinha lido em Ana Cristina Cesar (em *Correspondência completa*, incluído em *A teus pés*) um trecho que ficava e fica me instigando: “Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca.”. Sempre gostei disso: de projetos de livros, nos quais os poemas iam se integrando. Mais tarde, soube que João Cabral fez algo semelhante em *A educação pela pedra*.

Com os precários recursos de então, quis fazer em *Anilina* algo do verbivocovisual dos concretistas mas em forma de haicai. Daí o espelhamento ao qual a pergunta alude. Há haicais que se querem “circulares”. Experiências. Relendo agora o livreto, até me espanto com a intensidade de poemas digamos “surrealistas”, com imagens herméticas – que abandonei totalmente na maturidade.

2. O estilo ideogrâmico da capa e das vinhetas de *Digitais* (1990), com projeto gráfico assinado por Maria Cristina Holanda e Bráulio Fernandes e desenhos de Vieira Cruz, anuncia para o/a leitor/a a ascendência literária ainda de Matsuo Bashô (mesmo que “indo, indo, indo”) e da diagramação crescente (um poema numa página, dois na seguinte, três em seguida) de *Anilina*. Trata-se de uma “oficialização” bibliográfica do que você pretendeu no livro de 1987, bastante alternativo?



Capa, créditos e páginas de *Digitais*, de Bith.

ah. se eu fosse midas
virava um gato de ouro
só pra ter mais vidas

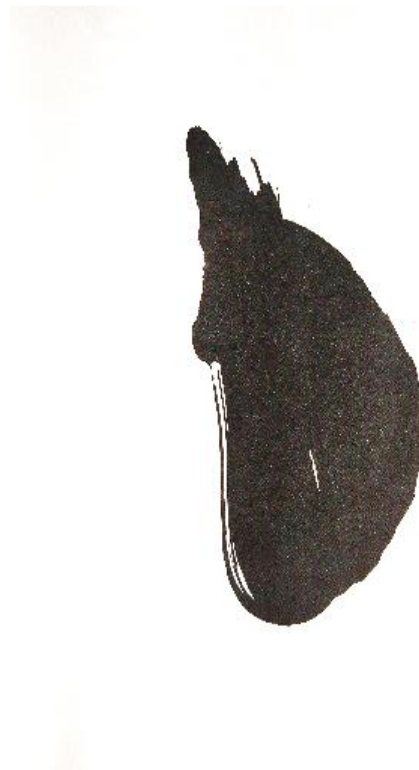
na véspera, ícaro
coagulando crisálida
cebolas no túmulo?

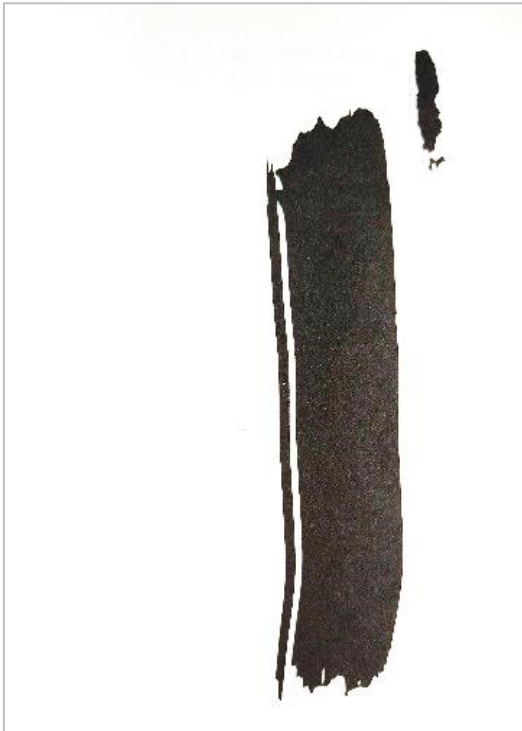
diáspora – nem
tudo está fora ou está
entre – aspas: ventre

um tal de bashô
acima das bananeiras
nu, seu palco nô

voa passarinho
a maré não tá pra peixe
primavera: queixe-se

rã que vai depressa
pula a poça, ri à beça
não caio mais nessa





Por outro lado, como se deu a rendição ao humor nessas digitais do livro de 1990?

Sim, sims. As perguntas já trazem e antecipam as respostas.

Revedo o livro, acho que nesses três anos, de 1987 a 1990, houve um salto expressivo. Talvez haja aí a influência de estar no mestrado (na UFRJ) e ter interlocutores cada vez mais exigentes. Sem dúvida, *Digitais* quer de algum modo colocar o *Anilina* num rumo melhor, mais organizado, mais consistente – a “oficialização bibliográfica” a que se refere a pergunta.

Muito intuitivamente, desde jovem acho que descobri que “a alegria é a prova dos nove”. O humor, em sentido lato, vem atenuar nossas divagações e melancolias metafísicas que sempre nos lembram de nossa finitude. O riso, nas suas múltiplas manifestações, tem esse poder de seduzir corações e mentes. Claro, há risos e risos. Mas, como se disse, rendi-me ao humor, e passei a pensar como pode ocorrer o diálogo entre versos e risadas. Não à toa, na tese de

doutorado, fui estudar poesia marginal, que tem no humor uma de suas forças maiores.

3. O projeto alternativo de *Anilina* é deixado de lado em *Digitais* que, de algum modo, se adequa ao mundo editorial mais convencional (capa, ficha catalográfica etc.). Contudo, em 1996, chega aos/às leitores/as o *32 poemas*, com minipáginas, menos “marginal” do que *Anilina* e menos formal do que *Digitais*. Como foi produzir, lançar e distribuir esse livroide, em que começam a surgir os sonetos que desbancarão a prevalência dos haicais em sua poesia?



Capa e páginas de *32 poemas*, de Bith.

O livrinho *32 poemas* nasceu, na verdade, de um convite do colega e poeta Paulo Sodré. Ia ocorrer um evento na Ufes, e para tal “inventei” o livrinho – na época, com o auxílio “tecnológico” do então aluno Orlando Lopes.

De fato, é um livro artesanal, de transição – do haicai ao soneto. Formas fixas, mas que pulam de 3 para 14 versos, e bem mais longos, e com muito mais exigências. As folhinhas avulsas se assemelham aos famosos livros marginais, hoje raros e caros.

Com carinho e nostalgia é que me recordo dessa publicação, que contém um dos raríssimos (talvez o único) poemas em versos brancos e livres que publiquei, em homenagem à minha irmã Deise, falecida tão jovem.

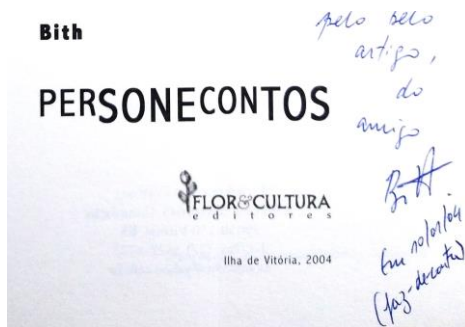
4. Oito anos depois de *32 poemas*, um de seus livros mais aplaudidos, *Personcontos* (2004) traz, além de sua adesão definitiva (?) ao protocolo editorial (com edição primorosa da Flor&Cultura, capitaneada pelo poeta Miguel Marvilla e Christoph Schneebelli), a novidade do soneto-miniconto – a retirar do legado petrarqueano a poeira das convenções neoparnasianas e academistas –, o jogo verbal com personas extraídas da literatura e de seu convívio e a inesperada fortuna crítica de um livro acabado de ser editado. Quais episódios criativos ou editoriais contornaram a difícil equação transficcionista (Glauco Mattoso) de “causos estroficamente narrados” + 2 quartetos/2 tercetos + humor + “maleabilidade sonora” + nomes/sobrenomes no fio da navalha da ficção-realidade?



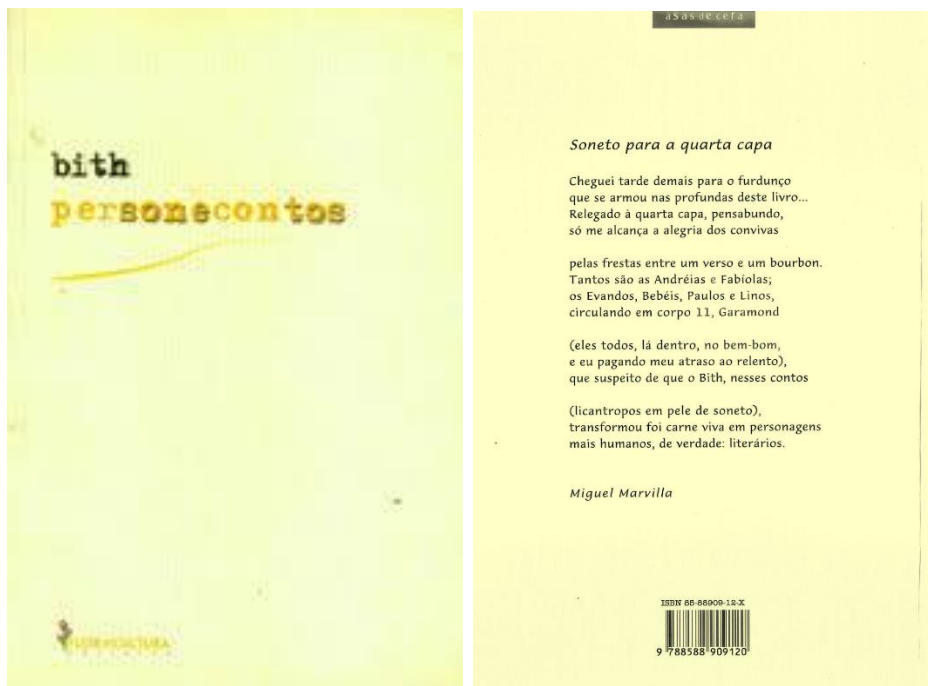
O editor de *Personcontos*, o poeta Miguel Marvilla,



e a logomarca da editora.



Autógrafo de Bith, no lançamento de *Personecontos*, em 2004. Abaixo, sua capa e contracapa.



A pergunta me deixa demasiadamente vaidoso. O *Personecontos* é uma experiência de tentar (continuar tentando) fazer algo diferente. Não sendo bom prosador, resolvi contar histórias metrificadas em soneto, o que me obriga a ter balizas, redes, limites. Para começar, parti dessa categoria cara à teoria narrativa,

que é o personagem – e dele, de maneira indissociável, extraí os demais elementos: enredo, narrador, espaço, tempo. Embora cada soneto seja autônomo, me inspirei um pouco nos sonetos narrativos de *Muito soneto por nada*, de Reinaldo Santos Neves, em alguns livros de Glauco Mattoso. Explorei, claro, bastante os nomes, seja em sentido etimológico, sonoro, intertextual etc.

Tento nos sonetos fazer algo atraente, jovial, bem-humorado, experimental. Jamais aqueles sonetos líricos, parnasianos, falando de sentimentos pessoais. Em geral, uma chatice. A edição bonita do saudoso Miguel Marvillla ajudou bastante. Foi meu presente de 40 anos.

A fortuna crítica, que já sai junto com o livro em si, é algo lúdico e irônico. A despeito de os textos terem sido escritos por amigos, o que torna tudo suspeito, a brincadeira passa exatamente por aí: autoironicamente, colocar o leitor para pensar e desconfiar das relações entre poesia e crítica, além de responder (sempre ironicamente) à propalada ausência de textos críticos sobre obras recém-lançadas.

O *Personecontos* (personagem + sonetos + contos) me levou definitivamente (!) ao mundo do soneto. Depois dele, lancei outros dois livros somente com sonetos, e no momento já começo a pensar em publicar um novo volume. Fazer sonetos é, diria o poeta, uma dor e uma delícia.

Referências:

BITH. *Anilina*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1987.

BITH. *32 poemas*. Vitória: Ed. caseira, 1996.

BITH. *Personecontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.

BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O Jogo, Micha e outros sonetos: futebol poético e outras paixões. *FuLiA*, Belo Horizonte, v. 5, n. 3, set.-dez., 2020, p. 169-176.

MIRANDA, José Américo. Apresentação. In: SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha e outros sonetos*. São Paulo: Editora Patuá, 2019, p. 9-10.

MORICONI, Italo. [Orelha]. In: BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

OLIVEIRA, Luiz Romero de. A graça que grassa em *Digitais*, de Wilberth Salgueiro. *Contexto*, Vitória, n. 38, 2020, p. 172-191.

SALGUEIRO, Wilberth. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vitor.cei@ufes.br> em 06 mar. 2023.

Sonetos após *Sonetos*¹

Sonnets after *Sonetos*

Wilberth Salgueiro*

I ncompletos

Chico ficou sabendo do soneto
que fiz pra Caetano e me ligou:
"Camarada, que tal a gente com-
por um sambinha nosso? Vamo-nessa?"

Chico, seu danadinho, quer fazer
de moi seu Julinho do Adelaide?

¹ SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Cousa, 2022.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente titular da Universidade Federal do Espírito Santo e pesquisador do CNPq com vários ensaios e artigos publicados, e escritor, autor de *Anilina* (poemas, 1987), *Digitais* (poemas, 1990), *Personecontos* (poemas, 2004), *O que é que tinha no sótão?* (narrativa para crianças, 2013), *O jogo, Micha & outros sonetos* (poemas, 2019) e *Sonetos* (poemas, 2022).

Soneto para rir de si, da morte

Se todo o mundo morre, quer dizer
que morrerei também? Mas que maçada!
A gente nasce, cresce, se diverte,
tem filhos, faz poema e - pô! - acaba?

Será por isso que em Deus creem, hein?
Para fingirem sem pudor que o tal
tem algum puxadinho lá no além?
Vos digo: aqui se faz, aqui se apaga.

Viver é bom demais da conta, certo?
Certo que a conta indesejada há de.
Vale cantar a "Oração ao tempo"?

Mais vale todo dia suicidar-se,
e lutar contra a morte corriqueira,
rindo, bem sísifus, com pedra e arte.

Soneto sobre si e sobre cobra

Interpretar poemas requer lê-los
infatigavelmente, como disse
Candido (e quem mais desse jeito pense),
porque nas releituras tramas se

dão a ver, verso a verso, numa sílaba
sutil, no modo como os sons acabam
chocando e se chocando, quando (sim!),
sem forçar, a sintaxe incorpora a

própria história que conta e da qual faz
parte, tal qual qualquer figura de
linguagem (ironia, metonímia,

elipse), transformando, fim e meio,
quem se quer um sujeito usando a arte
(em extinção) de interpretar poemas.

Metassoneto cheio de mau gosto

Hoje eu jantei, do pé, a unha. Bem melhor do que qualquer ifood. E mais barato. Comer unha... Uhn... Que eca, diriam todos, menos o bom Glauco!

Ontem, contudo, meu rango foi bem outro: melecas. Mas somente as mais verdinhas. Que nojento! Fazer decassílabos sem beleza - nem Chacal!

Ok, vocês venceram. Amanhã comerei, fritas, as batatas da minha perna: ai que blitz-macunaíma!

Nem unha, nem meleca, nem a carne da minha perna - fingimentos fingidos, fungidos, cá tão carcomidos...
(fevereiro 2023)

"Soneto sob a capa de entrevista":

"Quem o senhor considera o melhor?"
 "Seu verso está errado, meu garoto."
 "Não entendi. O que é que eu fiz de errado?"
 "O 'considera': fora de lugar.

Mas vamos lá. Anote aí: Cabral.
 Drummond. Bandeira. Ana. (Ana Cris-
 tina. Ana Cristina Cesar.) Quar-
 teto ABCD." "Tem mais outras dicas?"

"Diques. Não tiques. Nem diz o que se
 já disse." "E poesia social,
 engajada, política - que acha?"

"Acha fundamental. Acha que chispa.
 Cálculo, siso e riso: entrem, aspas!
 Cavar as pedras, cavar sem as pás."
 (janeiro 2023)

Quintetos para a Central

1. Dois mil e vinte e dois: eis,
2. a nossa Biblioteca
3. – também chamada Central –
4. vai virar senhora Loba.
5. E vai ter festa? Sim! Oba!

6. Loba porque faz quarenta
7. – 40 anos! Beleza!
8. A Central, a chique, a tal!
9. Uma idade de responsa.
10. Venha! Veja! Leia! Ouça!

11. Alunos, docentes, técnicos,
12. todos os que querem ler
13. e pesquisar: chega mais!
14. A Biblioteca é dos
15. leitores (e de escritores)!

16. Quantas gerações já se
17. acharam e se perderam
18. por essas tantas estantes?
19. Há mil modos de ler, modos
20. de desdobrar uma obra.

21. Importa à gente saber
22. que saber faz muito bem
23. e que o livro – digital
24. ou impresso – vale todo
25. nosso empenho, nosso esforço.

26. A Biblioteca (resta
27. dizer), bem mais do que um prédio
28. palpitando em todo o campus,
29. guarda mistérios, histórias
30. dignas de Machado e Rosa!

31. Só depois de algumas décadas,
32. com nome “Fernando de
33. Castro Moraes”, a Central
34. em Goiabeiras fixou-se
35. nos idos de oitenta e dois.

36. Agora, a Biblioteca

37. chega (Clarice!), soberba
 38. (Cecília!), a quarenta: a idade
 39. de jovem senhora Loba
 40. – saber e sabor de sobra!

Homenagem de Wilberth Salgueiro à Biblioteca Central da Ufes,
 em seu 40º. ano no campus de Goiabeiras: um poema com 8
 estrofes e 40 versos de 7 sílabas com rimas em e-a-o.

Soneto pra Maria, meu amor

Tem muito mais de mil sonetos de
- amor. Farei o meu pro meu amor.
Estamos bem juntos tem quase décadas.
Cada um sabe de si - um por dois.

Se perguntam, diria: não tem fórmula.
Atravessar Sussuarão dia a
dia tem sido rosa alegria. Ah,
também cuidamos dos filhotes, nossos

lindos. Boletos? Tem. Brigas? De praxe.
Discordar faz parte, mas não demais.
Quando os corpos se entendem, todo corpo

alma já é. E assim vamos, amor,
Maria, de mãos dadas, donos, tendo-nos:
entendendo, entretendo, entretendendo.

Soneto da engraçada consoada

A morte está chegando, sim. Não tem
escapatória. Desse modo, ce-
lebremos tudo aquilo que rolou:
o gole, a gala, a gula, aquele gol,

os incontáveis livros que mudaram
minha cabeça, mais filmes e músicas,
cada peça que vi, cada pintura.
Valeu usar-me em vida nisso: arte.

Além, amar & amores merecidos,
fazer alguns sonetos engajados,
ter um tanto de amigos me parece

um saldo bem saudável. Show, galera!
Fui o que pude (com chiste): rebite
de mim. Só rindo. Bye bye. Kiss. Abraço.

Soneto para Caetano V.

Quem? Foi o que pensei ao perceber
Caetano Veloso no cinema.
A vontade de vê-lo em vez de ao filme
envolveu-me. Já não sabia onde a

tela, onde a pele. Tudo assim: neblina.
Ah, devo estar sonhando - ponderei.
Não. Mas que nada. Cante-me (foi ele,
o próprio, que me disse) uma cantiga

vermelha. Como? Repeti: vermelha?,
espantadíssimo com tudo aquilo.
Lilás, então, e riu. Djavaneávamos.

Olhei em volta: eu, no meu sofá,
sem ninguém. Livros. Cores. Religuei
o sonho da alegria, da aletria.

O soneto abaixo começou numa insônia. Ganhou várias versões, e agora parece ter estacionado na vaga que lhe coube. Eu o dedico, em especial, aos leitores de Torquato Neto.

**Visão-Torquato prum Brasil melhor
(em maio de 2022)**

— Torquato, três da madrugada, e nós.
Eu, na varanda, insone, planejando
o que fazer, mas sobretudo: quando?
Olhos vermelhos nos vermelhos olhos

(não é droga nem trágico). Devora-me,
desejo rubro – mais: fúcsia. Vidente.
A vida pode dar certo. Sim. Pode.
Basta a manhã chegar tranquilamente.

Café, geleia, pão na mesa (aposto).
Torto, o quão, vai desafinar contentes.
Inóspitos hospícios em suspenso.

Melhor ver o mil povo na revolta.
Auroras! Gados e rebanhos: fora.
— Manhã-carmim, cor, vem, que é hora e vez!

Soneto pro poeta Vitor Vogas

Versátil Vitor, doravante em veste
sonetista, fazendo gol a cada
investida, em tabela com colegas
poetas, prosadores e demais:

seus poemas ensinam e divertem.
Nós, seus leitores, nos quedamos na
expectativa: quando, como, quede
o poema que Vitor vai mandar?

E lá vem a surpresa sempre em versos
brincantes, reflexivos, entre adornos.
Regoziamo-nos ("orgasmo ce-

rebral"), diante da nossa tela
- celular, notebook ou mesmo um PC.
Que venham muitos: tamo-junto em todos!
(25/11/2021)

Sonetexto para *Rondar o indizível*

Nelson me solici-
ta, 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.

Fazia ano e meio que eu não soneteava: vida corrida, algum desinteresse, falta de tempo (soneto, como toda literatura em verso ou prosa, exige cálculo e paciência). Ontem, enfim, se "angústia é fala entupida" (Ana C.), desangustiei o que segue abaixo.

Outubro 22

Dois mil e vinte e dois: o país vai mal, muito mal, depois do golpe que tirou a Dilma e da prisão armada do Lula. Com o vampiresco Temer,

veio a sarjeta bozonazi, com sua estúpida horda, merda, turba. Não bastasse, rolou o tal corona - vírus letal, a virar vida em túmulo.

Agora a guerra: Rússia, Ucrânia, Otan e os Estados Unidos: todos totalmente errados (tem ainda os tontos,

isentões e que tais). Outubro é já: seja no grito, sim, seja no voto, volta, Brasil, a se civilizar.

Soneto pro arretado Pedro Américo

Prezado Pedro, do poente e do
repente um arretado e mais que da-
nado poeta, sem dó nem dedo ou
dados de tipo mallarmaico: dá-lhe!

Eu que não vou espadachar contigo,
causodiquê a lâmina de meu
soneto está assim: cheia de zi-
nabre, Cabral, Chacal, cheia de

Glauco, Leminski, Ana C., mais
Míccolis e outros camaradas que
tais. Sua verve só me instiga a

seguir na luta: quanta caatinga
terei de regar pra que o Lope de
Vega venha, do além, umas tomar?

Marcelo Paiva de Souza

Assim, muito de improviso
Já que não sou do cordel
Vai um cordial abraço
Para Curitiba – e pausa
Na casa do meu amigo
Marcelo Paiva de Souza.

Sabe tudo quanto é língua
Mas ensina é polonês
É tradutor de teatro
E de poesia: quem ousa
Retraduzir o que já
Marcelo Paiva de Souza?

O caboclo sabe tudo
Sabe até de futebol
Dou meu vivo testemunho
Só digo mais uma coisa
Pra brindar seu jubileu,
Marcelo Paiva de Souza:

Toda pessoa que faz
Cinquenta anos de vida
Tem direito ao que quiser
Desde que escreva na lousa
Mais quatro rimas pro nome
"Marcelo Paiva de Souza".

Sonetos-piada

1. Duas palavras

Aí, o cara foi prum monastério
lá no sul da Tailândia, conhecido
por regras rígidas: só uma vez
por década a pessoa poderia

pronunciar, ao monge Khan Li Lu,
duas palavras. Duas! Após dez
anos (silêncio, solidão, mudez),
diz o abnegado aprendiz: "*cama dura*".

Khan só ouviu, sorriu e se foi. Mais
dez anos, Khan retorna. Diz o cara:
"*comida ruim*". Kahn ouviu, riu, foi-se.

Enfim, o cara, dez anos depois:
"*vou embora*" – e Kahn: "Vá. Você só abre
a sua boca para reclamar!"

2. Gato

O patrão viajou. Man'el ficou
tomando conta do gatinho do
patrão. Eis que do nada um telegrama
(tempos de Manoel e telegrama):

"Gato morreu". Patrão quase alucina.
De volta, o patrão diz ao português:
"Manoel, quando ocorre um lance assim,
diga: 'Gato subiu telhado'; de-

pois: 'Gatinho caiu telhado'; aí,
'Gato morreu'. Você entendeu?". "Meu
patrão, agora, sim, tudo entendido."

Eis que dois meses mais tarde viaja
o patrão e de novo o Manoel
telegrafa: "Mãe subiu telhado".

3. Mozart e Bach

O grande Mozart morre. Céu em festa.
Quando o compositor chega, divina
música toma conta do ambiente.
Surgem Bach e São Pedro – que o convida:

“- Amadeus, dada a dadivosa obra
que você, genial, fez lá embaixo,
queremos tê-lo como diretor
de nossa orquestra celeste. Que tal?”

Mozart, sem hesitar, diz, para o santo:
“- Meu caro, só uma entidade pode
assumir um encargo desse: Deus!

E depois desse Deus, ouçam, há só
uma pessoa para isso: Bach!”
Bach ri, sussurra: “Mas, Wolf, Deus sou eu...”

4. Leão

O leão resolveu investigar
seu título de rei – rei da floresta.
Encontrou um macaco, do qual, meio
rugindo, quis saber: “Caro macaco,

me diga, sem temor: quem é o rei
dessa nossa floresta?”. Nada bobo,
macaco disse: “És tu, meu rei”. Senhor
de si, viu a girafa: “Eu já sei,

mas, amiga, me diga, sou o dono
de tantas verdes folhas que mastigas?”
E “sim, sim, sim” ouviu – até topar

com o tal elefante, que bem longe
arremessa o leão: “Se não sabia
a resposta, pra que ficar tão bravo?...”

5. Garrincha

Jogo difícil: um a zero para
o Botafogo. Já bem no final,
roendo até os cotovelos, diz
o técnico: "Segura, não arrisca,

segura a bola". Eis que de repente
sobra uma bola pra ele – Garrincha.
Vem um João, caneta; mais um vem,
outra caneta. A galera pira.

Garrincha avança, deixa o beque ca-
ído, dribla o goleiro e, gol aberto,
volta co'a bola, dribla outro e sofre

a falta. Todos falam para o craque:
"- Mas, Garrincha, não fez o gol por quê?";
"- Ué, o cara mandou prender a bola..."

6. Tom

Estavam bem bebendo Tom, Toquinho,
Vinicius, Chico e sabe lá mais quem.
Tom repetia o chiste: "Meu problema...
... é-de-piano", e ria, mais erguia

o copo até a altura da cabeça.
Todos deveras temulentos, mas
sabe-se lá quem, cético, sapeca
sobre o Tom a pergunta etilizada:

"- Tom, por causa de que-que a cada gole
você levanta o copo até o chapéu?
Tá fazendo promessa? Ou é mandinga?"

Caíram na armadilha do maestro:
"- Não é por nada não, caros apóstolos...
É que mandaram suspender o uísque..."

[Brincar com palavras
não é a luta mais vã]¹

[Playing with Words
is not the most vain of Struggles]

Italo Moriconi*

Brincar com palavras não é a luta mais vã. Brincar com palavras é grafar, grifar, ferir – “esgrima”. Entanto esgrimamos. E depois dar de ombros e saltar, numa pirueta, e voltar para onde se estava antes, ao inverso – meio sorriso, e piscadela enigmática.

Na séria brincadeira da poesia, a opção radical pelo lúdico expressa uma rebeldia permanente contra a linguagem. Se desorienta, rapaz. A linguagem é plástica: faço dela o que quiser. O quero-porque-quero **na** linguagem contra o quero-porque-quero **da** linguagem. Linguagem refletida no lago de si própria (“uma pedra a mais / bem no meio da lagoa”).

Sinuosa, jogo de espelhos,
simetrias sonoras, ecos, eras
como uma onda.

¹ MORICONI, Italo. [Brincar com as palavras não é a luta mais vã] (Orelha). In: BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

* Doutor em Literaturas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Lúdicos e lacônicos são os poemas de Bith. Se desoriente, rapaz. A rota da contralinguagem levou ao beco do oriente, cheio de saídas mínimas,

ricas: haicai. Lúdicos,
lacônicos, lacunares.

Como a dos orientais, a arte de Bith é uma arte de lacunas. Arte de ébrio: “de lata em lata catando / a noite passada”. Lacunares. Lunares? Ou lunáticos? Arte do gago: vazios metafísicos entrecortando a fala, do jeito que o boboca do Sílvio Romero não gostava em Machado.

De maneira delicada, perpassam por esses poemas fantasmas de outros escritores. Outras escritas. Perpassam, como sombras em papel chinês: obsessões de leitura = impressões de vida = figurações no meio da laguna: “carbono / singular, anônimo”.

Proponho um jogo, duplo: com quantas personas se figura Bith? Com quantas linhas se desenham “minhas digitais”?



Capa de *Digitais*, de Bith, e a orelha de Italo Moriconi.

Os “personecontos” de Bith: indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso¹

Bith’s “Personecontos”: Indifference, Pain and Tragedy Under the Mask of Laughter

Andréia Delmaschio*

Resumo: esta leitura da poesia inédita de Bith busca entender o modo como um formato tradicional (o soneto) e recursos humorísticos como o chiste, o trocadilho e a ironia, aliados à variedade temática e a uma divulgação “alternativa”, produzem e emaranham diferentes redes e caminhos de leitura para mais essa faceta da poesia contemporânea.

Nesta comunicação, meu objetivo é tão-somente esboçar alguns apontamentos para futuras leituras da produção poética inédita e em construção do poeta Bith, mas meu desejo real é antes que possamos

¹ DELMASCHIO, Andréia. Os “personecontos” de Bith: indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de; SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (Org.). *Poesia: horizonte & presença*. Vitória: Ufes, 2002. p. 57-65.

* Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

ler juntos, aqui, alguns dos textos que selecionei para estudo, prazer do qual não abriremos mão.

No resumo deste trabalho refiro-me aos *personcontos* de Bith como sendo textos de temática variada, traçados no formato tradicional do soneto e divulgados de maneira “alternativa”. O modo de divulgação a que me refiro é a Internet, por onde os textos vêm sendo enviados desde 1998. E talvez a palavra “alternativa” não me tenha auxiliado. Explico: a rede é alternativa, sim; porém, para esse tipo de atitude: divulgar poesia inédita, a princípio sem outra pretensão que não seja recolher comentários, gostos, opiniões.

Eu, por mim, que nunca fui mesmo muito assídua com a minha correspondência virtual, faço agora esta comunicação, como quem *personifica* um *e-mail*, um pouco engordado, em resposta aos 34 *personcontos* recebidos e até então nunca comentados.

Início, portanto, deixando que “baixe” essa primeira pessoa, como se fosse um espírito ou um arquivo remoto, e prossigo no risco saboroso desse exercício lúdico com os textos de Bith. As possíveis teorizações acerca da produção poética contemporânea, assim como o trabalho com questões mais puramente conceituais, darão lugar a um olhar curioso sobre os *personcontos*, sendo esse, o do olhar, o único sentido de *teoria* (do grego: contemplação) que quero aproveitar aqui.

Os *personcontos* são sonetos formados – com raras exceções – por catorze versos decassílabos, *heroicamente* metrificados por Bith e costumam vir enumerados, numeração que penso dever ser mantida ou ajustada para edições posteriores, pelo feixe de significações que muitas vezes o número introduz no texto. O neologismo *personconto*, criado para nomear esses textos avisa, no entanto, que não se trata simplesmente de sonetos, mas também de narrativas. Melhor dizendo, *ficções* que interrogam, nessa sua formulação, sobre a

necessidade do divórcio entre os *gêneros*, sobre a sua antiga, propalada e questionável *incompatibilidade*.

A princípio, quando cogitei escrever sobre eles, não percebi a complexidade da tarefa que me propunha, o que significa que, à parte uma certa indisposição pessoal para o trabalho com a forma fixa e os versos metrificados, eles conseguiram me seduzir com a sua aparente simplicidade. Quem já os recebeu deve reconhecer o fenômeno a que me refiro: é possível gostar dos *personcontos* sem absolutamente entendê-los. E foi assim que, na minha obsessão pelas coisas simples, fui conduzida, mais uma vez, ao centro do enigma. Enigma, enigmas a cuja pretensão de desvendar aqui abdicó, no fôlego curto desta fala. O que pretendo, conforme o resumo apresentado – ou mesmo contra ele -, é traçar algumas observações sobre como o humor e uma certa aparência de simplicidade nos conduzem, nesses poemas, para um trabalho formal apurado e para a criação de personagens e situações que nos parecem estranhamente familiares e corriqueiras.

Reafirmando a idéia de *persona* que os nomeia, há nesses textos um constante vestir e despir-se de máscaras, por vezes tematizado nos poemas, por outras iniciado com a seleção vocabular e o trabalho com os nomes, e indo até a marcas mais concretas na caracterização das personagens e a ações como o barbear-se, o maquiar-se, o embebedar-se, o mutilar-se ou o mascarar-se para um baile a fantasias. A recorrência às máscaras explicita também uma consciência do bioficcional, a forma como se misturam aí ficção e vida. E talvez o verbo nem seja “misturar”, posto que não são mesmo duas instâncias que possam ser “separadas”, no meu entendimento.

Já no *personconto* número 1 se anuncia sutilmente o baile de máscaras que ora adentramos, munidos da nossa indumentária de leitores.

Paulo e Paulus

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes, na treva: "Lembra-se de mim?"
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.

"A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno." E sem mais nem menos,

sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara.

Esse *personneconto* traz uma personagem cindida e com dificuldades para reconhecer uma outra face sua, diabólica, e que no entanto – ou por isso mesmo – o seduz. É um sujeito palúdico (do latim *palude*: pântano), forçado a mergulhar na "mata da memória", em meio à dantesca "selva escura" onde encontra a sua outra face, morta e esquecida. Como Dante diante do inferno, o poeta pasma e treme, ao reconhecer no fantasma felino que surge a sua frente (o gato Paulus) o seu próprio inferno. Ali, como em muitos *personnecontos*, por detrás de um tom leve ou sob o dito chistoso e a paródia, surge "a ponta da orelha de um drama", apontando sempre para a tensão que conforma, ao final, o texto e a vida.

Já a partir desse primeiro poema percebe-se o que se mostrará uma certa obsessão pelos verbos rir e sorrir (22 ocorrências em 32 *personnecontos* recebidos; não atualizo a soma para os 34 atuais porque consta que um "sumiu"* e outro está "em construção"). Além dos recursos de humor utilizados na construção do texto propriamente dita, as personagens riem de tristeza, riem da rima, riem de raiva, riem do chiste, riem da morte enquanto a morte ri delas, riem da própria erudição (eros-dição), riem umas das outras, aproximam-se por

saberem rir, riem pensando em suicídio² e uma delas declara: “não me agrada nada a arte de chorar”. Por vezes a natureza faz coro com as personagens. Assim, se em “Lott e Cida” “chovia aos prantos”, quando Romero e Eva riam, a madrugada “cor(-)ria” (personaeconto 9).

Henri Bergson fecha seu último capítulo sobre o riso atentando para o fato de que “O filósofo que o recolher para experimentá-lo encontrará às vezes, numa pequena quantidade de matéria, certa dose de amargor.” (Bergson, 2001, p. 148). E essa mesma tensão aparece aqui. Por exemplo, em textos como “Vítor”, cujo personagem “brinca” teatralmente de deslocar-se entre os dois resultados possíveis de um exame de HIV, texto de um tom meio Bandeira, meio Drummond.

Vítor

Ex-querido diário: fui pegar,
à tarde, o resultado. Negativo.

.....
Já voltei. Não achava o meu cigarro.
Ah, que bela fumaça... Estar vivo

é tão bom, meu querido ex-diário...
Vou preparar um drinque... Que de-lí-cia!...
Recito cada sílaba. O Mário
de Andrade, pode rir, falava assim.

Dizem. Você sabia, meu escravo
de papel? Não se irrite c’um H
IV – tão negativo... Meu bem: minto.

É tudo pose minha... Tudo falha...
.....
Visto-me... Drinque, quarto, essa-página...
Resta o nome... que parte... assina... Vítor!

A idéia de vitória insinuada no nome do personagem Vítor vai sendo, ao longo do texto, ironicamente esvaziada e desmascarada, até que o Vítor inicial, passando

² Nota do Autor de *Personaecontos*: desde o envio dos poemas via internet, sumira o soneto nº 7, originalmente intitulado “João dos Santos Silva”. Para não ficar um vazio, e não ter de alterar quase toda a numeração, um dos últimos poemas feitos, “Elizeu”, veio a ocupar o lugar do soneto desaparecido.

pelo seu HIVítor, identifique-se foneticamente, ao final, com um vírus: “Resta o nome... que parte... assina... Vítor!”, numa *antivitoria* irônica, já que sinaliza para a doença, prenúncio da morte, mas que é, sobretudo, o jogo possível do discurso que desestabiliza quaisquer certezas, já que, como diz a personagem, “tudo falha”: o exame, o resultado, o seu discurso sobre eles; nada é absolutamente confiável. A personagem parece querer ludibriar a morte, enquanto engana a si e ao diário – seu “escravo de papel” –, escamoteando o resultado, que pode ser *positivo*, ou seja, totalmente negativo – “tão negativo!”, como diz ele. No entanto, ele vai deixando, desde os primeiros versos, pistas de que, independentemente do resultado, despede-se da vida, já que o registro é feito num “exquerido diário” ou num “querido ex-diário”. Assim, o HIV que parecia *positivamente* “negativo”, em seguida passa a um resultado “tão negativo” que indica o próprio resultado “positivo” do exame, paradoxal e ironicamente. Num curioso exercício de intratexto, consciente ou não, o HI retorna, nomeando misteriosamente o *personaeconto* de número 30, em que as duas letras compõem como as iniciais do que chamo *personarrador* bithiano, desta vez despido em meio ao baile de máscaras e disfarçado assim, na sua ausência de roupas, de Homem Invisível, num reconhecimento da máscara por baixo da máscara e da forma como despir também pode ser, ainda uma vez, esconder.

É interessante observar em “Vítor”, e também em outros *personaecontos*, como a quebra entre as estrofes, graças à possibilidade de um rearranjo sintático das sentenças, abre espaço a diferentes leituras. Um outro ponto a observar na leitura dos *personaecontos* é a forma como alguns vocábulos são mutilados no fim do verso, não somente em prol da métrica, mas dando margem a novos efeitos fonéticos e semânticos.

Em “Nelson dos Santos”, *personaeconto* 2, o despir-se da barba como que prepara a personagem para um diálogo (ou um monólogo?) consigo.

Nelson dos Santos

Acordou cedo. Fez a barba. Com-
prou o jornal. Tomou café. O gosto,
como o costume, bom. No bar, o som
incomodava. Quis andar, e foi

até a praia. "Ei, eu quero um chope."
O boy, surpreso, dada a hora, trouxe.
Ainda eram sete horas. So-
zinho, ali, no sol, pensou: "Nelson,

que fazer agora? Raios o
partam, maldito estorvo e estuprador!
Todo o perdão do mundo não o pou-

pará do inferno. Quem, em plena cons-
ciência, há..." Heróico, Nelson dos
Santos, com trinta e oito, suicidou-se.

Dirigindo-se ao seu lado "estorvo e estuprador", Nelson fala a si como quem falasse a um outro, a mudança de vozes criando a alteridade necessária para atingir um grau máximo de ambivalência e impondo uma dúvida sobre quem se dirige a quem e, mais que isso, sobre quem é quem: quem o eu; quem o outro? As idéias de sujeito e alteridade, há tanto tempo abaladas, dão lugar ao poema – e à vida – como um jogo, permuta de caras e de vozes.

Vejamos o *personeconto* 16, "Lott e Cida":

Fim de tarde, chovia a prantos. Raios
de trânsito, pensou Aparecida,
cantando com o rádio, distraída,
entre Nana, Dori, Danilo e o pai.

Sem mais nem menos, Cida se comove
— a música, a chuva, o movi-
mento no pára-brisa. Pelo vidro
do carro, embaçado, vê seu Lott,

diretor da seção, engarrafado,
fumando, buzinando, tendo um treco.
Que situação, ri Aparecida,

com Chico, foi bonita a festa pá,
fiquei contente, inda... Eu não presto,
eu não presto... Doutor Lott, cardíaco,

tem um ataque e morre, ali, enquanto
Cida, mui comovida, no seu canto.

Nesse poema, a cena é estabelecida teatralmente, desde o início. No trânsito engarrafado, a personagem, cujo nome é tanto o radical latino para “aquilo que mata” (cida) quanto parte do vocábulo cidade, do latim *civitate*, *personifica* a própria metrópole na sua desumana indiferença pela dor do outro. No seu automóvel, a personagem comove-se com a música de Chico Buarque e a interpretação da família Caymmi, indiferente ao que ocorre no carro ao lado e ao caos lá fora, um verdadeiro “cidadicídio”.

Como esse, alguns *personcontos* trazem situações que nos são já tão familiares que surpreendem não pelo choque, mas pela percepção repentina dessa mesma ausência de susto de que somos capazes perante elas. Estranhamento causa, portanto, a familiaridade que há nessas cenas. O modo como fatos corriqueiros se entrelaçam com referências literárias constrói o universo híbrido de criação e vida que é o poema. Não mais se procura longe o assunto raro ou que causará estranhamento; a poesia não se nutre mais disso; basta olhar em volta, pelas ruas, pelos bares, como o faz o *personarrador* bithiano, e lá se encontra o absurdo, muito banal; lá está o estranho, um tanto familiar.

Os *personcontos* fazem palpitar assim um mundo desencantado, onde um observador vivaz parece querer transmitir sua vitalidade a *personae* que se debatem no tédio cotidiano, oferecendo-lhes as diversas modalidades de riso – o riso do ébrio, o dos desesperados, o do cínico, de inspiração fonsequiana – e buscando, de certo modo, espriar-se por seus corpos, numa forma de senti-los, de sentir com eles e através deles. Italo Moriconi como que se adianta ao traçado desses novos escritos, ao dizer no pé da orelha do primeiro livro de Bith, de haicais – **Digitais**, de 1990: “Proponho um jogo, duplo: com quantas *personae* se figura Bith?”.

Através de seu investimento na linguagem, o *personarrador* bithiano reconhece, por detrás de sua câmera curiosa, que esse mundo só se *recupera* enquanto linguagem. E me ocorre assim uma idéia arquitetônica e um tanto romântica sobre a forma desses textos: talvez que o soneto, com seus quatro pavimentos,

organizados feito em uma construção popular (que não me ouçam do Parnaso!) seja, paradoxalmente, a única possível morada, ainda que temporária e não muito segura, para Paulos e Paulus, Marcos e Divas, Romeros e Evas, Marias e Marílias. Desse modo, distantes da torre de marfim parnasiana, os *personcontos* são antes um castelo de cartas, que o poeta pode carregar no bolso para o meio do turbilhão da rua, e escrever; e inscrever-se na sua ficção, inseparáveis vida e texto.

Na apresentação à coletânea intitulada **+ caras**, o professor de Teoria Literária Leo Grijus Soberg, anagrama de Jorge Luis Borges e tão *fabuloso* quanto as demais *personae* que povoam o livro – digo, a folha de livro -, apresenta os *personcontos* afirmando que “todo poema, sabemos, compõe biografias”. Não podemos dizer que toda biografia, inversamente, componha poesia, mas reconhecemos nesses textos as pulsações do que chamamos *bioficcionalidade*, termo defendido e difundido “sem complacência” por Evando Nascimento, que resume: “nada de literatura antes da vida, nada de experiência vital sem escrita que a suplemente e plenifique” (**Revista Cult**, n. 51, p. 10). Então, nos riscos que Bith traça, não é de estranhar a presença de um outro risco, tão complexo quanto o traçado dos decassílabos, que é o de permitir que o texto se entranhe de nomes próprios, alcunhas e codinomes, designações de *personae* que agora mesmo desfilam por aqui, homenageando, com seus nomes de batismo, as personagens bithianas.

O que pretendo com essa aparente inversão vida/ficção é chamar a atenção para um último ponto: a importância dos nomes próprios nos *personcontos*. O professor Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, em sua “Carta aberta para Aurélia”, parecendo parodiar o Vinícius poeta, diz: “Como sabemos, nome é fundamental. Em ficção, o nome jamais é arbitrário; há sempre alguma motivação – o que não quer dizer que devemos forçar os nomes (...) a significar”. Os anônimos que o perdoem!

Encerramos dando voz ao poeta Bith de um haikai que bem demonstra o desejo tentacular de se espriar sempre por outras novas personae, além das suas:

ah. se eu fosse midas
virava um gato de ouro
só pra ter mais vidas

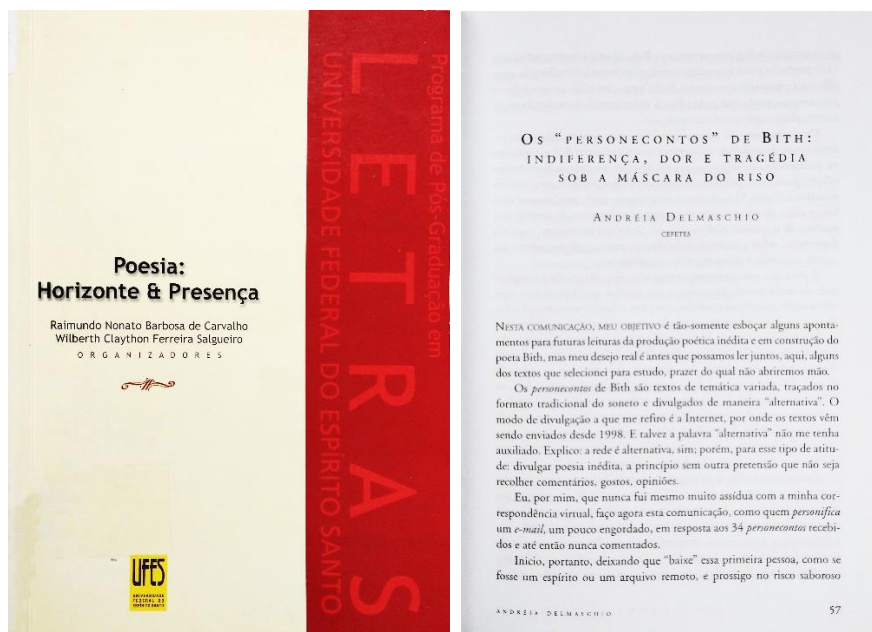
REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BITH. **Digitais**. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

BITH. **+ caras**: 12 personecontos. Vitória: Cronópios, 2001. Série "Folha de livro".

NASCIMENTO, Evando. In: **Cult**. Revista Brasileira de Literatura, 51. "Os favos da (quase) poesia", p. 10.



Capa de *Poesia: horizonte & presença* e a página inicial do capítulo de Andréia Delmaschio.

A morte e a sílaba¹

Death and the Syllable

Bernardo Oliveira*

La idéia de Wilberth Claython F. Salgueiro, vulgo e sacramentado Bith, de publicar sua coletânea de *personecontos* junto com uma “fortuna crítica” é, até onde posso saber, originalíssima. Mas, se começo falando desta sua idéia de livro, não é por causa desta possível originalidade, que pode, talvez, ser contradita por algum exemplo em alguma parte do mundo. Mas ela revela uma concepção de *livro*: aqui há a poética de um livro, que envolve e engloba a poética da construção de versos e sonetos, sem que isto coloque esta em segundo plano.

Eu assinalaria, a este respeito, alguns pontos: em primeiro lugar, neste gesto, Bith traz para seu projeto uma vivência, que é a de todos os que participam desta “fortuna”, a da inseparabilidade entre a palavra dita poética (incluindo, é claro, a narrativa, e até mesmo toda e qualquer das assim ditas “manifestações”

¹ OLIVEIRA, Bernardo. A morte e a sílaba. In: BITH. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 77-81.

* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

artísticas) e a tal palavra crítica. O que foi visto, lá no séc. XIX por um certo filósofo, como signo inequívoco de uma progressiva “morte” das artes, que ele considerava cada vez mais dependente da palavra crítica, hoje, neste livro, reaparece como fator de festa e de potenciação do jogo literário. Se para o sábio alemão a realização máxima da arte seria a escultura grega, que dispensava palavras e mostrava por si só a verdade do mundo numa forma “sensível”, hoje percebemos que a coabitação da arte e da palavra que a tematiza não representa sua morte, mas sim uma forma histórica de existência.

Bith, como todos nós aqui, habita os corredores, salas de aula e auditórios da universidade. Ele sabe porém, como poucos, ser fiel a um amor pela literatura, amor que no entanto não exclui nenhum aspecto de sua profissão, pois envolve e entrelaça mais de uma frente de trabalho: a leitura solitária, sempre acompanhada da prospecção de outros leitores para os textos que nos tocam; o trabalho de apresentar estas leituras e contagiar, nas salas de aula, aqueles que se dispõem a se contagiar por algo; a escrita de textos sobre questões ligadas às poéticas dos outros e a escrita de textos que expõe uma poética só nossa, aqueles textos (chamamos de poesias ou contos ou romances) onde expomos nossos pequenos manifestos de como a literatura poderia ser. Ao fazer tudo isso, com igual empenho, não vendo, ao menos assim o creio, qualquer contradição séria entre estes lados de uma mesma figura, Bith é um exemplo feliz desta modalidade bastante atual de autor literário: o escritor-professor universitário. Se há alguns que, sendo professores, percebem o seu lado “acadêmico” e o seu lado “escritor” como conflitantes, um sufocando ou atrapalhando o outro, este não é o caso do autor destes personecontos. Ao escrever sobre, por exemplo, um texto de Guimarães Rosa ou de Roland Barthes, o escritor-professor universitário está tão presente quanto ao elaborar um soneto.

Demoro-me falando do autor, pois para mim seria artificial deixá-lo de lado quando o vi ontem ainda. Ainda mais que isto de que falamos acima é um dos índices iniciais que falam da clareza deste projeto, do qual tenho a honra de fazer

parte. Ao escrevermos juntos este livro com Bith, celebramos de certo modo nosso próprio modo de existência, nós que, de um modo geral, também, de um jeito ou de outro, temos o mesmo tipo de experiência, neste “espaço entre” a escrita e a universidade. Digamos que nalgum dia futuro um estudioso que se debruce sobre este livro terá motivos para ver nele o claro sinal de uma época, de uma certa condição de existência da palavra escrita numa determinada era (é possível até prever, aqui, portanto, um desdobramento deste livro para além dos limites de suas capas).

Há um outro aspecto, que está incrustado no que acabamos de falar, que deve ser aqui lembrado. Como a nossa precursora Andréia Delmaschio, em trabalho sobre os personecontos de Bith (“Os “personcontos” de Bith: indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso”), assinalou rapidamente, a forma inicial de divulgação dos poemas narrativos do Bith foi o correio eletrônico. Creio que todos que participamos deste livro receberam, como eu, vez por outra alguma mensagem do Bith com um arquivo anexo.

O presente livro, por isso, tem raízes que antecedem sua concepção, pois nada mais natural do que convidar, para escrever e partilhar da encadernação aqueles que leram os arquivos estes anos. Trata-se de uma autêntica rede de leitores, que agora falam junto com o seu fundador, e que antes de se tornar livro coletivo já acontecia como leitura, produzindo agora, por fim, uma bela sinergia entre o arcaico livro e a tal internet.

II. Foram umas três ou quatro remessas (não posso nem fazer um histórico preciso, pois neste meio tempo meu “agadê” pifou, e perdi parte de minha caixa de mensagens), culminando nesta última, em que recebemos o convite para participar do livro. Lembro-me bem, no entanto, da primeira leva. Bith mandou um apanhado de poemas seus, alguns mais antigos, sonetos amorosos, haikais, poemas-piada, um sortimento variado e de diferentes épocas. Ao fim já surgiam

uns três ou quatro personecontos. Na minha resposta, expus umas considerações sobre as diferentes vertentes que se podiam identificar no apanhado. Gostei muito de uns poemas amorosos, sérios, outros misteriosos, alguns de “tema” impreciso, parecendo compor pinturas algo abstratas. E dos personecontos... não gostei. Me pareceram muito reticentes. Disse até, de modo bem desajeitado e demasiado “filosófico”, que não tocavam em nada que movesse a alma, ou algo assim. Fiz a ressalva, que me salvou, de que talvez com um apanhado maior de personecontos diante dos olhos fosse possível vislumbrar melhor qual era, afinal, o babado.

Seria justo deste modo que a história dos personecontos prosseguisse: outras remessas, periódicas, atestando a existência de uma oficina de sonetos instalada em silêncio e paciência. Bith estava mesmo decidido por aquela estranha forma, narrar no espaço curto e regado do soneto pequenas histórias, cortes transversais de vidas alheias, em geral momentos brutos e decisivos. Os curtos movimentos narrativos vinham sempre marcados por uma bem-humorada indiferença, como se todos dissessem, sobre aqueles dramas, como na canção, “bobagens, meu filho, bobagens”. Surpreendentemente Bith, que é confesso admirador e leitor assíduo (e declamador de memória sempre pronta e ritmada) de Paulo Leminski, revelava um talvez involuntário parentesco com outro autor daquelas paragens sulistas, Dalton Trevisan. (Aproveito para deixar claro que acho os personecontos mais interessantes do que o que li até hoje de Trevisan.)

Sim, a partir da segunda leva, com uns vinte e poucos textos, já dava para perceber uma poética (e eu mesmo, naquele meio tempo, devo ter mudado um pouco), que na ocasião defini como a da “morte súbita”. Naquela época, senti que começava a “entender” os personecontos. Percebia neles uma curiosa e insistente mania de enquadrar, na rápida moldura dos dois quartetos e dois tercetos, pequenas histórias trágicas sem tragédia, tristes sem tristeza, sucessos abruptos, tão rápido encerrados quanto começados. A forma do soneto surgia em completo acordo com a necessidade de focalizar uma micro e definitiva

história (não esqueçamos que definir significa dar fim), as sílabas se numerando rápidas, certas da morte precisa e do fim exato no último verso. “Acabe aqui, soneto”, lemos em “Amarildo e Lê” (14), e a morte súbita sorri, sem drama.

Fiquei satisfeito, na época, com minha “descoberta”. Achei aquilo muito bom, pois muitas vezes me incomoda a sensação, ao ler certos poemas por aí, de que são na verdade textos em prosa arbitrariamente “formatados” em verso, que não têm necessidade íntima de estarem em versos. Mas os contos do Bith só poderiam surgir em versos. A métrica não lhes é nada de exterior, e seu tema mais constante (a morte), como dissemos, pode até ser lido como alegoria da própria forma, e vice-versa. Esta foi minha porta de entrada na poética dos personecontos.

Mortes repentinas e/ou violentas (personcontos 7, 10, 13, 16, 25, 26, 37, 39), suicídios (2, 31, 45, 47), notícias de doenças terminais (4, 17), aparecimentos sobrenaturais ou quase, mas que significam o fim (1, 5, 21, 36)... “Foi tudo muito rápido”, começa o soneto 25, “Tubi ou Diego”, que, dirão, não tem nada de trágico, apenas uma bola que fura, no último instante, antes do gol. E nem me lembro se ele constava daquela segunda leva, ou da terceira. Creio que sim. Mas é um exemplo da poética da morte súbita, ainda mais que este termo ultimamente deixou seu domicílio médico e foi se instalar no campo do futebol. Diria mesmo que ele, na minha ótica, seria o escolhido para emblematizar a poética que eu então entrevia no conjunto dos personecontos.

Não me senti abalado ao perceber, nesta última e definitiva remessa que, com nitidez, vários, diversos poemas não têm o tema da morte súbita, o que torna a solidariedade entre forma e assunto mais vaga, embora não menos segura. Eu mal conto sílabas. Falo em segurança por conta desta que foi a porta de entrada na poética do Bith, que foi, para mim, uma aula de poesia em geral, a experiência de perceber a tão falada (ou nem tão como devia...) inseparabilidade de “forma e conteúdo”. Mas dos outros poemas, entre os quais estão vários de meus

prediletos 49 (assinalo aqui os de número 22, 23, 27, 30, 46 e o 48, muito bons, que nos enviam para outras paragens temáticas, mas sempre com a mesma calma urgência, a certeza do fim, o corte preciso da métrica, que mostra que tudo é rápido, especialmente a vida...), que falem os meus caros colegas de livro.



A morte e a sílaba

Bernardo Oliveira”

I

A IDÉIA DE WILBERTH Claython F. Salgueiro, vulgo e sacramentado *Bith*, de publicar sua coletânea de *personecontos* junto com uma “fortuna crítica” é, até onde posso saber, originalíssima. Mas, se começo falando desta sua idéia de livro, não é por causa desta possível originalidade, que pode, talvez, ser contradita por algum exemplo em alguma parte do mundo. Mas ela revela uma concepção de *livro*: aqui há a poética de um livro, que envolve e engloba a poética da construção de versos e sonetos, sem que isto coloque esta em segundo plano.

Fu assinalaria, a este respeito, alguns pontos: em primeiro lugar, neste gesto, Bith traz para seu projeto uma vivência, que é a de todos os que participam desta “fortuna”, a da inseparabilidade entre a palavra dita poética (incluindo, é claro, a narrativa, e até mesmo toda e qualquer das assim ditas “manifestações” artísticas) e a tal palavra crítica. O que foi visto, lá no séc. XIX por um certo filósofo, como signo inequívoco de uma progressiva “morte” das artes, que ele considerava cada vez mais dependente da palavra crítica, hoje, neste livro, reaparece como fator de festa e de potenciação do jogo literário. Se para o sábio alemão a realização máxima da arte seria a escultura grega, que dispensava palavras e mostrava por si só a verdade do mundo numa forma “sensível”, hoje percebemos que a coabitação da arte e da palavra que a tematiza não representa sua morte, mas sim uma forma histórica de existência.

PERSONECONTOS :: 77

Capa de *Personecontos*, de Bith, e a página inicial do texto de Bernardo Oliveira.

[*Personcontos*
não são sobretudo contos]¹

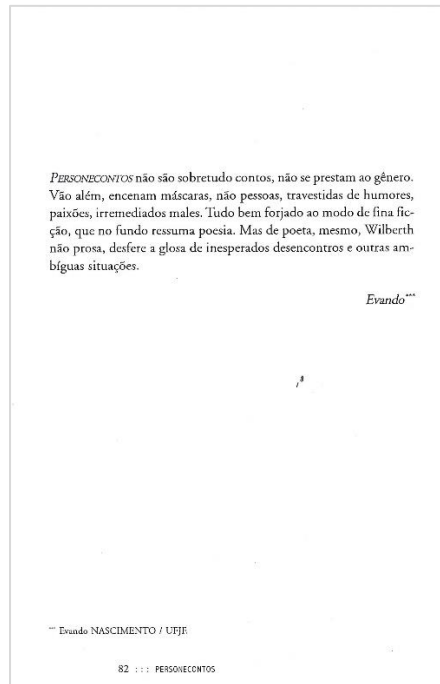
[*Personcontos*
are not Mainly Short Stories]

Evando Nascimento*

Personcontos não são sobretudo contos, não se prestam ao gênero. Vão além, encenam máscaras, não pessoas, travestidas de humores, paixões, irremediados males. Tudo bem forjado ao modo de fina ficção, que no fundo ressuma poesia. Mas de poeta, mesmo, Wilberth não prosa, desfere a glosa de inesperados desencontros e outras ambíguas situações.

¹ NASCIMENTO, Evando. [*Personcontos* não são sobretudo contos]. In: BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 82.

* Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



Capa de *Personecontos*, de Bith, e a página do texto de Evando [Nascimento].

Metamorfoses ambulantes de um bardo solitário¹

Walking Metamorphoses of a Lonely Bard

Fabíola Trefzger*

Enredo e personagens rarefeitos,
espaço e tempo mínimos – só eu
narrando o quase nada pra ninguém.

Bith

E escrever sobre os personecontos do bardo Bith, amigo /mestre de alma irmã, pressupõe uma necessária justificativa no pórtico deste texto. Ao habitual distanciamento requerido pela prática crítica *tout court*, franqueando uma visão supostamente mais acurada do objeto estético, com o intuito de legitimar juízos e valores a ele atribuídos, tem lugar aqui o que nomeio de “exercício do afeto” – única maneira possível, no meu caso, de realizar

¹ TREFZGER, Fabíola. Metamorfoses ambulantes de um bardo solitário. In: BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 83-94.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

a prazerosa tarefa do honrado convite: a leitura dos poemas. Espero, com isso, escusar-me de uma certa dicção “impressionista”, *personalíssima*, a contaminar meus comentários, entregando-me ao sabor dos versos que me chegavam, intermitentes e desafiadores, pelos caminhos inefáveis do espaço cibernético, pousando, incólumes, na tela do meu computador. Relendo-os agora, assim “arrumadinhos”, na versão definitiva, outra sorte de experiências afetivas me revolve o espírito. Buscarei então dar alguma forma a esse amplexo num novo enlace com os personecontos.

São ao todo cinqüenta e representam um populoso contingente de *personae* que abriga malungos de natureza vária, reconhecíveis e indecifráveis, preclaros e precários, alcunhados e indigentes nominais – miríade de tipos humanos a me arrostar com suas dores e delícias especulares. Afinal, quantos somos senão também cinqüenta?

A invenção desse novo gênero, o personeconto, de fatura joyceanamente bithiana, concentra o movimento tensional indiciado pelo próprio *mot-valise*: biografias contadas no breve espaço de um soneto. Prosa e poesia irmanam-se e imantam-se, configurando a heterogeneidade de identidades postiças que espalham seu canto nesse espetáculo farsesco.

Em termos de técnica poética, essa mescla de gêneros evoca de imediato um certo Bandeira, que fazia poema a partir de notícia tirada de jornal, capaz de condensar “miséria ordinária” e “elevação sublime”, transformando a força lírico-trágica num “instante de alumbramento”, como mostra a imprescindível análise da poesia bandeiriana feita por Davi Arrigucci Jr.²

Bandeira figura, aliás, como um dos nomes recenseados que dão título aos personecontos. Mas, significativamente, o nomeado se dissolve na ambigüidade

² Cf. ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

do significante, que designa, entre outras coisas, “um distintivo de nação, corporação, partido, etc.”³, além de permitir a conotação “deixar transparecer alguma coisa que deveria ficar oculta”⁴, na expressão “dar bandeira”. Como o ornitólogo do poema, cuja performance solitária surpreende “um show de vã pirotecnia em breu sem público”, o poeta pernambucano nunca quis dar bandeira, preferiu antes ser flâmula, “pequena chama”, pois, como ele mesmo confessa: “[...] eu fui sempre um tímido e jamais fiz qualquer coisa com o propósito de chamar a atenção.”⁵

Talvez, não por acaso, o sujeito auto-referenciado no personeconto 34 (“Bith”) também incorpore esse ritmo vertiginoso rumo à dissolução, convocando os “copoanheiros” a participarem de seu carnaval onomástico (e, dado o caráter não ortodoxo deste texto, eu não poderia deixar de registrar minha grande alegria por integrar esse festim – Evoé, Bith!). Ao invés de ressaltar os personagens eleitos, delineando suas marcas individuais, Bith “a-sujeita-os”, subtrai a seiva de suas humanidades, e, como quem manipula argila em estado puro, remodela a matéria, alterando-lhe sua original natureza, consagrando, com o gesto, o poder proteiforme dos corposlinguagem quando sujeitos à habilidade do poeta-oleiro. Assim, Marília, travestida de heroínas literárias, desemboca no livrosíntese de uma travessia homérica, metamorfoseando-se em *Marilíada*. Assim, carmem, despersonalizada, ricocheteia seu significante num gozo verbal insaciável, cujo transbordamento faz sucumbir o sujeito que a decanta, sorvendo-o com sua carnalidade de fêmea e palavra: “(há carmem num encanto sem alarme / há carmem quando a pena é mallarmé / há carmem se consigo desmanchar-me)”.

Vidas comezinhas ajustam seus enredos na moldura anacrônica da fôrma, despindo seus humores na véspera de sua dissolução. Num átimo, o poeta capta

³ BANDEIRA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 264.

⁴ Ibid., p. 265.

⁵ BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: _____. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 75.

esses instantâneos em que perfilam diminutas epopéias com seus heróis anônimos. E traça a cartografia de seus desejos, açula-os com seu risco, enredando-os nessa ciranda em que risos e lágrimas são adereços indispensáveis para a composição de suas máscaras. A respeito de um revezamento contínuo de máscaras, associado ao caráter de personae, de que se revestem os nomes, cumpre destacar o que afirma Andréia Delmaschio, ensaísta que inaugurou a fortuna crítica dos personecontos:

[...] há nesses textos um constante vestir-se e despir-se de máscaras, por vezes tematizado nos poemas, por outras iniciado com a seleção vocabular e o trabalho com os nomes, e indo até as marcas mais concretas na caracterização das personagens e a ações como o barbear-se, o maquiar-se, o embebedar-se, o mutilar-se ou o fantasiar-se para um baile de fantasias⁶.

Retalhos episódicos de biografias flagram instantes derradeiros em que, sob a tutela da máscara, a vida se faz solidão e poesia. Como na narrativa pungente de "Fuentes e Deus", em que "A solidão é tanta, mais a lua.", e o sentimento de desamparo inspira filosofia no botequim: "A vida é copo cheio de metades...", diz Fuentes Souto. Ou no caso de "Ademir da Guia", poeta que, em seu anúncio de solteiro à procura de moça que sabe rir e "dançar bem boleros", confessa ser afeito aos disfarces ("Gosto de futebol, e de pseudônimos,"). E não se despede sem antes, matreiro, concluir com um drible: "Procure-me nas rimas. Ademir.". Ou ainda na história de Amarildo, o personagem deprimido do personeconto 14, que, "bebendo sem parar, e só, num bingo.", descobre "[...] Lê, dormindo, / as cartelas na mesa, totalmente / consigo [...]". O encontro desses dois solitários é saudado com a complacência do cantador, que deixa escapar uma indulgente esperança quando exorta: "[...] acabe aqui, soneto, / antes que Lê acorde. Leitor meu, / a nossa vida, diga, se repete?"

⁶ DELMASCHIO, Andréia. Os "personcontos" de Bith: indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de; SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (orgs.). Poesia: horizonte & presença. Vitória: Programa de PósGraduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, UFES, 2002, p. 58.

A linguagem poética parece ser também o espaço de derrisão onde os anônimos heróis buscam dirimir a porção trágica de sua existência. E onde, por vezes, os conflitos soem apaziguar-se. Nesses momentos, a ausência elocutória do “eu” é preenchida com o entrelaçamento entre a vida contada na moldura do poema e a autoconsciência poética que enforma o canto dessas diminutas epopéias. Como se os taciturnos (e incontornáveis) dilemas que ensombrecem nossa vida besta pudessem, de incerto modo, reverter os subterrâneos dessa catábase em auto-reflexividade metapoética, não raro dotada de uma pregnância chistosa⁷6 . No personeconto 8, a insatisfação com o nome resolve-se com a morte dos pais intelectuais. Verana Ravena, órfã, pode enfim livrar-se da execrável excentricidade de seus progenitores:

“Sim, odiava o próprio nome. No cartório,
o escrivão Carlos Vaz, de cor: ‘Você faz
conforme o seu doutor advogado. É só.’
Mudaria afinal os nomes infernais.”

Momento em que o “personarrador bithiano”⁸ parece jubilar-se, cúmplice da nomeada:

“Mas seu destino estava escrito em alexandrino:
casou-se com Edgar, poeta e da garrafa.
A vida imita a arte? Não quero ser *partner*

(pensou, rindo da rima, tão rica e tão bilíngüe)
em tramas de sinais. Agora sou Maria
– anagramas jamais – Maria de Maria...”

Já em “Barros”, verifica-se um intrincado jogo de espelhamento entre o personagem-escritor que dá título ao personeconto e a história de seu alter ego circunscrita na intermitência dos versos entre aspas:

“A morte, dele, ria todo dia’,
escreveu Barros, rindo ao ritmo obtido,

⁷ 6 Acerca do chiste e dos recursos de humor empregados por Bith nos personecontos, consultar o referido texto de Andréia Delmaschio.

⁸ Categoria criada por Andréia Delmaschio para nomear o narrador dos personecontos.

'mas ele mal sabia da assassina',
arrematando ambíguo feito um brinde.

'Nos sonhos, no café, ela aparece',
com Barros mais o verbo no presente,
'disfarçada em veneno ou em remédio',
temendo, mesmo alegres, o intelecto.

'Eis que Barros, de súbito, cai numa'
persona em tom de luto, segue lúdica
'crise renal, a última: saúde'

dentro do verso heróico. Sorri Barros:
'entre aspas e só – indesejada'
das gentes, qual de nós dois vai sobrar?"

A outridade inscrita no nome pluralizado (Barros), amplificada pela construção em abismo, acentua a ambivalência entre drama⁹ e humor, entre morte (a assassina ridente) e vida (a escrita desafiadora), cuja síntese se encontra formulada no verso que destila e ao mesmo tempo conserva a dubiedade contida na palavra *persona*, impedindo sua cabal identificação: "persona em tom de luto, segue lúdica". A evidente vantagem da ironia sobre a corrente dramática que anima a(s) narrativa(s) constitui, a meu ver, uma das chaves para se compreender o modo como as vicissitudes e idiossincrasias dos personagens adquirem relevo.

É preciso esclarecer contudo que não se trata de busca de redenção por meio de uma poesia que prima pelo esgar, nada disso. Mas de um enfrentamento que implica embate de forças interdependentes e não excludentes, canto e contracanto atuando em combinação harmônica. Dramas e conflitos são vazados de humor por graça e obra da perícia técnica do poeta. O humor que provoca o riso porta-se lado a lado à força poética, engendrando o cortejo heteróclito de vidas celebradas pelo incansável fôlego do aedo. Deixemos falar o próprio poeta, na sua roupagem de crítico da poesia brasileira dos anos 70 aos 90: "Rir, no sentido lato, faz bem: põe o corpo em funcionamento, ativa a libido, cria vontade.

⁹ Aproveito a polissemia proporcionada pela palavra "drama", reunindo a um tempo o significado que aponta para a estrutura do texto teatral bem como o que remete a fatos de natureza terrível, catastrófica, já que as situações "dramáticas" integram o repertório desse teatro de máscaras.

Não é à toa que o humor [...] vive tão próximo à poesia: são forças em contínuo tornar-se formas por um caminho comum, a linguagem”¹⁰. Forças e formas retornam aqui como vetores obsediantes, atuando como um dínamo que abastece e sobeja o impulso da criação poética bithiana.

Outras vezes, é a própria situação chistosa que recebe o sopro discreto, porém essencial, do impulso trágico, favorecendo, paradoxalmente, a irrupção do cômico. Como acontece com “Caio”, cujo exercício de contorcionismo trocadilhesco conduz o personagem à sua própria queda:

“Vivia cometendo trocadilhos
 – e por isso acabou pagando ao Pato.
 Brindava: ‘Tomo coca-cola em lato...
 senso...’ e ria, líquido, do chiste.

Se jogava na frente o nome: ‘Caio...
 Rolando...’ – viajava – ‘da... da... Rocha!’
 Tinha seus bordões: ‘fé demais’, ‘cá, brocha’,
 ‘tem pão, fresco?’, ‘o pé, louro’, ‘trocadalho

do carilho, mais trágico que a peça
Antígona, de Sófocles, o cego’,
 rá, rá, ria, da própria ‘eros-dição’.

Um sem-graça porém atravancou-lhe
 o caminho. ‘Meu nome é Caio Ro...’
 ‘O meu é Pato Fui Tocaio Não!’”

O ritmo progressivo da narrativa assenta-se numa seqüência de significantes lábeis, responsáveis pela manutenção da tonalidade cômica. A desmesura ascensional do personagem, ufanando-se de sua destreza chistosa, concorre com o movimento descendente de sua trajetória, rumo ao inevitável fim. Do entrechoque de forças opostas, assoma a potência irônica dessa tragicomédia.

Em “Cheeco”, ocorre um processo inverso ao de “Caio”. Cheeco não é engolfado pela trilha abismal do infausto (e burlesco) destino. Neste personeconto,

¹⁰ SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002. p. 145.

acompanhamos o abrandamento gradativo da situação de conflito que inaugura o poema. O imperscrutável fenômeno que acomete o personagem (“De repente o fenômeno. Crescia, / sem cessar, um centímetro por dia.”), fazendo recrudescer o iminente embaraço, encontra sua solução numa questão análoga a fatos lingüísticos. O último terceto ancora a suspeita de há luz no fim dos versos, quando Cheeco reconhece e subverte o peso da inexorável sina: “[...] Assim, / / feito proparoxítone assumida, / disse-se Cheeco: Fiat lux. Sentiu / a síndrome de Sísifo bilíngüe...”.

A poesia anima a experiência de uma vida sensória. No universo caleidoscópico dos personecontos, os estímulos “tentaculares” orientam o circuito perdulário das sensações desencadeadas pelo binômio vida e poesia. Algumas dessas sensações exalam desalento e desencanto, sentimentos às vezes comparados à forma prosaica de uma cebola:

“(...) Ao léu, imaginou-se uma cebola
misteriosa, em camadas, compacta.
Mas em cada camada (cada capa)
uma dor que, no tempo, se esconde.”

Há também instantes em que essas sensações expressam desejos frustrados, negação do mínimo, miserável impotência. É o que acontece com “Telmah”, a que “queria mil coisas utópicas.”, que “queria, quem sabe, a vida. / Fatal: sobrou-lhe apenas um não ter.” Porém, semelhantes a um híbrido macunaímico, essas vidas indigentes têm seus destinos transformados, convertidos em forças estelares, com lugar cativo no céu da poesia. É o que comprovam os respectivos desenlaces desses pequenos dramas, cantados pelo bardo:

“Telmah queria tanto – que fundiu.
Frases mal disfarçadas não explicam.

Telmah tornou-se um ser incrível, rítmico.
Ficaram dela poucas fotos pálidas.

Telmah, linda, papéis brancos no ar.
Fortes, feito um gerúndio. Esgrimando.”

.....
"E Berger viu que o mundo era ele em verso..."

No limite, a convergência de forças inextrincáveis – vida e poesia – desemboca na assimilação do fazer poético com o ato amoroso, promovendo a súpula "eros-dição". A aliança entre energia sexual e jorro poético surge não só em "Caio", em que as peripécias jocosas com os significantes proporcionam ao personagem um pleno gozo verbal narcísico, mas também emergem na forma de uma pedagogia da união sexual cotejada à pulsão libidinal de se ler um bom poema. No personeto 11, Soninha, após tergiversar sobre os indispensáveis protocolos capazes de assegurar a qualidade da cópula, revela a decepção com a performance azafamada de seu companheiro Janjão:

"Janjão, eu disse, venha devagar.
A mulher se conhece pelo olhar.
Ela quer que você num leve toque,
fingindo não saber, pegue e coloque

a mão (como se lesse um bom poema)
nos seios, coxa, bunda. Mas não tema,
depois desse carinho, querer mais:
o corpo é vulcão, jardim e cais.

Aí, boca com boca, mão na vulva,
e no clitóris, dedos que se cruzam,
você no meu ouvido, tom obsceno,
nuvem que chove – tudo em movimento.

Em vez disso, Janjão, você vai, goza,
dorme e ronca, feliz, de lado, broxa."

A admoestação da personagem carrega, como se nota, uma subreptícia crítica ao leitor apressado, de tosca sensibilidade, sem traquejo nas finas artes de *foutre un encrier*. Em legítima defesa, Janjão, por seu turno, contrapõe-se ao discurso de Soninha, rasurando a queixa da companheira mal-amada. E retruca:

"Soninha, não me chame de Janjão.
Meu nome é Janair, você bem sabe.
Ontem, eu te beijei, mordi seus lábios,
nuca, peito, boceta – tudo em vão.

Você, completamente longe, aérea,
dizia, devagar, vem, me penetra
(e falava também em ler poema).
Nua, minha, mas só: entreaberta.

Tentei, mexi, peguei. Todos os dedos
avancei em seu corpo pra rompê-lo.
Falei palavras feias, o que pude
em língua reles, grossa, bronca, chula.

Mas você não estava aí pra mim.
Assim, mesmo a dois, posto ao lado, vim.”

Consignar o aludido cotejamento proposto por Soninha (foder bem = ler um bom poema) é, considerando ainda a versão de Janjão, legitimar a prática hermética como uma habilidade fundamental para se atingir o êxito e o êxtase ao se penetrar o corpo do texto e o texto do corpo.

Ainda no registro do erotismo, que imprime um impulso vital no circuito dos personecontos, vale a pena retomar, agora em nova clave, o mafuá onomástico de “Bith”. Vimos que a linguagem poética é o espaço onde o sujeito se aloja, dá bandeira. E é também o refúgio por onde, sorrateiramente, ele escapa. Como uma dançarina que, sob camadas diáfanas de véus, insinuasse as volutas serpenteantes de seu corpo, o “personarrador” bithiano ensaia seu solo de sedução diante de nossos olhares encantados. Ora suspende, com calculado gesto, uma das pontas do tecido que roça suave sua nudez, simulando um *strip-tease* despudorado, como no referido personeconto 34. Ora negaceia o leitor-voyeur, que, ávido, se rende a essa dança de ocultação-desvelamento, como em “H.I.”. No baile que reúne toda sorte de “super-heróis”, sob o signo da confraternização de alteridades, H.I. consente em se despir e dançar. Porém, sabota sua nudez, albergando-se na cifra que descortina sua paradoxal invisibilidade:

“O último a chegar foi Super-Man,
olhos de raio x, dizendo: ‘Hi!’.
Nem liguei, observando o Capitão
América de papo com Al Ca-

pone. Bêbados, Cristo e Lampião

cantavam Caetano: 'Gosto muito
de te ver...', quando entrou Homem Aranha
berrando: 'Alguém viu meus Tele Tubbies?'

Ninguém respondeu. Batman e Drácula
fungavam no banheiro. A Mulher
Maravilha só ria, ouvindo agá

insistente da Jeanne é um gênio.
Nero estava de fogo, num fingir-se.
Despi-me e dancei, Homem Invisível."

Os passos dessas metamorfoses ambulantes acompanham o ritmo de cadências imprevistas. Como se ressoassem, obedientes, as modulações de vidas possíveis, tão verossímeis. Ou melhor, *da vida*, que singularmente se afina pela orquestração do acaso. E fratura nossa existência em gestas infindas, estilhaçadas – de que somos heróis? Ser doido e poeta nas verdades que professa? Ser Fuinha, sem teto, sem nome, mas senhor do silêncio e da falta abissal de movimento? Ser Paulo e Paulus, em felino e noctívago assombro espectral? Ser Deus em Fuentes, unívoca coincidência das metades? Ser Tubi ou Diego, em passe de malandro, certo lance de atacante – que os dados defraudam? Ser, quem sabe, Nenhum, no limiar do silêncio e do barulho, virando "nome e som, entre sim e quase"?

Essa saga não tem jeito. É cinquenta e não se encerra – é "a mesma, sempre outra, feito um livro". Porque a vida, copoanheiro, a vida nunca nos dá trégua.



Metamorfoses ambulantes de um bardo solitário

Fabiola Trefzger***

Enredo e personagens rarefeitos,
espaço e tempo mínimos – só eu
narrando o quase nada pra ninguém.

(Bith)

ESCREVER SOBRE os personecontos do bardo Bith, amigo /mestre de alma irmã, pressupõe uma necessária justificativa no pórtico deste texto. Ao habitual distanciamento requerido pela prática crítica *tour court*, franqueando uma visão supostamente mais acurada do objeto estético, com o intuito de legitimar juízos e valores a ele atribuídos, tem lugar aqui o que nomeio de “exercício do afeto” – única maneira possível, no meu caso, de realizar a prazerosa tarefa do honrado convite: a leitura dos poemas. Espero, com isso, escusar-me de uma certa dicção “impressionista”, *personalíssima*, a contaminar meus comentários, entregando-me ao sabor dos versos que me chegavam, intermitentes e desafiadores, pelos caminhos inefáveis do espaço cibernético, pousando, incólumes, na tela do meu computador. Relendo-os agora, assim “arrumadinhos”, na versão definitiva, outra sorte de experiências afetivas me revolve o espírito. Buscarei então dar alguma forma a esse amplexo num novo enlace com os personecontos.

São ao todo cinquenta e representam um populoso contingente de *personae* que abriga malungos de natureza vária, reconhecíveis e indecifráveis, preclaros e precários, alcunhados e indigentes nomi-

PERSONECONTOS :: 83

Capa de *Personaecontos*, de Bith, e a página inicial do texto de Fabiola Trefzger.

Um poeta muito branco¹

A Very White Poet

Flávio Carneiro*

Numa antiga crônica, perdida em algum canto qualquer da memória, Luis Fernando Verissimo contava das noites que passou em claro, quando garoto, tendo que encontrar resposta à pergunta que alguém lhe fizera na escola: se você estivesse se afogando em alto mar e precisasse escolher entre salvar sua mãe ou a bandeira do Brasil, o que escolheria? Só mais tarde, já adulto, ele iria perceber que não precisava decidir entre a bandeira e a mãe, e que o problema não estava nele, mas na pergunta.

Bith, como pessoa e como poeta, nunca deu muita bola para essa tolice de ter que decidir entre uma coisa e outra – estratégia perversa que rouba do sujeito seu sagrado direito ao “depende”. Ultrapassando Cecília – de quem se tornou (não fosse ele o rei das surpresas) convertido admirador – e se aproximando de

¹ CARNEIRO, Flávio. Um poeta muito branco. In: BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 95-101.

* Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Drummond, seu irmão de singelas miudezas, Bith sempre buscou, às vezes de fato, às vezes apenas para o sustento do sonho, ficar com isto e aquilo.

Neste seu novo livro, o poeta dá de vez as mãos ao prosador, guardando no sótão do seu coração tamanho trem a postura contemplativa, o estar-a-ver-em-comunhão, típico dos haikais de seu livro anterior, *Digitais*, para juntar-se ao movimento em processo, ao um-depois-do-outro (como gafanhoto, diria meu filho Gabriel, que ganhou do Bith a reescritura da cantiga: Biba eu, Biba tu, Biba o rabo do tatu!), aderindo então ao jogo de desdobrar-se no tempo – marca da narrativa.

Digo guardar no sótão porque não se trata de abandono, de subtração, mas de adição. O contemplativo abandona seu lugar de evidência e se lança no interior do narrativo, onde permanece vivo, ecoando suas ondas plácidas no mar revolto do fabulário.

...

No personeto 30, de título H.I. – título este que os mais afoitos, ao final da leitura, julgam ser as iniciais de Homem Invisível ou, numa segunda hipótese que não invalida a primeira, o cumprimento “hi”, ou “oi” na língua de Shakespeare, mas que o rigor crítico obriga a esclarecer que não é nada disso, que H.I. deve ser entendido como um lance de análise combinatória, sendo H a representação do número 8 (sua posição no alfabeto), e I, pelo mesmo motivo, a representação do número 9, o que perfaz 89, justamente o número de fios de cabelo constantes da cabeça do poeta quando escreveu o poema –, Bith usa a seguinte epígrafe, tirada de Riobaldo: “Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.”

Ora, troquemos pessoas por poemas – ainda que trocar pessoas por poemas não seja lá uma prática muito correta, embora o mereçam algumas pessoas, e alguns poemas –, troquemos pessoas por poemas, com a necessária troca de seus artigos respectivos, e teremos uma definição possível dos *personecontos* de Bith. E mais não digo, porque já foi dito.

...

Há no livro, se visto como um todo e não como mera reunião de poemas escritos ao longo do tempo – projeto, este, inimaginável para um poeta obsessivo como o autor desses *Personecontos* –, se visto, portanto, como uma trajetória narrativa que, ao findar-se, mostra o caminho percorrido, há nesse livro não propriamente uma busca, mas a encenação de uma busca. Ou, se preferirem, há uma busca sem objeto, que se compraz em ser apenas o que é: busca. Como num dos evangelhos apócrifos de Borges, o livro de Bith parece dizer ao leitor: “Busca pelo agrado de buscar, não pelo de encontrar”.

Daí o recurso à remissão quase infinita, que o livro faz em dois sentidos. Para dentro, quando o autor brinca de criar espelhos – Paulo-Paulus, Diva-Dádiva, Soninha & Janjão, Marcos & Diva, Ademir da Guia & Rosuarda, Motel Letom etc. –, um personagem remetendo a outro(s), uma idéia ou um som dialogando com outros em sutil sinfonia. Para fora, quando o viajante busca outras plagas, nas searas de Mário, Bandeira, Poe, Machado, Glauco Mattoso, Guimarães Rosa – só pra citar os mais evidentes, a que se somam os transparentes –, no exercício de escrever com, que é, desde os primórdios poéticos de Bith, sua marca registrada.

Para dentro e para fora – às vezes simultaneamente, como no *personeconto* “Verana Ravena”, por exemplo –, a palavra vai tateando caminhos em busca. Só isso: em busca.

...

Na verdade, é preciso fazer aqui uma revelação: os contos de *Personecontos* não existem.

...

Alguns temas são recorrentes na poesia de Bith. Para citar alguns: a morte, a memória, o suicídio, a identidade (ou a falta de, ou a busca de, ou o falso encontro de). Alguns recursos poéticonarrativos são recorrentes no tratamento dos temas recorrentes: espelhamento, histórias beirando o fantástico (entre o sono e a vigília, por exemplo), humor, performances variadas de metalinguagem (feito um virtuose).

Pensando bem, tudo é recorrente nesse livro de Bith. Correndo por fora, correndo dentro, correndo atrás, tudo corre de volta, num retorno ao rio do início, baldos e largo como um mistério, rio turvo e, quando menos se espera, de repente límpido. Tudo em torno da mesma velha palavra, que se retorçe nas sombras, nas fímbrias, a mesma palavra que, não tendo sido escrita neste livro, está no entanto pairando sobre todas as outras, a mesma palavra que, quando for escrita aqui, logo adiante, não terá a mínima graça, a não ser que a tomemos por algumas de suas formas, em que ama disfarçar-se, mas é apenas ela que poderá ser escrita, aquela a que o poeta Bith, ricorrente, escolheu como guia, e que se projeta para além de qualquer alcance, uma palavrinha grande e feia, e talvez nem seja necessário dizê-la, ambigüidade, quem sabe só mesmo deixá-la solta na frase, como agora há pouco, deixá-la cair ao chão do texto distraidamente, como quem deixa cair um lenço.

...

O que existe mesmo neste livro são promessas de contos. Se não fosse um tanto mulherzinha demais a comparação, diria que Bith escreve contos em botão. Fica

para o leitor um convite: o de se tornar escritor e desdobrar cada poema em suas sete faces escondidas, estendendo o fio até que se desnovele por fim o enredo. E se o leitor for desde antes romancista, fica a tentação de espraçar por páginas e páginas cada história enovelada – que romance! –, dando forma ao sugerido, num exercício de oficina que talvez renda frutos.

Frutos, sim, mas quem sabe – e aí o convite mostra sua alma de armadilha – frutos azedos, deformados, ou mal formados, como paga a quem se meteu a desdobrar o que foi feito para permanecer dobrado. Talvez resida aí a beleza dos personecontos de Bith: ser como se fosse. E então o desejo de dar-lhes vida de história narrada pode ser mesmo como canto de sereia, o que não impede que haja Ulisses por aí dispostos à aventura, não sou eu que vou dizer que não, ora essa.

...

Bith, aliás, não cria personagens, cria personecontagens – neologismo que, a par seu jeitão pouco elegante, quase um albatroz, nos serve porque acrescenta ao já sabido o detalhe da obsessão do poeta pelos números, pelas contas exatas das quais brotam delírios. A exatidão ajuda, em *Personcontos*, não apenas a conter os devaneios, embora também seja esta uma de suas funções, mas antes a torná-los possíveis. Como Valéry, Bith sabe que “é preciso ser leve como o pássaro, não como a pluma”.

...

Como Amorim, Bith é também um mestre da etimologia. E para render homenagem a mais esta de suas qualidades, que por certo há de ter sido fundamental para sua formação enquanto emérito criador ou apropriador de nomes, desde os mais usuais aos mais exóticos, fui eu mesmo à procura da

origem de seu próprio enigmático nome, em árdua pesquisa cujo resultado transcrevo abaixo, para utilidade de futuros biógrafos do poeta:

Bith – apelido de Wilberth, nome de batismo do poeta. (Incorporado à prosódia do português do Brasil, o fonema correspondente a “th”, em inglês, teria se transformado no nosso “ti”, daí a pronúncia: “Uílberti” – que, diga-se de passagem, escrito assim parece bem esquisito).

Wilberth, ao que tudo indica, foi uma homenagem dos pais do poeta a um parente remoto, provavelmente o patriarca da família, um marinheiro inglês que teria vivido em Londres, em meados do século XVIII. Pelo que pude coletar de dados sobre esse marinheiro, seu nome seria originário de um erro gramatical, bastante comum na classe social de que fazia parte: a junção da partícula “will”, que funciona como auxiliar na formação do futuro, em inglês, não a um verbo mas a um substantivo, “berth”. A palavra “berth” é muito utilizada na linguagem da navegação, e significa, entre outras coisas, o espaço de manobra de um barco quando precisa ancorar, ou seja, “berth” é o espaço que há entre o barco e o cais, ou outros barcos ao redor. Também significava, no jargão dos marinheiros (pelo menos os daquela época): pessoa que tem habilidade de manobrar um barco, que sabe ancorar um barco, mesmo em espaços reduzidos. Como a família do velho Wilberth era bastante pobre, o nome escolhido para o filho talvez fosse uma espécie de desejo e de advertência sobre o destino daquele que estava por nascer. Nesse caso, “will” significaria: o que está por vir, o futuro, e a outra parte do nome significaria: que seja um marinheiro de verdade, com habilidade para lidar com as dificuldades, com as limitações, que saiba encontrar seu espaço, que saiba e consiga onde ancorar.

Quando optou pelo nome artístico Bith, o poeta – certamente sem saber que o fazia – na verdade estava suprimindo de seu nome a partícula indicadora de futuro (“will”), ou seja, naquele momento assumia, enfim, sua maioridade, deixando de ser apenas uma promessa e tornando-se, de fato, aquele que sabe

lidar com espaços reduzidos. No caso, aquele que tem a habilidade de criar com pouco, como João Cabral e suas “mesmas vinte palavras girando ao redor do sol”. Bith, portanto, seria sinônimo de economia de meios, de concisão. Seria – agora por extensão e certo desvio, vagando por uma imagem mais poética – a capacidade de criar, no espaço finito, a sensação de infinitude.

...

Quando Bith chegou no céu, São Pedro o recebeu com um sorriso largo e lhe perguntou:

— E então, Bith, trouxe a chave?

— Chave?!

Tsktsktsk, fez São Pedro.

— Você não sabia que pra entrar no céu precisa da chave, rapaz?

Bith olhou pra São Pedro meio envergonhado, cofiou a barba, sem saber direito o que dizer. Depois abriu a bolsa e ficou mexendo lá dentro, procurando alguma coisa. De repente encontrou o que procurava, tirou da bolsa e disse ao santo:

— Chave eu não trouxe não, mas tem aqui essa andorinha que Manuel Bandeira me deu. Serve?

São Pedro pegou a andorinha, olhou com cuidado, virou de um lado, virou de outro, e então disse:

— Você não acha que o céu já tem andorinhas demais, Bith?

Ele não respondeu. Ficou só olhando pra São Pedro.

Então São Pedro, depois de pensar um pouco, devolveu a andorinha pro Bith e o colocou pra dentro do céu, dizendo:

— Tudo bem, meu filho, pode entrar, a casa é sua.

E completou, balançando os ombros:

— Afinal, duas andorinhas a mais, duas a menos...



Um poeta muito branco

Flávio Carneiro***

NUMA ANTIGA CRÔNICA, perdida em algum canto qualquer da memória, Luis Fernando Veríssimo contava das noites que passou em claro, quando garoto, tendo que encontrar resposta à pergunta que alguém lhe fizera na escola: se você estivesse se afogando em alto mar e precisasse escolher entre salvar sua mãe ou a bandeira do Brasil, o que escolheria? Só mais tarde, já adulto, ele iria perceber que não precisava decidir entre a bandeira e a mãe, e que o problema não estava nele, mas na pergunta.

Bith, como pessoa e como poeta, nunca deu muita bola para essa tolice de ter que decidir entre uma coisa e outra – estratégia perversa que rouba do sujeito seu sagrado direito ao “depende”. Ultrapassando Cecília – de quem se tornou (não fosse ele o rei das surpresas) convertido admirador – e se aproximando de Drummond, seu irmão de singelas miudezas, Bith sempre buscou, às vezes de fato, às vezes apenas para o sustento do sonho, ficar com isto e aquilo.

Neste seu novo livro, o poeta dá de vez as mãos ao prosador, guardando no sótão do seu coração tamanho trem a postura contemplativa, o estar-a-ver-em-comunhão, típico dos haikais de seu livro anterior, *Digitais*, para juntar-se ao movimento em processo, ao um-depois-do-outro (como gafanhoto, diria meu filho Gabriel, que ganhou do Bith a reescritura da cantiga: Biba eu, Biba tu, Biba o rabo do tatu!), aderindo então ao jogo de desdobrar-se no tempo – marca da narrativa.

Digo guardar no sótão porque não se trata de abandono, de subtração, mas de adição. O contemplativo abandona seu lugar de evi-

PERSONECONTOS : : : 95

Capa de *Personecontos*, de Bith, e a página inicial do texto de Flávio Carneiro.

A vida feito livro¹

Life as a Book

Jaime Ginzburg*

BERGER (43)

Caminhava no parque quando viu.
E viu que a vida já não era a mesma.
A mesma, sempre outra, feito um livro.
Que, sentado na pedra, ele leu:

“(...) Ao léu, imaginou-se uma cebola
misteriosa, em camadas, compacta.
Mas em cada camada (cada capa)
uma dor que, no tempo, se esconde.

Berger, cebola, quis: ao temperar
ia surpreender todos os dentes
rindo, em vez das cortantes (facas) lágrimas. (...)”

Cebolas, pedras, lágrimas voltavam
– risos, temperos, páginas também.
E Berger viu que o mundo era ele em verso...

A contradição formulada no terceiro verso do poema Berger, a vida como mesma e sempre outra, oferece um caminho produtivo para a interpretação dos poemas de *Personecontos*, de Wilberth Salgueiro.

¹ GINZBURG, Jaime. A vida feito livro. In: BITH. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 102-103.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGRS).

Sustentados em um dualismo formal, com propriedades de lírica e de narrativa, os textos são exigentes em termos de construção. Frequentemente se organizam em termos de referências a indivíduos e ações, em relação aos quais são formuladas observações. No caso de Berger, é exposto um procedimento que, de modo difuso, permeia todo o trabalho: a incorporação de sinais da atividade de leitor ao trabalho da escrita. A segunda e a terceira estrofe transcrevem o suposto trecho de um livro; esse trecho se converte em matéria expressiva da própria vida exposta.

A construção fabular, que fala de uma reação insólita à cebola, o riso que substitui o choro, elabora ironicamente a manifestação da dor profunda, que se inscreve em cada camada de vida, como se a experiência encontrasse no sofrimento sua própria base constitutiva. A pedra, imagem austera da permanência, é tensionada pelo reconhecimento das transformações trazidas pelo tempo, indicadas na primeira estrofe. Essa articulação entre o que permanece e o que se transforma, o mesmo e o outro, esteve na tradição da lírica de língua portuguesa, desde os sonetos de Luís de Camões.

A abertura construída em tom de crônica trivial, seguida de meditação sobre o tempo, e encadeamento de fábula, contrasta com a delicada imagem final, ao gosto de Calderón de la Barca, em que mundo e sujeito se conectam pela mediação do verso. Elogio da lírica, esse final é também consolidação da necessidade de existência, apesar de toda dor, da figura de Berger, motivada por essa conexão.

A produção de Wilberth Salgueiro ganha com este livro uma configuração nova, que se articula tanto com seus haicais como com seu ensaio crítico e historiográfico sobre a poesia brasileira contemporânea, *Forças e formas*². Tanto

² Trata-se de *Forças e formas*: aspectos da poesia brasileira (dos anos 70 aos 90). Vitória: Edufes, 2002. A 2ª edição está disponível em: <https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11970/1/digital_forcas-e-formas.pdf>. (N. E.)

a produção literária como a ensaística são conduzidas por uma força comum, que se apresenta como tentativa constante de reconstruir e reelaborar, com maturidade e convicção, mediações constituídas poeticamente para as relações entre sujeito e mundo, relações que permanecem e relações que se transformam.



Capa de *Personcontos*, de Bith, e a página inicial do texto de Jaime Ginzburg.

Um poeta-crítico na contemporaneidade¹

A Poet-critic in Contemporary Times

Marília Rothier Cardoso*

A produção de poetas-críticos, como Pound e Haroldo de Campos, “inventores da poesia japonesa” no ocidente, serve de matriz à escritura ensaística de Wilberth C. F. Salgueiro, pois esta visa questionar os parâmetros tradicionais da historiografia literária, à medida que surpreende e desenha os perfis da atual safra poética brasileira. A contemporaneidade, no entanto, exige a redefinição dos critérios da matriz anterior, pois, em seu horizonte, o novo foi substituído pelo reciclado e o *remake* tomou o lugar da palavra de ordem, *make it new*. A energia revolucionária dos movimentos imagista, concretista e afins é transformada no humor elegantemente cruel, à maneira de Borges. O trânsito, que aqui se perfaz, por entre os diversos poemas escolhidos e citados, em nenhum instante erige obras-

¹ CARDOSO, Marília Rothier. Um poeta-crítico na contemporaneidade [Orelha]. In: BITH. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004.

* Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

primas; ao contrário, descontrói toda e qualquer obra para isolar fragmentos interessantes e recombina-los com recortes de outros contextos. Em diferença com o projeto moderno, transcriador das “formas” do passado para garantir as “forças” do futuro, este ensaio enfrenta o *agora*, que reescreve e no qual se inscreve, (auto)-criticamente, compondo sua “ficção poética” (*In: Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*).



Capa de *Personecontos*, de Bith, e a orelha de Marília Rothier Cardoso.

Comentário sobre *Personcontos* de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro¹

Comment about *Personcontos* by Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

Marília Rothier Cardoso*

A imagem do poeta no ocidente ainda é, de algum modo, marcada por traços do andarilho cego que, percorrendo as estradas da Grécia, cantava os deuses e heróis. A esse Homero mítico, foi-se condensando, no século XX, a figura oriental de Bashô, mestre itinerante de poesia no Japão seiscentista. Da beleza simples dessas palavras, postas em trânsito permanente, o professor-crítico Wilberth Salgueiro escolheu a parte da economia rigorosamente disciplinada, para começar sua carreira de poeta. Assumindo atitude de despojamento, através da assinatura Bith, exercitou-se na produção do haicai. Com persistência paciente, deixou, no registro distanciado de circunstâncias e gestos, a marca do humor contemporâneo – suas *Digitais*. Uma etapa ultrapassada, era hora de seguir viagem, cumprir sua sina de poeta,

¹ CARDOSO, Marília Rothier. Comentário sobre *Personcontos* de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. 2004 [Inédito].

* Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

apontando o destino seguinte. Foi aí que ele escolheu uma geografia mais sutil e esboçou seu roteiro, através das formas poéticas. Em vez de deslocar-se do século XVII japonês para outro ponto do globo ou da história, tomou o caminho longo e inesperado que leva do haicai ao soneto. Tendo-se feito mestre da extrema condensação, abraçou outra forma de disciplina, mais familiar, mais explorada, menos temerosa de exhibir o artifício. Interessante, num poeta-crítico tão envolvido com a cultura contemporânea (sua tese de doutorado, transformada em livro em 2002, trata da poesia brasileira das últimas décadas), esse gosto pelas formas fixas da tradição. Trata-se, sem dúvida, do enfrentamento de um duplo desafio: o exercício radical da liberdade artística através da disciplina mais rígida e a sutileza do gesto agressivo de romper a harmonia clássica com a fina ironia de um anacronismo – a nota dissonante do presente. Quando realiza seu salto – inopinado mas de rigoroso planejamento – , o poeta já acumulou suficiente experiência para interferir, com força, sobre o modelo escolhido. Se os “minutos de poesia” à japonesa tratavam da vida atual, ainda guardando a atmosfera do antigo oriente, a arquitetura dos sonetos, que se publicam agora, respeita a métrica do *dolce stil nuovo* mas arrasta o molde petrarquista para o espaço banal do enredo narrativo. Aí está o terceiro desafio: sintetizar, nos quatorze versos (com sua inseparável “chave-de-ouro”), as longas voltas da intriga romanesca e, ao mesmo tempo, reduzir a poucos traços definitivos a psicologia complexa e contraditória das personagens. Esse malabarismo de composição é conseguido com graça, sem risco de tédio, nem perda do suspense. Para trazer até o público do thriller cinematográfico e da telenovela aquela jóia lírica do renascimento, burilada por Petrarca, Camões e Shakespeare, é necessário atravessar – num átimo e com extrema agilidade – o território romântico em que os gêneros se misturaram, quando os heróis desceram às ruas da cidade, pelo veículo diário do folhetim. Só um poeta viajante, tornado ágil no enfrentamento de suas mil e uma aventuras, pode-se dar ao luxo de tal ousadia. E é quando combina fatias da história literária no molde compacto do soneto, que o poeta se faz, cada vez mais energicamente, crítico. Avalia os produtos de seu tempo com a mirada cruel de quem conhece muitas culturas e

rejeita, sem piedade, qualquer mesmice e qualquer prolixidade. Com tão seguros antecedentes no caminho do humor sábio, *Personcontos* perfaz o trajeto – algo labiríntico – programado. O leitor, acompanhando, de início, com perplexidade, os passos do poeta, não resiste mais à curiosidade e prossegue. Os desfechos inesperados instigam-no, as personagens desconcertantes encantam-no. (Minha própria leitura, alternada de desconfiança e fascínio, teve de absorver o choque, lisonjeiro mas muito perigoso, de topar com personagem homônima – um piparote? uma homenagem?) No fim da convivência através das páginas, o leitor não quer nada menos do que adaptar ao próprio rosto o perfil desse poeta de poetas. E pergunta-se, insaciável, que forma vai tomar sua próxima viagem?

Personcontos:
ri melhor quem soneteia por último¹

Personcontos:
Who Sonnets Last Laughs Better

Paulo Sodré*

fixo numa forma
contra a camisa de força
como quem rizomba

(Bith, 32 poemas)

Dos desafios interessantes da forma fixa em poesia é um deles o lançar o autor numa camisa de força, mas de modo que ele consiga se movimentar como se nada lhe impedisse o arejado dos gestos. Um pensamento como este, decerto, só é menos arriscado afirmar depois de ter sido conquistada toda a relatividade e liberdade para se escrever em verso silábico, em verso-livre, em linossigno, e, talvez, sobretudo depois do apaixonado

¹ SODRÉ, Paulo. *Personcontos: ri melhor quem soneteia por último*. In: BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 108-114.

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

combate de Benedetto Croce contra a lei dos gêneros, dos preceitos poéticos que a mentalidade racionalista, metódica e autoritária dos clássicos, de diversos períodos da literatura ocidental, arrolou. Levantou a voz o italiano, exigindo da crítica, diante da obra artística, “buscar e julgar a poesia que lhe é própria”². E este “próprio” poderá ser buscado em formas fixadas ou não pela tradição, seja pelo que tem de paráfrase, seja pelo que tem de contra-convenção.

A libérrima possibilidade de criação poética, hoje, só é impedida pela ignorância de alguns poetas de seus precursores, das poéticas, ou seja, da tradição. Todas as formas e “fôrmas” de poesia estão à mercê dos caprichos eruditos, descolados ou popularizantes dos escritores: odes, elegias, *carmina figurata*, zéjel, cansós, fatrasia, gazal, janeira, micrologia, pantum, tanca, madrigal e, claro, entre ainda muitas outras, o soneto, por que se fez e se faz muito ruído. Curiosamente, este último é o que tem feito, em geral, de poetas Petrarca, poetas comuns ou poetastros.

Diminutivo de son (“melodia” em francês, provençal e galego-português), “o *sonet* franco-provençal derivou para o italiano *sonetto* e daqui para as outras partes da România, com a acepção de ‘pequena melodia’, e por extensão ‘canção ligeira’”³. Essa pequena melodia, originada do *strambotto*, aparece na metade inicial do século XIII, em pleno Trovadorismo da escola siciliana, na poesia de Giacomo da Lentino, como em “Amor è uno desio che vem da core”⁴, em que o tema da natureza, essência, origem e efeitos do amor se expõe, tornando-se tópica por excelência dessa forma poética.

² CROCE, Benedetto. *Breviário de estética. Aesthetica in nuce*. Trad. de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1990. Os gêneros literários e artísticos e as categorias estéticas: p. 175- 177. p. 175.

³ SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971. Lírica italiana: p. 94-105. p. 95, nota 4.

⁴ Atribui-se a invenção do sonetto a Lentino, mas sem muita certeza. Cf. PAZZAGLIA, Mario. *Dal medioevo all’Umanesimo*. Bologna: Zamichelli, 1993. v. I. La scuola siciliana: p. 116-130.

Na corte de Frederico II, portanto, desenvolve-se o soneto, composição breve de 14 versos distribuídos em dois quartetos (com esquema rímico *abab* ou *abba*) e 2 tercetos (com esquema *cdc*, *cde* e outras variantes). Embora seja essa estrutura estrófica a mais conhecida, os 14 versos poderiam ser estendidos, com inserção de hexassílabos no interior dos quartetos e tercetos (soneto *rintezarto* ou intercalado) ou com acréscimo de remate de um a três versos (soneto *caudato* ou *estrambótico*)⁵.

A fortuna epigônica dessa forma italiana é imensa, sobretudo depois de Francesco Petrarca e de seu *Cancioneiro*, em que predomina o soneto sobre a louríssima Laura de Noves. O repertório temático e imagístico impregnado de “alma gentil”, “graças que a poucas o céu determina” e “doce, amargo e lamentoso pranto” ganhará paráfrases por toda Europa⁶. Em Língua Portuguesa, Sá de Miranda talvez tenha sido o primeiro a sonetear petrarquismos que darão fama, entretanto, a Luís de Camões.

Desde o século XVI até hoje, tem-se produzido soneto, de tal maneira e tanto que dificilmente algum poeta tenha conseguido escapar ao canto comprimido dos 14 versos, mesmo sem a obediência ao esquema rímico ou métrico, um de seus traços⁷, mesmo sem aludir aos chilreios amorosos. Narrativo (“Sete anos de pastor Jacob servia”), desbocado (“Um caralho papal, Faustina, é este”), auto-retratístico (“Magro, de olhos azuis, carão moreno”), efrástico (“Gioconda”), metalingüístico (“Oficina irritada”), engajado (“Soneto imperfeito da caminhada perfeita”), antidiscursivo (“Soneto soma 14x”), as faces do soneto são inúmeras⁸.

⁵ SPINA, Manual, op. cit., p. 98.

⁶ Cf. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994. Aspectos petrarquistas da lírica camoniana: p. 179-190.

⁷ CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 3. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1978. Soneto: p. 154.

⁸ Respectivamente: CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida, 1973. p. 131; ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Trad. de José Paulo Paes. Ed. bil. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 55; BOCAGE. *Poemas escolhidos*. Ed. de Álvaro Cardoso Gomes. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 42-43; BILAC, Olavo. *Poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 201; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

São raros os autores, mesmo os mais contemporâneos⁹, que conseguiram recusar aquele canto. Sem dúvida, também, são raros os que conseguem ouvi-lo sem que seus textos se despedacem contra a afetação, o artificialismo, a mediocridade.

Tendo isso (o som irresistível) em vista é que Italo Moriconi afirma que “muito jovem poeta dos anos 80 esteve mais para a Geração 45 que para 90. Assistimos à regeneração do *sonetococus brasiliensis*”¹⁰. Esta vergastada (?) na poesia ainda formal(sonet)ista do final do século passado evidencia certa repulsa por uma forma que, não obstante ser apenas uma dentre tantas outras no repertório poético ocidental e oriental (lembremo-nos do filão haicaísta), acabou por ser sinônimo de poesia acadêmica, para sisudos empolarem estro entre um cálice de Porto, um palpite livresco e um sorver de nicotina. Com essa fama, o soneto dificilmente deixa a pecha de maneirismo, convencionalismo e mau gosto. As exceções que se despem dessa tacha são poucos, porque poucos são os que fixam seu talento numa forma contra a camisa de força da tradição, rizombandolhe o estereótipo. Aqui entram, rastreada infimamente a linhagem dos sonetos, os *Personcontos* de Bith.

Para quem acompanha os passos editoriais de Bith, não há surpresa em sua obstinada adesão ao desafio de incorporar formas fixas (os haicais de *Digitais*,

p. 178; MURALHA, Sidônio. Passagem de nível. In: TORRES, Alexandre Pinheiro (Org.). *Novo cancionero*. Lisboa: Caminho, 1989. p. 367; MELO E CASTRO, E. M. de. *Autologia*. Lisboa: Moraes, 1983. p. 107.

⁹ Como: ALVIM, Francisco. *Passatempo*. São Paulo: Brasiliense, 1981. “Os bichos”, p. 96; CACASO. *Beijo na boca*. São Paulo: Brasiliense, 1985. “Anulação”, p. 130; CARNEIRO, Geraldo. *Folias metafísicas*. Rio de Janeiro: Relume Damará, 1995. “O santo é um ex-libertino”, p. 36; MARVILLA, Miguel. *Sonetos da despaixão*. Vitória: Flor&Cultura, 1996; CÍCERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1996. “Onda”, p. 57; NEVES, Reinaldo Santos. *Muito soneto por nada*. Vitória: Cultural-ES, 1998; DANIEL, Claudio. *A sombra do leopardo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001. “De pupila”, p. 43.

¹⁰ MORICONI, Italo. Marginais, niilistas e pós-modernos: para uma história da poesia recente no Brasil. In: LIMITES: Anais do 3º Congresso ABRALIC. São Paulo: Edusp, 1995. 2 v. v. I. p. 731-739. p. 734.

por exemplo) – e, por conseguinte, metros –, retirando-as de seu lugar comum, rasurando a expectativa em certo horizonte acomodatório de certos leitores. Do haicai vazado em paisagens contemplativas, sazonais, e metricamente marcados por Guilherme de Almeida, Bith aproveita a brevidade dos penta-hepta-pentassílabos, mas dá-lhe o humor dos trocadilhos das palavras e das situações-limite (“fico – ou não fico / tudo o que vida me dá / sinuca de bico”¹¹).

Em *32 poemas*, de 1996, a fixa forma se refixa em seu repertório poético: haicais e sonetos. Nesse livro de edição caseira e disponível virtualmente¹², antecipa-se a tipologia textual que constituirá os *Personcontos*: sonetos em que se mesclam micronarrativas e retratos de *persons* fortes como uma atitude, um olhar, uma reflexão. “Carmem”, poema de 1995, aparece em *32 poemas*, e reaparece, como último texto (epílogo?) da coletânea dos sonetos-conto de/com/para/sobre pessoas em si e em circunstâncias. Nesse poema, o jogo, condição *sine qua non* na poética de Bith, entre *carmem*-mulher, *carmem*-poema e *carmem*-morte (*cremam* [sepultam] como anagrama de *carmem*) parece insinuar, além do sentido erótico, além da alusão à *femme fatale* de Bizet, o próprio intuito criativo que permeia a poesia de Bith: “carmem, eu & você, sempre trapaça”.

Trapa é “cova apropriada para capturar feras”, de que deriva *trapaça* (contrato fraudulento, traição, logro), *trapacear* etc.¹³. *Trapaça* é a metáfora (armadilha a atraiçoar a desatenção de quem lê) que aproxima o poema de Bith de seu efeito: o leitor em tensão diante dos brinquedos, das referências, das ilusões que se estabelecem entre o que se escreve, o que se lê, o que se depreende. Trocadilhos e intertextos, no sentido cultural e não exclusivamente verbal, fazem a armadilha poética para capturar a simpatia, o riso do leitor-fera, disperso leitor, para desnortear-lo: nos poemas de Bith, o riso diverte, contraindo; entretém,

¹¹ BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

¹² Ibid. *32 poemas*. Vitória: Edição Caseira, 1996 ou <http://geocities.com/Athens/2212>.

¹³ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e acresc. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. Trapa: p. 783.

arranhando; distrai, revelando, na leveza, a sombra, o nervo doído, o impasse. Essa leitura abreviada de “Carmem” sugere a máquina poemática do que se realiza no novo livro de Bith.

50 *personcontos* formam, assim, o conjunto de *trapas* que pretende trair a pecha de soneto como clichê formalizante e acadêmico, e relançá-lo numa maneira diferente de fazê-lo, de expô-lo, de submetê-lo à leitura mais exigente. O resultado é um texto que pretende juntar o retrato (psicológico, existencial: *person*), a forma lírica (*sonne /tos*) e a condensação narrativa (*contos*).

Sendo Bith o autor, as marcas não poderiam ser outras senão o infatigável humor, o lúdico trato das palavras e das referências culturais, o *rizombante* modo de lidar com os cacoetes, a melancolia, as desventuras e os achados do que os dias trazem e levam ou cravam nas horas da memória.

É flagrante a adesão do autor à produção de poesia em que se destaque a correnteza da palavra por entre os recursos da poética: anagramas, anáforas, paronomásias, aliterações. A ponto de se pressentir nos poemas o “achado” em função do qual todos os catorze versos serão elaborados, como em “Marcos e Diva”, em que “Marcos”, “marcar”, “Diva”, “dádiva”, “hímen”, “película” são arrumados de modo a velar /patentear o tema da primeira transa de uma adolescente; como em “Fátima, ele, Brito, Em e eu”, em que um jogo de palavras anuncia Guimarães Rosa: “Que ‘Em’ mais Rosa”, ou como em “Sisleide”, em que “cartas” e “descartava” glosam o tema da cartografia do destino.

Não é novidade o aspecto narrativo que se nota nos *personcontos*. Basta lembrar o pastor Jacob de Camões. Arejado é, todavia, o condensar em soneto o que foi buscado e alcançado em mini-contos como os de Ivan Castilho ou Bernadete Lyra: brevíssimas histórias de uma farpa na alma, de uma epifania no ordinário dos dias. Assim, Bith elabora “Guel”: o percurso entre a casa e a anulação; “Sebastião mais João”: a revelação hedonista desbaratada pelo

comezinho dos copos bêbados; "Leite": a festa e a reiteração da culpa e do isolamento.

A linguagem dessas micro-narrativas, maioritariamente vazadas à maneira italiana de se agruparem os catorze versos (exceto "Lott e 79 Cida", um soneto *caudatto*; "Soninha" e "Janjão", sonetos ingleses; "Roberto" e "Telmah", arranjos diferentes), é outro aspecto que propicia ao soneto seu arejamento. À exceção de "Marília", "Campi", "Carmem", "Bith" ou "O doido e eu", nos quais o tom lírico mais tradicional prevalece, os sonetos outros trilham, por entre rimas das mais diversas sonoridades, o chistoso ("Bartolomeu", em que um tocador de sax mata Natasha a gás), o piadista ("Caio", em que os trocadilhos e os calemburistas se encontram, ou "Romero e Eva", em que uma temulenta canta "Quando eu morrer, me enterre co'a latinha" à beira-morte), o quase besteiro ("H.I.", cuja epígrafe e último verso desnorteiam a seqüência de uma festa à fantasia). Mesmo nos textos de temas mais desconcertantes vêm à tona a brincadeira, como em "Nelson dos Santos", em que o verso "Santos, com trinta e oito, suicidou-se" refere-se tanto à idade como ao calibre da arma.

Os retratos, por sua vez, homenageiam o afeto ("Roberto", "Marília" ou "Bith") e a afinidade ("Bandeira" ou "Glauco"). Neles, ainda, refazem-se mitos, como em "Tenório", o vampiro soropositivo; retomam-se personagens pirandellianos, em "Rubem", ou põem-se, em "Paulo e Paulus", lado a lado Alighieri ("Quando Paulo se viu naquela selva escura") e Lewis Carroll ("De repente, um / gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz"), numa justaposição curiosa de registro, tempo e tema da tradição literária.

Como se pode perceber nessas largas pinceladas sobre a poesia de Bith – que pretendem apenas anunciá-la –, os *Personecontos* são uma orquestração sorridente de decassílabos, casos, rimas, reflexões, *wit* e consequência poética. Cada texto desabotoa o convencionalismo e expõe nu o soneto, devolvendo-lhe

seu papel perdido: espelho-papel em que se imprime tão-somente a cara-escrita de quem, rizombante, dele lança mão.



*Personecontos: ri melhor quem soneteia
por último*

Paulo Sodré

fixo numa forma
contra a camisa de força
como quem rizomba
(Bith, 32 poemas)

DOS DESAFIOS INTERESSANTES da forma fixa em poesia é um deles o lançar o autor numa *camisa de força*, mas de modo que ele consiga se movimentar como se nada lhe impedisse o arejado dos gestos. Um pensamento como este, decerto, só é menos arriscado afirmar depois de ter sido conquistada toda a relatividade e liberdade para se escrever em verso silábico, em verso-livre, em linossigno, e, talvez, sobretudo depois do apaixonado combate de Benedetto Croce contra a lei dos gêneros, dos preceitos poéticos que a mentalidade racionalista, metódica e autoritária dos clássicos, de diversos períodos da literatura ocidental, arrolou. Levantou a voz o italiano, exigindo da crítica, diante da obra artística, "buscar e julgar a poesia que lhe é própria"¹. E este "próprio" poderá ser buscado em formas fixadas ou não pela tradição, seja pelo que tem de paráfrase, seja pelo que tem de contra-convenção.

A libérrima possibilidade de criação poética, hoje, só é impedida pela ignorância de alguns poetas de seus precursores, das poéticas, ou seja, da tradição. Todas as formas e "fôrmas" de poesia estão à mercê dos caprichos eruditos, descolados ou popularizantes dos escritores: odes, elegias, *carmina figurata*, zéjel, cansós, fatrasia, gazal, janeira, micrologia, pantum, tanca, madrigal e, claro, entre ainda muitas outras, o soneto, por que se fez e se faz muito ruído. Curiosa-

108 :::: PERSONECONTOS

Capa de *Personecontos*, de Bith, e a página inicial do texto de Paulo Sodré.

As PERSONABITHs¹

The PERSONABITHs

Pedro Gazu*

Deixo aqui esta página com o fim único de me lembrar que o caso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada ou descaradamente acaba muita vez exato e sincero.

("21 de maio", *Memorial de Aires*, de Machado de Assis)

Aqui, para iniciar a labuta textual, parto do comentário feito por uma colega ao falar do mesmo objeto, os *Personcontos*: "A princípio, quando cogitei escrever sobre eles, não percebi a complexidade da tarefa que me propunha, [...]: é possível gostar dos *personcontos* sem absolutamente entendê-los" (DELMASCHIO, 2002, p. 58) ou, digo, sem ao menos cair na tentação de perguntar ao poeta: o que você quis dizer mesmo com isso?

¹ GAZU, Pedro. As PERSONABITHs. In: BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 115-118.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Aparentemente, o que tornaria uma significância de potencial livre em dócil, implicando talvez um demasiado desperdício de adrenalina. Seria o pular da ponte sem o *body-jumping* ou o saber a corda deste maior que a altura do salto?

Sim, se não partilhássemos, no caso, da erudição do autor, a cada comentário sobre a elaboração da sua produção apontando-nos associações para abordagens dialógicas as mais diversas: cinema, música, pintura, artes plásticas, futebol, ciências e empirias em geral etc.

Pensando na leitura / produção de textos dos *Personcontos*, aproveito a dica: “na sala de aula encontram-se certas diferenças... de percepção. Uma das questões com que se depara o professor de modo mais ou menos insistente à pergunta do aluno – após uma exposição analítica do professor – sobre se o autor, ao escrever aquele texto, tinha consciência de tudo aquilo que foi dito e ouvido”, gerando com isso “pelo menos dois sentimentos opostos e suplementares: desconfiança e atração” (SANTOS, 1989, p. 62).

No que tange a este trabalho, também analítico, a atração acontece também pelo risco do desconhecido, porque trata-se de inédito, pouco trilhado (selvirgem) – também inovador na sua fusão prosa / poema na forma soneto (14 versos decassílabos). Então o comentário, a pedido do autor, sai simultâneo à publicação do livro; na dimensão da desconfiança, não estaria eu, precipitadamente na lida de mineiro da crítica, a garimpar “ouro de tolo”? Mesmo me aliando, talvez em vão, para apostar na qualidade estética da obra, no convívio com o autor e no conhecimento do mesmo como profissional da escrita, leitura e didática literárias.

Ou, ainda, não estaria eu sendo vítima da intimidade em outra dimensão, pois, sendo assim, é notório que o tal, como instituição literária, tem ganho de causa do seu “fingimento” poético e então posso estar levando gato por lebre a ponto de enfatizar, parnasianamente, sua poesia: “Ouro nativo, que na ganga impura /

A bruta mina entre os cascalhos vela...” (BILAC, 1996, p. 240), por conta da relação.

Para tanto, porém, teria eu de ser um péssimo leitor de sua obra – literária e ensaística –, aula e vida, o que não seria de tudo impossível, dada a existência das nuances hermenêuticas no que dizem respeito à “obra aberta” e à “superinterpretação” de textos, conforme lições de Umberto Eco.

Resta-me então a alternativa, esta relegada também a terceiros desconhecidos, que é o embate direto com o texto literário. A busca por uma janela qualquer em que se possa adentrar numa leitura redutora de equívocos, mas não totalmente livre destes, porque ainda especulativa e aventureira.

O livro em si é suporte para cinquenta *personcontos*, intitulados em sua maioria por nomes próprios, o que fomenta uma análise onomástica, como já foi feito extensivamente, por exemplo, tanto na obra de Machado de Assis como na de Guimarães Rosa. Trabalho de pulso que aponto, mas só me atreverei em parte, devido à necessidade para isto de uma meticulosa e extenuante pesquisa, por serem eles muitos e muito intrincados. Aqui, de maneira emblemática, recorto do livro o homônimo ao autor: “Bith” (34), como síntese para o projeto.

Em uma galeria de “personabiths”, o poeta desfia e desfila camaleonicamente por entre nomes que lhe servem de suporte para sua ficção / fricção. Tudo iniciando-se por “uma grande idéia” para transbordar em diversos outros trocadilhos:

Acabo de ter uma grande andréia:
e se você quisesse benjamim?
Feito raimundo ou dó, ré mi, fabíola
(isso tudo é assunto muito sérgio)...

“Assunto” é que não falta entre linhas nominalizadas: suntá-las ou deixá-las latentes cabe à abordagem de cada um. O que não pode passar despercebido é

o alto grau de cumplicidade erótico-textual entre personagens-personagens, personagens-narrador, narrador-personagens, no que concerne às interdições – e a inevitáveis transgressões – de ser sério isso tudo: o lúdico e o enigma (que as reticências vêm sugerir).

A segunda estrofe adverte, de início, para o “linotipo” do texto, dicionarizado: máquina de compor e fundir os caracteres tipográficos por linhas inteiras; ou “linóleo”: espécie de tecido impermeável, hermético. Nada fácil de adentrar, o “coração-bandeira” continua a navegar consentido por “flávio” e “marílias” em um enigmático “são bernardo”: canônico, mas “perdidamente” mundano e ébrio:

Poderia ter lido ali no lino:
meu coração-bandeira é sempre flávio
perdido por aí, um são bernardo
náufrago de garrafas e marílias.

Na terceira, pouco superficial em sua camuflagem “de memelli” ou “dura lex sed lex”, vai-se “orlando / de bandanas, antonios e fernandas” o poeta. Plural:

Profundissimamente de memelli,
meio dura lex sed lex, vou-me orlando
de bandanas, antonios e fernandas.

Grand finale: de “Valdo”, do próprio (“bith”), a “aurélias”, “mig”(uéis), gladsons – “todos copoanheiros”, inclusive os anteriormente citados, um brinde à sua mais freqüente alegoria, àquela da qual mais se vestimenta: “vam’bebel”, babélica por costurar diálogos com todos os seus outros disfarces, além daqueles que só constam aqui, sub-repticiamente : *Evoé, bardo arlequina!*

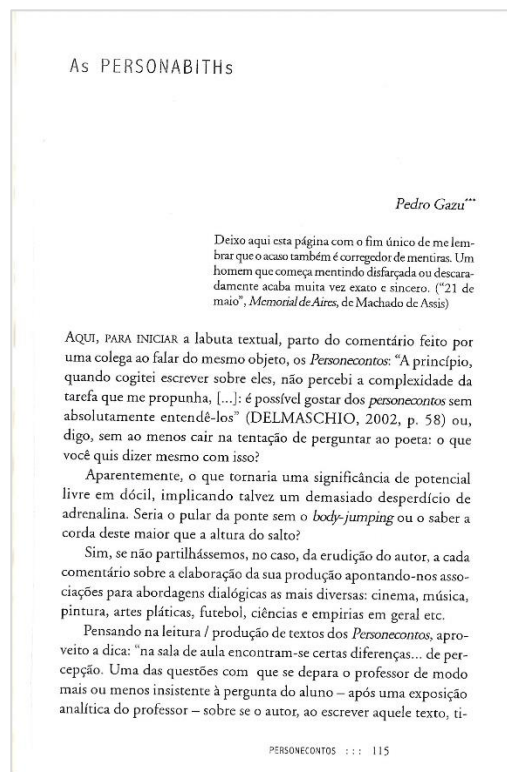
Valdo lá! E o que não coube cá, bith,
bardo falto de aurélias? Vem com mig,
Gladsons, copoanheiros: vam’bebel!

REFERÊNCIAS:

DELMASCHIO, Andréia. Os "personecontos" de Bith: indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de; SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (orgs.). *Poesia: horizonte & presença*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, UFES, 2002, p. 57-65.

OLAVO, Bilac. "Língua portuguesa". *Obra reunida*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *A literatura ensinada. Para uma teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.



Capa de *Personecontos*, de Bith, e a página inicial do texto de Pedro Gazu.

Em tempo:
personas, contos, sonetos
e tradição literária¹

In time:
Personae, Short Stories, Sonnets
and Literary Tradition

Shirlene Rohr de Souza*

Odedo do gigante

Há um personagem da literatura que manifesta seus espantos, pareceres e idéias por meio de singulares “rifões”, ou ditos populares. O personagem é Sancho Pança, escudeiro falante do andante cavaleiro Dom Quixote de la Mancha. Em um de seus rifões afirma que “pelo dedo se conhece

¹ SOUZA, Shirlene Rohr de. Em tempo: *personas*, contos, sonetos e tradição literária. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL/MEL, 2007. p. 303-314.

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat).

o gigante”. E é por esse rifão que se inicia aqui uma discussão sobre a tradição que se oculta na produção literária de um tempo dado.

O interesse pela tradição implícita na literatura de um certo tempo e de uma certa sociedade não é recente. Desde o século XIX, muitos poetas, ao mesmo tempo em que asseguram sua poética e seu estilo, não escondem o interesse investigativo pelas influências que recebem do passado. Eles se voltam para esses mestres com trabalhos críticos que revelam, por tabela, os mestres dos mestres. Por esse traço especial, esses escritores são conhecidos por poetas-críticos.

Em *Altas literaturas*, Leyla Perrone-Moisés seleciona oito desses poetas-críticos – Eliot, Pound, Paz, Borges, Sollers, Butor, Calvino e Campos – para investigar os autores do passado que instigaram sua escritura. A pesquisa de Perrone-Moisés mostra o quanto o passado permanece novo, iluminado que é pela escrita do presente. Nessa rede de trocas se instaura o conceito de intertextualidade. Este conceito, na verdade, ratifica as influências que um escritor recebe de outros; permite diálogos atemporais que se travam em um campo estético, cujo valor se mede, como lembra Pound, pela permanência, pela novidade, pela surpresa.

Este ensaio é mais uma manifestação que segue nesse mesmo sentido: um poeta tem atrás de si vozes que perpetuam o diálogo entre textos e poetas de todos os tempos. A base de discussões está assentada na obra de dois escritores críticos, Harold Bloom e Italo Calvino – este, um dos poetas-críticos investigados por Perrone-Moisés.

Borges, em “Pierre Menard, autor de Quixote”, lembra de uma “declaração” feita por “Menard”, a respeito de crítica literária. Assim afirma Menard: “censurar e elogiar são operações que nada têm a ver com a crítica”. Parece ter razão o Borges, ou melhor, o Menard, visto que o trabalho da crítica deve ir além de veredictos do tipo “bom” ou “ruim”; ela deve, sim, sair em busca dos aspectos que compõem o tecido textual. Nesse caminho, não se poderá evitar um encontro com a tradição na qual se funda o texto que se deixa ler. Aos poucos, os autores

que constituem o campo polifônico do texto que se tem em mãos se redesenham em traçados que os rejuvenescem. É nessa busca que as redes da intertextualidade vão tramando o grande tecido da literatura universal.

Para conduzir a discussão, um livro contemporâneo: *Personcontos*, de Bith. Não se quer aqui a pretensão de explicar o que o poeta diz, especular o que pensava nem mesmo arriscar sobre suas intenções. O poeta não se dá a conhecer e a interlocução (i)limita-se aos versos dos contos/sonetos que guardam personagens, histórias, encontros, pesadelos e banalidades tão importantes quanto devem ser as coisas mais banais.

Os poemas escolhidos mostram, de alguma maneira, a influência dos clássicos. Assim, haverá uma procura, como um jogo de esconde-esconde, por um passado lido pelo poeta que, de quebra, inclina-se à música dos nomes próprios — próprios que também são comuns, alguns nem tanto, todos singulares — e presta-lhes um tributo. É verdade, então, que o poeta se deixa revelar. Todavia, só é possível ao leitor ler as pistas deixadas pelo poeta nos pontos em que esse passado literário é coincidente com o seu próprio passado de leituras.

Como assevera o rifão de Sancho, “pelo dedo se conhece o gigante”. É possível afirmar que os personcontos dão pistas de uma literatura de gigantes que mais se revelam na própria leitura dos personcontos/sonetos. É preciso, pois, à revelia do poeta, descortinar sua biblioteca de textos da literatura universal.

A tradição da crítica

Para Harold Bloom, a história da poesia se confunde com a história da influência. Para Ítalo Calvino, a leitura de um clássico é o que permite a renovação e o que alimenta o impulso da construção literária. Para tecer o diálogo entre os dois, seria mais conveniente chamar para o debate *O cânone ocidental*, de Bloom, e

Por que ler os clássicos, de Calvino, visto que nestas obras os autores apresentam uma proposta semelhante, que é passar em revista obras e autores que marcam a tradição literária. O tom de Bloom é mais pretensioso, ele fala de “cânone ocidental”. Calvino fala apenas por si, assumidamente. Em comum, o fato de pensar o lugar que as obras ocupam na estante universal.

Harold Bloom, em sua lista de cânones, visita vinte e seis clássicos (Salve! Há o Borges abaixo da linha do Equador e Pessoa em Língua Portuguesa!). Mais restrito e mais inclinado a uma classificação, Bloom elenca seus cânones divididos em “eras”. Ele se propõe a ler e analisar, à luz da contemporaneidade, autores que se consagraram como pilares da literatura ocidental. Contudo, o livro de Bloom que verdadeiramente é chamado para o diálogo é *A angústia da influência*, no qual o autor trata de um sentimento muito peculiar ao escritor, uma certa sensação de estar enredado em fios de histórias e versos que não são exatamente seus: é a “angústia da influência”. Harold Bloom certamente não foi o primeiro a tratar da angústia da influência de um precursor sobre escritores (ele prefere o termo “poeta”, mas é possível chegar ao termo “escritor”, visto que traz Goethe e Thomas Mann no bojo da discussão) de outra geração. Em sua discussão, Bloom lembra que a relação entre um poeta precursor e outro poeta não é pacífica. A relação é eivada de rebeldia, sátira, desvios, negação e redenção. A angústia — e aqui, é preciso pensar em angústia não como algo ruim, mas como um necessário estágio da produção literária, — alimenta as novas gerações e instiga um diálogo intenso com o passado, renovando-o, presentificando-o, imortalizando-o. Harold Bloom tornou notória a sua teoria ao propor seis maneiras habituais de um poeta reportar-se ao passado. Para ele, um se aproxima do outro, precursor, por meio de *clinamen* (ironia), *tessera* (sinédoque), *kenosis* (metonímia), *demonização* (hipérbole), *askesis* (metáfora), e *apophrades* (metalepse).

Em seus dois objetivos explícitos, Bloom diz que com a sua teoria quer “acabar com a idealização de versões oficiais de como um poeta ajuda a formar outro”; o outro objetivo, em outras mais curtas palavras, é oferecer instrumentos mais

palpáveis ao trabalho da crítica. De acordo com o tradutor da obra de Harold Bloom, e que também apresenta a sua teoria, Arthur Nastroviski, o que interessa a Bloom não é procurar o que explicitamente ou mais veladamente o poeta adere de seu precursor; mas é exatamente o contrário: interessa-lhe o que o poeta forte, para usar a expressão de Bloom, “deixa de fora”, aquilo que “não incorpora” em seu trabalho de produção. Convém lembrar que Bloom não sugere que um autor se comporte de uma maneira regular em relação aos precursores. Ao contrário, ele mostra que um poeta, ao se voltar para o passado, pode se “apropriar” de seu precursor a partir de um processo revisionista bem diferente, ora demonizando, ora em profunda ascese e outros modos de re-visão. Os poetas Keats e Yeats, por exemplo, comparecem praticamente em todas as seis formas revisionistas de Bloom, tendo como referência do passado basicamente o mesmo poeta, Milton.

Dessa teoria se conclui que um poeta, ao se reportar para o passado, em busca de seus precursores, carrega consigo o seu próprio tempo. Ao se apropriar de elementos dos mestres, o poeta do presente trata de ressignificá-los e (re)arranjá-los à luz de suas experiências.

Calvino, mais à vontade e menos burocrático, apresenta trinta e cinco obras e autores em *Por que ler os clássicos*. Ele não se propõe a uma análise de obras, mas quer comentar e justificar a escolha de seus clássicos, que vai de Homero a Gadda e Montale; de Borges Queneau e Pavese (não se deve esquecer de Hemingway, único escritor sobre o qual destila um impiedoso comentário). Calvino reserva para o clássico seu eterno lugar de clássico. A relação entre o poeta do presente com os eleitos do passado é saudável, pois produz a renovação que é boa para ele, poeta do presente, e boa para os seus precursores, que são imortalizados a cada geração. Calvino lembra que a palavra “clássico” se entrega a formas diferentes de interpretação. “O que é um clássico para você?” parece ser essa pergunta de Calvino, provocador, ao seu leitor. No decorrer da apresentação de seus clássicos, Calvino, sem se propor à investigação da influência, mostra como Voltaire — que equilibrou o seu *Candide* entre um

personagem otimista e outro pessimista — foi importante para que Diderot construísse sua personagem “fatalista”. Também mostra como os autores de escrita mais “científica” foram importantes para a literatura (veja-se o caso de Cyrano e sua viagem à Lua). Todavia, em nenhum momento Calvino aponta influências e desvios rasgados da obra do outro. Fica ao leitor a impressão de que, para ele, o poder das influências é mais sutil. Para Calvino, a relação entre um poeta e outro não se dá necessariamente no campo do embate e do acirramento — como defende Bloom, cujo modelo parece sofrer influências do complexo de Édipo, a morte do pai (prógono) pulsando como um desejo no aparelho psíquico do filho (epígono) — mas em um jogo de construções cujo argumento revela o precursor, pacificamente, de forma mais serena e mais reverente.

Assim, para Ítalo Calvino, os clássicos são bens impagáveis. Importa ao poeta do presente saber se movimentar entre os clássicos, erigindo a sua própria linguagem, a sua própria poética, seu próprio repertório e seu próprio estilo. Assim ele saberá acolher em sua escritura os elementos e aspectos que apontem o seu precursor, sem cópias, sem plágios, sem medos. A não ser, claro, que seja um propósito, como Menard, personagem-escritor memorável e inesquecível por sua angústia, ou melhor, certeza, de ser, ele mesmo, o autor do Quixote. Borges, ao construir um personagem como Menard prestou sua homenagem ao grande clássico de Cervantes. A influência do passado não foi negativa, ao contrário disso, renovou o clássico espanhol, realçando ainda mais a sua importância; ao destronar o criador do Dom Quixote, deu o devido valor a Cervantes. A estratégia repôs o clássico em seu devido pedestal e, por tabela, foi capaz de criar um outro clássico. É assim que Calvino, à sua moda serena e tranquila, propõe uma aproximação respeitosa dos clássicos. Ele lembra que cada leitor elege, por motivos muito íntimos, seu próprio cânone.

Não se pode dizer que a biblioteca de Bloom seja menos interessante, mas certamente a de Calvino se abre para clássicos que perpetuaram culturas (orientais) que a modernidade não reconhece mais. De qualquer forma, dois

postulados: de um lado, Bloom, que procura aquilo não se reconhece dos precursores; de outro, Calvino, que não nega a influência, mas que sabe que é necessário romper o invólucro do clássico para fazer surgir o novo e iluminar o passado.

Entre Bloom e Calvino: Bith

À moda de Sancho: nem tanto céu nem tanto terra. Nem uma influência arrasadora nem uma aproximação cautelosa demais. A produção poética atual não parece estar muito preocupada em se ajustar a uma teoria ou outra. Em *Personcontos*, o poeta não se deixa intimidar pela tradição, com a qual brinca e faz chistes; mas, ao mesmo tempo, mostra que a tradição importa para ele; mostra que ela o atinge frontalmente e que, por isso, comparece na ordem de seu discurso literário. Sem traumas, sem vinganças, conscientemente. Na impossibilidade de dialogar com todos os sonetos — os limites deste ensaio não o permitem — é necessário buscar em alguns, como em uma literatura detetivesca ou policial (não faltou um Rubem em seus sonetos), pistas que possam ajudar o leitor a penetrar na biblioteca do poeta.

Paulo e Paulus

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes, na treva: "Lembra-se de mim?"
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.

"A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno." E sem mais nem menos,

sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara.

Maria

Falecidos, seus pais, uns intelectuais,
deram-lhe de nascença: Verana Ravena.
Assim sem sobrenome, sem crisma, sem pena.
Um dia, sem que tais, se disse: nunca mais!

Sim, odiava o próprio nome. No cartório,
o escrivão Carlos Vaz, de cor: "Você faz
conforme o seu doutor advogado. É só."
Mudaria afinal os nomes infernais.

Mas seu destino estava escrito em alexandrino:
casou-se com Edgar, poeta e da garrafa.
A vida imita a arte? Não quero ser partner

(pensou, rindo da rima, tão rica e bilíngüe)
em tramas de sinais. Agora sou Maria
– anagramas jamais – Maria de Maria.

O soneto "Paulo e Paulus" trata de uma noite de sono atormentado por cenas fracionadas, com peças do passado que reacendem culpas e desgostos, esquecidos à luz do sol, no mundo dos viventes. Lido à moda de Bloom, o poema mostra um passado que teima em ser lembrado. Borges lembra que "o pesadelo é sobretudo a sensação de horror" [BORGES, 1987: 60]. Esse horror se lê nos movimentos e sinais de um acontecimento que se desenrola no plano onírico. Eles recriam o clima de pesadelo. Paulo vê um gato preto que matara no passado. A morte de Paulus, no passado, não fora seu fim; ele ressurgiu, com seus anti-naturais olhos iluminados, para assombrar seu assassino, nu e perdido em mata escura. Paulus, agora, no presente, revive em outros vãos, sobre os quais Paulo não tem domínio.

No soneto não há lugar seguro: a tradição pode ser uma selva perigosa, medonha, assustadora. As luzes podem enganar: "A luz que você vê são meus olhos abertos, / como faróis, espelhos negros que revelam / o caminho do inferno." No jogo especular, o encontro de Paulo e Paulus prova que a memória

do homem é caprichosa e assustadora. A tradição cobra do poeta o seu preço, ela quer ser lembrada. Paulus, o gato do passado, diz: “Lembra-se de mim?”

Um leitor de Edgar Allan Poe certamente se reporta à história do gato que, acolhido por uma família, é assassinado, tempos depois, pelo dono da casa, angustiado pela terrível influência do gato negro. Os olhos inflamados e vingativos do gato também ressurgem do conto de Poe para aterrorizar seu assassino. O leitor de Poe — acostumado a climas sombrios e a personagens lúgubres — reencontra-o no soneto, identifica-o nos versos que lê. Suas suspeitas são confirmadas quando encontra o poema “Maria” que, lido à luz de Bloom, certamente poderia alimentar algumas páginas de comentários e estudos. No soneto, um título sonoro, um nome próprio tão comum; mas, depois, um outro nome próprio, este, estranho: Verana Ravena. Ela, a moça, não gosta do nome, invenção dos pais, tão eruditos, ligados à tradição literária que ela quer negar. Verana quer um nome simples, cristão, com o qual possa passar despercebida numa multidão de marias.

“Verana Ravena” é um caso exemplar da teoria de Bloom, quando ele diz que o poeta do presente, de certa forma, quer negar o precursor, negar a tradição que o inspira. Verana parece encarnar esses poetas que, revoltados com o passado, tentam negá-lo, expurgá-lo. Por negar a tradição (dos pais!) e a erudição (dos pais!), troca seu nome — um anagrama de *The Raven*, famoso poema de Edgar Allan Poe — pelo singelo nome Maria.

Um caso de *demonização*? Um caso de *Kenosis*? Ou um caso de *tessera* (há um caco de garrafa? Ou a garrafa se refere apenas ao vício maldito que enterrou mais cedo o poeta)? O certo é que “Maria” lembra esses textos que, repaginados por formatos contemporâneos, não pretendem esconder as marcas da tradição. Maria, arma-se de um artifício jurídico e livra-se do nome, mas não do carma: encontra um Edgar, a quem um casamento a manterá unida; e unida também à tradição que quis negar.

Em outros sonetos, Bith se encontra com outro poeta, Manuel Bandeira. Dois deles, “Nelson dos Santos” e “Bandeira” parecem formar um “mosaico”, para lembrar Bloom, com ‘cacos’ de *Libertinagem*:

Bandeira

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.

Nelson dos Santos

Acordou cedo. Fez a barba. Com-
prou o jornal. Tomou café. O gosto,
como o costume, bom. No bar, o som
incomodava. Quis andar, e foi

até a praia. “Ei, eu quero um chope.”
O boy, surpreso, dada a hora, trouxe.
Ainda eram sete horas. So-
zinho, ali, no sol, pensou: “Nelson,

que fazer agora? Raios o
partam, maldito estorvo e estuprador!
Todo o perdão do mundo não o pou-

pará do inferno. Quem, em plena cons-
ciência, há...” Heróico, Nelson dos
Santos, com trinta e oito, suicidou-se.

“Bandeira” e “Nelson dos Santos” permitem que o leitor vislumbra o modo como o poeta do presente lida com seu passado de tradição. No presente, Bith compõe versos inspirados no cotidiano. No passado, Manuel Bandeira também fez isso

como ocorre em “Namorados”, “Andorinha” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”.

“Namorados” e “Andorinha” se entrelaçam no mesmo personeconto, “Bandeira”. Só para lembrar os versos de Bandeira, o pai:

Namorados

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

– Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com sua cara.

A moça olhou de lado e esperou.

– Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta listrada?

A moça se lembrava:

– A gente fica olhando...

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu com muita doçura:

– Antônia, você parece uma lagarta listrada.

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

– Antônia, você é engraçada! Você parece louca.

Andorinha

Andorinha lá fora está dizendo:

– “Passei o dia à toa, à toa!”

Andorinha, andorinha, minha canção é mais triste!

Passei a vida à toa, à toa...

Desses versos de Bandeira saem elementos que vão compor versos do Bith. Em “Bandeira”, finca-se a bandeira de uma tradição que não se quer negar. É o próprio Bith quem “dá uma bandeirada”. Mas, onde, a renovação? No estilo poema/conto é que não é, pois o poeta precursor também fez isso. O fato é que Bith colhe elementos de poemas diferentes com os quais constrói os seus contos/sonetos, como um mosaico de Bloom. Para começar, ele saca Antônia de “Namorados” (“tão engraçada a Antônia... parecia uma lagarta...”). Contudo, ao mesmo tempo em que compõe o repertório do conto/soneto, Antônia não está presente (ela está na Argentina, a moderna). O namorado está sozinho, surpreendido pela presença das vizinhas-andorinhas, que não estão à-toa, nem

sozinhas, mas ali estão para compor uma cena bem mais alegre e positiva, cheia de movimento, cores, risos e espanto do homem nu.

O outro poema, “Nelson dos Santos”, reporta-se aos dramas que preenchem as páginas dos jornais diários, como fez Manuel Bandeira em “Poema tirado de uma notícia de jornal”:

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da
Babilônia num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

Novamente Bith ‘dá bandeira’ em palavras que se partem (gosto, so-zinho) e mostram um personagem do outro bandeira, o João Gostoso. Em ambos os poemas, os personagens desenham gestos que os preparam para a morte. No caso de Nelson – roído pela culpa e condenado por si mesmo –, a morte se quer de dia, à beira da água salgada, após um chope. Não se afoga o Nelson, pois tinha um trinta e oito.

Há pistas abertas que mostram o gosto do poeta por música (Chico, Caetano, Gil, Caymmi), por cinema (Almodóvar), por outros poetas do momento. Mas seria incompleta a biblioteca do poeta se lá não se lessem clássicos das tragédias e as comédias, ou não se lessem os mitos (Sísifo reaparece livre da pedra, o danado!), se não comparecesse a geração dos poetas da resistência. Assim, em elaborado desmonte, personagens se movem e se deslocam do passado e desfilam tranqüilamente em dias contemporâneos, como “Telmah”, poema que, em jogo especular, pode-se ler no título “Hamlet”; é ou não é? Ou personagens de outras eras como Arthur, Elizabete e o bobo, embalados em festa barulhenta e regada às drogas do novo tempo. Também é bom não esquecer o leitor que a epígrafe explicita uma tradição nacional: Olavo Bilac, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, que certamente reaparecem desfigurados pelos contos/sonetos ou sonetos /contos.

Mas não convém sair o leitor em desembestada procura ou em sanha cata por elementos que comprovem gostos e tradições. Isso poria a perder o prazer de ler o presente e gozar suas ressignificações. Além do mais, seria interminável o trabalho, visto que, dado o que se deixa entrever nos poemas, pode ser comparado apenas ao dedo do gigante...

Sanchamente Pança: "bom cimento, bom edifício"

Curiosamente ajuizado em suas palavras, tanto quanto louco em suas ações, Dom Quixote, em réplica a um dos disparates do não menos mentecapto Sancho, faz o seguinte comentário: "há pessoas que se cansam em averiguar coisas que, depois de averiguadas, nada valem, nem para o entendimento nem para a memória".

A fala de Dom Quixote pode traduzir, agora, não a angústia do poeta precursor ou do neófito, o poeta discípulo. Aqui, a angústia é do leitor: descobrir isso, perceber aquilo, notar esse detalhe, e daí? Suas averiguações e descobertas valem de quê?

Em uma sociedade ensimesmada e dada ao consumo e ao pragmatismo, tudo tem de servir. Se não serve para nada, não serve. A filosofia e a literatura são dessas coisas que não "servem", mas, por isso mesmo, são especiais, porque tentam escapar desse jogo perverso do mercado.

Por isso, o leitor, que "desperdiçou" o seu tempo (mais uma mercadoria) investigando os chistes e pastiches, descobrindo anagramas, buscando não-se-sabe-mais-o-quê, não pode esperar nada além de um secreto gozo de fazer parte de um pequeno grupo que se importa com a literatura por si mesma, sem outros interesses. Basta a esse leitor participar — como um simples, mas respeitoso, visitante — dessa biblioteca de gigantes que permanecem pela novidade e de

aprendizes que, ao inscreverem seus nomes nesta história, resgatam o passado, em um jogo que integra pretérito e presente, mantendo-os novos, renovados, contemporâneos.

Mas, talvez, a maior angústia do leitor é ter consciência que a estante do poeta é apenas um dedo do gigante. Mais a mais, essa angústia nunca diminuirá, pois sabe que, quanto mais se aproxima dessa biblioteca, maior fica o gigante.

Referências bibliográficas:

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard)

_____. *O cânone ocidental – os livros e a escola do tempo*. 3ª ed. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Tradução de João Silvério Trevisan. 4ª ed. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1987.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, vol 1. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.

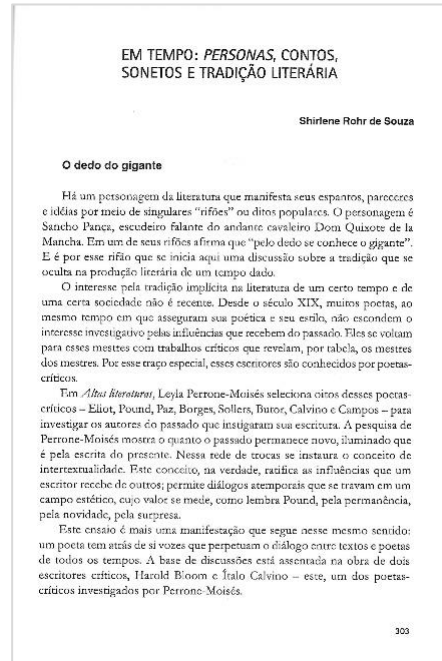
CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução: Viscondes de Castilho e Azevedo; notas: José Maria Castro Calvo; tradução das notas: Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

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

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução: Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 2* e a página inicial do capítulo de Shirlene Rohr de Souza.

“Carmem” em trânsito: musa, poesia e morte num personeconto de Bith¹

“Carmem” in Transit: Muse, Poetry and Death in a Personneconto by Bith

Douglas Salomão*

feminino eterno
resumido
na breve configura de um
aceno:
morre-me e me desmorre
v i v o
p l e n o

(Haroldo de Campos, *Crisantempo*)

Para Maria de Fatima Frechiani Gonçalves

¹ SALOMÃO, Douglas. “Carmen” em trânsito: musa, poesia e morte num personeconto de Bith. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 3: estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba*. Vitória: PPGL, 2008. p. 156-171.

* Mestrando em Estudos Literário pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Atualmente é doutor em Letras pela mesma instituição.

Em leitura ao texto de apresentação para a série de quatro sonetos – “Igitur”, “I. (Sim)”, “II. (Não)” e “Ouro Preto” (publicados na coletânea *Instantâneo: poesia e prosa: fermento literário*) –, encontramos uma breve referência sobre *quem é e o que produziu* o autor dos *Personcontos*, a qual, por ora, destacamos: “Bith é o nome que Wilberth Claython Ferreira Salgueiro adotou para a vida. Com estas *quatro* letras, publicou quase *quatro* livros” (cf. BITH, 2005, p. 74: destaques nossos). A propósito, como aprecio e compartilho do gesto criativo daqueles que lançam mão de detalhes incomuns como estratégias para a construção do sentido, não custa notar uma terceira ocorrência: o nome completo do autor se faz da reunião de *quatro* palavras. E ainda uma outra: *Personcontos* corresponde à sua *quarta* publicação como poeta. Mas o que isso tem a ver? Em princípio, quase nada – seriam apenas *quatro* coincidências suscitadas a partir da seqüência *quaternária* de grafemas, responsável pela formação do nome “bith”.

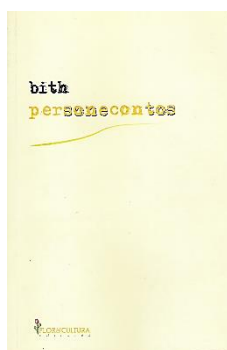
Entretanto, não se pode negar que nossa faculdade perceptiva se torna mais aguçada diante de enunciados que tendem a valorizar a combinação e a seleção dos signos como recurso construtivo da cadeia verbal. Naquela, anteriormente vista, em que o poeta é apresentado ao mesmo tempo em que se opera a proposição delimitando quem é Bith, o efeito causado pela reincidência do vocábulo “quatro” – número de grafemas do nome do autor, que coincide com a quantidade de sua produção literária – ultrapassa o campo da mera descrição para se alojar em terreno vizinho ao da poesia. No caso de Bith, os limites desta já há muito extrapolaram o consagrado espaço do livro, pois, quase sempre, dele a linguagem toma um drible.

No capítulo “A procura da essência da linguagem”, o russo Roman Jakobson assinala que a “função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário” (JAKOBSON, 1975, p. 128). Em sentido semelhante – de fora para dentro, do

acessório ao necessário, da abundância à minúcia – alertamos, desde já, que jogos de palavras combinando trocadilhos preciosos, apuro certo no trato do signo e, sem dúvida, um bocado de rigor e humor, serão matérias-primas constantes nos textos poéticos que temperam a obra do autor de *Digitais*.

Misto de ficção poética e fortuna crítica, *Personecontos* se organiza em duas partes: a primeira compreende cinquenta sonetos, em sua maioria, metrificados em decassílabos sáficos e heróicos e a segunda, chamada “Recados”, consiste numa série de impressões críticas – sete artigos, três poemas e, para citar o carioxaba, dois “quase-bilhetes-quasares” – feitas especialmente para os *personecontos* por convivas das letras que mantêm, de alguma forma, laços com o autor. Em “Extremo”, texto de apresentação do livro, Bith revela o que nutre sua babel: “todos aqueles que importam estão em mim: na minha carne, na minha imaginação, nos versos que desafio” (BITH, 2004, p. 10).

Levando em conta tais peculiaridades, e objetivando uma leitura que contemple a tríade *musa, poesia e morte*, pretendemos tecer considerações sobre a composição “Carmem”, o último soneto de *Personecontos*. Para tanto, irão servir-nos, aqui, algumas noções da semiótica peirceana e, quando necessário, algumas reflexões contidas nos “Recados” que constam no livro mencionado. De saída, notemos a programação visual da capa (que, adiante, encontra-se reproduzida junto à ampliação da zona tipográfica explorada):



À esquerda, acima do centro, dispõe-se o nome do autor (“bith”) e, abaixo, o título diagramado em sílabas de espessuras fina e grossa, designando a série de sonetos. Ao se estruturar da acoplagem dos termos “persona” e “contos”, o termo *Personcontos* acaba por se revelar num exemplo típico de palavra-valise, pois, dessa junção, é possível obter múltiplos encaixes semânticos. À primeira vista, os explícitos *persona* e *contos* trazem à tona a forma “soneto”. Agora, se considerarmos a combinação cromática aplicada ao vocábulo *quadripartido*, notaremos que outros elementos camuflados na célula-título ganham autonomia semântica. Desse modo, encontraremos a partícula “per” (indicando movimento de travessia, do princípio ao fim, para todos os lados, ou destruição, desvio e morte) e, por homofonia, a preposição “com” (expressando relações interpessoais diversas), ambas reforçando a matriz estrutural do livro: *personas* que percorrem “com”, “através de”, “por intermédio” e “por entre” a estrutura clássica do soneto, porém, requerendo a potência concisa da narrativa do conto.

Com prudência, é possível ver ainda, grafado na interseção da terceira e quarta sílabas, o vocábulo “eco”, sugerindo a repercussão sonora, o rumor e o ruído provocado pelas entidades fictícias. Por equívoco sonoro, o nome Bith, aproxima-se do termo *beat* que, na língua inglesa, apresenta em sua etimologia as idéias de pancada, batida, golpe, pulsação, andamento rítmico e, curiosamente, um “compasso *quaternário* acentuado, principal característica do rock” (cf. HOUAISS, 2000: destaque nosso). Outra ocorrência semelhante vem do termo *bit* que, mais condensado, opera em enunciados daquele mesmo idioma para significar “pedaço pequeno”, “partícula” ou “menor unidade de informação de um computador” (cf. MICHAELIS, 2007).

Destarte, vale salientar que tal aproveitamento visual aplicado ao *layout* da capa – com fontes em caixa-baixa, em cores, realçadas pelo efeito de resíduos de tinta, aparentando caracteres datilografados – lembra a tipografia utilizada no universo da imprensa e, por isso, resgata os sinais de uma escrita produzida numa máquina de escrever. Abaixo do título, um risco fino, simulando um traço

a pena, reforça, por metonímia, a atmosfera do fazer literário. Oportunamente, vejamos, a seguir, a transcrição do poema “Carmem”.

CARMEM

carmem, a que jamais se quis nascida
carmem, aqui curtiu meses de língua
ah carmem, porque homens no seu nome
ah carmem, talvez bis e não e síndrome

a carmem, transformada numa anáfora
carmem, um tempo antes, outro agora
a carmem, verso último anagrama
carmem, eu & você, sempre trapaça

(há carmem num encanto sem alarme
há carmem quando a pena é mallarmé
há carmem se consigo desmanchar-me)

só um de nós dois pode ser um, carmem
esquece a alma: só dois corpos, carmem
se amam e, depois, se cremam – carmem

(Bith, 2004, p. 62)

No recado “*Personcontos*: ri melhor quem soneteia por último”, Paulo Sodr é apresenta um estudo sobre a forma clássica do soneto, e inclui Bith na categoria dos que conseguem imprimir força nessa forma fixa de poesia, que, não raras vezes, aparece submetida a contornos engessados em função dos excessos de academicismos e convencionalismos ligados à tradição.

A respeito do soneto “Carmem”, Sodr é levanta a hipótese se o mesmo, afigurando-se como o último dos cinquenta *personcontos*, não estaria funcionando como uma espécie de epílogo para a coletânea. Em seguida, assinala que, “nesse poema, o jogo, condição *sine qua non* na poética de Bith, entre *carmem*-mulher, *carmem*-poema e *carmem*-morte [...] parece insinuar, além do sentido erótico, além da alusão à *femme fatale* de Bizet, o próprio intuito criativo que permeia a poesia de Bith [...]” (SODRÉ, 2004, p. 111). Esta proposição me serviu como ponto de partida para a presente análise, pois parece ser bastante

significativa a localização do poema no conjunto e a multiplicidade de caminhos que a partir dele se abrem.

Proveniente de *carmen, inis*, o vocábulo latino abarca em sua etimologia noções de *poesia, canto e fórmula mágica cantada*. Estas, por sua vez, podem agrupar as seguintes acepções: a) poema, divisão de poema, poesia lírica ou livro; b) cantiga, som da voz ou de um instrumento, canto das aves, gorjeio e cadência entre palavras; c) predição, presságio e vaticínio (cf. HOUAISS, 2000). Acrescenta-se que, do latim, *carmen* passou à língua francesa significando encantamento, ilusão, atração, prestígio, feitiço, sedução e charme (cf. ROBERT, 2001).

À guisa de ilustração, basta conferir a presença do vocábulo latino, por exemplo, nas compilações da poesia lírica latina de Caio Valério Catulo (intituladas de *carmina*) ou a exuberância dos *carmina figurata* que, em meados do século XI, contribuíram para a retomada do recurso da visualidade na forma de escrituras de caráter revelatório e emblemático. Ademais, no terreno da música, destaca-se a cantata encenada *Carmina Burana* (1937) do compositor alemão Carl Orff, que a elaborou com base nas informações de um códice da poesia medieval (escrito em latim e vernáculo alemão) encontrado em 1803, em um mosteiro da região da Alta Baviera alemã².

Para as qualidades de fascínio e encanto, um bom exemplo vem da França de meados dos Oitocentos, quando a geração romântica da época viu nascer das páginas do escritor Prosper Mérimée, em 1845, a novela *Carmen*. Ambientada no sul da Espanha, em terras da Andaluzia, a narrativa apresenta a história da sedutora Carmen, uma cigana atraente, fatal e infiel, que é morta pelo amante Don José, um ex-oficial espanhol. Posteriormente, com base nesta obra, o

² Disponível em: <http://www.das.ufsc.br/~sumar/perfumaria/Carmina_Burana/carmina_burana.htm#inicio>. Pesquisado em 15 de mai. 2008.

² No breve artigo "Carmen. Sedução cigana", de autoria de Antonio Junior, pode-se obter informações mais detalhadas sobre a novela de Prosper Mérimée. Disponível em: <<http://www.devaltmedia.com/hletras/escritos/16carmen.htm>>. Pesquisado em 07 de abr. de 2008.

compositor francês Georges Bizet escreveu a ópera “Carmen”, seu último e mais famoso trabalho, que estreou em 1875, no Ópera-Comique de Paris³. Aliás, em consequência do sucesso deste trabalho, a novela de Mérimée tornou-se ainda mais popular, influenciando adaptações do mito da *femme fatale* não só no universo da música, mas também na prosa, na poesia, no cinema, na tevê, nas artes plásticas e no teatro. Em *Personecontos*, *Carmem* pode ser vista como *musa*, porque inspira e entusiasma. Ao mesmo tempo, como *mulher* sedutora que outrora curtiu os prazeres da carne. É também a *poesia* porque, nomeando a última composição, apresenta-se feito corpo de poema. Por fim, afigura-se como a *morte*.

Segundo Sodré, “todas as formas e ‘fôrmas’ de poesia estão à mercê dos caprichos eruditos, descolados ou popularizantes dos escritores: odes, elegias, *carmina figurata*, zéjel, cansós, fatrasia, gazal, janeira, micrologia, pantum, tanca, madrigal e, claro, [...] o soneto, por que se fez e se faz muito ruído” (SODRÉ, 2004, p. 108). Atribui-se a Giacomo da Lentino, poeta siciliano da corte de Frederico II, a autoria dos primeiros sonetos, ainda no início do século XIII. No dicionário de termos literários de Massaud Moisés lemos que “Dante (1265-1321) foi o primeiro grande poeta a cultivar o soneto, mas coube a Petrarca (1304-1374) o mérito de lhe haver emprestado uma forma e um conteúdo que se tornariam modelares para os pósteros, não só na Itália como em outros países da Europa” (MOISÉS, 2004, p. 433). Daí confere-se que na Espanha sua chegada é atribuída, no século XV, ao Marquês de Santillana. No século seguinte, em Portugal e na Inglaterra através de Sá de Miranda e Thomas Wyatt e na França com Mellin de Saint-Gelais e Clement Marot⁴.

No soneto clássico italiano (ou petrarquiano), os versos são dispostos em dois quartetos e dois tercetos, podendo variar o número de sílabas. O mais freqüente são metros de dez sílabas (contadas do início do verso até a última tônica), sendo

³ Para mais detalhes, consultar o site Dictionnaire International des Termes Littéraires, disponível em: <<http://www.ditl.info/arttest/art4165.php>>. Pesquisado em 05 de mai. 2008.

que o verso final deve condensar em si o conceito fundamental do poema, a “chave de ouro”, ou então, pôr em relevo a idéia principal, de modo que esta encante ou surpreenda o leitor. Dizemos que um verso está metrificado em decassílabo *heróico* quando o acento tônico recai na 6ª e na 10ª sílabas, e em *sáfico* quando na 4ª, na 8ª e 10ª sílabas. Se, a partir da última sílaba tônica, a semelhança de sons se der entre vogais e consoantes, será um caso de rima consoante. Coincidindo apenas a vogal tônica, a ocorrência será de rima toante. Exemplos de ambas podem ser encontrados já no ambiente da poesia medieval. No soneto clássico prevaleceu o uso das rimas consoantes. Contudo, cabe ressaltar que a utilização das rimas toantes teve forte expressividade na lírica trovadoresca galaico-portuguesa, caindo em desuso após esse período, mas retornando, com potência, no soneto contemporâneo⁵.

A respeito da reiteração sonora, Manuel Bandeira, no estudo “A versificação em língua portuguesa”, assinala que as rimas dos quartetos podem apresentar duas combinações (*abba* / *abba* e *abab* / *abab*) e a dos tercetos duas ou três (*cdc* / *dcd*, *cde* / *cde*, *ccd* / *eed*, *cdd* / *dcd*, *cde* / *ede*). O poeta, porém, faz um alerta:

[...] é considerado irregularidade misturar os dois esquemas de quarteto; por exemplo, rimar um quarteto *abba* e no outro *baab* ou *abab* ou *baba*. Mais irregular ainda é não rimar os versos do segundo quarteto com os do primeiro (*abab* / *cdcd*). O esquema que parece comunicar ao soneto maior unidade e harmonia formais é *abba* / *abba* / *cdc* / *dcd* (BANDEIRA, 1960, p. 3246).

A organização das estrofes do poema “Carmem” – metrificadas em decassílabos heróicos – atende à forma fixa do soneto clássico. Porém, se observarmos a vogal que acompanha a sílaba forte do final de cada verso (nascIda, língua, nome, síndrome, anÁfora, agOra, anagrAma, trapAça, alArme, mallarmÉ, desmanchAr-me, cArmem, cArmem e cArmem), encontraremos a seqüência de rimas toantes A-A-B-A / C-B-C-C / C-D-C / C-C-C que se põe em contraste com o que fora

⁵ No Brasil, veja-se, por exemplo, Nelson Ascher.

difundido pela tradição e, por seu turno, afigura-se como uma espécie de anomalia formal se comparada àquele esquema mais “comunicativo” e “harmônico”.

Isso ocorre porque o sistema rímico dispõe-se ordenado por um arranjo de toantes (em sua maioria) e consoantes, ao qual são acrescentadas seqüências átonas que, fonemicamente, mantêm conexões com a soberania das vogais tônicas. Nesse sentido, talvez fosse mais adequado pensarmos no diagrama A-A-B-Ab / C-Bc-C-C / Cd-cD-Cd / C-C-C, cujas letras maiúsculas e minúsculas representam segmentos tônicos e átonos, respectivamente.

Estaríamos, então, diante de um caso de irregularidade? Sim, estaríamos. Porém, infração, aqui, não deve ser pensada como mero desvio da convenção formal, mas, sobretudo, como renovação de possibilidades, por meio de engenhosidade e efeitos de estilística. Assim, a fuga do esquema rímico tradicional e a preferência pelo uso de toantes em detrimento de rimas mais óbvias – que aparentam um certo estranhamento – funcionam, a rigor, como estratégia de crítica, a fim de revigorar e enriquecer os mecanismos de produção do poema de formas fixas.

No verso que inicia o soneto em tese, “carmem, a que jamais se quis nascida”, *carmem* é vista como aquela que sob hipótese nenhuma desejara sua existência. Entretanto, a conotação niilista dessa adjetivação, indicando recusa frente à vontade de viver, é compensada pela reiteração de seu nome em todos os versos da composição. Este nome, aliás, ao aparecer grafado em letras minúsculas, acaba por denunciar a perda dos aspectos singular e diferenciador, patentes dos substantivos próprios. De outra parte, o segmento “a que”, resgatando, por homofonia, o dêitico “aqui”, remete, indicialmente, aos domínios do próprio poema (ou, senão mesmo, do livro) como sendo o lugar a que o sujeito lírico se refere.

À noção de espaço, confirmada com o advérbio do verso seguinte, “carmem, *aqui* curtiu meses de língua”, acrescenta-se a idéia de tempo, que, de forma

metalingüística, poderia reportar (a) ao período de feitura, duração e maturação do texto, (b) à opção de Mérimée (francês) pela cultura de língua espanhola, bem como (c) trazer à tona nuances eróticas de uma relação pretérita. Sobre esta questão, observa-se que nos dois versos seguintes o vocativo *carmem* precedido da interjeição “ah”, ambos em paralelo, intensifica o tom de confabulações em torno de experiências vividas pelo sujeito lírico. A seguir, em “ah *carmem*, porque homens no seu nome”, além de os termos *car mem*, *homem* e *nome* se corresponderem sonoramente, recorre-se ao equívoco fônico *mem* – que no idioma inglês é plural de *man* (“homem”) – para confirmar, via aliteração e assonância, o que, de fato, explicita o enunciado.

No verso 4, as manobras rítmicas são ainda mais ousadas. Em “ah *carmem*, talvez bis e não e síndrome”, a figura feminina é evocada, em princípio, apenas como possibilidade de um *revival*, de um reencontro, pois há uma certa desconfiança frente ao que ela pode proporcionar. Mas, diante das circunstâncias de se efetivar ou não um novo relacionamento (postas pelos advérbios “talvez”, “bis” e “não”), lemos um favorável “sim”, sonoramente manifestado pela sílaba tônica de *síndrome*, palavra em cujas acepções se encontram as idéias de medo e insegurança. Ademais, “síndrome”, ao funcionar como arremate da primeira estrofe (reiterando parcialmente a sílaba forte de “*nascida*”, integralmente a tônica nasalizada de “*língua*” e o segmento átono de “*nome*”), parece resgatar conotações de seu significado etimológico: a “ação de se reunir tumultuosamente” (HOUAISS, 2000). De outra parte, cabe dizer que o termo “bis” (recorrente no universo musical), quando pronunciado seguido da conjunção “e”, faz ecoar, de modo bastante sutil, o sobrenome do músico George Bizet (isto é: bis + e = *bizet*), autor da ópera homônima ao soneto.

O aspecto metamórfico de *carmem* é explicitado na segunda estrofe, na qual aparece convertida em mecanismos textuais utilizados na elaboração do próprio poema, a saber: a anáfora, o anagrama, o efeito inexorável do tempo e o dissimulado jogo de armações ardilosas. Após o recurso anafórico ser legitimado nos limites do enunciado e a aparição de *carmem* ser prenunciada como

anagrama final, um acordo tende a se estabelecer entre a esfera do texto (motivador) e o leitor (incitado): uma vez estimulado, é provável que o leitor seja levado a, por exemplo, interromper a leitura para verificar se o que está sendo dito de fato se consuma. Em contraste com este efeito de metaficção, evidencia-se a presença da artimanha no enunciado que parece ser o verso-slogan do poema: “carmem, eu & você, sempre trapaça” (verso, aliás, frisado no ensaio de Sodré). Coincidência ou não, para unir os interlocutores, a conjunção aditiva tradicional “e” foi substituída pelo sinal “&”, conhecido como “e *comercial*”, que, embora seja comumente utilizado em expressões e nomes do comércio, aqui soa levemente como ironia.

Na terceira estrofe, a figura feminina é convertida em afirmação da potência inventiva da arte que se manifesta no instante da criação poética. Valendo-se da forma impessoalizada do verbo haver, e diagramado entre parênteses, o terceto – literalmente, recheado de paralelismos, intertextualidades e paronomásias – condensa impressões e circunstâncias possíveis para se pensar o fenômeno da poesia.

No verso 9, “há carmem num encanto sem alarme”, o vocábulo *carmem* comparece integralmente e também anagramatizado no restante do enunciado. Neste, a idéia de encantamento é recuperada, porém, sem os riscos de uma obscuridade ou de uma atração ilusória que poderia perturbar aquele estado de fascínio. Dos termos finais, repercute o verbo “alar” seguido do pronome oblíquo átono “me” que, curiosamente, implica a forma “alar-me”, e, a partir desta, as leituras *sem me dar asas, sem me dar liberdade, sem me dar confiança* e, ainda, *sem me tirar da realidade*, cujas interpretações podem reiterar e intensificar a análise inicial. Mais ainda: a proximidade do grafema “m” (da preposição “sem”) contaminando o vocábulo “alarme” antecipa, por homofonia, o sobrenome do autor de *Um lance de dados*, “Mallarmé”, citado no verso seguinte. Mesmo que possa passar despercebido, vale notar uma sutil alusão à composição “Áporo”, de Carlos Drummond de Andrade: “Um inseto cava / cava *sem alarme* / perfurando a terra / sem achar escape [...]”, que, no entender de Décio Pignatari

(presente no ensaio “Aporo”, do livro *Contracomunicação*) “é uma das peças de poesia mais perfeitas e mais criativas, em âmbito internacional e dentro da tradição do verso pós-Mallarmé” (cf. PIGNATARI, 1973, p. 131-137).

Mais do que a explícita referência ao poeta francês, em “há carmem quando a pena é mallarmé”, o elemento “pena”, antecedido da conjunção temporal “quando”, especifica, por metonímia, que é sob a condição do ofício poético da escrita – ou, para retomar um outro sentido do termo, quando alguém se encontra submetido à condenação, isto é, sujeito à pena de tal tarefa – que *carmem* se faz presente. Se buscarmos, ainda, outras reiteraões do verso anterior, encontraremos paralelismos entre “há carmem” e “mallarmé”, entre as rimas internas de *carto* / *quando*, e entre a correlação semântica de “alar” e “pena”.

Em “há carmem se consigo desmanchar-me”, insinua-se que o êxito pode ser alcançado desde que se consiga atingir um estado de dispersão, dissipação, desaparecimento, ou seja, justamente, quando se torna possível evoluir-se. Não é difícil perceber que, no final da pronúncia de “desmanchar-me”, há ressonância do termo *charme* (que, conforme vimos, vincula-se à *carmem* no idioma francês). Se considerarmos que o realce aliterante atuando no conjunto de paronomásias potencializa impressões de dissolução, transbordamento e apagamento, seria oportuno dizer que esse terceto de alusões conclui-se em homenagem ao poeta Paulo Leminski na medida em que seu verso final reporta ao poema: “*apagar-me / diluir-me / desmanchar-me / até que depois / de mim / de nós / de tudo / não reste mais / que o charme*” (LEMINSKI, 2006, p. 54: destaques nossos).

Após esta digressão em torno da atmosfera do fazer literário, recupera-se a voz pessoalizada, que fora interrompida com o término da segunda estrofe.

Ao ser resgatada via memória, *carmem* parece ocupar o lugar da musa, na medida em que opera como fonte de inspiração para o sujeito lírico. Este, por sua vez, converte-a em matéria-prima, passando a utilizá-la como recurso de estruturação formal do poema. Se considerarmos que durante a leitura do soneto

carmem nele comparece, de verso em verso, ininterruptamente, temos, então, margem para dizer que tal reiteração da presença feminina afigura-se como sintoma de uma compulsão à repetição, manifestada por um eu poético diante de seu objeto de desejo, sua obsessão. Em todo caso, é importante ressaltar que, se na *Carmem* de Mérimée, o ex-oficial Don José ocupa, em certa medida, uma posição passiva em relação às artimanhas da personagem feminina, nesta composição bithiana os papéis se manifestam de maneira adversa, pois parece haver um conhecimento prévio dos jogos ardilosos que podem corromper a relação a dois.

Em contraste com o estratagema de “eu & você, sempre trapaça” (v.8), os versos do último terceto –

só um de nós dois pode ser um, *carmem*
 esquece a alma: só dois corpos, *carmem*
 se amam e, depois, se cremam – *carmem*

– trazem à luz a idéia de exclusividade e, sob a voz do sujeito lírico, alertam que, do enlace amoroso, apenas um manterá sua própria individuação. Ao demonstrar interesse na figura feminina, o eu poético realça o aspecto categórico e persuasivo da linguagem, embora o verbo esquecer esteja, no caso, contribuindo sobremaneira para amenizar a tensão entre os corpos: é evidente que, nesse contexto, a forma imperativa “esquece” (tu) estimule mais o abandono do plano da abstração em privilégio dos prazeres da carne.

Num jogo de sedução, o êxito da conquista está ligado à maneira de como o interessado constrói suas investidas amorosas a fim de que o outro ceda. Se *carmem* é o alvo dessa conquista, seria preciso proceder com tentativas à altura da musa, capazes de seduzi-la com encanto e fascínio. Não é à toa que, nos últimos versos, recorre à *Arte de amar*, de Manuel Bandeira⁶. Nesta composição,

⁶ Devo esse parágrafo à professora Fabíola Trefzger que gentilmente, após acompanhar minha comunicação sobre o poema “Carmem” no III Seminário sobre o Autor Capixaba: *Bravos Companheiros e Fantasmas*, alertou-me para a conexão entre os últimos versos desse soneto e a composição *Arte de amar* de Manuel Bandeira. Detalhe de notável importância que, aliás, foi

presente no livro *Belo belo* (de 1948), o poeta ensina: “Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma, / A alma é que estraga o amor. / Só em Deus ela pode encontrar satisfação. / Não noutra alma. / Só em Deus – ou fora do mundo. // As almas são incomunicáveis. // Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo. / Porque os corpos se entendem, mas as almas não” (BANDEIRA, 1993, p. 206).

O entrecruzamento de vozes estabelecido com o poema de Bandeira tende a dar um tom de conveniência às – segundas – intenções da voz que cobiça a musa bithiana. Trazendo à baila estratégias para alcançar o deleite sexual, os segmentos finais denunciam que a intensidade de energia consumida no contato amoroso pode acarretar o aniquilamento de ambos. No entanto, se “cremam” é anagrama de “carmem”, e se “cremar” equivale a “incinerar; reduzir a cinzas” ou a “perder o ardor, o fogo” (HOUAISS, 2000), somos levados a refletir que *carmem* é quem não sobreviverá após a armadilha do encontro.

Com prudência, seria lícito pensar que o sinal de travessão (–), além de enfatizar o elemento posterior, está, nesse caso, funcionando também como recurso de visualidade, pois tal elemento gráfico afigura-se como um obstáculo a isolar da cadeia sígnica o vocábulo *carmem*, que, não por acaso, assume nessa passagem conotações de morte e, portanto, reforça a interpretação de que a mulher, alvo da armadilha, será excluída da relação e devolvida, após o reencontro, à sua almejada inexistência.

Em certa medida, a configuração deste final já se encontra prenunciada no início do poema, dado que o verso de abertura apresenta *carmem* como aquela que se recusa estar em vida. Nesse caso, a “chave de ouro” do soneto equivaleria à possibilidade de efetivação da morte, pois a manifestação de tal interesse é antecipada como desejo latente, que só pode ser realizado mediante artifícios ardilosos, isto é, por meio de trapaça. Este termo, no entender de Sodré,

também confirmado pelo professor Wilberth Salgueiro, autor do *Personecontos* – a quem igualmente agradeço –, em leitura à primeira versão deste ensaio.

corresponde à “[...] metáfora (armadilha a atraí-lo a desatenção de quem lê) que aproxima o poema de Bith de seu efeito: o leitor em tensão diante dos brinquedos, das referências, das ilusões que se estabelecem entre o que se escreve, o que se lê, o que se depreende” (SODRÉ, 2004, p. 111).

A este raciocínio, acrescenta-se que “armadilha” – em conexão semântica com “armação” e com a ação de se “armar” alguma coisa – vincula-se “àquilo que se planeja ou encena com a finalidade de lograr alguém, de obter alguma compensação ilícita etc.” (HOUAISS, 2000). Tendo isto em mente, avista-se a presença do referido verbo ocupando integralmente a palavra *CARMEM*. Nesse caso, “armar” tanto poderia remeter à arte de se construir algo (talvez os poemas de forma fixa), quanto incitar ou prevenir um leitor mais desatento às ciladas recorrentes no soneto em tese.

Sublinha-se que o nome em questão comparece no título e nos catorze versos, aparece como acepção “charme” (anagrama de “cremam”) e, de modo semelhante, disseminado fonemicamente em segmentos que compõem o corpo da cadeia verbal. O resultado dessa profusão sonora permite que identifiquemos a ocorrência do recurso de paronomásia: um tipo de figura de linguagem que extrai expressividade a partir da repetição e combinação de palavras ligeiramente diferentes em sua grafia e pronúncia, mas fonicamente parecidas. Nesse sentido, a influência de tal procedimento, ao operar sobre o vocábulo em tese, aciona, por analogia, os termos “carmim” e “*carmã*”.

O primeiro, um tom de vermelho vivo, liga-se à Carmen, segundo Pierre Brunel, na medida em que essa cor “tem sua importância na iconografia da mulher fatal”, pois “simboliza a extroversão, tendendo à agressão e à provocação” (cf. BRUNEL, 2000, p. 147). O segundo, corresponde a um nome sânscrito, de sentido cósmico, que exprime “o encadeamento das causas e dos efeitos, garantia da ordem do universo”, ao qual acrescenta-se a significação ética de que os “atos humanos estão ligados inelutavelmente a suas conseqüências, e essas ocasionam situações pelas quais os autores desses atos foram responsáveis, nesta vida ou em vidas anteriores” (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 187).

Ao confrontarmos esta noção com os efeitos de paronomásia desencadeados no texto e, sobretudo, com a busca obstinada do eu poético pela figura feminina, torna-se pertinente afirmar que o tratamento dado à *carmem* no poema encontra semelhança nas atitudes humanas que fundamentam o conceito de *carma*, pois tudo indica que a freqüente evocação da mulher estaria ligada ao passado de uma relação conturbada, cujas conseqüências o sujeito lírico tenta solucionar.

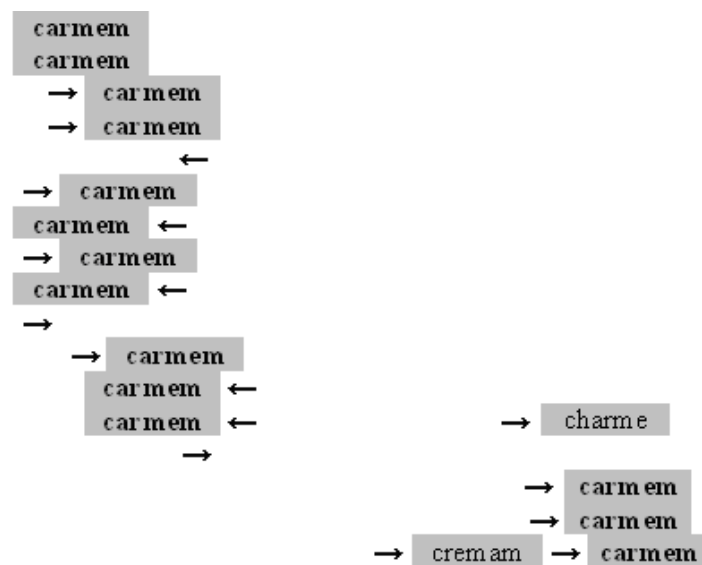
De outro modo, mas permanecendo no território da filosofia hinduísta, observa-se que a intensa repercussão sonora do vocábulo *carmem*, quando pensada como *fórmula mágica cantada*, aproxima-se da concepção de *mantra* que, igualmente, consiste num tipo de fórmula ritual sonora, “cuja recitação tem o poder de pôr em ação a influência espiritual que lhe corresponde” (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 589) a fim de que se estabeleça um estado contemplativo de comunhão com o cosmo.

Tendo em vista a rede de significados que reverbera junto às camadas semânticas que estruturam tal composição bithiana, teceremos breves comentários sobre o trajeto do signo *carmem*, em trânsito pelos pavimentos do soneto. Antes, porém, citaremos alguns conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce, à luz de dois estudiosos do assunto.

Sobre a tripartição *ícone*, *índice* e *símbolo* – elementos edificantes da semiótica peirceana –, Lino Machado, no artigo “Uma das ‘marinhas’ de Haroldo de Campos”, informa que: a) *ícone* “é o signo da analogia, da semelhança com o seu referente, revelando ao menos um traço em comum com ele”; b) *índice* é o signo que “mantém ligação direta, causal, com o seu objeto, estabelecendo com este nexos tão fortes que conduzem a nossa atenção diretamente para ele. É o signo que aponta para algo ou o assinala de feição mais específica”; c) *símbolo* é o signo que “remete ao seu objeto valendo-se de convenção, lei imposta ou associação de idéias por meios arbitrários” (MACHADO, 2006, 131-132).

De outra parte, Décio Pignatari, no capítulo “A semiótica de Peirce e sua protoestética”, esclarece que: a) “os ícones são especialmente exigidos para raciocinar.

Um diagrama é, antes de mais nada, um ícone – um ícone de relações inteligíveis”; b) o diagrama é “[...] um ícone das formas de relações na constituição de seu objeto, sendo fácil de ver-se a sua adequação à inferência necessária”; c) “o arranjo de palavras numa sentença [...] deve funcionar como ícone para que a sentença possa ser compreendida [...]” (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 1987, p. 51-52). Com base nesses conceitos, vejamos um possível *diagrama* para a ocorrência do nome *carmem* em cada verso do soneto em estudo:



No espaço referente à primeira estrofe, a mancha gráfica (concentrada na margem esquerda) revela que o signo *carmem*, do primeiro para o segundo enunciado, ocupa a mesma posição que o da linha anterior. Nos versos restantes do quarteto, afigurando-se como alvo de chamamentos do eu poético – estes, por sinal, com entoação tipicamente lírica (“ah”) –, *carmem* parece ser atraída, vindo a se deslocar simetricamente para a direita.

No segundo quarteto, apresentada ora com o determinante (“a”), ora sem, *carmem* oscila entre idas e vindas; entre uma atmosfera mais íntima e menos

generalizante, (“a carmem”), e outra de mais vagueza, (apenas “carmem”), às quais ela está submetida.

Na estrofe seguinte, continuando o mesmo percurso enviesado – agora, porém, associada a uma voz de conotação mais enfática (“há”) –, *carmem* desce os degraus do poema. A propósito, esse estágio acaba por se revelar numa espécie de síntese-semântica do itinerário rítmico empreendido pela voz lírica ao se reportar à musa. Por intermédio das unidades *AH/A/HÁ*, emparelhadas à direita (vide os vs. 3, 4, 5, 7, 9, 10 e 11), os efeitos de espelhamento alcançados por esses componentes (tipo)gráficos sumarizam uma configuração palindrômica que tende a incitar o ir-e-vir de *carmem* nos domínios do texto.

Contudo, a partir do final do verso 11 (quando se transveste de *charme*), assim como nos versos da quarta estrofe, o signo *carmem* passa a ocupar a última posição de cada enunciado. Se levarmos em conta o aproveitamento grafossintático utilizado para organizar as relações formais que interligam os constituintes dessas sentenças (e, de fato, o aspecto de “divisa” que assume o sinal de travessão (“–”) mediante sua iconicidade), não é difícil notar que, após ser anagramatizado como metáfora da morte, *carmem* afigura-se numa estrutura que *visualmente* a mantém isolada dos outros componentes da cadeia verbal.

Em linhas gerais, e com base no diagrama proposto, é lícito dizer que o percurso de *carmem* revelado no plano estrutural – em direção diagonal, da esquerda para a direita, de cima para baixo, numa trajetória de descensão e declínio – tende a reforçar nuances de interpretação características do plano discursivo, assim como este, uma vez operando nessa lógica, denuncia estratégias utilizadas na formulação daquele. Ainda que um e outro plano sejam, por vezes, abordados de maneira isolada (em razão do efeito formal e/ou da substância que se pretende destacar), não resta dúvida de que forma e conteúdo são dimensões intrínsecas ao processo do fazer literário. Quem já leu-viu-ouviu algum *personaconto* que o diga.

Referências:

BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: *Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1960, tomo 6, p. 3239-50.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GÓES, Fred; MARINS, Álvaro. *Melhores Poemas de Paulo Leminski*. 6. ed. Seleção de Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo: Global, 2002.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: versão 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, [2001]. 1 CD-ROM.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LE PETIT ROBERT: Version électronique du *Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris/Bruxelles: Dictionnaires Le Robert VUEF/ Bureau Van Dijk, [2001]. 1 CD-ROM. Version 2.1.

MACHADO, Lino. Uma das "marinhas" de Haroldo de Campos. In: *O eixo e a roda*. v. 13. Belo Horizonte, 2006, p. 131-135. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_13/er13_lm.pdf>. Acesso em 07 de abr. de 2008.

MICHAELIS: *Moderno dicionário inglês & português*. São Paulo: Melhoramentos, 2007. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php>>. Acesso em 07 de abr. de 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

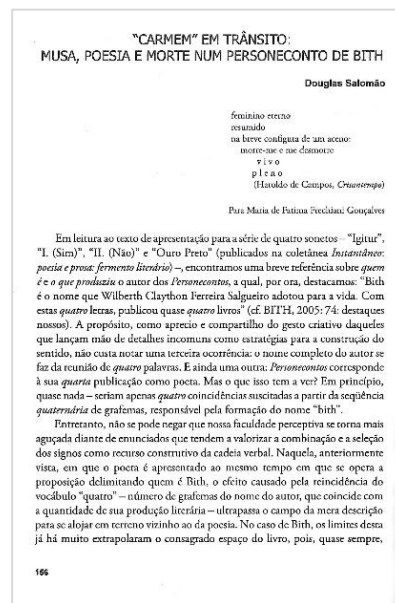
PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Personecontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. et alii. Bith. In: *Instantâneo: poesia e prosa: fermento literário*. Vitória: Secretaria do Estado da Cultura do Espírito Santo, 2005, p. 74-78. CDD: B869.1 (BPEES)

SODRÉ, Paulo. *Personecontos*: ri melhor quem soneteia por último. In: SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Personecontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 3* e a página inicial do capítulo de Douglas Salomão.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (Bith)¹

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (Bith)

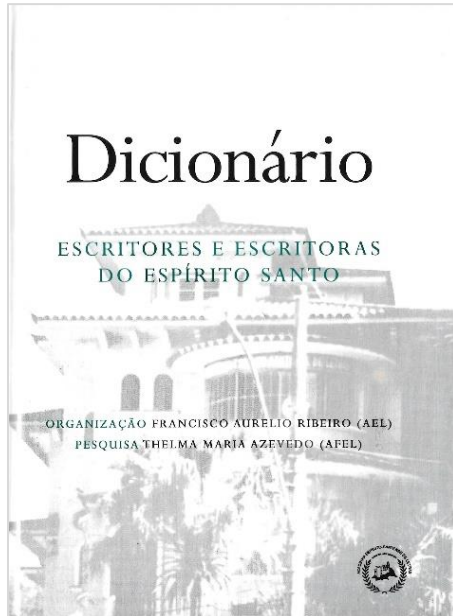
Francisco Aurelio Ribeiro*
Thelma Maria Azevedo*

SALGUEIRO, WILBERTH CLAYTHON FERREIRA (Bith). Nasceu no Rio de Janeiro. Professor universitário, ensaísta e poeta. Publicou 4 livros de poesia: em 1987, **Anilina**, obra circular desde sempre inacabada. **Digitais** veio, com pompa, capa e orelha, em 90; pela Internet, também, em 96, foi **32 poemas**; em 2004, chega **Personecontos**. Ensaando palavras sobre poemas, **Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea** consiste na versão-edufes 2002 da tese-ufrij de 1996 assinada por Wilberth (carióxaba que, atualmente, além de fazedor, é professor de literatura). **FONTE: *Instantâneo: poesia e prosa: fermento literário/Secretaria de Estado da Cultura do ES, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do ES, Vitória, 2005.***

¹ RIBEIRO, Francisco Aurelio; AZEVEDO, Thelma Maria (Org.). *Dicionário escritores e escritoras do Espírito Santo*. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras; Formar, 2008. p. 215.

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

* Membro da Academia Feminina Espírito-santense de Letras (Afel).



DICIONÁRIO DE ESCRITORES E ESCRITORAS DO ESPÍRITO SANTO **S**

Academia Cachoeirense de Letras com a crônica "Linguagem de Amor". Participação nos 8^o e 18^o volumes da Antologia de **Poetas Brasileiros Contemporâneos**, sendo que neste último publicou seu poema "Dia da Poesia". **FONTE:** www.cunatrabrasileira.com

SALES, NAASSON DE PAULA RAMOS. Nasceu em Iúriúba de Mantena, MG em 1962. Poeta. Aos seis meses de idade, em dezembro daquele mesmo ano, em virtude da morte de seu pai, Naasson e sua mãe, transferiram sua residência para a casa do avô, Francisco Venâncio Sales, no município de Mantenaópolis, Espírito Santo. Aos 15 anos, foi morar em Vila Velha ES. Aos 19, retornou ao norte do Estado, indo residir em Nova Venécia e no ano seguinte mudou-se para Montanha, onde reside. É 2^o Sargento da Polícia Militar do Estado do Espírito Santo, desde 1982, e é Comandante do Detachamento Policial Militar naquela cidade, onde tem relevantes serviços prestados, o que lhe valeu ser agraciado com o título de Cidadão Montanhense. Publicou *Bolhas, grafemas e poesias*, com apresentação do jornalista Antônio Carlos Lacerda. Edição do Autor, 1998. **FONTE:** *SALES, Naasson de Paula Ramos. Bolhas, grafemas e poesias, 1998.*

SALGUEIRO, WILBERTH CLAYTON FERREIRA (Bib). Nasceu no Rio de Janeiro. Professor universitário, ensaísta e poeta. Publicou 4 livros de poesia: em 1987, *Anilina*, obra circular desde sempre inacabada. *Digitais* veio, com pompa, capa e orelha, em 90, pro Internet, também, em 96, *32 poemas*; em 2004, chega *Presenciosos*, frisando palavras sobre poemas, *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea* consiste na versão-edufes 2002 da tese-ufjf de 1996 assinada por Wilberth (carioxaba que, atualmente, além de fazedor, é professor de literatura). **FONTE:** *Instantâneo: poesia e prosa: fermento literário/Secretaria de Estado da Cultura do ES, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do ES, Vitória, 2005.*

SALOMÃO, DOUGLAS. É capixaba, formado em edificações pelo CEFETES, artista plástico e graduado em Letras-Português pela UFES. Como artista plástico desenvolveu intervenções artísticas e poéticas com o grupo performático *Scam Real* e participa, desde 1996, de exposições coletivas de arte, apresentando objetos que transitam entre as linguagens plástica e literária. Após participar de grupos de estudo envolvendo psicanálise, arte, filosofia e literatura coordenados por Viviane Mosé, sua produção vem ganhando um caráter cada vez mais literário. Atualmente, como poeta, desenvolve trabalhos ligados à música experimental. **FONTE:** *Instantâneo: poesia e prosa: fermento literário/Secretaria de Estado da Cultura do ES, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do ES, Vitória, 2005.*

215

Capa do *Dicionário escritores e escritoras do Espírito Santo* e verbete de Francisco Aurelio Ribeiro e Thelma Maria Azevedo sobre Wilberth C. F. Salgueiro.

Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s)¹

Miguel, Reinaldo, Bith and the Sonnet(s)

Lucas dos Passos*

Miguel Marvilla, Reinaldo Santos Neves e Bith possuem um, no mínimo, ponto de afinidade que não reside no fato de nascerem sobre o solo de um mesmo estado – inclusive, Bith, poeta daqui, por uns graus de latitude, acabou por nascer no Rio de Janeiro. Então qual é a face em que eles se tocam? São homens das letras, é bem verdade; e isso já nos soa um tanto mais interessante que a mera localização geográfica. Porém, aqui vamos um pouco além: todos os três escolheram, nalgum momento de suas carreiras literárias, a forma de expressão canônica do soneto; portanto, todos devem ter uma relação bem íntima com ela.

¹ PASSOS, Lucas dos. Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s). In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 3: estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba*. Vitória: PPGL, 2008. p. 282-292.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Assim, já dá para notar, nos deteremos nesse elemento largamente utilizado, fortemente criticado, e não menos importante nos perigosos labirintos da literatura. O nosso périplo se encaminhará da seguinte maneira: de ponto de partida, usaremos por trampolim nosso sonetista mais clássico, mas nem tanto, Miguel Marvillá; numa zona de transição e, por isso, onde se deterão mais nossas atenções, observaremos o sonetário de Reinaldo Santos Neves; e, por último, nosso olhar vai cair sobre os personecontos bithianos.

Tal recorte é proposto a fim de propiciar uma perspectiva da produção em soneto por essas terras sem nos desvencilharmos da história desse modelo poético desde sua origem até os dias atuais. Veremos adiante que o nível de inventividade dentro das fronteiras dessa fôrma vai aumentando ao passo que caminhamos em nossas observações – sendo que nos últimos dois poetas surge o inusitado recurso da narração (ou seria o soneto um recurso dela?).

Tomemos por início um soneto de Miguel Marvillá publicado em 1989, no livro *Lição de labirinto* (MARVILLA, 1989, p. 27) – que, apesar de não ser constituído unicamente por sonetos, apresenta alguns, a exemplo deste:

Invenção

A paixão, eis que desata, bela,
seu mistério, entre dunas de algodão,
e sangue – caudaloso – a escorrer por elas.

E da paixão a conseqüência: a febre
da pele amada a reclamar carícias
e – trágica delícia – um beijo, ainda que breve.

E eis da paixão (já constituída),
no leito diáfano, aplacada a faina
que esconjura a luz, do corpo seduzido,
apenas o temor das coisas – e é de vidro.

Pois a paixão – mistério, faina, sedução,
geometria irregular, corpo sem sustento –
sustenta a vida e a morte – seu próprio objeto –
para que tudo não passe de invenção.

Em vista desse poema, seria bem possível que um leitor relativamente desavisado pudesse se surpreender pela disposição das estrofes. Ora, se o poema é um soneto, por que os tercetos se encontram sobrepostos aos quartetos? Por que a métrica é variada? Por que não há um esquema fixo de rimas? A resposta para essas questões está no próprio texto, desde o título: “Invenção”.

Porém, sobre a ordem das estrofes, a inventividade não é tão grande quanto se pode pensar. Tal recurso não consiste em novidade alguma: data-se o início de sua utilização no século XIX, como Glauco Mattoso nos mostra em seu excelente trabalho sobre a história do soneto². Já a métrica e o esquema de rimas variados vão na esteira da brincadeira lúdica com a forma fixa. Na primeira estrofe, por exemplo, o número de sílabas poéticas por verso vai aumentando gradativamente de nove a onze, sugerindo justamente aquilo que é dito no plano dos significados: a paixão desatando, misteriosamente, e o sangue escorrendo. O soneto, pois, já desabrocha com uma riqueza considerável conferida pelo jogo com a forma.

Feita a escansão, continuando, se verá que apenas a última estrofe apresenta, alexandrina, uma medida constante. Sendo assim e considerando também o jogo de rimas, é possível perceber que somente nesse momento fica bem claro o uso mais tradicional, camoniano e canonizado: rimas interpoladas e paralelas em cada quarteto – a invenção descamba na tradição.

Mas não vamos nos deter apenas no que há de mais visível por ocasião de uma breve leitura. Dessa maneira, notamos que desde o início o poeta deixa bem claro o tema a ser desenvolvido ao longo dos catorze versos: a paixão. Já ficou explícita a relação entre ela e a métrica dos primeiros três versos, mas sua correspondência com os significantes não pára por aí. Começando por um momento de contraste, podemos observar no sexto verso, um dos mais longos, a presença da palavra “breve” aliada ao “beijo”. Proponha-se uma questão: até

² MATTOSO, Glauco. “História do soneto”. Em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/sonetario/histsoneto.htm>. Acesso em 02/05/2008.

o mais breve dos beijos só se sustentaria num verso relativamente longo? Parece que sim, pelo menos foi desse jeito no poema. A respeito do beijo, aliás, vale dizer que, embora não possua necessariamente essa conotação, no poema ele surge como um dos momentos máximos de erotismo ao lado do corpo seduzido no “leito diáfano”, delgado, translúcido.

Prosseguindo no nosso percurso, notamos, pois, uma paixão – lúbrica, carnal, sedutora e, portanto, com uma forte carga erótica – se constituindo aos poucos. E é então que, no antepenúltimo verso, ela surge como “geometria irregular, corpo sem sustento”. Denunciada fica, mais uma vez, a relação da paixão no plano das formas e a construída no campo dos sentidos. Contudo, curiosamente, nos aparece um novo contraste: esse verso é o segundo do último quarteto, aquele mesmo em que o esquema de métrica e de rimas já se tornou evidente, e clássico. Assim, paradoxalmente, o poema, sobre os alicerces da versificação mais tradicional do soneto, termina com a palavra-título: invenção.

Vale dizer, antes de avançarmos para nosso próximo objeto, à guisa de conclusão dessa primeira etapa, que os recursos utilizados por Marvillia nesse soneto não destoam de forma alguma do restante de sua obra: desde seu livro de sonetos, *Sonetos da despaixão*, até o de contos *Os mortos estão no living* – em que, algumas vezes, significados e significantes se confundem de maneira enriquecedora.

Como prevíamos para um segundo momento do presente trabalho, vamos nos encaminhar ao livro composto unicamente por sonetos de Reinaldo Santos Neves: *Muito soneto por nada*. A partir daqui, dadas as características dos poemas, vamos tentar nos concentrar na tensão narrativa que se constrói ao longo dos poemas, por isso não isolaremos um dos demais com o intuito de analisá-lo. É bom também que tenhamos em mente que existe uma relação intrínseca entre esse livro e o que acabara de ser concluído antes de sua confecção: *Sueli*. Não vamos cair, entretanto, na sedutora possibilidade de estudo

das duas obras comparativamente, essa constatação de semelhanças nos servirá apenas para atestar a narratividade apresentada nos sonetos e o erotismo, revelado no voyeurismo, por exemplo, emprestado do romance.

Para início, então, tomemos a gênese do livro e, para tanto, devemos ter em mente que a “Nota mínima” do autor no início tem papel fundamental. Nesse curto prefácio, Reinaldo Santos Neves, em meio a agradecimentos, nos diz algumas coisas com um ar de realidade muito suspeito. Ele escreve que os sonetos foram “postos quase a esmo no papel” e que “não foram portanto escritos como parte de um projeto literário específico, com olho na publicação ao fim de tantos e tais poemas”. Devemos, como bons leitores, duvidar dessas afirmações. Cinquenta sonetos exatos, uma linha narrativa evidente, personagens, narrador, coerência temporal, seria tudo coincidência? Queremos crer que não e, em vista disso, vamos entrar no livro com intenções contrárias àquelas que tenta nos inculcar a “Nota mínima” do autor.

Dessa maneira, vemos em sintaxe poética, mais uma vez, uma personagem feminina encarada do modo como ela costuma aparecer na obra de Reinaldo. Assemelha-se muito, portanto, a Jose desse livro à Sueli do livro anterior. Porém, o narrador lírico reinaldiano possui suas peculiaridades quando comparado ao prosador. O poema clama por um tratamento diferenciado e as amarras dos sonetos só vêm a atestar ainda mais essa afirmação. Devemos lembrar, por conta disso, que o estilo formal escolhido, o soneto, obedece, na maioria das vezes e num certo nível, a sua tradição inglesa: catorze versos, como de costume, mas com o dístico final rimado entre si. A contagem das sílabas poéticas revela, geralmente, versos decassílabos. São, pois, raras as vezes em que o poeta se desprende, formalmente, da prisão que lhe confere o soneto. Em razão disso, nosso olhar vai se deter com maior cuidado no que há de inventivo e expresso nessa paisagem tipicamente sonetística: a narração e a maneira como ela se dá.

Caímos na narrativa, logo no primeiro poema, sem nem saber ainda que se trata dela; acreditamos, a princípio, que são sonetos comuns. Não há tempo hábil para explicações entre os breves decassílabos, portanto é *in media res* que se inicia o livro. Já no segundo soneto é possível uma melhor compreensão daquilo que se passa sob nossos olhos: há um narrador em primeira pessoa – por vezes muito subjetivo, já que isso se correlaciona à poesia – e uma personagem meio prosaica e meio musa sem direito à palavra. Na medida em que caminhamos fica mais claro o enredo: o narrador, sem nome, está apaixonado por sua ninfa, a Jose. Mas essa paixão não encontra perfeita correspondência na que depreendemos do soneto marvilliano, por exemplo. Em *Muito soneto por nada*, esse elemento tão poético aparece muito ligado ao prosaísmo que também acompanha a obra. O amor platônico, aqui, tem algumas conseqüências diferentes do que se enxerga comumente quando se trata de tradição literária. Nalguns momentos, então, aquilo que parecia ser um apelo branco e delicado se desconstrói numa superfície rija de palavras duras que se aproximam do escárnio. Em vez de abrir os braços, no fim do livro, são as pernas que se querem abertas. O amor poético cede seu espaço ao sexo em versos, uma vez que, diz o poeta, “à poesia / é só pedir licença que ela dá” (soneto 43).

A respeito desse teor erótico, sexual, que se observa no poema, vamos tentar elencar os elementos que o constituem. Já no primeiro poema, e isso poderia passar sem que percebêssemos, aparece o uso de dois verbos curiosíssimos: o *ir* e o *vir*. O segundo, como se bem sabe, se correlaciona com o gozo, o orgasmo, em linguajar de português. “Estou-me a vir”, repetido incansavelmente numa canção de Caetano Veloso, significaria por esses brasis algo como “estou gozando”. A atenção a esse verbo, portanto, não é à toa, e também pode ser justificada pelo número de ocorrências: entre “vem” e “venha”, existem treze aparições; além das três que se fazem na forma negativa – “não vem, que não virá” (soneto 17) e “tu não vens” (soneto 14). Adiantando-nos um pouco no enredo, percebemos que Jose “não vem” de fato, só no mundo em versos,

confessado pelo poeta, destoante do real – “o espaço virtual da poesia” (soneto 4).

Ainda nessa questão, o verbo “ir” também tem lugar especial em nossa análise: são nove as vezes em que ele é utilizado. Interessante é observar que, enquanto o “vir” não se concretiza, apesar dos inúmeros apelos, o “ir” ocorre freqüentemente – em certas ocasiões mascarado de “passar” ou “não parar”.

Eis o comportamento de Jose ao longo dos sonetos. Ela despreza nosso personagem poeta e narrador, evita seus convites e só é acessível quando capturada inteiramente e presa numa construção ficcional que é um exemplo de *mise en abîme*.

Posto isso, também merece destaque a tão referida voz enunciadora dos poemas. Essa criatura que, por vezes, se diz criadora (no soneto 13, “de te avires com teu criador na cama”) se comporta de maneira um tanto peculiar. Confundindo-se com um possível sujeito lírico, o narrador se perde em invocações, pedidos, em belíssimas paisagens; mas, além disso, se revela impotente, situado à margem da vida da musa. Busca, por conta disso, a inusitada forma de expressão do soneto: ‘e coibido a me expressar em decassílabos, / é aí que me liberto, que me solto,

Por fim, com o intuito de alcançarmos a cena final do livro, em que é consumada em versos a paixão anunciada anteriormente, vamos direcionar nossa análise partindo de um signo muito importante que surge pela primeira vez no décimo primeiro soneto: a flor. Nesse poema, a palavra aparece quatro vezes, em meio a uma atmosfera constituída de elementos notadamente libidinosos.

Recende o teu corpo à flor da tua idade
 misteriosa flor, sem nome flor, qual
 não existe fora dentro da metáfora,
 e todavia quanto me inebria, flor
 como que de lótus, como se de ópio,
 só de pensar que um dia eu possa, eu, poeta,

passar a língua em ponto nesse tigre
tatuado no teu ombro, e fazer-te,
eu, amante, de amor a pele marejar-se,
e de suor, que eu beba, eu, apaixonado,
gota a gota, até chegar à tua boca –
e aí me dê a tua saliva de honra

e tua palavra: que eu engula, e morra.

Formado de um único e longo período, este soneto apresenta, aliado à aparição do vocábulo *flor*, órgão sexual em botânica, duas flores propriamente ditas que rimam entre si: a flor de lótus, que, curiosamente, nasce no meio do lodo e da sujeira do pântano; e a flor de ópio, que, na verdade, é da papoula – de onde se extrai essa substância alucinógena que até guerras já provocou. É criado, portanto, um ambiente de clima inebriante, metaforizado, como indica o terceiro verso, na figura da genitália das plantas. E esse clima criado pelo poeta ajuda na interpretação de outro procedimento que conferimos no poema: em vez dos tradicionais catorze versos, ele contém apenas treze. Não parece sensato afirmar que seria uma falha do autor, mas sim uma maneira de, isomorficamente, a atmosfera produzida se revelar no plano formal. Contribui para isso, aliás, o fato de o soneto apresentar um único período. Logo, a escritura, no mesmo ritmo que a leitura, tende a perder o fôlego ao seu fim.

Tendo em vista essas observações, podemos avançar nos textos, passando, por exemplo, pelo soneto 17, em que aparece outra flor muito exuberante: o hibisco. Fica sugerida, dessa maneira, a relação entre o órgão da planta e o da musa, que se distende e evolui ao longo da obra chegando ao soneto 39 como fruta: “o vício em flor”, diz o narrador reinaldiano.

Adentramos, no momento seguinte da finalização da leitura desse último soneto, o 39, no momento fantasiosamente crucial da narrativa, pois o clímax que conclui o falso enredo se resume nos últimos dez sonetos, em que Jose, convidada a comparecer ao refúgio do personagem narrador, é chamada a ser amada “de quatro”, “a torto e a esquerdo” (soneto 41). O momento é cercado de um ar cheio de erotismos, desde referências à sedução de uma lata de coca-cola até a

“flor carnívora: a flor / que se cheire e que se abra e coma” (soneto 47); as mãos colhem os pomos; a fita de cetim dos primeiros versos do livro se desata, firma-se a nudez. O resto? “O resto é sexo, / é pêle-mêle, é história antiga e natural / que acaba onde termina: no final” (soneto 47).

Termina assim o enredo de *Muito soneto por nada*, estendendo-se por apenas mais três poemas. Os corpos, criados na fantasia do soneto inglês, exauridos. A musa deixa de ser musa e o vagabundo que a comeu em verso põe sobre ela uma pedra (soneto 48). Arrisquemos: são anti-herói e anti-musa os protagonistas da comédia. Finda-se, bruscamente, o romance, e só restam os versos que, dizendo mais uma vez com a voz da mentira, foram feitos nas “coxas de Madame Poesia” (soneto 50).

Fica confirmada, ao fim desse breve estudo analítico, a narratividade nesse livro de Reinaldo Santos Neves. A forma canonizada do soneto é mais uma vez submetida a tratamentos que não lhe são próprios, e o resultado disso é o enriquecimento de um tema que parecia esgotado pelo autor com o fim de *Sueli*.

Chegamos, neste instante, à porção final de nossa caminhada pelas letras capixabas. Nessa etapa será observada a última novidade que surgiu por aqui em termos de produção sonetística: *Personcontos*, de Bith. Para isso, uma vez que não há uma ligação intrínseca nos moldes do livro de Reinaldo Santos Neves, serão destacados dois poemas que estabelecem um diálogo entre si. O recurso dialógico, lembremos, é tipicamente do terreno da narrativa. Logo, o que se verá daqui em diante vai ser uma análise de poemas em que a narratividade vai aparecer condensada, geralmente, nos catorze versos do soneto.

Contudo, antes disso, se faz necessária uma pequena introdução do que seriam os personcontos bithianos. E ela deve partir justamente do título do livro, uma palavra-valise que engloba termos menores que nos ajudariam a decifrar o universo de poemas criado. Desse modo, do vocábulo *personcontos*, extrair-se-

iam *soneto(s)*, *conto(s)* e *person(s)* – ou melhor, *personae*. São, como diria Fabíola Trefzger no seu artigo incluso no próprio livro, “biografias contadas no breve espaço de um soneto” (TREFZGER, 2004, p. 84).

Procedimento curioso também é esse que constitui no fato de o livro já vir, de primeira edição, com sua fortuna crítica – textos ora mais longos, ora curtíssimos que emprestam ao livro um ar de familiaridade, além de possibilitarem ao leitor e ao crítico um local de referência para quando se realizarem estudos como este.

Dito isso, caminhando sobre as *estórias* contidas em cada poema, percebemos que são construídas com base na intertextualidade, ora evidente, ora sub-reptícia, que é característica tanto do momento literário, como do autor – que se trata de um poeta-crítico típico, porém singular, dessa época.

Dessa maneira, partindo de um “simples” (haja aspas) soneto, chegamos a uma vasta referência à literatura mundial: há uma biblioteca universal contida na obra. E, para isso, Bith exige um olhar arguto – ficando, portanto, o leitor menos preparado sujeito a gozações como a que pode ser lida, por um atento, em poemas como “Soninha” (11), o primeiro a que nos dedicaremos nessa análise:

Janjão, eu disse, venha devagar.
A mulher se conhece pelo olhar.
Ela quer que você num leve toque,
fingindo saber, pegue e coloque

a mão (como se lesse um bom poema)
nos seios, coxa, bunda. Mas não tema,
depois desse carinho, querer mais:
o corpo é um vulcão, jardim e cais.

Aí, boca com boca, mão na vulva,
e no clitóris, dedos que se cruzam,
você no meu ouvido, tom obsceno,
nuvem que chove – tudo em movimento.

Em vez disso, Janjão, você vai, goza,
dorme e ronca, feliz, de lado, broxa.

A respeito do qual responde Janjão, máscara (*persona*) do leitor:

Soninha, não me chame de Janjão.
Meu nome é Janair, você bem sabe.
Ontem eu te beijei, mordi seus lábios,
nuca, peito, boceta – tudo em vão.

Você, completamente longe, aérea,
dizia, devagar, vem, me penetra
(e falava também em ler poema).
Nua, minha, mas só: entreaberta.

Tentei, mexi, peguei. Todos os dedos
avancei em seu corpo para rompê-lo.
Falei palavras feias, o que pude
em língua reles, grossa, bronca, chula.

Mas você não estava aí pra mim.
Assim, mesmo a dois, posto ao lado, vim.

Já ficou, portanto, sugerida que a relação entre Janjão e Soninha se assemelharia à do leitor com o texto, sendo homem, o leitor, e mulher, o texto. Porém, antes de chegarmos a essas conclusões, existem inúmeros elementos que subjazem nesses dois poemas. Já foi falado brevemente no diálogo proporcionado por sua posição no livro – um após o outro. Além disso, vemos aparecer mais uma vez o narrador personagem, destoando do que enunciam os sonetos reinaldianos por conta de uma severa ausência de lirismo.

Tal procedimento, apesar de peculiar, não é novidade quando se trata desse poeta. Bith possui afinidade evidente com as formas fixas. Escreveu, para corroborar essa afirmação, *Digitais*, livro de haicais que seguem à risca a tradição métrica, além de *32 poemas*, que, segundo Paulo Sodré (SODRÉ, 2004, p. 110), antecipa, de certo modo, os personecontos. A propósito, já que estamos citando outras obras do autor, vale lembrar a inclusão de “Dois sonetos de circunstância” na coletânea de textos capixabas *Instantâneo*. Sobre eles, é relevante dizer que também apresentam o diálogo como recurso.

Isto posto, podemos nos deter nas características mais próprias dos dois poemas elencados. A rela o entre eles, no que há de mais evidente, é a de parceiros sexuais. Ocorre, porém, um conflito: Soninha se quer tocada, dirigida, de uma

forma, mas Janjão, ou Janair, como ele prefere, não corresponde às suas expectativas. Ele, precoce, goza antes que ela pudesse tirar prazer para si. Por conta disso, decepcionada, ela dirige essas duras palavras em forma de soneto – de versos heróicos, diga-se. O parceiro, porém, tenta defender sua postura, questiona o comportamento dela, mas revela uma imperícia que acaba mais por justificar os dizeres de Soninha do que qualquer outra coisa.

Parece legítima, por agregar valor à interpretação, uma breve análise onomástica. Num primeiro momento, chama mais atenção a polaridade criada entre a personagem feminina e a masculina. Enquanto ela tem o nome no diminutivo, o dele é de um irônico aumentativo. Além disso, Soninha traz à tona uma idéia de “sono” – fim de todo mal leitor, ou mal amante. Do outro lado, observando melhor o nome de seu parceiro, percebemos que Janair é um nome propício a ambigüidades relativas a seu gênero. A respeito disso, aliás, lembremos que Janair é o nome da empregada da G.H. – de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector – que, no romance, desenhou em seu quarto a figura de um homem e uma mulher completamente nus. Contudo, esse não é o único intertexto que confirma a duplicidade sexual do nome. Machado de Assis, outro cânone de nossa literatura, utilizou o nome Janjão para seu personagem-aprendiz de seu conto em forma de diálogo “Teoria do Medalhão”.

Por fim, voltando aos poemas, o que vemos é sua vitória no diálogo-batalha, e, disso, concluímos que leitor incipiente não tem lugar num livro de textos tão curtos quanto densos. Fica estabelecida, mais uma vez, a relação erótica entre o leitor e o texto literário: um exige determinado movimento do outro, e, quando não ocorre como deveria, a decepção é mútua.

Parece sensato dizer, ao cabo dessa breve análise, que a densidade de cada poema assusta quando desencavada, pois a face mais à mostra é a da falsa simplicidade, causadora de nossa passagem – quando desavisados – pelos personecontos sem que dele absorvamos o quanto nos trazem.

Terminada nossa jornada ao longo dos três poetas, podemos tirar algumas conclusões relevantes. A princípio, vemos, numa ascendência gradual, a inventividade na maneira de lidar com a forma canônica do soneto, além de atribuir-lhe novos recursos, como o jogo com sua métrica tradicional, a narratividade e o diálogo. Nesse ponto, nosso estudo propicia uma visão que se relaciona, com sérias ressalvas a serem feitas a seguir, àquela proposta por Walter Benjamin quando trata do cânone. Personifiquemos, pois, o cânone literário no soneto clássico, por nós herdado graças à colonização portuguesa, que já trouxe o modelo petrarquiano consolidado em Camões. Feito isso, podemos seguir para as considerações de Georg Otte sobre a postura benjaminiana acerca da obra canônica:

Mesmo se a situação colonial torna a superação do abismo entre presente e passado ainda mais difícil, insistimos em discutir a questão do cânone acreditando na terceira opção benjaminiana, ou seja, num diálogo com o passado. Esta 'terceira via' é interessante por ir além da polarização entre a defesa conservadora de um cânone autoritário e sua destruição progressista que parte do pressuposto de que o progresso só é possível quando se nega o passado. (OTTE, 1999, p. 11)

Essa terceira via de que nos fala o estudioso pode passar despercebida pelos olhos do leitor de "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", quando Benjamin proclama a destruição da *aura* do cânone. Acontece que apenas nos últimos anos de sua vida – quando da escritura de "Sobre o conceito de história" – o filósofo alemão muda seu posicionamento e passa a admitir a superação do hiato existente entre presente e passado. E isso se mostra consideravelmente profícuo para este trabalho, pois torna bem claro que a relação aqui estabelecida entre os sonetos de Miguel Marvillá, Reinaldo Santos Neves e Bith e o soneto canônico não o conserva nem destrói: a postura desses poetas capixabas está mais situada no plano da construção, ou melhor, da *reconstrução* – que se exige no momento literário em que estamos.

Referências Bibliográficas

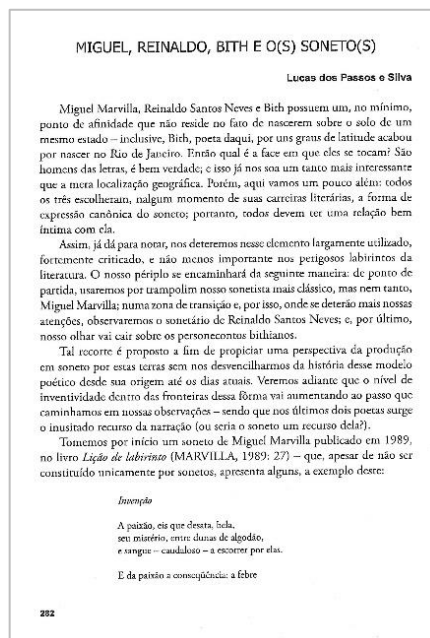
BITH. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004.

MARVILLA, Miguel. *Lição de labirinto*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1989, p. 27.

MATTOSO, Glauco. "História do soneto". Em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/sonetario/histsoneto.htm>. Acesso em 02/05/2008.

NEVES, Reinaldo Santos. *Muito soneto por nada*. Vitória: Cultural, 1998.

OTTE, Georg. "A obra de arte e a narrativa – reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin". In: OTTE, Georg & OLIVEIRA, Silvana Pessôa de (Org.). *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 9-15.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 3* e página inicial do capítulo de Lucas dos Passos e Silva.

Fantasmagorias de um gato: sobre um personeconto de Bith¹

Phantasmagorias of a Cat: About a *Personconto* by Bith

Nelson Martinelli Filho*

Resumo: Comportando uma pequena narrativa no corpo de um soneto, cada poema de *Personcontos* relata alguma história de variadas *personae*, tudo isso a partir de uma linguagem inventiva, bem-humorada e precisa. Lançando lentes de aumento sobre "Paulo e Paulus", pretende-se analisar como o poeta trabalha com questões como o *unheimlich* (o estranho) freudiano e o duplo tensionadas num intrincado jogo entre forma e conteúdo.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Bith – *Personcontos*. Estranho – Tema literário.

Abstract: Containing a short narrative in the body of a sonnet, each poem of *Personcontos* tells a story of varied *personae*, and all that in a precise, inventive and good-humored language. Highlighting "Paulo e Paulus" the intention is to analyze the way the poet deals with questions

¹ MARTINELLI FILHO, Nelson. Fantasmagoria de um gato: sobre um personeconto de Bith. *RREL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, ano 7, n. 9, p. 01-11, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3718>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

such as the Freudian *unheimlich* (the uncanny) and the double, in tension within an intricate interplay between form and content.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry. Bith – *Personcontos*. Uncanny – Literary Theme.

Lançando o olhar sobre o que foi produzido no campo literário nas últimas décadas, é fácil observar que há um considerável aumento no número de escritores brasileiros que também atuam como professores universitários. Não se trata, aqui, da antiga discussão se um escritor deve trabalhar para acumular e desenvolver **matéria** para seus livros ou se deve se dedicar apenas à produção literária sem interferências externas. Essa equação revela, em suma, que não é possível, salvo raríssimas exceções, viver somente com a renda adquirida da comercialização de livros e de imagem. Frequentemente, muitos aportam na universidade e encontram o outro lado da moeda: a dificuldade, devido ao acúmulo de atividades, de escrever obras literárias, retroalimentando esse ciclo que opõe literatura e remuneração.

No Espírito Santo, pode-se destacar a figura de Bith, atuante na linha poeta-crítico, responsável por numerosa produção acadêmica sob o nome Wilberth Salgueiro. Em literatura, publicou *Anilina* (1987), *Digitais* (1990), *32 poemas* (1996) e *Personcontos* (2004). Este, cujo título encena tríplice significado – *persona*, soneto, conto –, mostra-se singular não só por engendrar uma fórmula que traz para a poesia recursos prosaicos, mas por disponibilizar, nas páginas finais da obra, sua própria fortuna crítica.

São, ao todo, cinquenta sonetos que atendem quase sempre ao modelo petrarquista (dois quartetos e dois tercetos). Como sugere o título, cada poema comporta, sob o nome e a biografia de alguma *persona*, uma micronarrativa na pele de soneto. Obviamente, nesses poemas não poderia faltar o humor, o hábil manejo com as palavras, a preocupação com a onomástica e os trocadilhos incomuns ou inesperados, sempre presentes na produção poética e ensaística

desse autor. Nas palavras de Fabíola Padilha, em *Personecontos*, “dramas e conflitos são vazados de humor por graça e obra da perícia técnica do poeta” (PADILHA, 2004, p. 88). Observemos, então, como isso se constrói na prática:

Paulo e Paulus (01)

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes na treva: “Lembra-se de mim?”
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.

“A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno.” E sem mais nem menos,

sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara (BITH, 2004, p. 13).

Conforme indica a numeração que segue o título do poema, trata-se do soneto de abertura da obra. A primeira leitura não impede que se compreenda o assunto tratado no conto-relâmpago: o poeta Paulo, perdido numa selva escura, é guiado por uma luz que se revela como o gato preto Paulus, morto pelo próprio poeta, que some novamente no fim do texto. Segundo Lucas dos Passos, as narrativas de cada poema “são constituídas com base na intertextualidade, ora evidente, ora subreptícia, que é característica tanto do momento quanto do autor” (PASSOS, 2008, p. 289). Como já havia observado Andréia Delmaschio (2002) antes mesmo de a obra ser lançada, a cena representada nesse soneto retoma a *Divina comédia*, de Dante Alighieri:

Canto I

Da nossa vida, em meio da jornada,
Achei-me numa selva tenebrosa,
Tendo perdido a verdadeira estrada

[...]

Quando ao vale eu já ia baquear-me
Alguém fraco de voz diviso perto,
Que após largo silêncio quer falar-me.

Tanto que o vejo nesse grão deserto,
— “Tem compaixão de mim” — bradei transido —
“Quem quer que sejas, sombra ou homem certo!”

“Homem não sou” tornou-me — “mas hei sido,
Pais lombardos eu tive; sempre amada
Mântua lhes foi; haviam lá nascido.

[...]

— “Oh! Virgílio, tu és aquela fonte
Donde em rio caudal brota a eloquência?”
Falei, curvando vergonhoso a fronte. — (ALIGHIERI, 1952, p. 5-7).

Ora, se na obra de Dante é Virgílio quem guia o poeta, no soneto bithiano é um gato com traços à Lewis Carroll e à Poe que o conduz. As semelhanças são reforçadas pelo primeiro terceto (“A luz que você vê são meus olhos abertos, / como faróis, espelhos negros que **revelam / o caminho do inferno.**’ E sem mais nem menos,”; grifos nossos), visto que o inferno é o primeiro percurso pelo qual Virgílio encaminha Dante. Ademais, não podemos esquecer que se trata do poema de abertura de *Personcontos* do mesmo modo que a passagem citada é o princípio da obra de Dante. Ambos os textos se iniciam com uma estrutura *in media res*, ou seja, não se tem uma explicação prévia dos acontecimentos: os poetas (Paulo no personconto e Dante na obra do autor homônimo) se encontram perdidos no meio de uma selva escura. No poema de Bith esse recurso é reforçado pela conjunção do primeiro verso (“**Quando** Paulo se viu naquela selva escura,”; grifo nosso).

Assim como já foi dito anteriormente sobre *Personcontos*, “Paulo e Paulus” também é um soneto petrarquista, possuindo a particularidade de ser escrito em versos alexandrinos (a maioria é formada por decassílabos heroicos ou sáficos) composto num esquema de rimas AAAA/BBBB/CCC/DDD. Observando o soneto um pouco mais pacientemente, notam-se dois cortes, à maneira de faixa de transição, nas mudanças de estrofe. A primeira, situada entre o quarteto inicial e o seguinte, faz surgir aos olhos de Paulo e aos nossos a figura de Paulus. O

enjambement que une ambas as estrofes traz a lume o espectro do gato, deixando-nos, no fim do quarto verso, à espera de algum acontecimento importante: “excitado, com frio. **De repente**, um /// gato preto **aparece**” (grifos nossos).

Sob essa ótica, outra transição ocorre do primeiro terceto para o segundo, também num *enjambement*, onde desaparece Paulus, ficando novamente o poeta, tal como na primeira estrofe, sozinho: “**E sem mais nem menos**, /// sorrindo, **sumiu**” (grifos nossos). No cômputo geral, portanto, notamos que a Paulo, solitário, destinam-se o primeiro quarteto e o segundo terceto, enquanto o segundo quarteto e o primeiro terceto abrigam a aparição de Paulus. Com esses dados em mente, torna-se fácil perceber que Paulo localiza-se no quarteto e terceto externos e Paulus habita o quarteto e terceto internos. Sendo o gato preto uma abstração de Paulo – podendo ser considerado metaforicamente uma outra face sua, diabólica², como será tratado mais à frente –, também internamente ele surge no soneto, deixando o poeta, sua imagem exterior, nos extremos. Numa simples representação, as estrofes são dispostas da seguinte forma: PAULO (1º quarteto), PAULUS (2º quarteto), PAULUS (1º terceto), PAULO (2º terceto).

No campo da sonoridade, igualmente é possível pôr em relevo algumas transições. Se compararmos os dois quartetos sob esse aspecto, notamos uma mudança brusca que se dá por meio de uma sucessão das consoantes oclusivas /p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/ no segundo – em número muito maior que no primeiro. Antonio Candido, ao tratar da teoria de Grammont, ressalta que esse tipo de consoante pode representar uma ideia de choque por serem explosivas, momentâneas (CANDIDO, 1996, p. 35). Alia-se a isso o notável aparecimento da consoante r (o /r/ simples, como em barato) – sete ocorrências no segundo quarteto contra apenas duas no primeiro –, que sugere uma certa violência

² Conforme disse Andréia Delmaschio: “Esse **personaeconto** traz uma personagem cindida e com dificuldades para reconhecer uma outra face sua, diabólica, e que no entanto – ou por isso mesmo – o seduz” (DELMASCHIO, 2002, p. 59).

sonora. Dessa forma, observa-se o choque produzido no segundo quarteto por tal combinação, principalmente depois de um primeiro quarteto mais suave onde as sucessivas sibilantes³ como /s/, /z/, /f/ e /v/ podem produzir, novamente com o auxílio de Antonio Candido, brandura (1996, p. 35). No esquema, são destacadas a consoante r (em negrito>) e as oclusivas:

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

Qu d P qu c r
p t p d d . d
 t d g P b
 t d c r D p t

gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes na treva: “Lembra-se de mim?”
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.

g t pr t p r d d
tr d t tr br d
r P D c d p d d
p t p tr qu ct g

O mesmo choque ocorre entre os tercetos. No primeiro novamente prevalece a brandura que resulta da recorrência de sibilantes, enquanto no segundo retorna o choque com a violenta combinação de oclusivas e o aparecimento constante da consoante /r/ – onze vezes no segundo terceto em oposição as duas do primeiro. Repete-se o mesmo esquema:

³ Também chamadas de fricativas.

“A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno.” E sem mais nem menos,

qu b
c r p gr qu
c d
sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara.

d P p p pr pr c r
pr c r d t d r c
d g t pr t P qu tr r t r .

Tomando, então, a combinação entre as consoantes oclusivas e o r simples como uma analogia a **choque** devido ao impacto causado por sua sonoridade e, do outro lado, as sibilantes e a ausência do mesmo r como **brandura**, temos o seguinte resultado nas estrofes: BRANDURA /// CHOQUE /// BRANDURA /// CHOQUE. Essa sequência aponta para um fato significativo: as duas estrofes que exprimem, através da sonoridade, choque – a segunda e a quarta, respectivamente –, são os exatos momentos de aparecimento e desaparecimento do gato Paulus, causando um impacto tanto no poeta Paulo quanto no próprio leitor. É importante acrescentar que apenas nas duas estrofes brandas, a primeira e a terceira, surge a palavra “luz” (versos 2 e 9), que por si só já é correspondente à brandura e clareza sonora e que ecoa no próprio nome do gato: Paulus. Nessa perspectiva, pode-se observar uma oposição entre **luz** e **choque**, este podendo ser substituído, antiteticamente à luz, por **trevas** (que aparece no verso 6) e compõe os dois momentos mais sombrios da narrativa: o surgimento do gato e o seu sumiço, que deixa o poeta sozinho na escuridão. Além disso, a própria palavra já reproduz foneticamente o choque produzido nessa situação. Assim, teríamos, analogamente por meio da sonoridade, a sequência **luz, trevas, luz, trevas**, representando, ao mesmo tempo, a entrada e a saída de cena do gato Paulus. Para ilustrar, o sistema abaixo obedece à seguinte ordem: negrito para as estrofes que representam choque ou trevas, itálico para a localização de

Paulus. Dessa maneira, os trechos sem negrito indicam as estrofes brandas (ou luz) e as que não possuem itálico as estrofes dedicadas a Paulo:

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

*gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes na treva: “Lembra-se de mim?”
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.*

*“A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno.” E sem mais nem menos,*

**sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara.**

Visualmente, notamos, além da dessemelhança entre cada parte, dois fatos importantes na construção desse poema: as estrofes **estáveis** – considerando estável como a presença/voz de apenas uma personagem sem conflitos – seriam a primeira e a terceira. Essa **estabilidade** (o termo aqui não deve remeter a outros sentidos) se reflete na **brandura**, como já dito, das consoantes sibilantes. Já a segunda e a quarta estrofes coincidem com a ruptura dessa estabilidade, ou seja, a aparição de Paulus e o seu repentino desaparecimento. Ambos os eventos quebram as expectativas de Paulo e, por metonímia, também as do leitor: não se espera que um gato fantasmagoricamente apareça e tampouco que suma tão rapidamente. Essas ocorrências são observadas também na aspereza dos fonemas empregados nas respectivas estrofes: a abundância do fonema /r/ e de consoantes oclusivas surdas e sonoras. Por último, o jogo que se estabelece entre claro e escuro ecoa na sucessão de palavras que caminham pelo corpo do poema. Temos, assim, de um lado, os termos “escura, preto, treva, noctívago, negros, preto” e, opostamente, “Paulus, luz, Paulus, luz, faróis, Paulus”.

Como já foi dito anteriormente, a imagem de Paulus delinea-se de maneira interna tanto no poeta Paulo quanto na forma do soneto. Essa aparição sombria traz à tona algumas questões psicanalíticas. Uma delas, o estranho, originalmente chamado de *unheimlich*⁴ e cujas referências são os textos de Freud, representa “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 277). Entretanto, a essa categoria familiar deve ser acrescentado algo que é novo, que não é familiar, para que se torne estranho. Trata-se, portanto, de algo que foi reprimido, que está oculto, em segredo, e que, em algum momento, pode manifestar-se externamente. Indo mais além, com relação às temáticas desse assunto, Freud vai dizer que “a morte aparente e a reanimação dos mortos têm sido representadas como temas dos mais estranhos” (1996, p. 307).

No campo da ficção, Freud ainda destaca que ela “oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (1996, p. 312). Dessa maneira, retomando o soneto em pauta, veremos que é exatamente esse quadro que se forma: Paulo matou o seu gato Paulus, que retorna como fantasmagoria. A sua revelação acontece com a sombria pergunta: “entredentes, na treva: ‘Lembra-se de mim?’”. Conseqüentemente, os dois últimos versos representam essa busca do que foi reprimido e que agora ressurge como *unheimlich*: “procurando na mata da memória a cara / do gato preto Paulus que outrora matara.”. O gesto de “procurar na mata da memória” representa exemplarmente a ação de perscrutar um terreno instável que oculta surpresas por trás de árvores ou debaixo de folhas no chão. A partir dessa perspectiva, então, algum evento ocorrido com Paulo – e não podemos afirmar qual é – teria ativado esse familiar (um gato de estimação, supõe-se) reprimido (ao matá-lo) e que emerge sob a imagem de algo que mistura esse familiar a um dado novo,

⁴ *Unheimlich* é o contrário de *heimlich* (familiar, doméstico etc.), mas ambos os conceitos também se tocam em alguns pontos. Freud salienta que, desse modo, *unheimlich* é algo como uma subespécie de *heimlich* (FREUD, 1996, p. 283).

estranho – daí o ato de buscar a **cara** do gato na memória, ou seja, de buscar novamente o familiar.

Esse aparecimento do *unheimlich* estimula a composição de um duplo entre ambas as personagens. Esse termo, que pode ser uma das formas de manifestação do estranho, inicialmente seria concebido como um desejo narcísico de salvar o ego de uma destruição. Porém, superada essa etapa, o duplo muda de aspecto: “depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (FREUD, 1996, p. 294). Clément Rosset, por sua vez, afirma que “o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não existência” (ROSSET, 1988, p. 64). No poema de Bith, esse temor talvez se revele na situação em que se encontra Paulo: numa selva escura, perdido, nu e com frio. Por outro lado, estava excitado, que, para além do sentido sexual, pode significar estímulo físico ou psicológico, cólera, irritação e insuflar ou adquirir coragem⁵.

O signo espelho, muito recorrente em casos de duplo, também aparece no soneto: “como faróis, **espelhos** negros que revelam” (grifo nosso). O duplo também pode ser visto em outras ocorrências: o título do personaeconto (e também nome das personagens), “Paulo e Paulus”, onde o segundo nome retoma parcialmente o primeiro, separados por um e que poderia funcionar como espelho de ambos. Sendo de versos alexandrinos, pode-se dizer que também a métrica contribui com esse jogo, uma vez que cada verso possui cesura na sexta sílaba tônica, produzindo uma igualdade de sílabas em cada metade. As cesuras se dão nas seguintes tônicas: I na primeira estrofe, E na segunda, E na terceira, e A (podendo ser seguido por U como semivogal) na quarta. O primeiro terceto – local onde se encontra a palavra espelho – estampa, então, esse espelhamento entre rimas internas e rimas externas (todas em E). Outrossim, ainda com relação à forma, há igualdade no número de versos para cada personagem: o primeiro

⁵ Os significados foram retirados do *Dicionário Eletrônico Houaiss* (2001).

quarteto e o segundo terceto (sete versos) para Paulo e o segundo quarteto e o primeiro terceto (sete versos) para Paulus. Um dado importantíssimo para essa hipótese se localiza no antepenúltimo verso: “sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,”. Aqui constatamos que é apalpando o rosto que Paulo tenta reencontrar Paulus na memória. Segundo o eixo interpretativo que estamos acompanhando, isso indica que Paulo quer ver o rosto de Paulus no seu próprio, e vice-versa, algo como uma réplica de imagem que pode ser lido como efeito do duplo. Esse efeito abala completamente a noção entre real e ilusão. Argutamente, Rosset diz que “o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, **sou eu que sou o duplo do outro**” (ROSSET, 1988, p. 64; grifos do autor).

Numa outra chave, mais instável, poder-se-ia concluir que a ilusão e/ou o delírio já estão presentes desde o primeiro verso. Nesse sentido, a selva escura em que se encontra Paulo não seria nada mais que a sua própria “mata da memória”. Assim, a manifestação do *unheimlich* não ocorreria ligada ao real, mas talvez a um sonho ou uma alucinação. Operando metonimicamente, se considerarmos o poeta Paulo como o próprio autor Bith (que, por sua vez, não deixa de ser uma *persona*), descobrimos que essa relação com gatos já vem de outra obra:

ah, se eu fosse midas
virava um gato de ouro
só pra ter mais vidas (1990).

Nesse haicai, retirado de *Digitais*, já se pode notar o desejo de imortalidade alinhado com a figura do gato. Todavia, não é possível afirmar que Bith tenha pensado “Paulo e Paulus” a partir desse haicai publicado quatorze anos antes, tampouco que se trata de “fases”⁶ de um possível duplo relacionado a gatos em algo como um **moto-contínuo** obra a obra. Curioso, sim, é o fato de haver, de um modo diferente, um poema anterior ao soneto em questão que também

⁶ Lembrando que, como já foi dito, uma possível primeira fase do duplo é o desejo narcísico de impedir a destruição do ego.

ponha em jogo a dicotomia gato/vida. No haicai, o felino representa um símbolo de eternidade; no soneto, findas as sete vidas⁷, surge como uma fantasmagoria perturbadora.

Para além do que foi apresentado até aqui, o que salta aos olhos em “Paulo e Paulus” é uma estreita e bem trabalhada relação entre forma e conteúdo. Tal relação, intrínseca à literatura, por vezes encontra soluções engenhosas e surpreendentes nas mãos de alguns escritores, como no caso de Bith.

Em cada conjunto de quatorze versos de *Personcontos* há uma infinidade de possibilidades interpretativas. Como ressaltou Flávio Carneiro no texto publicado junto à obra de Bith, “o que existe mesmo nesse livro são promessas de contos. [...] Fica para o leitor um convite: o de se tornar escritor e desdobrar cada poema em suas sete faces escondidas, estendendo o fio até que se desenovele por fim o enredo” (CARNEIRO, 2004, p. 98). Essa foi apenas uma tentativa de leitura de uma das faces que, por sua vez, também não se esgota por aqui. Cabe a um próximo leitor pegar a ponta desse novelo e continuar a desmanchá-lo, sempre atento para que ele, o novelo, não caia nas garras de algum gaiato gato à espreita.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia*. Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952.
- BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.
- BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CARNEIRO, Flávio. Um poeta muito branco. In: BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004. p. 95-101.

⁷ Ou nove, dependendo do folclore.

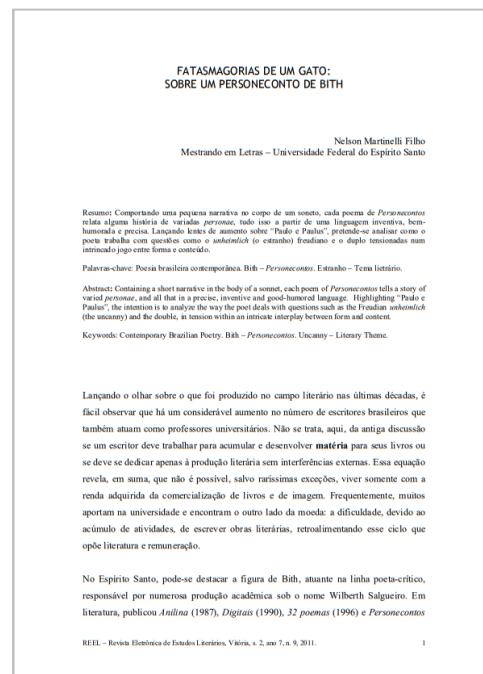
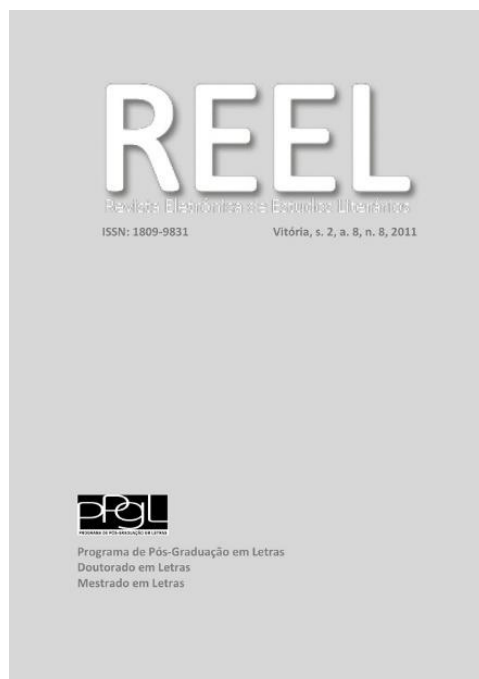
DELMASCHIO, Andréia. Os "personecontos" de Bith: indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de; SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira (Org.). *Poesia: horizonte & presença*. Vitória: Ufes, 2002. p. 57-65.

FREUD, Sigmund. O "estranho". In: _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

PADILHA, Fabíola. Metamorfoses ambulantes de um bardo solitário. In: BITH. *Personecontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004. p. 83-94.

PASSOS, Lucas dos. Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s). In: MACHADO, Lino; NEVES, Reinaldo Santos; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 3: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL/MEL, 2008. p. 282-292.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.



Capa da *Reel* e a página inicial do artigo de Nelson Martinelli Filho.

"Maria": uma historieta em verso (qu)e prosa¹

"Maria": a Story in Verse and Prose

Paulo Dutra*

Em 2004, Bith (pseudônimo de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, egresso da Universidade do Estado do Rio de Janeiro [UERJ] e Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ] e professor efetivo titular do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo [Ufes]) publicou seu livro *Personcontos* (BITH, 2004). Como já sugere o título, trata-se, o livro, de uma compilação de sonetos narrativos com temas pessoais. Cada um desses sonetos, metodicamente construídos em ritmo cadenciado e linguagem arrojada, narra, quase que *inocentemente*, informações pessoais e, por que não dizer, biográficas de personagens, ora fictícios ora

¹ DUTRA, Paulo. "Maria": *uma historieta em verso (qu)e prosa*. Comunicação apresentada no 64th Annual Kentucky Foreign Language Conference, em Lexington, Kentucky, EUA, no mês de abril de 2011.

* Doutor em Literatura Latinoamericana pela Purdue University (PU).

ficcionalizados. Um deles, “Maria”, chama a atenção devido, além do rigor na construção, ao diálogo estabelecido entre a produção poética de Edgar Allan Poe, “The Raven” (POE, 1945), “O corvo”, e sua representação, recriação e recepção na literatura brasileira, sem deixar de tocar de todo em dados biográficos do nebuloso poeta norte-americano. Afinal de contas, trata-se de um personeconto.

Já que Poe é um dos pais do conto e autor de um poema, também narrativo e excepcionalmente interessante, vítima de várias tentativas de tradução desde a sua publicação, nada mais justo que a inclusão de uma nova versão desse poema nos referidos personecontos. Vale a pena ressaltar que entre os tradutores que se arrojaram na empreitada de traduzir “The Raven” para a língua portuguesa encontra-se outro mago dos contos: Machado de Assis (2015). E seguramente “Maria”, direta ou indiretamente, dialoga com a versão machadiana acerca da respectiva obra de Poe. Isso fica bem claro na sonoridade do personeconto em questão, como veremos mais adiante.

Há elementos ali, entretanto, que não são tão fáceis de perceber e, portanto, de ler, dissecá-lo. Prestando atenção ao seu processo de construção e às suas várias nuances intertextuais parece, então, ser uma boa maneira de se entender um pouco melhor a relação entre a própria idéia desse personeconto e a literatura com a qual ele estabelece o mais nítido diálogo. Para atingir tal objetivo proponho que, como disse antes, dissequemos o poema, como método mais produtor, já que o desvelar da sua intimidade pode conduzir a um melhor entendimento de sua relação com as personas com quem dialoga.

É sabido que as tentativas de tradução de “O corvo” para a língua portuguesa são muitas, entre as mais famosas estão a do já citado de Machado de Assis, em 1883, e a de Fernando Pessoa, em 1924, e as críticas feitas a todas elas, mesmo às mais consagradas, talvez estejam em igual número. Uma dessas que me parece mais adequada à minha leitura é a do poeta concretista Haroldo de Campos (CAMPOS, 1971, [s. p.]) que, como era de se esperar de sua meticulosidade, aponta as mais felizes soluções apresentadas pelos variados tradutores, sem deixar de destacar também as menos e exercitar sua própria

solução para determinada labuta², segundo ele pautado na própria “Filosofia da composição”, escrita por Poe em 1846, há um ano após a primeira versão de seu referido poema.

Nesse seu famoso texto, Poe jocosamente ensina como desenvolveu sua obra. Segundo ele, “O corvo”, como todo poema deveria ser, foi construído começando pelo final. Em outras palavras, Poe partiu da expressão NEVERMORE que, segundo ele, contém a vogal mais sonora do inglês, “O”, e a consoante mais prolongável, “R” (POE, 1999, [s. p.]). De fato, ao ler o poema no seu idioma de origem se pode perceber que os dois sons ecoam e reverberam de uma ponta a outra do texto.

De volta a Campos, ele explica que os problemas com as traduções são basicamente dois: um, de ordem estética; outro, estrutural. O primeiro se apresenta, por exemplo, no fato de que Pessoa, seguindo sua própria lição, tentou obter uma versão rítmica do original; enquanto que Machado infestou sua tradução com modelos parnasianos, tão irresistíveis à época (CAMPOS, 1971, [s. p.]). Sem deixar de levar em conta que Machado, com perdão da expressão popular, como poeta foi um excelente romancista e contista. O segundo problema, e talvez mais importante para esta comunicação, está no fato de que nem Machado nem Pessoa, segundo Campos, conseguiram alcançar o efeito da escritura regressiva arditosamente explicado por Poe na sua supracitada “filosofia” (CAMPOS, 1971, [s. p.]).

Traduzir ou não traduzir? Como traduzir? O que traduzir? A forma, a ideia? A dificuldade maior da tradução de um poema subjaz as decisões que tem que tomar o tradutor. Qual o elemento que será enaltecido ou sacrificado no processo? O ritmo, a estrutura, o contexto? Qualquer tradutor sério considera todas essas possibilidades e, dentro de suas capacidades técnicas e pessoais,

² “[...] E o corvo, sem revôo, pára e pausa, pára e pausa / No pálido busto de Palas, justo sobre meus umbrais; / E seus olhos têm o fogo de um demônio que repousa, / E o lampião no soalho faz, torvo, a sombra onde ele jaz; / E minha alma dos refolhos dessa sombra onde ele jaz / Ergue o vôo - nunca mais!” (CAMPOS, 1971, [s. p.]).

toma a decisão e realiza determinado trabalho. Seguramente, algo mudará no processo, com relação à versão reconhecidamente original: tão ou mais árduo que o trabalho do mero tradutor será o do poeta que reinventa a obra: “[...] tradução de textos criativos será sempre recriação” (CAMPOS, 2011, p. 34) e talvez por isso mais também prazeroso.

Bith, leitor de Pessoa, de Machado, de Poe e também de Haroldo de Campos, tem uma vantagem sobre os demais e parece ter encontrado uma solução para a questão da “impossibilidade” da tradução da obra. Digo uma porque existem outras obviamente. A impossibilidade da tradução tão discutida desde tempos remotos aparece aqui convertida em reinvenção ou, para usar a expressão de Campos, “transcrição”, que significa a “reconfiguração dos elementos fonossemânticos do texto: os aspectos sonoros e visuais da palavra em que está incorporado o sentido” (CAMPOS, 1971, [s. p.]). Bith, seguindo a lição de seus predecessores, trabalha todos os aspectos do poema de Poe: a sonoridade, a escritura regressiva e vai mais longe ao transcender as lições de Pessoa, Poe, Campos e Machado na construção do seu poema.

Sem mais delongas convido a todos a uma leitura do processo criativo de Bith. Vejamos o poema:

Falecidos, seus pais, uns intelectuais,
deram-lhe de nascença: Verana Ravena.
Assim sem sobrenome, sem crisma, sem pena.
Um dia, sem que tais, se disse: nunca mais!

Sim, odiava o próprio nome. No cartório,
o escrivão Carlos Vaz, de cor: “Você faz
conforme o seu doutor advogado. É só.”
Mudaria afinal os nomes infernais.

Mas seu destino estava escrito em alexandrino:
casou-se com Edgar, poeta e da garrafa.
A vida imita a arte? Não quero ser partner

(pensou, rindo da rima, tão rica e bilíngüe)
em tramas de sinais. Agora sou Maria
– anagramas jamais – Maria de Maria... (BITH, 2004, p. 20).

Do ponto de vista dos ouvidos: a expressão correspondente a NEVER MORE em português: “nunca mais” ou “jamais” tem seu som: “ais”, repetido e reverberado por todo o soneto: “Jamais”, “sinais”, “infernais”, “faz”, “Vaz”, “mais”, “tais”, “intelectuais”, “pais” (Me baseio na pronúncia das palavras de acordo com o modelo carioca). Aquela expressão chave no poema de Poe e a maneira como ela vai se reverberando está assim presente no soneto de Bith.

Seguindo a provocativa ideia de Poe, vejamos como se pode ler o poema de Bith do fim ao princípio. “Maria de Maria”, última frase do poema, além de conter o título do mesmo, contém a vogal “A”, a consoante “R” e a consoante nasal “M”, além obviamente da vogal “i”. Se invertemos o hiato “ia” temos o ditongo “ai”. A escritura ao revés se faz presente na unidade mínima e caminha em direção ao todo, num movimento expansivo que se prolonga e acaba por representar sua própria criação. Após inversão do referido hiato e adicionado o S, temos: “ais”. Como dito antes, o som que se propaga por todo o poema, enquanto o leitor atento ao soneto, mas não à sua construção, fica com a impressão, devido à confiança que tem em seus ouvidos, de que de fato o “ais” seja a base do poema.

Não se engane o leitor, pois um poema não vem a ser somente seus sons. Muito mais há na obra. Bith, um astuto arquiteto entre o som e os sentidos, aponta sutilmente para o nome “Maria” e sua relação com a obra de Poe pelo menos de duas maneiras: o fazer poético de Poe e sua persona. Não nos esqueçamos de que o título do poema é “Maria”, sendo sua duplicação: “Maria de Maria”, a solução para o odiado nome “Verana Ravena” que, além de conter em seu corpo um anagrama, é claramente uma referência ao original em inglês *Raven*.

Campos ressalta o fato de que fonologicamente NEVER se opõe a RAVEN. Além do jogo com os sons (CAMPOS, 1971, [s. p.]), Bith joga também com a representação gráfica dos sons. O último verso do soneto é emblemático: “– anagramas jamais – Maria de Maria...”. Vemos a palavra “anagrama” (que inclusive contém parte do nome “Verana” em seu corpo), a palavra “jamais” (que aponta para o som chave “ais” e o original *never*) e a contradição do nome “Maria de Maria”, posto que, na construção ao revés, “Maria” é um anagrama e “síntese”

do poema como um todo. Um sinal sutil e extremamente interessante do jogo que faz o autor com as palavras é a palavra inglesa “*partner*” [ˈpɑːtnər] que, seguindo a pronúncia brasileira, se converte em *partinêr* [paʁtʃineʁ] e rima/ecoa com/em arte. Sutil por isso e não menos interessante, porque aponta para a ideia dos poetas concretos (presente principalmente na obra do também tradutor e poeta Augusto de Campos) de rimar palavras de idiomas diferentes. Os concretistas, por sinal, inventaram uma maneira de representar as rimas ricas dos trovadores provençais, mas isso não vem ao caso no momento, voltemos ao soneto.

Venho usando o termo soneto, mas convenhamos que o termo apropriado seja mesmo *personeconto*. Como já disse, o nome “*Maria*” se relaciona com a obra de Poe de duas maneiras. A escritura anagramática do poema “*The Raven*” e sua jocosa explicação em “*Filosofia da composição*”, além de serem discutidas ou problematizadas de maneira indireta, são representadas no corpo do poema de Bith. Verana Ravena, em sua tentativa de fugir da carga do seu nome, dado por seus pais, uns já falecidos intelectuais, recorre à mudança de nome, “mas seu destino estava escrito em alexandrino”. Note-se que, como tal, o *personeconto* segue sua métrica em versos alexandrinos. Seu destino: “ca/ sou/ se/ com/ ed/ gar/ po/ e/ ta e/ da/ gar/ ra/ fa”, doze sílabas com as tônicas na sexta e décima segunda sílabas (sublinhadas). Sendo a palavra “*poeta*” a chave para a acentuação, já que é onde o autor tem a liberdade de escolher a maneira como prefere escandir o verso. A palavra “*poeta*” permite um oportuno hiato seguido ali por *sinalefa* que acentua a sinuosidade do verso.

Segundo Campos, “*The Raven*” tem um verso constituído de 8 pés trocaicos (com variações), em que Pessoa, ao tentar manter um ritmo para sua tradução, empregou um verso deliberadamente longo de 15 sílabas que, por assim dizer, traduz o esquema rítmico de “*The Raven*” (CAMPOS, 1971, [s. p.]). Bith, ciente desses trâmites, aqui brinca com as possibilidades de construir em seu verso seu próprio esquema rítmico. Ele aponta para o fato de que *Maria* casou-se com um tal que, além de homônimo poeta, era afeito a uma *birritinha*, assim como um

certo Edgar, poeta, que, segundo as más (ou boas) línguas, seria um tanto alcoólatra, ou alcoolista, dependendo do ponto de vista (o que para efeito da construção de “Maria”, a verdade não importa, o que importa são as versões). Sem querer exagerar a nota interpretativa, ainda remeto que a primeira sílaba da palavra “poeta” e o nome Poe são pronunciados de maneira idêntica.

Outro ponto digno de nota, no que diz respeito à forma, é a palavra “Mudaria”. Primeira palavra do último verso do último quarteto. O futuro do pretérito, tão usado e abusado pela linguagem jornalística hoje em dia, aparece aqui com pelo menos duas funções. Vem logo após a visita ao escrivão e, seguindo minha linha de raciocínio, vejamos que a palavra “Maria” está contida no vocábulo. Pensando bem, pode-se perceber outra função: a da unidade sonora ocorrida pela paronomásia ali presente, algo bem descrito por Roman Jakobson (JAKOBSON, apud CAMPOS, 1971, [s. p.]) e presente no original do poema como elemento fundamental da sua construção. Paronomásia, entendida aqui como “em poesia, qualquer similaridade notável é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado” (JAKOBSON, 1970, [s. p.]). Assim, “Mudaria”, na posição em que está, com a carga semântica que carrega e por conter os fonemas que são a base do soneto, funciona como ponto de referencialidade para a transição de “Verana Ravena” para “Maria de Maria”, além de dar um movimento anafórico ao poema, outro elemento importante na construção de “The Raven”.

Acabo de mencionar os falecidos pais e o fato remonta a outra faceta do personeconto. O próprio processo de interpretação, apropriação, reinvenção, recriação das obras literárias na vida cotidiana é uma vez mais ficcionalizado. Lembremos do quase inevitável: “a vida imita a arte?”, clichê tão assentado no imaginário popular que merece a honra de ser reincorporado no contexto de uma personagem que sofre o peso da tradição literária representada na homenagem que seus pais fazem à poesia e o que a contorna.

Impossível resistir ao impulso de extrapolar o âmbito da ficção e especular outro aspecto do personeconto. Já insinuei antes que os personagens dos personecontos são ficcionalizados e, portanto, tomo a liberdade de incluir o autor

na discussão. Wilberth Claython não é um nome que faz parte originalmente do acervo da língua portuguesa e, além disso, apesar da prática comum entre futuros papais de buscar nomes em línguas estrangeiras para agraciar seus rebentos no Brasil, ainda assim Wilberth Claython não deixa de ser um nome que soa diferente.

Outra prática comum no Brasil é a de usar apelidos como forma de tratamento e evitar, por quaisquer que sejam as razões, o uso do dito “nome de batismo”. E Wilberth, não fugindo à tradição, junto a seu apelido, Bith (à maneira de abreviação), permite um jogo sonoro com seu nome, trazendo no seu corpo uma anedota. De aqui a partir para a especulação que o autor não está satisfeito com seu nome de nascença se faz em um átimo.

Nada mais justo que usar um sistema de signos, a poesia, que se sobrecarrega deles, ao mesmo tempo se nutre de si mesma, para transportar a discussão dos nomes a um campo mais produtivo. Talvez seja produtor trazer outra informação: o fato de que todos os personecontos têm como título um nome. Se parece exagerada ou despropositada a ação de trazer para uma discussão teórica de poesia especulações sobre as motivações do autor, talvez seja de bom tom citar outro personeconto, este homônimo. Ora vejam só, não é que o personeconto 34 se intitula Bith?

BITH (34)

Acabo de ter uma grande andréia:
e se você quisesse benjamim?
Feito raimundo ou dó ré mi fabíola
(isso tudo é assunto muito sérgio)...

Poderia ter lido ali no lino:
meu coração-bandeira é sempre flávio
perdido por aí, um são bernardo
náufrago de garrafas e marílias.

Profundissimamente de memelli,
meio dura lex sed lex, vou-me orlando
de bandanas, antonios e fernandas.

Valdo lá! E o que não coube cá, bith,
bardo falto de aurélias? Vem com mig,
gladsons, copoanheiros: vam'bebel! (BITH, 2004, p. 46).

Desnecessário dizer que os nomes de pessoas reais próximas do poeta são aqui usados na construção da persona conto soneto "Bith", assim como Bith, a pessoa, o poeta também é parte desse mundo onde vivem "sérgio", "bebel", "memelli", "orlando" e outros mais. Wilberth Claython, professor da Ufes, cede espaço nas ficcionalizações da vida a Bith, bardo cujo coração-bandeira é náufrago de garrafas, mas não de "copoanheiros".

De tudo isso pelo menos uma conclusão se faz. A vida de Poe, sua obra e recepção são em "Maria" reinventados uma vez mais em tramas de sinais e servem como base para a discussão filosófica e poética desses nomes infernais e sua associação com as personas. E seu autor, Bith, poeta e também da garrafa em seu fazer poético, como o corvo que sem revoos, para e pousa, para e pousa, em seus olhos tem o fogo de um demônio que repousa e a poesia dos refofos dessa sombra onde ele jaz ergue o voo nunca mais.

Referências:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O corvo [1883]. In: SÁ, Daniel Serravalle de (Org.). *O Corvo multilíngue*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015. p. 47-52. Disponível em: <<https://dserravalle.prof.ufsc.br/files/2021/04/O-CORVO-multili%CC%81ngue.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.

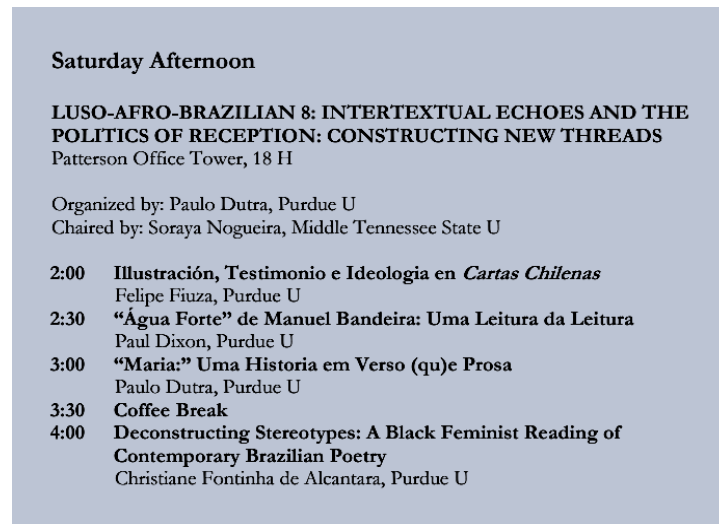
CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 3, p. 5-16, set. 1971. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=3&p=5&=r>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1277893/mod_forum/attachment/309034/Jakobson%20-%20Lingu%C3%ADstica%20e%20comunica%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 09 nov. 2023.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em: <<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/FILOSOFIA%20DA%20COMPOSICaO%20Poe.pdf/view>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

POE, Edgar Allan. The Raven [1945]. In: SÁ, Daniel Serravalle de (Org.). *O Corvo multilíngue*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015. p. 19-22. Disponível em: <<https://dserravalle.prof.ufsc.br/files/2021/04/O-CORVO-multili%CC%81ngue.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2023.



Prints da programação do evento em que Paulo Dutra apresentou a comunicação sobre "Maria", de Bith.

Sonetário brasileiro:
Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
(Rio de Janeiro RJ 1964)¹

Brazilian Sonnetary:
Interview with Wilberth Salgueiro
(Rio de Janeiro RJ 1964)

Glauco Mattoso*

O conhecido e reconhecido professor de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Espírito Santo, a par da agudeza do observador em seus livros teóricos, revela também a inventividade do sonetista contemporâneo num livro assinado pelo pseudônimo Bith, reunindo "causos" estroficamente narrados ao sabor de rimas desenvoltas na maleabilidade sonora, que enquadram caricaturalmente os mais estranhos (e familiares) tipos humanos, alguns dos quais certamente reais. Tal como Fernando Marques e outros artífices do soneto anedótico/ficcional, Bith desempenha, com

¹ MATTOSO, Glauco. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. In: _____; FROES, Elson (Org.). *Sonetário brasileiro*. [2012]. Disponível em: <<https://www.elsonfroes.com.br/sonetario/salgueiro.htm>>. Acesso em: 27 set. 2023.

* Escritor, articulista, ensaísta, tradutor e letrista.

seus "personecontos", uma das facetas mais pós-modernas do gênero: a interação do conto com o poema, ou aquilo que chamo de "transficcionismo".

Abaixo vai uma amostra.

PAULO E PAULUS (personeconto #1)

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes, na treva: "Lembra-se de mim?"
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.

"A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno." E sem mais nem menos,

sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara.

BARTOLOMEU (personeconto #5)

Bartolomeu levava um solo quando
um ovo, vindo da primeira fila
do bar Viagens, varou o ar em anti-
musical ato: atingir-lhe o ouvido.

Bartolomeu, saxofonista fun-
dador da Banda Oveeneí,
soprou com mais força o sax, como num
gesto que vira, na tevê, de um ídolo.

Bartolomeu prossegue o jazz, mas outro
ovo e mais outro acertam o sax e o rosto.
"Quem fez... Quem fez isso é um homem morto!"

Bartolomeu avança e vê, de sax
em punho, o pai, que se matara, após
assassinar a mãe, Natasha, a gás.

MARIA (personeconto #8)

Falecidos, seus pais, uns intelectuais,
deram-lhe de nascença: Verana Ravena.
Assim sem sobrenome, sem crisma, sem pena.
Um dia, sem que tais, se disse: nunca mais!

Sim, odiava o próprio nome. No cartório,
o escrivão Carlos Vaz, de cor: "Você faz
conforme o seu doutor advogado. É só."
Mudaria afinal os nomes infernais.

Mas seu destino estava escrito em alexandrino:
casou-se com Edgar, poeta e da garrafa.
A vida imita a arte? Não quero ser partner

(pensou, rindo da rima, tão rica e bilíngüe)
em tramas de sinais. Agora sou Maria
— anagramas jamais — Maria de Maria...

CAIO (personeconto #20)

Vivia cometendo trocadilhos
— e por isso acabou pagando ao Pato.
Brindava: "Tomo coca-cola em lato...
senso...", e ria, líquido, do chiste.

Se jogava na frente o nome: "Caio...
Rolando..." - viajava - "da... da... Rocha!"
Tinha seus bordões: "fé demais", "cá, brocha",
"tem pão, fresco?", "o pé, louro", "trocadalho

do carilho, mais trágico que a peça
"Antígona", de Sófodes, o cego",
rá, rá, ria, da própria "eros-dição".

Um sem-graça porém atravancou-lhe
o caminho. "Meu nome é Caio Ro..."
"O meu é Pato Fui Tocaio Não!"

ADEMIR DA GUIA (personeconto #22)

Sou bonito, sensível, paciente,
educado, poeta - autocrítico.
Tenho quase dois metros, olhos pretos,
quarenta anos, jogo tênis, pinto.

Procuro moça, como eu, modesta,
inteligente, alta, jovem, linda.
Não precisa ser loura. Saber rir
— e dançar bem boleros — é o que peço.

Na cama, imagino mil loucuras.
Gosto de futebol, e de pseudônimos.
Se te agrada o perfil, estou aqui:

sete, dois, dois; setenta, sete, um.
Enfim, sou possessivo, fino, dono.
Procure-me, nas rimas. Ademir.

ROSAUARDA (personeconto #23)

Mire veja, Ademir: também sou fã
de poesia, tênis, futebol,
pseudônimo, pintura, sexo, dança.
Parece que nascemos um pro outro.

(Talvez não dance bolero tão bem,
mas na cama compenso essa falha.)
É árabe meu nome - Rosauarda.
Mas me chame de Rosa, dá no mesmo.

Sou vaidosa: não posso com espelhos
— sinto-me num papel folhetinesco.
Mas prefiro Machado a Alencar

(nada me agrada a arte de chorar...)
Enfim, li suas guias, pintas, rimas:
entre mim e você, você vai vir?

TUBI OU DIEGO (personeconto #25)

Foi tudo muito rápido. Arqueu
saiu jogando a bola pra Tomé
que, da lateral, viu Tubi correndo
em baita impedimento, sem zagueiros,

mas o juiz deixou passar por causa
de ter sido assim rápido. Então
atacante e goleiro se miraram,
no segundo possível de um olhar

antes do gol fatal. Eis que Tubi
hesita: tenta o drible, tenta o chute...
Foi um átimo: feito um vento sul,

Diego dá o bote, chega em cima.
A torcida, de muda, grita uuhh...
quando, antes de entrar, a bola fura!

BITH (personeconto #34)

Acabo de ter uma grande andréia:
e se você quisesse benjamim?
Feito raimundo ou dó ré mi fabíola
(isso tudo é assunto muito sérgio)...

Poderia ter lido ali no lino:
meu coração-bandeira é sempre flávio
perdido por aí, um são bernardo
náufrago de garrafas e marílias.

Profundissimamente de memelli,
meio dura lex sed lex, vou-me orlando
de bandanas, antonios e fernandas.

Valdo lá! E o que não coube cá, bith,
bardo falto de aurélias? Vem com mig,
gladsons, copoanheiros: vam'bebel!

JULIO, CARLOS, MERCEDES, AGUIAR E EU (personeconto #38)

Desceu pra comprar pão e não voltou.
Julio, em geral calmo, sentiu pânico,
pois Carlos, mesmo sendo o seu Eu Outro
(brincavam), nunca o abandonara tanto.

Desceu pra procurá-lo — e não voltou.
Mercedes, mãe dos dois, sentiu um tédio
(brincavam), pois os gêmeos eram loucos
e viviam jogando de esconder.

Desceu pra bronquear, e não voltou.
Aguiar irritou-se com os três
(brincavam). Sem trabalho, foi atrás.

Desceu pra dar um fim (e não voltou).
Fiquei aqui, no quarto. Epiléptico,
até quando estarei só, sem brincar?

BERGER (personeconto #43)

Caminhava no parque quando viu.
E viu que a vida já não era a mesma.
A mesma, sempre outra, feito um livro.
Que, sentado na pedra, ele leu:

"(...) Ao léu, imaginou-se uma cebola
misteriosa, em camadas, compacta.
Mas em cada camada (cada capa)
uma dor que, no tempo, se esconde.

Berger, cebola, quis: ao temperar
ia surpreender todos os dentes
rindo, em vez das cortantes (facas) lágrimas. (...)"

Cebolas, pedras, lágrimas voltavam
— risos, temperos, páginas também.
E Berger viu que o mundo era ele em verso...

glauco mattoso e elson fróes
apresentam:

sonetário brasileiro

	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
131	132	133	134	135	136	137	138	139	140

até acima o plano visual "soneto" (do número) - plano musical - 1970



PAULO E PAULUS (personeconto #1)

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes, na treva: "Lembra-se de mim?"
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.

"A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno." E sem mais nem menos,

sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara.

Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Rio
de Janeiro RJ 1964)

O conhecido e reconhecido professor de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Espírito Santo, a par da agudeza do observador em seus livros teóricos, revela também a inventividade do sonetista contemporâneo num livro assinado pelo pseudônimo Bith, reunindo "causos" estroficamente narrados ao sabor de rimas desenvoltas na maleabilidade sonora, que enquadram caricaturalmente os mais estranhos (e familiares) tipos humanos, alguns dos quais certamente reais. Tal como Fernando Marques e outros artífices do soneto anedótico/ficcional, Bith desempenha, com seus "personecontos", uma das facetas mais pós-modernas do gênero: a interação do conto com o poema, ou aquilo que chamo de "transficcionalismo". Abaixo vai uma amostra.

Prints da página inicial do *Sonetário brasileiro*
e do verbete de Glauco Mattoso, seguido de sonetos de Wilberth Salgueiro.



PAULO E PAULUS (personeconto #1)

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes, na treva: "Lembra-se de mim?"
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.

"A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno." E sem mais nem menos,

sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara.

BARTOLOMEU (personeconto #5)

Bartolomeu levava um solo quando
um ovo, vindo da primeira fila
do bar Viagens, varou o ar em anti-
musical ato: atingir-lhe o ouvido.

Bartolomeu, saxofonista fun-
dador da Banda Oveeneí,
soprou com mais força o sax, como num
gesto que vira, na tevê, de um ídolo.

Bartolomeu prossegue o jazz, mas outro
ovo e mais outro acertam o sax e o rosto.
"Quem fez... Quem fez isso é um homem morto!"

Bartolomeu avança e vê, de sax
em punho, o pai, que se matara, após
assassinar a mãe, Natasha, a gás.

MARIA (personeconto #8)

Falecidos, seus pais, uns intelectuais,
deram-lhe de nascença: Verana Ravena.
Assim sem sobrenome, sem crisma, sem pena.
Um dia, sem que tais, se disse: nunca mais!

Sim, odiava o próprio nome. No cartório,
o escrivão Carlos Vaz, de cor: "Você faz
conforme o seu doutor advogado. É só."
Mudaria afinal os nomes infernais.

Mas seu destino estava escrito em alexandrino:
casou-se com Edgar, poeta e da garrafa.
A vida imita a arte? Não quero ser partner

(pensou, rindo da rima, tão rica e bilíngüe)
em tramas de sinais. Agora sou Maria
— anagramas jamais — Maria de Maria...

Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
(Rio de Janeiro RJ 1964)

O conhecido e reconhecido professor de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Espírito Santo, a par da agudeza do observador em seus livros teóricos, revela também a inventividade do sonetista contemporâneo num livro assinado pelo pseudônimo Bith, reunindo "causos" estroficamente narrados ao sabor de rimas desvolatas na maleabilidade sonora, que enquadram caricaturalmente os mais estranhos (e familiares) tipos humanos, alguns dos quais certamente reais. Tal como Fernando Marques e outros artífices do soneto anedótico/ficcional, Bith desempenha, com seus "personecontos", uma das facetas mais pós-modernas do gênero: a interação do conto com o poema, ou aquilo que chamo de "transficcionalismo". Abaixo vai uma amostra.

Orelhinha¹

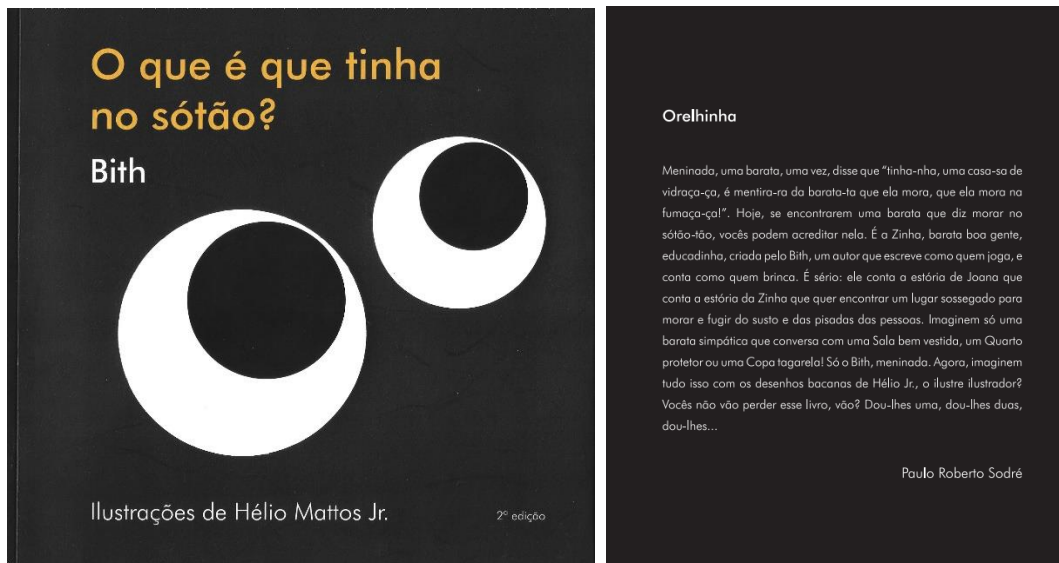
Little Ear Book

Paulo Roberto Sodré*

Meninada, uma barata, uma vez, disse que “tinha-nha, uma casa-sa de vidraça-ça, é mentira-ra da barata-ta que ela mora, que ela mora na fumaça-ça”. Hoje, se encontrarem uma barata que diz morar no sótão-tão, vocês podem acreditar nela. É a Zinha, barata boa gente, educadinha, criada pelo Bith, um autor que escreve como quem joga, e conta como quem brinca. É sério: ele conta a estória de Joana que conta a estória da Zinha que quer encontrar um lugar sossegado para morar e fugir do susto e das pisadas das pessoas. Imaginem só uma barata simpática que conversa com uma Sala bem vestida, um Quarto protetor ou uma Copa tagarela! Só o Bith, meninada. Agora, imaginem tudo isso com os desenhos bacanas de Hélio Jr., o ilustre ilustrador? Vocês não vão perder esse livro, vão? Dou-lhes uma, dou-lhes duas, dou-lhes...

¹ SODRÉ, Paulo Roberto. Orelhinha. In: BITH. *O que é que tinha no sótão?* Vitória: Secult-ES, 2013.

* Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP).



Capa de *O que é que tinha no sótão?*, de Bith, e orelha de Paulo Roberto Sodré.

Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas¹

Life Scenes in Seven Chapters and Some Poems

Wilberth Salgueiro*

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

¹ SALGUEIRO, Wilberth (Bith). Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas. In: SODRÉ, Paulo Roberto; FREIRE, Pedro Antônio; AMARAL, Sérgio da Fonseca (Org.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 8*: estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2018. p. 412-424.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

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 ginásial, 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, especializados. Um dístico em octossílabo – de cujo *insight* me orgulho ainda hoje – dizia: “esse morfema me azucrina / essa morfina me alfazema”. Do tal período preservo rascunhos, que me fazem sorrir, nostálgico, dos ímpetos revolucionários. Poesia de adolescente e recém-adulto era intensidade, pesquisa, desejo de espantar. Poesia-testosterona.

Mas foi na graduação, sem dúvida, que o espírito jovem rimbaudiano foi se metamorfoseando, aos poucos, numa vontade cabralina de calcular a pedra, digo, de contar sílabas, tônicas e quejandos, dando ao poema densidade e plasticidade e abandonando os traços etéreos, cosméticos e intransitivos com

que me fantasiava nos poemas de nefelibata. Data daí minha entrada no mundo dos haicais, certamente sob um clima leminskiano (“nem toda hora / é obra / nem toda obra / é prima / algumas são mães / outras irmãs / algumas / clima”), mas buscando a famosa “voz própria”, naquele gesto parricida – que mais tarde estudaria em Harold Bloom – de “desler” o pai.

Aos 23 anos, em 1987, publiquei, em estilo anacronicamente marginal, a coletânea *Anilina*, em papel contínuo de impressora matricial, com haicais que (alguns apenas) recuperei no livro seguinte, *Digitais*, em 1990, com capa, orelha de Italo Moriconi e tudo o mais. Gosto bastante de minhas “pequenas cápsulas de poesia” (Octavio Paz), sempre com os tradicionais dezessete versos, de inspiração oriental porém de chão brasileiro. O 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 parapeito da ponte / – só ficou a ponte)”. O humor, como disse, em sua elasticidade, sempre me acompanhou nos escritos e, ademais, quero crer, no cotidiano. Se não cura traumas e misérias, o humor em versos pode aliviar males e rudezas da vida e aguçar o senso crítico. De ponte em ponte, poetas seguem a sina que inventam.

4. Sonetista, enfim (24-40)

Segui meu rumo, graduado, mestre e doutor em Letras, e entrei definitivamente na vida de professor de literatura. Em 1993, aos 29 anos, do Rio vim para Vitória, onde permaneço, lecionando na Universidade Federal do Espírito Santo. Aqui, lancei, em 2004, aos quarenta anos, *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” (*Primeiras estórias*), de Guimarães Rosa, em que um sujeito pira, sobe numa palmeira e de lá diz frases aparentemente desconexas mas que, de modo ambivalente, insinua verdades e revelações. Meu gosto, desde sonetista, sempre foi pelas rimas toantes: tenho prazer em rimar “donde / com”, “estávamos / árvore”, “profeta / Quem” e congêneres. Décio Pignatari em *O que é comunicação poética* foi incisivo ao afirmar que as melhores rimas são as imprevisíveis (acabando com esse papo de rima rica e rima pobre). A rima toante não é garantia, mas ajuda bastante a alcançar um bom grau de imprevisibilidade. O poema fala um pouco desse mistério que é tornarmo-nos poetas. Um episódio excêntrico, um relance de olhar, uma palavra fora do lugar podem ser fatais para essa decisão – exemplo

disso pode ser lido no lindo “Menino de engenho” (*A escola das facas*), de João Cabral.

Ainda de *Personcontos*, nessa lembrança 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 *Personcontos*, 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. Divertime a valer.

5. Sonetista, ainda (41-53)

Desde 2004, não lancei mais livro de poemas. Agora, em 2018, vem a lume, pela editora Patuá, de São Paulo, o volume *O jogo, Micha & outros sonetos*. Os 163 poemas – todos sonetos – que compõem este livro se subdividem em nove blocos. [I] No primeiro, “O jogo”, carro-chefe com 51 sonetos, se conta uma partida de futebol entre modestos times do interior, enquanto se acompanha a história enigmática de dois torcedores (pai e filho). Os dramas no campo encontram paralelos fora das linhas. [II] Nos 14 poemas de “Insonemínimeus”, os 14 versos do soneto são desentranhados de apenas uma frase com 14 sílabas, como em “Gol”: “De / pé / em / pé /// a / té / a / re /// de / ad / ver /// sá / ri / a”. O neologismo “insonemínimeus” (com 14 letras) reúne três termos que explicam a motivação desses pequeninos sonetos: a minha ausência de sono como pretexto para elaborar peças minimalistas. [III] Os poemas de “Lugares” falam de acontecimentos possíveis em determinados locais (todos, começando por “Enquanto”, sugerem que a ação se dá no momento da leitura). [IV] Os de “Amor” se querem líricos e se dirigem à musa-mor do poeta. [V] “Contingências” agrupa motes avulsos e extemporâneos. [VI] “Lembranças” reinventa episódios da vida do autor. [VII] “Micha – uma história triste de se rir” traz, em primeira pessoa, cenas tragicômicas de um poeta suicida em 16 sonetos. [VIII] E se republicam os 50 sonetos do livro *Personcontos* (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 barbáries do mundo.

De modo semelhante, no poema abaixo, “Tortura”, procurei imaginar, de modo evidentemente apenas poético-ficcional, uma cena de tortura em que o próprio torturado “narra” os suplícios que lhe impingem, até que desmaia, ou mais provavelmente morre. Na passagem do verso 11 para o 12, a expressão “em câmara lenta” cita diretamente o romance de Renato Tapajós, de 1977, em que a cena da tortura de uma militante impacta fortemente a todos que a leem. O poema quer homenagear os torturados e mortos pela ditadura militar brasileira ou por quaisquer outros regimes fascistas mundo afora. Tinha em mente o também impactante livro *É isto um homem?*, de Primo Levi, cujo título sintetiza o espanto de quem percebe como um homem pode ser transformado em uma coisa abjeta, um objeto desprovido de humanidade.

NA TORTURA

Enquanto vou morrendo, eles se
divertem, transformando o que me resta
de gente em bicho, em coisa, em espécie
de pedra que só quer sobreviver

(pedra com unhas, ânus, olhos, 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, Otaclía, 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 de nós sabe o itinerário que quer e pode realizar.

Falar do que penso de poesia e poema implica pensar a mim mesmo, desde a “tenra infância” aos “tempos de madureza”, e de como “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”, diria Riobaldo. Este verter-se ao passado (qual um verso sobre outro e sobre outro) tem sabor de *ubi sunt*, isto é, um movimento que a memória faz em direção ao que passou (qual um naufrago vendo a tábua se afastar). Os sonetos da série “Lembranças” (de *O jogo...*) e meus últimos sonetos já manifestam esse movimento – muito comum em escritores crepusculares. Drummond, sempre ele, em “A ingaia ciência” (de *Claro enigma*, 1951), acertou no alvo – cito os deslumbrantes tercetos: “A madureza sabe o preço exato / dos amores, dos ócios, dos quebrantos, / e nada pode contra sua ciência /// e nem contra si mesma. O agudo olfato, / o agudo olhar, a mão, livre de encantos, / se destroem no sonho da existência”.

Ao final de seu discurso de posse na ABL, Guimarães Rosa diz: "esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos". Assim me encerro, ao som de Rosa, sem delonga, sem mais delongas. Tem mais não.

Vitória, agosto de 2018



Capa de *Brav@s companheir@s e fantasmas 8* e a primeira página de "Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas", de Wilberth Salgueiro (Bith).

Por que você escreve?¹

Why do You Write?

Wilberth Salgueiro*

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 amanhece, / 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*. Acontece que, a despeito do que dizem os versos, escrever pode ter, sim, seus porquês.

¹ SALGUEIRO, Wilberth. Por que você escreve? In: BLANK, Sérgio (Org.). *Por que você escreve?* Vitória: Estação Capixaba, 2018. p. 34-37.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente titular da Universidade Federal do Espírito Santo com vários ensaios e artigos publicados, e escritor, autor de *Anilina* (poemas, 1987), *Digitais* (poemas, 1990), *Personecontos* (poemas, 2004), *O que é que tinha no sótão?* (narrativa para crianças, 2013), *O jogo, Micha & outros sonetos* (poemas, 2019) e *Sonetos* (poemas, 2022).

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.

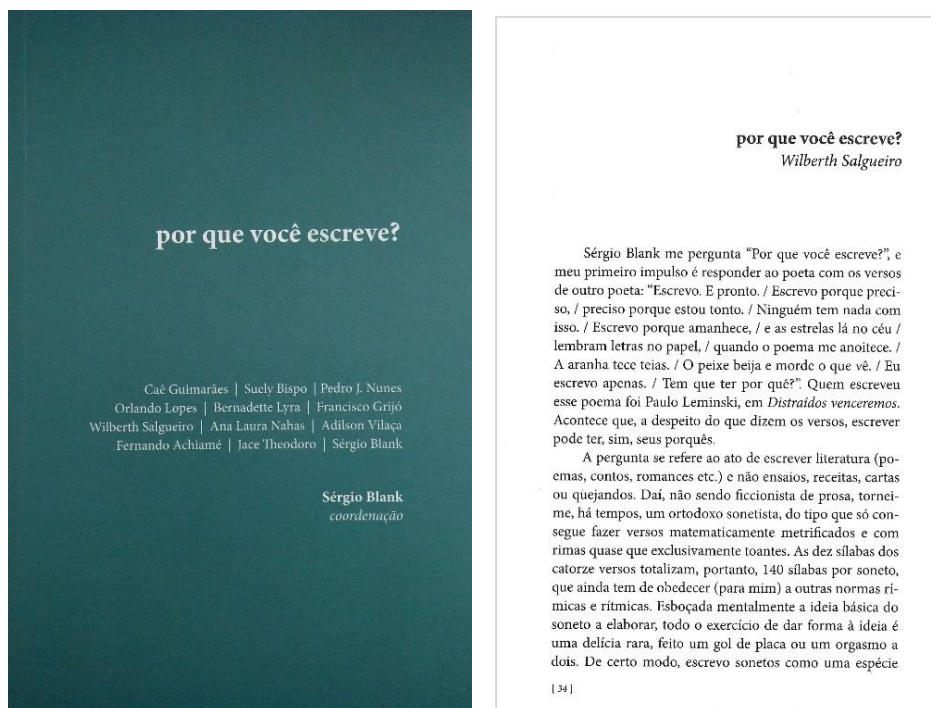
O poeta curitibano escreve que não precisa explicar por que escreve – apenas escreve. Na lógica do poema (e do peixe e da aranha), pode valer essa “razão de ser”. Outros, monumentais, dirão (ou não) que escrever é um modo de se eternizar no mundo, considerando que as pessoas passam mas as palavras ficam. 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.



Capa do livro *Por que você escreve?*, organizado por Sérgio Blank, e página inicial da resposta de Wilberth Salgueiro.

[Wilberth Salgueiro,
a par da agudeza]¹

[Wilberth Salgueiro,
Along with Sharpness]

Glauco Mattoso*

Wilberth Salgueiro, a par da agudeza do observador em seus livros teóricos, revela também a inventividade do sonetista contemporâneo num livro assinado pelo pseudônimo Bith, reunindo "causos" estroficamente narrados ao sabor de rimas desenvoltas na maleabilidade sonora, que enquadram caricaturalmente os mais estranhos (e familiares) tipos humanos, alguns dos quais certamente reais. Tal como outros artífices do soneto anedótico/ficcional, Bith desempenha, com seus

¹ MATTOSO, Glauco. Wilberth Salgueiro, a par da agudeza [...] [Orelha]. In: SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha & outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019.

* Escritor, articulista, ensaísta, tradutor e letrista.

"personecontos", uma das facetas mais pós-modernas do gênero: a interação do conto com o poema, ou aquilo que chamo de "transficcionismo".

Glauco Mattoso,
sobre *Personecontos*



Capa de *O jogo, Micha & outros sonetos*, de Wilberth Salgueiro e a orelha de Glauco Mattoso.

Apresentação¹

Presentation

José Américo Miranda*

Este é um livro para se ler com cuidado. Primeiro, é preciso vencer preconceitos, “driblar” ideias antigas e encorpadas. Depois, é preciso pôr o mundo entre parênteses, para mergulhar na leitura. O livro é exigente: esnoba na técnica composicional, dá uma de “largado”, “desleixado”, mas isso é romantismo – na verdade, é tecnicamente ousado, lança pra frente a bola da poesia brasileira. Pode ser que a bola chegue antes do atacante, e a oportunidade do gol se perca. Mas ainda há tempo: “poetas do meu Brasil”, prontifiquem-se, apresentem-se para fazer o gol! para meter a gorducha no filó (singela homenagem vocabular, essa minha, a Fernando Sasso)!

O emprego de metáforas futebolísticas nesse parágrafo que aí ficou não é um despropósito. O primeiro grande poema do livro, “O jogo”, consta de 51 sonetos, e constitui (relativa novidade) a narrativa de uma partida de futebol. Voltarei a

¹ MIRANDA, José Américo. Apresentação. In: SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha & outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019. p. 9-10.

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

ele. E ao final do livro, seguido apenas de uma espécie de apêndice ou posfácio, "Oito sonetos antigos", os "Personcontos", já publicados anteriormente, voltam a experimentar as possibilidades narrativas da forma soneto – agora, no plano microscópico, cada soneto uma estória.

Entre os dois focos narrativos, um no início, outro no fim do livro, as seções "Insonemínimeus", "Lugares", "Amor", "Contingências", "Lembranças" e "Micha – uma história triste de se rir" (aqui com retorno à narrativa!) interpõem-se como remansos líricos, mais próximos da tradição, mas com a mesma roupagem e o mesmo espírito experimental dos narrativos.

Num texto autobiográfico ("Eu mesmo"), o poeta da Revolução russa Maiakóvski, depois de ler panfletos trazidos de Moscou por sua irmã, conclui: "Era a revolução. E era em verso. Versos e revolução como que se uniram na mente". Sem dizer nada parecido com isso, o poeta Wilberth Salgueiro nos dá a ver – ao vivo! – o modo como o futebol se une à vida de Jão, João, João Guilherme, o narrador de "O jogo".

Incrivelmente, os decassílabos obtidos a custo – com amputações de sílabas ao final das palavras, sílabas que servem e são contadas no verso seguinte, em jogadas rápidas, com rimas principalmente toantes, "predominantemente imprevisíveis" – são alinhados pelo meio, como a simular a ginga dos jogadores, sem linha reta em nenhuma das margens (só as do campo imaginário, em que ocorre o jogo).

Num país como o nosso, o poema "O jogo" exprime o espírito do povo, que sofre na carne as dores (e os prazeres) do futebol. Futebol e existência se unem de modo irremediável e indestrutível na narrativa de uma partida de futebol.



Apresentação

Este é um livro para se ler com cuidado. Primeiro, é preciso vencer preconceitos, “driblar” ideias antigas e encorpadas. Depois, é preciso pôr o mundo entre parênteses, para mergulhar na leitura. O livro é exigente: esnoba na técnica composicional, dá uma de “largado”, “desleixado”, mas isso é romantismo – na verdade, é tecnicamente ousado, lança pra frente a bola da poesia brasileira. Pode ser que a bola chegue antes do atacante, e a oportunidade do gol se perca. Mas ainda há tempo: “poetas do meu Brasil”, prontifiquem-se, apresentem-se para fazer o gol! para meter a gorducha no filô (singela homenagem vocabular, essa minha, a Fernando Sasso)!

O emprego de metáforas futebolísticas nesse parágrafo que aí ficou não é um despropósito. O primeiro grande poema do livro, “O jogo”, consta de 51 sonetos, e constitui (relativa novidade) a narrativa de uma partida de futebol. Voltarei a ele. E ao final do livro, seguido apenas de uma espécie de apêndice ou posfácio, “Oito sonetos antigos”, os “Personecentos”, já publicados anteriormente, voltam a experimentar as possibilidades narrativas da forma soneto – agora, no plano microscópico, cada soneto uma estória.

Entre os dois focos narrativos, um no início, outro no fim do livro, as seções “Insonemínimeus”, “Lugares”, “Amor”, “Contingências”, “Lembranças” e “Micha – uma história triste de se rir” (aqui com retorno à narrativa!) interpõem-se como remansos líricos, mais próximos da tradição, mas com a mesma roupagem e o mesmo espírito experimental dos narrativos.

Num texto autobiográfico (“Eu mesmo”), o poeta da Revolução russa Maiaakóvski, depois de ler panfletos trazidos de Moscou por sua irmã, conclui: “Era a revolução. E era em verso. Versos e revolução como que se

Capa de *O jogo, Micha & outros sonetos*, de Wilberth Salgueiro e a página inicial da “Apresentação”, de José Américo Miranda.

Entrevista com Wilberth Salgueiro¹

Interview with Wilberth Salgueiro

Andréia Delmaschio*
Vitor Cei*

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?

W.S.: Tenho, já de há muito, evitado fazer poemas tipicamente “líricos”, ou seja,

¹ SALGUEIRO, Wilberth. Entrevista a Andréia Delmaschio e Vitor Cei. In: CEI, Vitor; PELINSER, André Tessaro; MALLOY, Letícia; DELMASCHIO, Andréia (Org.). *Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas*. Vitória: Cousa, 2020. p. 461-469.

* Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

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 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).

V.C. e A.D.: **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 W.S., *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?**

W.S.: 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 los 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 vinte e três anos) foram feitos praticamente todos durante o curso, nas salas de aula, nos bares, nos ônibus.

V.C. e A.D.: 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?

W.S.: 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 *Personcontos* 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 Guiamar, 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 *Personcontos*, “heroicamente metrificados” (!), 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.

V.C. e A.D.: 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 W.S.?

W.S.: 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 o 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 hegemônica. 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” (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!

V.C. e A.D.: 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?

W.S.: 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.

V.C. e A.D.: 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?

W.S.: 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 Leminski: “[...] 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.

V.C. e A.D.: 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?

W.S.: Minha resposta imediata, intempestiva, seria, sim, houve um aumento do desinteresse pela literatura. Apesar 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.

V.C. e A.D.: 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?

W.S.: 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.

V.C. e A.D.: 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?

W.S.: 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.

V.C. e A.D.: 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.

W.S.: 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 “impudor 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 quarenta e dois 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, Glauco Mattoso, Leila Mícolis, Lino Machado, Miró da Muribeca, Nicolas Behr, Paulo Henrique 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.

V.C. e A.D.: Pensando como autor e diretor da EDUFES, quais são os principais desafios para a edição e divulgação de novos poetas no Brasil de hoje?

W.S.: 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.

V.C. e A.D.: Você está escrevendo algum livro no momento?

W.S.: 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 quarenta 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.

V.C. e A.D.: 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?

W.S.: 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”.

V.C. e A.D.: Houve um ponto ou marco crucial para a detonação de uma circunstância como esta que vivemos hoje?

W.S.: 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.

V.C. e A.D.: O que você imagina ou espera como *coda* do atual estágio da humanidade?

W.S.: 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.

Referências

- BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.
- BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Portopalavra, 1990.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. O Jogo, Micha e outros sonetos: futebol poético e outras paixões. *FuLiA*, Belo Horizonte, v. 5, n. 3, set.-dez., 2020, p. 169-176.
- MIRANDA, José Américo. Apresentação. In: SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha e outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019, p. 9-10.
- MORICONI, Italo. [Orelha]. In: BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Portopalavra, 1990.
- OLIVEIRA, Luiz Romero de. A graça que grassa em *Digitais*, de Wilberth Salgueiro. *Contexto*, Vitória, n. 38, 2020, p. 172-191.
- SALGUEIRO, Wilberth. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vitor.cei@ufes.br> em 06 mar. 2023.
- SALGUEIRO, Wilberth. *A primazia do poema II*. Campinas: Pontes, 2022.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Rosa, Reinaldo, Pessoa & outros desenredos*. Vitória; Rio de Janeiro: Edufes; MC&G, 2022.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. 2. ed. Vitória: Edufes, 2021.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Cousa, 2021.
- SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha e outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019.
- SALGUEIRO, Wilberth. *A primazia do poema*. Campinas: Pontes, 2019.

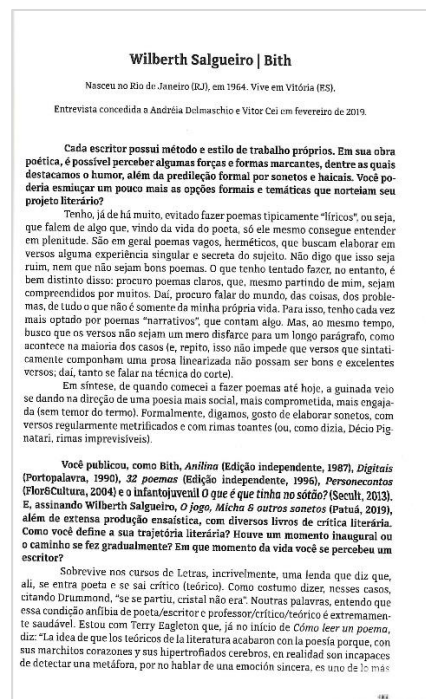
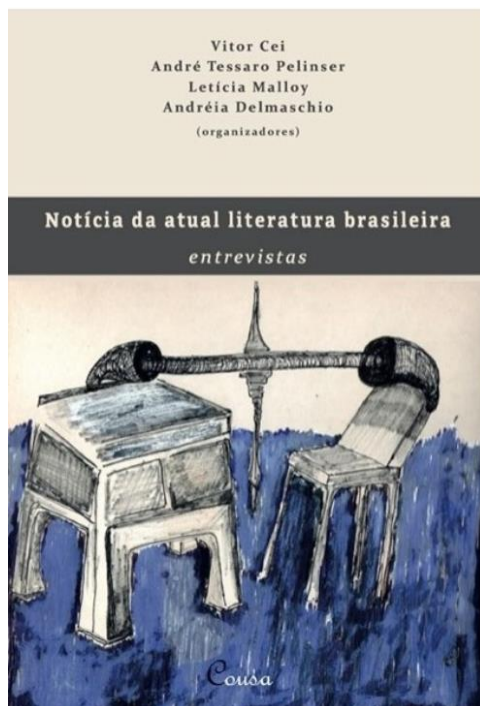
SALGUEIRO, Wilberth. *O que é que tinha no sótão?* 2. ed. Vitória: GM, 2019.

SALGUEIRO, Wilberth. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória: Edufes, 2018.

SALGUEIRO, Wilberth. *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*. Vitória: Edufes, 2013.

SALGUEIRO, Wilberth. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.



Capa do livro *Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas* e página inicial da participação de Wilberth Salgueiro.

O Jogo, Micha e outros sonetos: futebol poético e outras paixões¹

O Jogo, Micha e outros sonetos: Poetic Football and Other Passions

Elcio Loureiro Cornelsen*

O livro *O jogo, Micha e outros sonetos* (2019), de Wilberth Salgueiro, é uma dessas preciosas joias da literatura brasileira contemporânea que se aventuram pelas sendas que possibilitam o encontro entre futebol e poesia, juntando-se a uma galeria que tem procurado expressar em versos uma das manifestações culturais de maior projeção no país, como, por exemplo, *ABC Futebol Clube e outros poemas* (2006), de Mário Alex Rosa, *Futebol e mais nada: um time de poemas* (2010), de Thereza Christina Rocque Da Motta, as antologias *Pelada poética* (2013), organizada por Júlio Abreu e Mário Alex Rosa, e *Pelada poética: copa do mundo no Brasil* (2014), organizada por Welbert Belfort e Mário Alex Rosa, numa iniciativa da Editora

¹ CORNELSEN, Elcio Loureiro. *O Jogo, Micha e outros sonetos: futebol poético e outras paixões* [Resenha]. *FuLiA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 5, n. 3, p. 169-176, set.-dez., 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/fulia/article/view/20064/27333>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

* Doutor em Germanística pela Freie Universität Berlin (FU Berlin).

Scriptum, de Belo Horizonte, e *Futebol em poesia* (2014), de Hani Hazime. Não podemos deixar de mencionar também, como uma estrela a brilhar nessa galeria que contempla a relação entre futebol e literatura, a obra *Quando é dia de futebol* (2002), organizada por Luis Mauricio Graña Drummond e Pedro Augusto Graña Drummond, reunindo poemas e crônicas de Carlos Drummond de Andrade, livro renegado por alguns “puristas” dentro da obra magistral do poeta de Itabira.

De certo modo, o teórico e professor de literatura brasileira José Américo Miranda, logo na primeira frase da “Apresentação” do livro de Wilberth Salgueiro, alerta para certo mal-estar que o tema do futebol possa gerar em certos segmentos: “Este é um livro para se ler com cuidado. Primeiro, é preciso vencer preconceitos, ‘driblar’ ideias antigas e encorpadas”². E a maior parte dos 163 sonetos que compõem a obra colabora para que possíveis preconceitos referentes tanto ao futebol quanto ao uso de nobre forma poética para tratar de um tema, “cuja essência era produto de baixa extração e gozava de má reputação”³, como, certa vez, Milton Pedrosa se referiu aos “herdeiros espirituais do latifúndio e dos senhores de escravos, proeminentes sustentáculos da burguesia”⁴ para criticar o fato de o futebol, na primeira metade do século XX, não ter tido uma presença maior na literatura brasileira. Felizmente, desde a publicação do livro *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira* (1967), antologia de contos, crônicas, poemas, e excertos de romances, peças teatrais e ensaios, organizada por Milton Pedrosa, esse quadro mudou bastante no país, de modo que, cada vez mais, a relação entre futebol e literatura tem se tornado profícua.

Aliás, o poeta, escritor, ensaísta e professor de literatura brasileira Wilberth Salgueiro não trata a bola somente com os versos, mas também com os pés. Bith é um dos titulares do Pindorama Futebol Clube, time formado por escritores brasileiros. E, como ele, há companheiros de equipe que sabem tratar muito bem

² MIRANDA. Apresentação, p. 9.

³ PEDROSA. O futebol na literatura brasileira, p. 23.

⁴ PEDROSA. O futebol na literatura brasileira, p. 23.

a bola com a imaginação em verso e prosa, embora, às vezes, com o passar dos anos, falte o fôlego para suportar uma partida de 90 minutos: entre outros, o zagueiro-escriptor-professor-de-história-e-antropologia Marcos Alvito, entre outras obras, autor de *A rainha de chuteiras: um ano de futebol na Inglaterra* (2012), e o centroavante-escriptor-crítico-roteirista-professor-de-literatura-brasileira Flávio Carneiro, entre outras obras, autor do romance epistolar infanto-juvenil *Prezado Ronaldo* (2006) e da coletânea de crônicas de futebol *Passe de letra: futebol e literatura* (2009).

Pode-se dizer que Wilberth Salgueiro reverbera em seu livro o espírito do Pindorama, criado por uma iniciativa do Instituto Goethe em 2013, por ocasião da Feira de Frankfurt, para disputar uma partida contra a Autonama – Autorennatio-nalmannschaft, a seleção alemã de escritores, criada em 2006 e campeã europeia de 2010 (Fig. 1).



Fig. 1: Distintivos do Pindorama e da Autonama.

“Parece que, por lá [i.e., na Alemanha], a máxima de que ‘escritor não sabe nem bater escanteio’ não funciona”⁵, como também se torna uma máxima injusta a essa galeria de escritores que se aventuram também dentro dos gramados para proporcionar um feliz encontro entre as letras e a bola. Em entrevista concedida a Thais Brito em 2014, Flávio Carneiro afirmou que “o futebol e a literatura vão se misturar ainda mais nos eventos do time. Queremos associar o Pindorama às

⁵ CORNELSEN. Um monólogo teatral sobre futebol, s/p.

feiras literárias, utilizar o projeto como uma ideia de promoção da leitura”⁶. E Marcos Alvito também manifestou a importância do futebol para fins educacionais:

Eu, como também sou professor, tenho um sonho particular que é ver o futebol ser usado como instrumento educacional. O futebol é o maior desperdício que conheço. Um país inteiro apaixonado e não se usa isso nas escolas. É possível usá-lo para ensinar história, matemática, literatura...⁷

Dessa íntima relação entre futebol e poesia, surgiu *O jogo, Micha e outros sonetos*. Embora não seja composta exclusivamente por sonetos que expressem o tema do futebol, o maior bloco deles versa sobre a “paixão nacional”. E o poeta esclarece ao leitor a estrutura da obra em um “Painel” introdutório: “Dos 163 poemas – todos sonetos – que compõem este livro se subdividem em oito blocos”⁸. O primeiro e mais longo bloco do livro é “O jogo”, poema composto por 51 sonetos, todos numerados e intitulados, em que “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 em campo encontram paralelo fora das linhas”⁹. Embora cumpram a função de, sucintamente, situar o leitor dentro da estrutura da obra, essas breves linhas de autoria do poeta não deixam antever a riqueza que os 51 sonetos evidenciam. Essa “história enigmática” de pai e filho, que vão ao acanhado estádio de futebol para ver dois modestos clubes disputarem a final de um campeonato estadual, evidencia traços memorialísticos de uma paixão passada de pai para filho por gerações. Em tal “jogo” marcante, recheado de emoções e com inusitado desfecho – que não mencionaremos aqui –, duas equipes se defrontam: o PEC – Patrióticos Esport Club e o NEST – Nova Estrela, conforme as seguintes estrofes dos sonetos 4 e, respectivamente, 7 anunciam:

⁶ CARNEIRO apud BRITO. A revanche do Pindorama, o time dos escritores, s/p.

⁷ ALVITO apud BRITO. A revanche do Pindorama, o time dos escritores, s/p.

⁸ SALGUEIRO. Painel, O jogo, Micha e outros sonetos, p. 7.

⁹ SALGUEIRO. Painel, O jogo, Micha e outros sonetos, p. 7.

Tiro de meta para os Patrióticos
(Esport Club), vindo a campo com Biluque;
André, Mateus, De Lima e Henrique; Ruy,
Capitão e Miranda; Zéu, Jojô.

e Dadim. [...]

Como o PEC, o NEST joga em 4-3-
3: Jiló; Calimério, Silva, Duca
e Abreu (a essa altura já expulso);
Mano, Caio e Alberto; Adão e

ele, Solvik e Veva: todos (ou
quase) querendo alguma fama, al-
gum gol que logo os leve à capital.
[...]¹⁰.

Testemunhas do confronto, pai e filho, de modos diferentes, vivenciam a partida. Em certa altura, no soneto 21 o leitor descobre que o narrador do “jogo” é o filho, Jão, João, João Guilherme, que teria acompanhado o pai, Kiko, Joaquim, pela primeira vez a um estádio de futebol ainda garoto, mais preocupado com as guloseimas e com a vontade quase incontrolável de fazer xixi, enquanto o pai sofre com seu time do coração, o PEC. Assim, da memória de infância evocada pelo narrador adulto, entre lembrar e esquecer, temos os seguintes versos:

E o narrador sou eu, eu sou o Jão,
eu vi tudo, não lembro bem. Mas não
esqueci: meu xixi – que segurei
feito um herói que não resiste à se-

reia – secou. Em seu lugar, um gol
que não saiu. Meu pai, Joaquim mor-
reu faz algum tempo – infarto ful-
minante. Nunca mais fui vez um fu-

tebol de perto, num estádio. [...].¹¹

Notadamente, *O jogo, Micha e outros sonetos*, em parte de seus paratextos editoriais (Fig. 2), com projeto gráfico de Rodinei Morillas, destaca o futebol, a

¹⁰ SALGUEIRO. O jogo, O jogo, Micha e outros sonetos, p. 18-21.

¹¹ SALGUEIRO. O jogo, O jogo, Micha e outros sonetos, p. 35.

começar pela capa do livro, que exibe um gramado e as linhas que delimitam o campo de futebol, em que o círculo central é, ao mesmo tempo, a roda de uma bicicleta, cujo quadro e roda traseira tomam parte da contracapa, juntamente com o desenho de bolas de futebol. A página de rosto também exibe as delimitações de um campo de jogo, o mesmo ocorrendo com o verso da página do "Painel"¹². A página de rosto de "O jogo" exibe os títulos dos 51 sonetos, sobrepostos pela ilustração de uma bola¹³. Já a página de rosto de "Insonemínimeus", segundo bloco composto por 14 poemas, traz os títulos sobrepostos pela imagem do círculo central¹⁴. De acordo com o poeta, o título seria "um neologismo", pois "reúne três termos que explicam a motivação desses pequeninos sonetos: a minha ausência de sono como pretexto para elaborar peças minimalistas"¹⁵. Mesmo neles, o futebol se faz presente:

de a de sá
pé té ad ri
em a ver a
pé re

De pé em pé, até a rede adversária¹⁶.

Por sua vez, o bloco intitulado "Lugares", composto por seis sonetos, exibe em sua página de rosto a ilustração minimalista de um jogador executando um lance de bicicleta¹⁷.

¹² SALGUEIRO. O jogo, Micha e outros sonetos, p. 8.

¹³ SALGUEIRO. O jogo, Micha e outros sonetos, p. 13.

¹⁴ SALGUEIRO. O jogo, Micha e outros sonetos, p. 67.

¹⁵ SALGUEIRO. Painel, O jogo, Micha e outros sonetos, p. 7.

¹⁶ SALGUEIRO. Insonemínimeus, O jogo, Micha e outros sonetos, p. 75 [N.E. p. 74].

¹⁷ SALGUEIRO. O jogo, Micha e outros sonetos, p. 85.

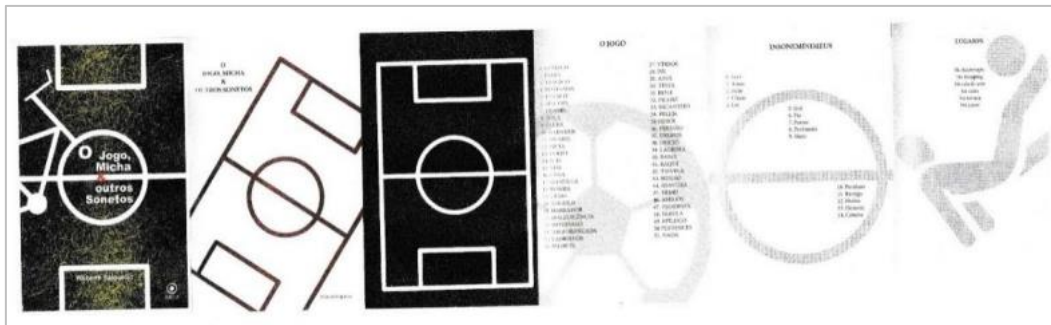


Fig. 2: Projeto gráfico e ilustrações do livro.

Já os demais seis blocos que compõem o livro – “Amor”, “Contingências”, “Lembranças”, “Micha – uma história triste de se rir”, “Personecontos” e “Oito sonetos antigos” – não possuem ilustrações em sua página de rosto que aludem ao futebol, mas mantém o projeto gráfico minimalista. “Micha”, que “traz, em primeira pessoa, cenas tragicômicas de um poeta suicida”¹⁸, faz uma referência ao futebol no soneto 5, “Gauche”, em que um jogo no “Maraca” e “mais um show/de Zico”¹⁹. Inclusive, conforme o poeta anuncia no “Painel”, “[...] aqui se republicam os 50 sonetos do livro ‘Personecontos’ (2004), esgotado, que contam histórias a partir de estranhos personagens”²⁰.

Caberia, por fim, uma última consideração sobre a forma poética do soneto e o modo como ela se apresenta, em certa medida, de modo inusitado em *O jogo, Micha e outros sonetos*. Certa vez, ao referir-se sobre os sonetos compostos por Vinícius de Moraes desde 1933, Otto Lara Resende ressaltou que “metro e rima variam, porém, segundo as exigências do tema, ou segundo os caprichos do poeta, que é, no soneto ou fora dele, um malabarista que não recua diante do salto mortal”²¹. Podemos dizer que Wilberth Salgueiro, qual artista da bola, não recua diante de um voleio, uma finta ou uma bicicleta. Os versos de “O jogo”,

¹⁸ SALGUEIRO. Painel, *O jogo, Micha e outros sonetos*, p. 7.

¹⁹ SALGUEIRO. *Micha – uma história triste de se rir*, *O jogo, Micha e outros sonetos*, p. 125.

²⁰ SALGUEIRO. Painel, *O jogo, Micha e outros sonetos*, p. 7.

²¹ RESENDE. *O caminho para o soneto*, p. 16.

citados anteriormente, atestam que, como bem aponta José Américo Miranda na “Apresentação”,

[...] incrivelmente, os decassílabos obtidos a custo – com amputações de sílabas ao final das palavras, sílabas que servem e são contadas no verso seguinte, em jogadas rápidas, com rimas principalmente toantes, “predominantemente imprevisíveis” – são alinhados pelo meio, como a simular a ginga dos jogadores sem linha reta em nenhuma das margens (só as do campo imaginário, em que ocorre o jogo)²².

Assim, os sonetos de *O jogo, Micha e outros sonetos* podem seguir a forma fixa do soneto italiano composta por 14 versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, adotando, por exemplo, versos isométricos decassílabos – com sílabas amputadas ao final de alguns versos em tom narrativo e sem observar a combinação de rimas de acordo com a forma – nos poemas “O jogo” “Micha – uma história triste de se rir”, a subversão da forma ocorre de maneira evidente, por exemplo, em “Insonemínimeus”, em que cada poema minimalista verbo-visual compõe um verso do soneto, com 14 sílabas cada um.

Fruto de um “espírito experimental”, *O jogo, Micha e outros sonetos* “lança para frente a bola da poesia brasileira”²³. E, como mencionamos anteriormente, ele emana também o espírito do Pindorama, que, ao fazer jus ao mito dos povos tupis-guaranis, de uma terra livre dos males, faz da literatura e da poesia um modo de dizer de si, do outro e do mundo. Ao final, atinemos para o convite de leitura formulado pelo poeta: “Cada soneto tem sua autonomia. Entre os blocos, há temas, situações e sentimentos que retornam: espero que divirtam, apesar – às vezes, por causa, dos pesares”²⁴.

²² MIRANDA. Apresentação, p. 10.

²³ MIRANDA. Apresentação, p. 10.

²⁴ SALGUEIRO. Painel, O jogo, Micha e outros sonetos, p. 7.

REFERÊNCIAS

BRITO, Thaís. A revanche do Pindorama, o time dos escritores. O Globo. 01 ago. 2014. Disponível em: <https://glo.bo/3cJA2O5>. Acesso em: 11 abr. 2020.

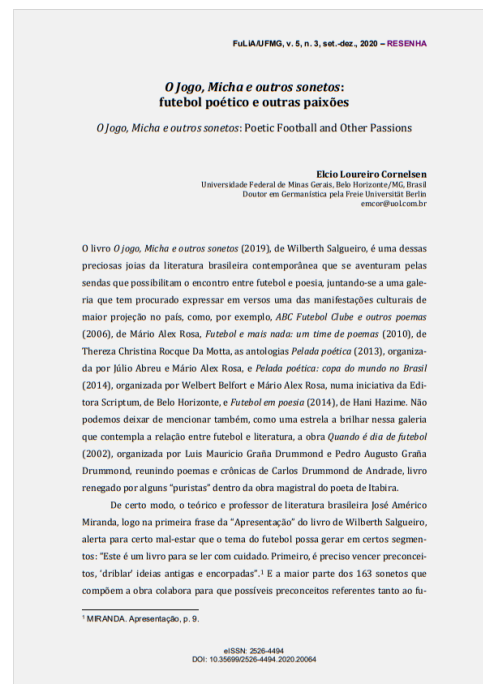
CORNELSEN, Elcio Loureiro. Um monólogo teatral sobre futebol: 'vivendo até se tornarem homens'. Ludopédio. São Paulo, v. 79, n. 4, 08 jan. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3wjXZ6m>. Acesso em: 11 abr. 2020.

MIRANDA, José Américo. Apresentação. In: SALGUEIRO, Wilberth. O jogo, Micha e outros sonetos. São Paulo: Editora Patuá, 2019, p. 9-10.

PEDROSA, Milton. O futebol na literatura brasileira. In: PEDROSA, Milton. Gol de letra: o futebol na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Editora Gol, 1967, p. 9-34.

RESENDE, Otto Lara. O caminho para o soneto. In: MORAES, Vinícius. Livro dos sonetos. 12. ed., Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1981, p. 5-17.

SALGUEIRO, Wilberth. O jogo, Micha e outros sonetos. São Paulo: Editora Patuá, 2019.



Capa de *FuLiA/UFMG* e página inicial da resenha de Elcio Loureiro Cornelsen.

A graça que grassa em *Digitais*, de Wilberth Salgueiro¹

The Writhing Wit in *Digitais*, by Wilberth Salgueiro

Luiz Romero de Oliveira*

RESUMO: Pretende refletir sobre a prática literária de “brincar” com as palavras. Essa característica, para alguns escritores, é algo bastante sério. Entre estes, destaco Wilberth Salgueiro (Bith), em cuja obra há patente esforço em “torcer” as palavras, em articulá-las (ou desarticulá-las), propiciando bem-humorado efeito. O objeto desse artigo são os haikais contidos em *Digitais*, do citado autor, publicado em 1990. Este estudo se apoiará em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de Sigmund Freud e, como leitura complementar, será utilizado o seminário *As formações do inconsciente*, de Lacan, no qual a noção freudiana de chiste é desenvolvida. Conclui-se que o humor no jogo de/com a linguagem, marcante em *Digitais*, propicia a superação das barreiras repressivas, demarcando assim seu caráter transgressor.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura humorística e Psicanálise. Poesia humorística brasileira – Bith/Wilberth Salgueiro. Bith/Wilberth Salgueiro – *Digitais*. *Digitais* – Haicais humorísticos.

ABSTRACT: It is our purpose here to consider the literary device of word-play, which some authors consider as something quite serious. Among them, I highlight Wilberth (Bith) Salgueiro, whose poetry shows a conspicuous effort in twisting words by connecting (or disconnecting) them for good-humored effect. The target here is a collection of haikus in Salgueiro’s 1990-published

¹ OLIVEIRA, Luiz Romero de. A graça que grassa em *Digitais*, de Wilberth Salgueiro. *Contexto*, Vitória, n. 38, p. 172-191, 2. sem. 2020.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Digitais. We will ground our analysis on Sigmund Freud's *Jokes in their relation to the Unconscious* and, as complementary reading, on Jacques Lacan's seminar, *Formations of the Unconscious*, in which he developed Freud's notion of joking. Our conclusion is that humor in playing in/with language, as expressed in *Digitais*, would help to overcome repressive barriers and thus to pinpoint transgressive characteristics.

KEYWORDS: Humoristic Literature and Psychoanalysis. Brazilian Humoristic Poetry – Bith/Wilberth Salgueiro. Bith/Wilberth Salgueiro – *Digitais*. *Digitais* – Humoristic Haiku.

Destaco inicialmente duas afirmações da teoria psicanalítica: a primeira, de Lacan, encontrada no seminário *As formações do inconsciente*, segundo o qual o riso seria um elemento humanizante; a segunda, de Freud, em texto de 1927 intitulado "O humor", no qual salienta que "o humor não é resignado, é rebelde" (FREUD, 2014, p. 265). Pode-se complementar tais afirmações com outra: que o riso e a rebeldia caminham de mãos dadas no trajeto da história da humanidade, e disso são testemunhas inúmeros e ancestrais fragmentos poéticos e filosóficos. Um desses testemunhos nos é dado por um breve poema de Arquíloco, poeta grego nascido em Paros aproximadamente em 650 a.c.

De um Trácio é agora o meu tão belo escudo.
Que havia eu de fazer? Perdi-o na floresta.
Mas salvei minha pele, no aceso da luta.
Sei bem onde comprar um escudo novo.

Sabe-se que um dos preceitos clássicos da honra entre os gregos era que, se em combate, ou o guerreiro retornava vivo e vitorioso, ou morto, sobre seu escudo. O escudo incorporava um valor simbólico que levaria o guerreiro a defendê-lo a qualquer custo. Consequentemente, ele seria também um espólio valioso para o soldado que o obtivesse do seu derrotado inimigo. Tal valor remete a período homérico da história ocidental. Arquíloco viveu em um período no qual mudanças se anunciavam na cultura grega, e seus versos, com corrosiva crítica a tal costume, são testemunhos desse fato. O poeta anuncia outra perspectiva, na

qual o velho escudo passa a ocupar um lugar secundário, esvaziado de seu peso cultural.

A lírica grega, e esse poema em particular, são bons exemplos das alterações dos valores clássicos gregos. O poema revela um deslocamento de uma postura ante o mundo que até então era marcada por um determinismo exógeno o qual poucos ousavam confrontar. Os deuses guiavam o destino da humanidade. Como bem salienta Bruno Snell

Com efeito, o agir humano não tem um começo real e independente: o que se propõe e executa é o plano e o feito dos deuses. Assim como a ação humana não tem a iniciativa em si mesma, assim também não tem em si o seu próprio fim (SNELL, [s.d.], p. 53).

O desafio aos deuses, podemos observar isso nos épicos *Ilíada* e *Odisseia*, estava encarnado na figura dos heróis que, com alguma frequência transgrediam as determinações das olímpicas entidades. Na mitologia grega encontra-se uma miríade de passagens em que homens e mulheres desafiam a ordem cósmica e pagam por isso duro preço. Mas o elemento importante a salientar nos textos épicos é a narrativa na terceira pessoa – alguém conta a história de um outro alguém, demarcando um distanciamento daquele que narra, ocultando-o, elidindo a sua subjetividade. Não é o herói quem fala, trata-se de outrem contando sua história. O que se revela no poema de Arquíloco é o deslocamento da narrativa para a primeira pessoa, é a presença de um eu lírico que fala em seu nome, que expõe seus dilemas íntimos.

Esse movimento discursivo, se não demarca o que Bruno Snell identifica como a “descoberta do espírito” pelo ocidente, aponta para um novo papel do homem, que chama para si a responsabilidade sobre o seu existir (como quer Jean-Pierre Vernant ao se referir às tragédias). Outro elemento do poema de Arquíloco, fundamental para objetivo deste simpósio, deve ser destacado: a forte e bem-humorada ironia do eu lírico, que, enfim, tem-se mostrado como uma eficaz maneira – e sempre em voga – de questionar os preceitos vigentes.

Ora, o humor, então, pode-se afirmar, tem sido uma das formas de repensar a condição humana, de refletir sobre o seu papel em meio às vicissitudes que afetam a sua existência. A rebeldia, assinalada por Freud como uma característica do humor, atravessa o tempo e pode ser encontrada em incontáveis pensadores e poetas, laureados e anônimos, que habitam nossas bibliotecas. E, veremos, o Bith é um daqueles que não abrem mão de tal estratégia – não necessariamente tendo como objeto a política e os poderes, mas sim os costumes e, bem articulado ao pensamento contemporâneo, a própria linguagem. Peço, contudo, um pouco mais de paciência antes de abordar diretamente os versos do nosso poeta. É necessário ainda expor algumas observações feitas pelos psicanalistas sobre a linguagem, território no qual Bith trafega com incomum desenvoltura.

Retorno a Lacan. No seminário *As formações do inconsciente*, o psicanalista afirma que a realidade nos é negada “a partir do momento em que penetramos nela pelo viés do significante” e, um pouco adiante, acrescenta: “A introdução do significante em nossas significações deixa uma margem que faz com que fiquemos escravos dele. Alguma coisa nos escapa para-além das ligações que a cadeia significante mantém para nós” (LACAN, 1999, p. 117). A ênfase dada por Lacan nessas passagens reforça a perspectiva segundo a qual a linguagem intermedia nossa relação com o mundo e, nesse processo, tornamo-nos dela sujeitos, a ela somos alienados.

Lacan, em sua releitura Freud, aponta que a recepção do primeiro grito/choro do bebê por sua mãe demarca a transformação daquilo que era necessidade em demanda – o choro torna-se fome, dor, irritação etc. O grito é ressignificado no campo simbólico suportado pela própria mãe, que Lacan designa como Outro (grande outro). Se a priori nós nascemos já envoltos pela linguagem, esse momento seria aquele em que por ela seríamos capturados – momento em que a necessidade é “vestida” pelo significante tornando-se linguagem. A construção de um sujeito da linguagem iniciar-se-ia nesse ponto. A linguagem torna-se assim

o nosso cais e nosso oceano, e com ela derivamos. É com ela que representamos o mundo, que nos representamos e somos representados. Vivemos, então, num universo de linguagem e é com ela a humanidade tem justificado sua existência e seu modo de existir.

O deslocamento de uma postura passiva da humanidade para a tomada do timão da nau que erra por este mundo tem sido historicamente representado pelas expressões artísticas. A arte, em suas diversas vertentes, destaque-se, cumpre aí – nas formas de representar o mundo – um importante papel. Principalmente quando desempenha o papel disruptivo como observamos no poema de Arquíloco. E a história da arte está preta de exemplos desse tipo, que não raramente ferem suscetibilidades no *establishment*.

A linguagem tem sido apontada como o campo onde travamos nossas principais batalhas, ou pelo menos o campo onde nos municiamos para as batalhas. Se a linguagem nos aprisiona é também com ela que exercitamos a nossa possível liberdade, como bem destaca Derrida em Edmond Jabès e a questão do livro. O poeta, exercitando sua arte, força os limites do seu campo, mostrando a linguagem como lugar de crise, de transgressão. Nesse sentido, é uma arte que desloca o óbvio, que rasura (para usar um termo derridiano) o senso comum e os cânones, ressignificando-os; é uma arte que desconstrói muros e abre frinchas, novas sendas para nossa maneira de nos posicionarmos ante o universo conhecido e às incógnitas que o emolduram (ou, bem ao gosto de Lacan, o universo conhecido que emoldura a radical falta). Incógnita que tem-nos sido mostrada como a ameaçadora esfinge do mito edipiano: decifra-me ou devoro-te. O poeta não foge desse desafio.

De certo modo, a humanidade se lançou nessa tarefa. Arrisco a dizer que, também de certo modo, envolvida pela ânsia por respostas, tem sido por ela devorada. Seguimos errando, levados pelo enigma e aprisionados pela/na linguagem. Se esse é o nosso destino, se esse é o nosso universo, o poeta o

torna seu jardim, e brinca nele sem pudor, se arrisca em construir casas de costas para rua, de subvertê-lo de prisão em espaço de criação.

E eis que o poeta Bith surge e professa sua fé em “Soneto que assa”, escrito em 1998, publicado na última página de *O jogo, Micha & outros sonetos*, de 2019. Nele encontraremos inequívocas marcas que caracterizam a sua escrita:

E começo o soneto: da cachaça
eu quero aquele gole que me faça
entender o porquê de cada taça
e do verso que não germina: passa (SALGUEIRO, 2019, p. 198).

Buscar respostas. Que o soneto/cachaça responda, que a semente irrigada pelo álcool germine e faça-se verso. A interrogação íntima intima a resposta, perscruta o passo-a-passo na caça do verso que lhe escapa. Aqui, passeando na métrica do decassílabo e usando as rimas com alguma chalaça, as palavras escolhidas remetem este leitor ao *topos* que, algumas vezes mais do que outras, costumava com ele se encontrar: às mesas dos bares e cafés. Mas também permite pensar em como fazer versos é uma cachaça difícil de se livrar. Um caso sério de amor. O poeta, no entanto, titubeia sobre a eficácia do álcool como fertilizante para o poema, talvez até atrapalhe

Talvez a ignorância minha, crassa,
seja aquilo que, líquido, embaça
a possibilidade pra que eu sa-
que o verbete – Amor – ali na Barsa.

O poeta se depara com o impasse: por que não recorrer ao enciclopédico amor? Enfim, um soneto tradicionalmente (mas nem sempre) é usado para falar de amor. Esse verbete já esgarçado pelo excesso de uso ainda tem lá seu apelo. Recorrer à velha enciclopédia, no entanto, não se mostra uma alternativa apetecível para o poeta, apesar de à mão, mais fácil de ser sacada. O processo poético exige um pouco mais para nosso combatente, que prossegue na luta, na caça do que o incomoda.

Quanto mais meu equívoco, desgraça,
toma de assalto toda a gentil praça
vou à caça do grilo que me arrasa.

E então a revelação se faz – o que o poeta busca emerge, ou desce, ou baixa: o signo, a sigla, a palavra, o nome da enciclopédia (Barsa) estava ali à sua frente, à sua volta, na praça contornando o nada que virá com troça e traça (ardil).

A sigla desce e diz: Bar S/A
(nem mesmo importa a rima que aqui grassa
pois tudo vira nada – troça e traça).

O poeta se permite forçar a saída do seu dilema torcendo, decompondo a palavra, forçando-a confessar suas possibilidades semânticas. Assim, Barsa se torna Bar S/A. Ele brinca com as regras da versificação, faz troça, se diverte ali onde deveria ser dor e sofrimento. Prevalece o humor. É com ele que o poeta errará sobre o nada.

Diz-nos Freud em O humor: “A essência do humor consiste em que o indivíduo se poupa dos afetos que a situação ocasionaria e, com uma piada, afasta a possibilidade de tais expressões de afeto” (FREUD, 2014, p. 264). O pai da psicanálise salienta o caráter liberador do humor, que teria em sua base uma vitória do narcisismo, uma “afirmação da invulnerabilidade do Eu. Este se recusa a deixar-se afligir pelos ensejos vindos da realidade, a ser obrigado a sofrer”. O exemplo dado por Freud é o de um condenado à morte sendo levado ao cadafalso numa segunda-feira e diz: “É, a semana começou bem”.

Pois bem, o poeta anuncia nesse soneto um *modus operandi* que, constataremos, também é encontrado em seus haicais. São as digitais que o poeta deixa em seus versos, e que Ítalo Moriconi bem traduz na orelha da publicação:

Na séria brincadeira da poesia, a opção radical pelo lúdico expressa uma rebeldia permanente contra a linguagem. Se desoriente, rapaz. A linguagem é plástica faço dela o que quiser. O quero-porque-quero na linguagem contra o quero-porque-quero da linguagem.

Este é o poeta Wilberth, ou Bith, como é tratado nas salas de aulas, no campinho das peladas ou nas mesas dos botecos. Quem com ele convive percebe em seus movimentos, em seus olhos, em sua fala, a excitação que denuncia uma certa urgência dos seus pensamentos. A velocidade de sua fala combina sobremaneira com a velocidade dos haicais e com a rapidez do chiste. Deste último, diz-nos Freud, “ele ademais subornará o ouvinte [leitor] com sua produção de prazer, fazendo com que ele se alinhe conosco sem uma investigação mais detida”. Desse modo conseguiria “trazer os que riem para o nosso lado”. Veremos que esse é um artilho do poeta. Quando o leitor percebe, já está mergulhado nas águas nada rasas das suas questões sobre a existência. O riso é a porta para um vertiginoso abismo, mas também é o que amacia nossa queda.

Ora, a que se deve isso, a que deve o riso? Para a psicanálise o chiste abre comportas para o inconsciente. O riso é a satisfação que daí se origina – do drible que o chiste dá no recalque ao mostrar que o significante não se fecha em um sentido. A equivocação do significante falseia o recalque, essa força que retém no inconsciente conteúdos considerados perigosos para a saúde do Ego. Esse drible de corpo é tratado por Lacan da seguinte forma:

Há coisas que não podem ser ouvidas, ou que de hábito nunca mais são ouvidas, e que o chiste procura tornar audíveis em algum lugar, como um eco. Para torná-las audíveis num eco, ele se serve, justamente, daquilo que lhes cria obstáculos, como uma concavidade refletora qualquer (LACAN, 1999, p. 125).

E ele conclui no parágrafo seguinte: “é no interior da resistência do sujeito [...] que se fará ouvir algo que repercute muito mais longe, e que faz com que a tirada espirituosa vá ressoar diretamente no inconsciente”.

Associo, nesse momento, a “troça” da qual o poeta nos fala com esse drible que suspende o sentido, que retira a certeza que o hábito ancorou em um certo significante, causando o estranhamento no sujeito ante aquilo que até então se mostrava inequívoco. O que o poeta chama de “desgraça” (seus “equivocos”) é

material para sua arte. Bith é mestre em equivococar as palavras. Para o poeta Bith a traça e a troça estão de mãos dadas no jogo com a palavra. O seu arдил desnuda as palavras, revela-as.

Na pena de Bith, a palavra-espelho deixa de refletir, por um breve instante, aquela velha e fixada imagem à qual as pessoas se habituam. A palavra que sustentava a imagem é retirada e, polida e novamente emoldurada pelo poeta, revela aquilo que antes aquela mesma palavra encobria. Assim, mais do que a metamorfose de um significado em outro, percebe-se também a liberação de sentidos. O efeito daí advindo é revelado, para a psicanálise, com a emergência de afetos que antes ali não seria possível. Isso é bastante sedutor. Como é sedutor o som que Orfeu tira de sua harpa e faz com que todos se dobrem a ela. No entanto, o mito orfeônico nos mostra, isso não é suficiente. É necessário mais: ficar atento, ser ardiloso é um requisito para enfrentar os ardis que vicejam nos caminhos.

Observemos o primeiro haicai contido em *Digitais*, no qual Orfeu é o tema:

Orfeu que não visse
 a tolice que fez: eu
 retiro o que Eurídice (BITH, 1990²)

A regra de sintetizar uma cena (no caso, um mito), como requer o haicai, em três versos com cinco, sete e cinco sílabas poéticas, nessa ordem, é seguida por Bith. Que Orfeu não visse [Eurídice] antes de sair do reino de Hades era a regra para ser possível o resgate da amada. Tolicice que Orfeu fez, e Hades retirou-lhe Eurídice. Confesso que, apesar do drama que envolve esse haicai, eu ri disso – da tolice de Orfeu e também do jogo que é estabelecido com o nome Eurídice. No último verso, “[eu] retiro o que eurídice”, o poeta cria uma curiosa série semântica ao inserir o “o que” em sua construção. Num primeiro momento, o verso soa um tanto clássico, como se linguagem oitocentista, afirmando o retorno

² O livro não contém número de página (N.E.).

de Eurídice para o mundo dos mortos; num segundo momento, usando a homofonia do nome da amada do encantador semi-deus é possível revelar que o poeta permite ao leitor rir da tolice de Orfeu (Eu-rí-dice : eu ri disso), mas demonstrou arrependimento ([eu] retiro o que eu-ri-dice). Contudo, a forma como esse arrependimento está expresso no verso mostra a face de troça (brincar com o nome da amada e destacar Orfeu como tolo), trazendo novamente o verso para o século XXI, período em que torna-se difícil imaginar alguém que vá ao inferno resgatar um objeto de amor.

O jogo utilizado por Bith nesse primeiro haikai traz algumas características que Freud, em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), elenca como peculiares aos chistes. O psicanalista, recorrendo a poetas e filósofos seus contemporâneos, salienta os fatores que seriam constituintes do chiste e que, articulados entre si, propiciariam a fruição do ouvinte/leitor. Reproduzo-os: a subjetividade (pensamentos ocultos); o juízo lúdico (juízo liberado das usuais regras e regulações); a liberdade (a liberdade produz chistes e chistes produzem a liberdade). Freud destaca também o observado por Fischer: “o chiste como habilidade de fundir, com surpreendente rapidez, várias ideias, de fato diversas uma das outras tanto em seu conteúdo interno, como no nexa aquilo a que pertencem”. Acrescente-se aí o “contraste de ideias”, “sentido no nonsense”, “desconcerto e esclarecimento”, a “brevidade” (que também é uma característica do haikai).

Freud ainda recorre a Lipps (1898, p. 90) para enfatizar essa última característica – a brevidade – do chiste:

Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas demais, isto é, em palavras que são insuficientes do ponto de vista da estrita lógica ou dos modos usuais de pensamento e de expressão. Pode-se mesmo dizer tudo o que se tem a dizer nada dizendo (LIPPS, apud FREUD, 2017).

Não é difícil identificar esses traços nos haicais de Bith. Considerando a marca “troça e traça” que permeia seus poemas, tais recursos serão ferramentas com as quais o poeta brinca com os sentidos, constrói seus trocadilhos, inventa ritmos e métricas e chama seus leitores para a dança. Pode-se afirmar que todas as características elencadas por Freud são reiteradamente usadas pelo poeta em sua trama lírica.

No entanto, observando seus haicais, é marcante uma certa dose de angústia escorrendo entre os versos. Pode-se perceber uma alternância entre aquilo que chamou sua “desgraça” no poema introdutório deste trabalho, o seu “equivoco” que “toma de assalto toda a gentil praça”, que transborda da sua alma e o obriga a ir à caça do grilo que o arrasa. Um grilo que em seguida é chamado de “nada” (“pois tudo vira nada”) e, no outro ponto da corda, o humor, a troça, o artil bem humorado para falar desse mesmo nada. Bith constrói um cenário no qual o poeta angustiado peculiar aos oitocentistas aparece com uma roupagem mais leve e arejada.

Assim, o poeta, só, um homem da/na multidão, anônimo, único, fala sobre seu destino em um verso carregado de ambiguidade: “a nada me animo”. O que poderia significar simplesmente o desânimo, a desistência, pode tratar-se daquilo que alimenta sua alma, o que o move: esse nada que, em outro lugar, o leva à troça e à traça.

a nada me animo vida –
ou morte: carbono
singular, anônimo (BITH, 1990).

Seguir o poema, esperar pelo “verso que não germina” é sua sina, e é com ele que o poeta interroga se daria conta desse seu destino.

tanta poesia
ave, maria – na conta
de um lápis sem ponta (BITH, 1990).

O leitor, por sua vez, se interroga: como a leveza dos seus versos pode suportar tanto peso? Ora, as palavras escolhidas pelo poeta, de uma simplicidade cotidiana acolhida desde os modernistas, como a interjeição – ave, maria – ante o alumbramento da transbordante poesia, e da imagem corriqueira e algo melancólica de um “lápiz sem ponta” dão conta do paradoxo leve/pesado no mesmo haicai.

Em outro poema, o impasse do poeta com o momento presente, o presente em ato, que pode ser relacionado ao ato da escrita, do dar conta de tanta poesia, é descrito como a “dor de um gerúndio”:

trocando em miúdos
entre o passado e o futuro
a dor de um gerúndio (BITH, 1990).

O transbordante, o que “toma de assalto toda a gentil praça”, e que “nunca de núncaras” cessa de inundar (que emprestou do amar-amaro de Drummond), é mostrado como sendo o que é inconsolável e inevitável, o que é imperativo como o apelo das musas: o amor pela poesia.

algo que me inunda
orvalho em pleno gerúndio
num nunca de núncaras (BITH, 1990).

Mas o poeta abraça seu fado e vai “à caça do grilo que o arrasa”. O sentimento de dúvida quanto à capacidade de dar conta de tanta poesia é algo que dá e passa. O pêndulo, aqui, retorna para o bom humor.

prepara-se a caça
caneta papel poeta –
isso dá e passa (BITH, 1990).

A graça com que o poeta lida com sua desgraça comporta uma destreza de samurai que herda do mestre Bashô, permitindo ao leitor quase ouvir o fremir das rimas/katanas

por dentro da esgrima
pulo a rima rara, mínima
lágrima tão ímã (BITH, 1990).

No entanto, o poeta parece um pouco reticente ao olhar para o horizonte zen do oriente onde tudo e nada são faces da mesma moeda

aprendiz de zen
tudo e nada, com e sem
– assim é que dizem (BITH, 1990).

O “assim é que dizem” demarca a distância que separa o ocidental eu-lírico daquele da terra do sol poente. Mas seu olhar, como aquele, também captura a vida em seu movimento – em “pleno gerúndio”. Talvez tenha sido até na “gentil praça”, por exemplo, regada por taças e cachaças, entre mesas, noites viradas e muita gente que passa que o poeta catou a poesia que, disfarçada, por ali circulava nos passos ébrios da alcoólatra

Lá vai a alcoólatra
de lata em lata catando
a noite passada (BITH, 1990).

O poeta, como a alcoólatra, recolhe a cena em seu poema escolhendo palavras cujas fonemas reproduzem o som das latas catadas, testemunhas das histórias da noite passada. Ele guia o olhar do leitor, nos dois primeiros versos, para alcoólatra (a quem provavelmente evitaríamos olhar) e, num inesperado movimento ressaltado pelo *enjambement* do segundo para o terceiro verso, surpreende o leitor com todo o lirismo “catando a noite passada”. O poeta testemunha a vida passando, e seu testemunho nem sempre faz rir, mas, com certeza, nos afeta. E aqui, de modo similar ao chiste como tratado por Freud, o poema provoca uma suspensão no sentido comum evocado pelo significante alcoólatra (e que o encarcera), e propicia um deslocamento para além desse sentido, para o transbordamento de sentidos e sentimentos. A graça que aqui grassa é próximo ao arrebatamento, de escapar às regras, de se permitir o

improvisado como se faz no teatro Nô. Não se trata, pois, de um riso qualquer que os versos de Bith nos favorece. Não se trata de uma chacota dirigida à figura de uma pessoa – à alcoólatra, por exemplo. Trata-se do riso que emerge da liberdade de criar, como o faz

Um tal de bashô
acima das bananeiras
nu, seu palco nô (BITH, 1990).

A graça do poeta está no modo como ele usa a linguagem. Com ela, o poeta consegue fazer rir de um modo que lembra as brincadeiras de crianças e, como observado, nessa aparente ingenuidade dos versos viceja a engenhosidade do poeta:

minha caneta bic
quando escreve muito (sic)
só escreve ... ihque! (BITH, 1990).

O poema poderia se a “minha caneta, quando escreve muito, só escreve”. Essa forma já guarda significativa dose de lirismo. No entanto, para ser um haikai, faltariam sílabas. Aí, então, mescla-se, com as palavras/rimas bic, sic e ihque, a troça, o brincar na seara da linguagem. O seu jogo guarda o espírito lúdico da criança como um recurso intelectual, um ardil que lhe permite forjar um erro – “muito” – para justificar o uso do advérbio latino sic (*sic erat scriptum* – assim estava escrito); que lhe permite acrescentar o “ihque!”, pós-reticências, como uma pausa no verso forçada por um soluço (um[a] *solução*, diga-se de passagem). A inserção da grafia errônea de “muito” (bastante comum no dia a dia) e das pouco comuns rimas (que acrescenta a percepção onomatopéica de uma série de soluços) torna esse haikai especialmente bem-humorado.

Bith, neste último haikai, com ares irreverentes que respirou dos poetas marginais, faz a sua graça, mas a essa graça vai além do fazer rir. Há em seus versos um para-além do riso que, regozijante, se mostra como a possibilidade de criar. Nós, criaturas, também somos criadores; e a ordem que nos espreita, e

que nos estreita, “o quero-porque-quero **da** linguagem”, esse imperativo que nos é imposto (como bem observou Moriconi), nas mãos do poeta se metamorfoseia de prisão em ferramenta para forjar sua liberdade – “o quero-porque-quero **na** linguagem”.

As digitais de Bith estão em seu modo de operar com os/nos poemas. Os recursos disponíveis pela arte poética são usados pelo autor com desenvoltura e ousadia, propiciando em seus poemas um certo “fingimento” que traz à luz, com a leveza de um sorriso, temas que tradicionalmente seriam regados com lágrimas. Tal faceta pode ser observada na imensa fossa abordada pelo eu lírico do seguinte haikai:

trem doido de fossa
taça, taça atrás de taça
– cada uma, nossa! (BITH, 1990).

Para o poeta, ante o tropeço nas pedras do caminho não se chora pitangas, aproveita-se o canto dos pintassilgos-estrelas que do seu canto (lugar) constroem um solo que se superpõe ao chão (solo) onde o eu lírico se estatelou, conseguindo assim minimizar o *pathos* da cena e conferindo-lhe um status de troça – sem perder o lirismo, jamais.

um tombo – e rolo
pintassilgos do seu canto
fizeram-me um solo (BITH, 1990).

No cenário construído pelo poeta, onde o bom humor normalmente prevalece, há um haikai que mereceria mais linhas pela grande tensão existente entre a graça e a desgraça. Trata-se do suicídio insinuado em

um homem... (foi ontem
no parapeito da ponte
– só ficou a ponte) (BITH, 1990).

A imagem explorada remete diretamente à morte, ao suicídio, gesto sobremaneira condenado pela sociedade. Ao ser apenas insinuado, com a elisão do ato em si (não há o subiu e pulou), a imagem do último verso “ – só ficou a ponte” – provoca o riso. Quando Freud diz que o riso produz uma redução da criticidade e a liberação de afetos, ele se referia à censura do ego, dos mecanismos de defesa que não permitem olhar para determinados conteúdos, determinados assuntos. E a morte e seus avatares é um deles. Nesse haicai fala-se do tema interdito sem nada dizer pelo menos diretamente. O pretenso suicídio, no entanto, ao não ser plenamente explicitado, propicia ao leitor a possibilidade de preencher a lacuna deixada pelo poeta. O haicai torna-se um convite à reflexão sobre o homem e a obra do homem, a ponte sobre a qual trafega. O homem passa e a ponte fica. O homem é o efêmero que tem em suas mãos a própria finitude e, duplicado no símbolo, na sua obra, forja a sua perenidade. A fragilidade do homem, assim, se transforma em potência. Senhor do seu destino, ele passa, a obra fica. Pulando para a morte ou a adiando um pouco mais, elas prevalecerão: a obra e a morte. A ponte, a sua obra, no entanto, é um desafio à morte. A ponte, como uma metáfora de suas conquistas, é sua passagem para o além da morte.

O poeta prossegue recolhendo imagens que são espalhadas no cotidiano das cidades (e que normalmente são utilizadas para ridicularizar a condição humana) e, no interior de seus haicais, lhes dá nova conotação. A pedra que seria usada em apedrejamentos é lapidada e incrustada de tal forma no anel/poema que ali onde era motivo de mera chacota torna-se uma ferramenta para se pensar na dimensão trágica da vida. Assim, a graça que o poeta nos propicia está em reconhecer, por exemplo, a profunda melancolia que permeia a espera ante o vazio

no trampolim, ele
sobre a piscina vazia
esperando a chuva (BITH, 1990).

À guisa de conclusão

Diz-nos Lacan que para que o sorriso emergja, devem os envolvidos partilhar a mesma paróquia. No caso, o psicanalista refere-se ao campo da linguagem, pois o riso dependerá da possibilidade de se entender o que é dito pelo outro. No entanto, o riso que interessa a Freud e a Lacan é resultado de algo que vai um pouco além da compreensão de um discurso. Trata-se de como o conteúdo do que é dito afeta a economia do psiquismo, de como a tirada espirituosa ou o chiste conseguem superar os fatores que inibem os impulsos inconscientes do sujeito. Convém destacar que a linguagem, na perspectiva lacaniana, é o campo onde se articula o que Freud chama de resistência, mecanismo este que afasta da consciência as situações ou significantes que lhes são desagradáveis e que possam de algum modo ameaçar a estabilidade do psiquismo.

A maneira como se constitui esse Outro, no plano da tirada espirituosa, e o que conhecemos através do uso de Freud, que ele chama de censura e que diz respeito ao sentido. O Outro constitui-se como um filtro que põe em ordem e cria obstáculos naquilo que pode ser aceito ou simplesmente ouvido (LACAN, 1999, p. 127).

A tirada espirituosa (que prolifera nos poemas de Bith) incide justamente nas articulações significantes que compõem essa rede de resistência rompendo-as ou forjando substitutos que facilitam a liberação de afetos que, anteriormente ligados a conteúdos interditados, encontravam-se por ela aprisionadas. Para Lacan, o riso é resultado do alívio da pressão, da redução do dispêndio de energia que a manutenção de tais resistências exige do aparelho psíquico.

O que assim se organiza é o que habitualmente chamamos defesa, que é a força mais elementar. É justamente disso que se trata nesses prelúdios, que podem ser feitos de mil maneiras. O nonsense às vezes vem desempenhar aí um papel de prelúdio, a título de provocação que atrai o olhar mental para uma certa direção. Ele é um engodo nessa espécie de tourada. Às vezes é o cômico, outras vezes, o obsceno (LACAN, 1999, p. 128).

O riso, para a psicanálise, é efeito da superação de tais resistências. O “drible” que o poeta consegue dar, permito-me usar imagens que são caras ao Bith, e desconcerta as defesas culmina com o chute fura a rede. A jogada como um todo, como um haikai, propicia a alegria e o riso da torcida, ou dos leitores.

Outra face do humor salientada por Freud e retomada por Lacan é gerada pela aura de ingenuidade que as crianças demonstram quando falam e brincam. O poeta parece jogar inclusive com esse elemento. Tal característica pode ser observada no haikai “minha caneta bic / quando escreve muito (sic) / só escreve ... ihque!”. A ingenuidade aparente desses versos, como observou-se anteriormente, assinala mais um estratagema do poeta para levar o leitor até ao seu dilema ante escrita, o esforço para se criar um verso, um poema.

O psicanalista francês prossegue sua reflexão apontando para a peculiaridade da ingenuidade indicada por Freud no seu trabalho sobre o chiste: a criança ainda não está completamente sujeita às forças repressoras. Os adultos se surpreendem com suas expressões às vezes carregadas de lirismo, às vezes abordando aspectos constrangedores. O fator que sobressai, segundo o psicanalista, é a falta de inibição, a falta de censura interna que a criança demonstra ante o que foi dito. Do mesmo modo, o poeta, ao abordar determinados temas, ao escolher termos inusuais, ao inventar palavras, suscita no leitor sentimento de surpresa similar: como ele se permite falar tais coisas e de tal modo?

É essa desinibição que nos permite transmitir ao outro a quem contamos a história, e que por sua vez já está fascinado com essa falta de inibição, a essência do chiste, ou seja, esse para-além que ele evoca. Aqui, na criança, nos casos que acabamos de evocar, o essencial não consiste na graça, mas na evocação daquele tempo da infância em que a relação com a linguagem é tão íntima que por isso nos evoca diretamente a relação da linguagem com o desejo que constitui a satisfação própria ao chiste (LACAN, 1999, p. 132).

As marcas deixadas por Bith em seus poemas, como destaquei no desenvolver desse artigo apontam para um jogo que está sempre acontecendo, em “pleno

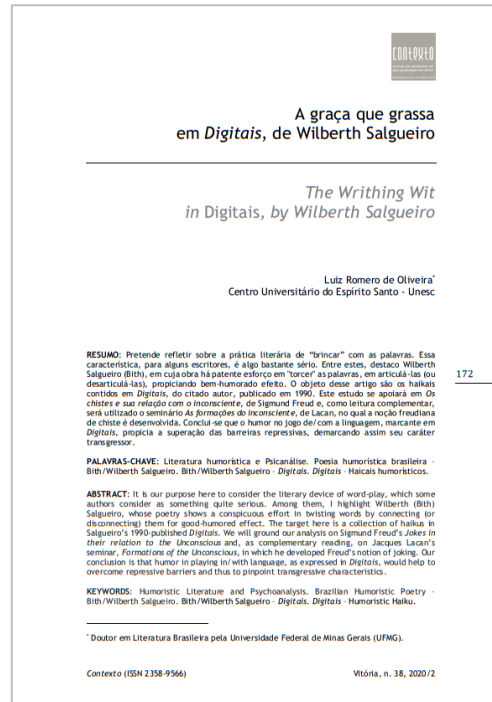
gerúndio”; um jogo no qual suas estratégias preferidas são a “troça” e a “traça” (principalmente esse último termo, que comporta sentidos interessantes para se pensar a escrita do poeta: o traçar [linhas], a própria traça e, por último e não menos importante, o ardil). O caráter irreverente dos poemas de Bith têm algo de ardiloso, é como um riso que nos atrai (eis o ardil) mas com a proximidade mostra-se enigmático e exige maior atenção nos detalhes que conduzem o leitor – o que está à sua frente pode não ser o que o hábito adaptou ao seu olhar e o poema pode ser a chave para mostrar o que há atrás do espelho.

Considerando que o objeto da poesia de Bith é a própria poesia, a linguagem, a cidade, seus habitantes e seus costumes, o haikai que fecha *Digitais* propicia uma boa imagem do caráter de sua arte: a pedra lançada no espelho d’água produzindo ondas que se espraiam rompendo a sua placidez, alterando a quietude, forçando o movimento desse imenso lago. Eis suas digitais.

uma pedra a mais
bem no meio da lagoa
– minhas digitais (BITH, 1990).

Referências

- BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017. v. 7.
- FREUD, Sigmund. O humor. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014. v. 17.
- LACAN, Jacques. *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha & outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019.
- SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa: Edições 70, [s. d.].



Capa da *Contexto* e página inicial do artigo de Luiz Romero de Oliveira.

poetapaulodutra coMvida.
 Episódio 20: Literatura e Sociedade.
 Wilberth Salgueiro¹

poetapaulodutra coMvida.
 Episode 20: Literature and Society.
 Wilberth Salgueiro

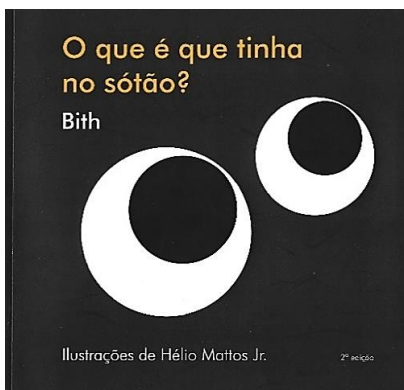
Paulo Dutra*
 Pedro Antônio Freire*

Neste último episódio do ano de 2020, eu e Gazu contaremos com a presença do Wilberth Salgueiro ou, como ele é mais conhecido, Bith. Conversaremos sobre literatura e sociedade. Lembrando que excepcionalmente o episódio irá ao ar às 19:00h. O poeta Bith é autor de vários livros: *Personcontos* (2004, sonetos) e *O jogo, Micha & outros sonetos* (2019, sonetos); narrativa infantojuvenil em *O que é que tinha no sótão?* (2013).

¹ SALGUEIRO, Wilberth. Literatura e sociedade. In: DUTRA, Paulo; FREIRE, Pedro Antônio (Org.). *poetapaulodutracoMvida*: Episódio 20, Literatura e sociedade, com Wilberth Salgueiro. Transmitido ao vivo em 15 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QGMdJF_MAUU&t=303s>. Acesso em: 31 ago. 2023.

* Doutor em Literatura Latinoamericana pela Purdue University (PU).

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).



Capas dos livros literários de Bith/Wilberth Salgueiro.

E o professor Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (<http://lattes.cnpq.br/4872315380917914>) é autor de *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea* (2002); *Lira à brasileira: erótica, poética, política* (2007); *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras*

ficções (2013); *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2018) e *A primazia do poema* (2019).



Capas dos livros de ensaios de Wilberth Salgueiro.

Confirmam um texto do livro *Personcontos*, “Maria (08)”:

Falecidos, seus pais, uns intelectuais,
deram-lhe de nascença: Verana Ravena.
Assim sem sobrenome, sem crisma, sem pena.
Um dia, sem que tais, se disse: nunca mais!

Sim, odiava o próprio nome. No cartório,
o escrivão Carlos Vaz, de cor: “Você faz
conforme o seu doutor advogado. É só.”
Mudaria afinal os nomes infernais.

Mas seu destino estava escrito em alexandrino:
casou-se com Edgar, poeta e da garrafa.
A vida imita a arte? Não quero ser *partner*

(pensou, rindo da rima, tão rica e bilíngüe)
em tramas de sinais. Agora sou Maria
– anagramas jamais – Maria de Maria...²

² BITH [Wilberth Salgueiro]. *Personcontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 20. [N. E.].



MARIA (08)

Falecidos, seus pais, uns intelectuais,
deram-lhe de nascença: Verana Ravena.
Assim sem sobrenome, sem crisma, sem pena.
Um dia, sem que tais, se disse: nunca mais!

Sim, odiava o próprio nome. No cartório,
o escrivão Carlos Vaz, de cor: "Você faz
conforme o seu doutor advogado. É só."
Mudaria afinal os nomes infernais.

Mas seu destino estava escrito em alexandrino:
casou-se com Edgar, poeta e da garrafa.
A vida imita a arte? Não quero ser *partner*

(pensou, rindo da rima, tão rica e bilíngüe)
em tramas de sinais. Agora sou Maria
– anagramas jamais – Maria de Maria...

20 :: PERSONAECONTOS

Capa de *Personaecontos* e página do poema "Maria", de Bith.

Paulo Dutra: Eu estou vivo e ao vivo³. Eu sou o poeta Paulo Dutra; estamos aqui com *poetapaulodutra coMvida* e chegamos ao episódio número 20, o último episódio deste ano de 2020. Hoje, nosso episódio intitulado "Literatura e sociedade" [...]. Gazu se apresenta. Fala, Gazu.

Pedro Freire [Gazu]: Pedro Gazu vulgo Pedro Antônio Freire, professor, Doutor em Estudos Literários, virtual poeta, ativista virtual (Facebook, Instagram Twitter e onde mais der). Querendo prolongar o papo, lá estamos.

PD: Valeu, Gazu. [...] Nós temos hoje com a gente o prazer, o enorme prazer de ter aqui o nosso mestre Bith, pra gente, vulgo Wilberth Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, e vai se apresentar. Diga lá, Bith.

³ Transcrição realizada pelo Neples. Para dar ao texto maior legibilidade, optamos por excluir, em geral, o excesso das diversas marcas próprias da conversa coloquial, como expressões expletivas ("né?", "ai", "assim", "Aham", "Hum", "sabe?", "então" etc.), e as frases repetidas ou fragmentadas pela hesitação, dúvida ou gagueira eventual.

Wilberth Salgueiro: Agora, abri aqui o chat e os comentários: monte de gente conhecida aqui, gente, agora que levei um susto [Risos]: Paulo Sodré, Vitor Cei, Fiuza... Boa noite a todos aí. Bater um papo com os amigos Pedro Gazu e Paulo Dutra sobre o que quiserem, quer dizer, tá dito lá "Literatura e sociedade", mas pode literatura, poesia, enfim, o que rolar aí a gente conversa.



poetapaulodutra coMvida episódio 20: Literatura e Sociedade



poetapaulodutra c...
341 inscritos

Inscrito

40



Compartilhar



Print da exibição do Episódio 20 do *poetapaulodutra coMvida*, com Bith (Wilberth Salgueiro), Paulo Dutra e Pedro Gazu (Pedro Freire), em 2020.

PD: Valeu, Bith. [...] Como de praxe, o título "Literatura e sociedade" eu acho que é praticamente autoexplicativo, mas a gente pode...

PF: ... Hoje vai ser dia, sabe? A internet não quer colaborar... Eu acho que ela tá emocionada pelo Wilberth Salgueiro, grande amigo mestre... [Risos].

PD: Mas manda brasa, Gazu, é sua vez.

PF: Mas, Bith, só de praxe, é porque a gente pede para que o convidado diga para a gente um depoimento sucinto daquele estado ou daquele ditado que fizeram com que você se identificasse com a causa, como é que você se tornou... um dia que você falou assim: “Cara eu tenho que ser escritor mesmo, não tem outra coisa pra fazer, além de jogador de futebol; eu tenho que ser escritor”... Como é que foi isso?

WS: Bom, a primeira coisa que tenho a dizer antes para você e seus colegas que estão ouvindo aqui, agora, ao vivo, e aos futuros espectadores deste nosso bate-papo, que eu não preparei nada, que não tem nada preparado; então, assim tudo na base do improvisado, diferentemente do que a gente faz, quando a gente dá aula, a gente planeja, ou quando faz uma palestra, está tudo planejado. Então, improvisado. Eu já pensei, já dei, já escrevi uns três ou quatro depoimentos nesse sentido de como a gente se descobriu em literatura ou arte em geral. Mais uma especulação, não tem nenhum estopim nem nada especificamente. Mais uma especulação: eu venho de uma família muito pobre; não tinha intelectuais nem leitores na minha família; eu sou o primeiro de uma família – nós somos eu e mais quatro irmãos –, não só da minha própria família, mas a dos meus parentes todos – somos de uma cidade pequena do estado do Rio de Janeiro –, não tenho notícia de nenhum, não só de nenhum intelectual como nenhum leitor. Então, não sei como foi; não foi de família, não foi de pai, não foi de mãe, não foi de irmão, não foi de tio, nada disso.

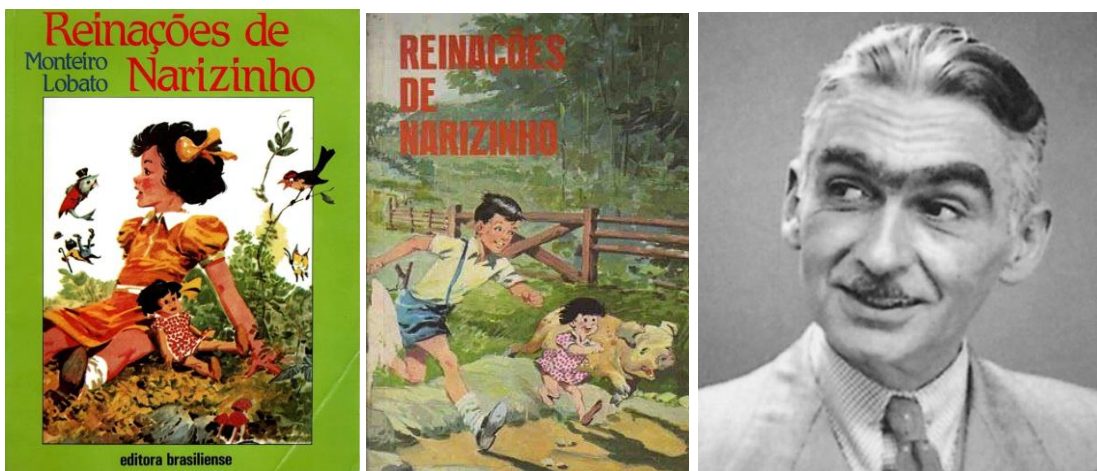




Página do jornal *A tribuna* com notícia sobre Bith, aos 13 anos, recebendo prêmio pela redação sobre Censo, em 1977 (Acervo do autor).

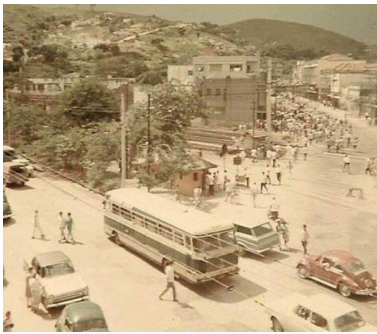
A minha hipótese de como vim a dar nisso é uma coisa muito curiosa: minha hipótese é sócio-psicanalítica, digamos assim, porque tenho um irmão que é dois anos mais velho que eu. Ele foi para a escola, tipo com 7 anos, no interior, e a minha mãe, com um monte de coisas para fazer em casa, ela me mandava para a escola junto com meu irmão. Eu tinha cinco anos de idade, meu irmão tinha 7 (ou 6 ou 4 ou 7 ou 5). Então, comecei a frequentar a escola antes; no interior, a professora e a diretora deixavam. Comecei frequentar a escola muito cedo, dois anos antes de ser matriculado. Então, a minha hipótese especulativa é que venha daí uma espécie de precocidade, o contato com aula, com leitura; ficava vendo os moleques lá estudando. O meu irmão mesmo me fala que tem uma triste história, nesse sentido, porque meu irmão me fala, brincando, que eu era pequenininho, e a professora me usava; a professora saía da sala e falava assim: "Agora vou deixar o Wilberth tomando conta de vocês; na volta Wilberth me conta quem fez bagunça". Ela saía e eu entregava todo mundo: "Fulano fez bagunça, fulano fez bagunça..." e tal. É essa parte negativa da minha história...

[Risos]. Daí fui crescendo na escola. Uma coisa superclichê: eu li umas coisas; é superclichê da parte dos escritores, sobretudo da minha geração – acho que a geração de vocês, mais nova, eu tô percebendo que começa a haver um certo esquecimento do Monteiro Lobato –, mas para minha geração ainda o Monteiro Lobato foi muito importante. Escritores mais velhos como eu ainda recordam Monteiro Lobato. Hoje em dia, os escritores mais jovens parecem não ter lido Monteiro Lobato.

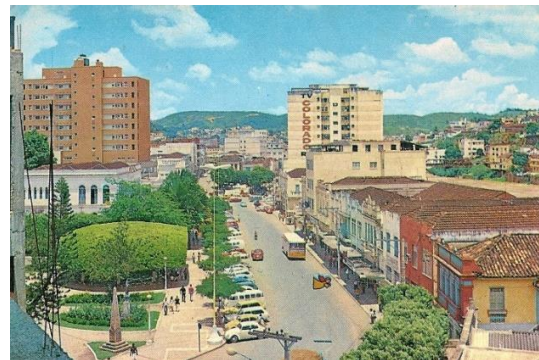


Uma das referências iniciais de leitura de Bith:
Monteiro Lobato e o clássico *Reinações de Narizinho* (Fotos sem crédito).

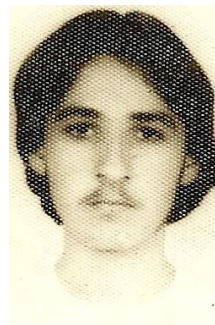
E aí um dia, lá para uns nove ou dez anos, que é a minha lembrança mais clara, comecei a ler que nem um doido; eu frequentava a biblioteca. Morei em duas cidades do interior, interior do estado do Rio, chamada Três Rios, e depois no Cachoeiro do Itapemirim, aqui no interior do Espírito Santo. Eu tinha duas coisas para fazer muito: que era jogar bola, como eu jogo até hoje, e ler, como eu leio até hoje. Então, era ratinho de biblioteca e ratinho de quadra de pelada etc. Eu comecei com essas duas atividades que até hoje eu mantenho, cada uma com suas ramificações. Como você mesmo disse agora há pouco, como eu não consegui ser jogador profissional – quase fui; por pouco – me restou ser não escritor, mas propriamente professor.



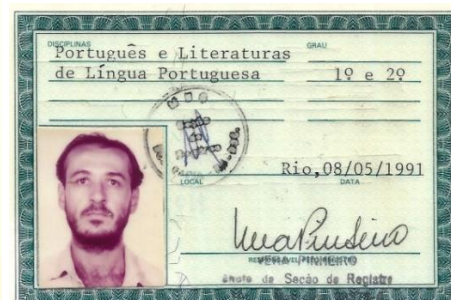
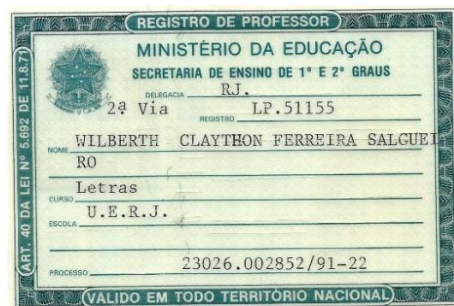
Três Rios na década de 1960 (Foto sem crédito).
Fonte: Memórias de Três Rios.



Cachoeiro de Itapemirim nos anos de 1960 (Foto sem crédito).
Fonte: Cidades brasileiras em postais.



Wilberth Salgueiro em 1973, aos 9 anos,
aos 17 e, em 1985, aos 21 (Acervo do autor).



Carteira de estudante de Bith,
durante a graduação em Letras pela Uerj, em 1991 (Acervo do autor).

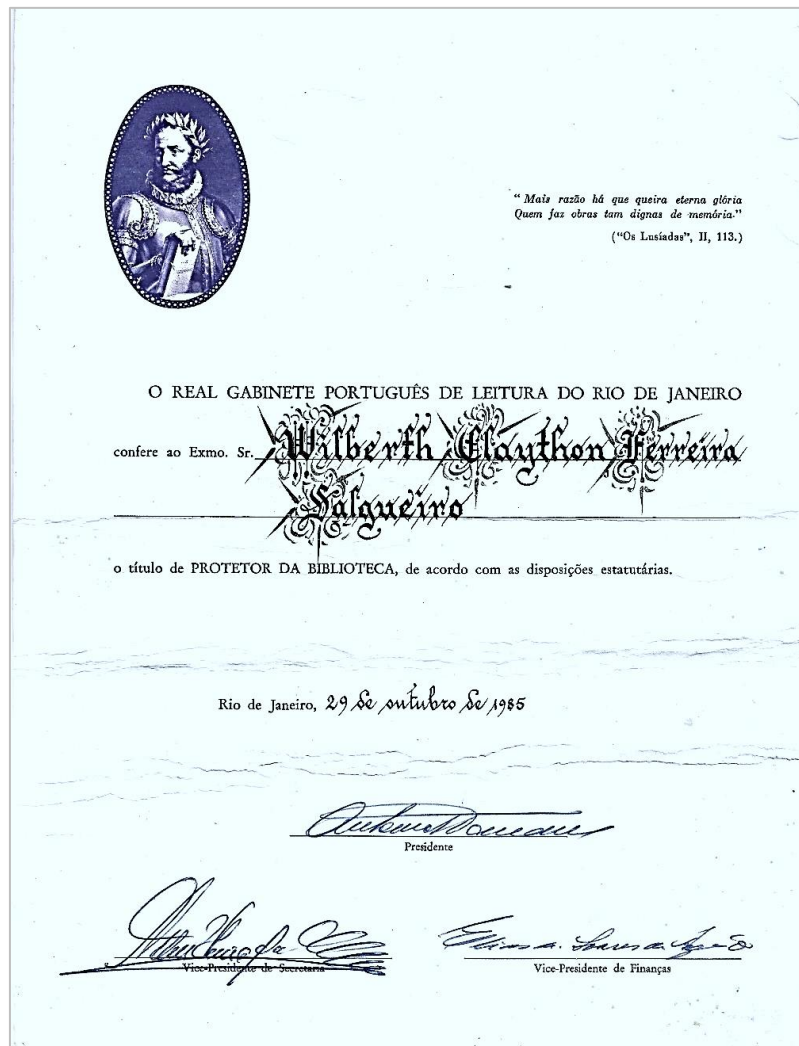


Pindorama Futebol Clube, time de escritores brasileiros, fundado em 2013, reunidos em Paraty, em 2014 (Foto de Márcia Foletto).
 Fonte: https://www.facebook.com/pindoramafc/?locale=pt_BR



Bith no Pindorama (Foto sem crédito).
 Fonte: https://www.facebook.com/pindoramafc/?locale=pt_BR

E entre os professores da nossa área de Letras, talvez a maioria de nós de Letras, da área de Literatura especificamente, eu acho que a maioria de nós gosta de escrever. Então, hoje em dia, embora eu também faça meus poemas, sobretudo sonetos, que é o tipo de composição que eu gosto mais de escrever, eu tenho cada vez mais – não é nem me identificado –, eu tenho mais, até por ossos do ofício, tenho me dedicado mais à crítica literária, que também é uma escrita... [inaudível] evidentemente, e que me toma bastante tempo.



Certificado de “Protetor da Biblioteca” de Bith, concedido pelo Real Gabinete de Leitura, em 1985 (Acervo do autor).

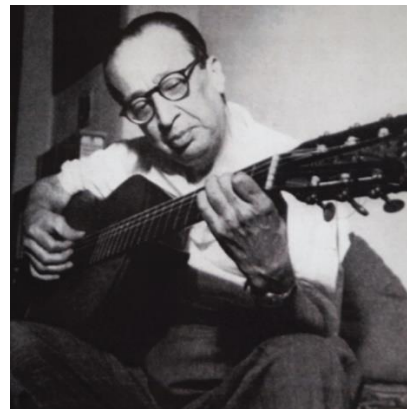
Agora, só para finalizar não uma trajetória, mas uma historinha assim, eu faço parte, do ponto de vista das atividades de produção, de um GT da Anpoll, um grupo de trabalho chamado Teoria do Texto Poético – teve até um encontro agora essa semana da Anpoll⁴ – e lá um dos poetas que mais aparecem é o João Cabral de Melo Neto, que é, de fato, um dos meus preferidos. Tem a trindade: para mim é Cabral, Bandeira e Drummond.

⁴ Associação Nacional de Pós graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (N. E.).



Capas dos números de 2020 da *Texto Poético*, revista do GT Teoria do Texto Poético, da Anpoll, de que Wilberth Salgueiro é membro.

E o Cabral, ele – encerro essa minha fala com... –, eu entendo muito Cabral, ele fala assim: *Eu queria, na verdade, é ser crítico literário* – aí o Cabral falando – *mas como eu me achava incompetente para ser crítico literário eu fui ser poeta*. É o Cabral dizendo que ele não se achava competente o suficiente para ser crítico literário, ele achava mais fácil ser poeta. Então, quando Cabral diz isso de si mesmo, veja só... Enfim, as palavras iniciais aí.



A “trindade” de Bith: João Cabral de Melo Neto (e seu *A educação pela pedra*), Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (Fotos sem crédito).

PF: Bith, na sua vida já teve autor difícil, poeta difícil, aquele que você falou assim: *Cara, o que esse cara tá querendo dizer?* [...] Fala pra gente.

WS: Rapaz, tem até hoje. Como você sabe, especificamente, e alguns colegas que estão aqui nos ouvindo sabem que eu estudo a questão especificamente do jogo da poesia e do testemunho, e um cânone do testemunho mundial, que é Paul Celan, o poeta romeno que foi preso, ficou no campo de extermínio [...], mas sobreviveu, embora depois tenha se suicidado. Paul Celan é um poeta, de fato, e ele é consensualmente considerado um poeta hermético. É um dos que recentemente, já adulto, já bode velho, eu posso dar esse exemplo. De fato, é muito difícil [...] se der um poema de Paul Celan sem der muitas dicas a galera fica doida, porque é difícil de entender. Entre nós, no Brasil, aí já comecei a ler no ensino médio e mesmo na graduação [...] – eu estou falando num tom muito professoral, porque é indissociável: o poeta, o crítico, o professor, não dá pra separar – um poeta no Brasil que é considerado uma espécie de nosso Mallarmé, dos famosos, um bastante hermético que é o Jorge de Lima, com o seu *Invenção de Orfeu*; aquilo é bonito; você lê o Jorge de Lima: *Nossa, arrasou, lindo!*, mas você entendeu bulhufas. Era uma experiência que eu tinha com poesia.



Poesia hermética, segundo Wilberth Salgueiro:
Paul Celan e Jorge de Lima (deste o *Invenção de Orfeu*) (Fotos sem crédito).

Retrospectivamente, assim, eu mais jovem, pensando mais em termos mais de poesia do que de prosa, o próprio Cabral sempre foi uma... *A educação pela*

pedra, do Cabral, que é um clássico hoje em dia, com o qual eu trabalho, estudo e tal, o Nicolas Behr tem um trocadilho muito legal, que eu concordo com ele: é uma educação pela *pedrada*. Não é “educação pela pedra”, é educação pela *pedrada*, porque aquilo é uma *pedrada* mesmo. Cabral é um cara que tem poemas muito palatáveis, mas tem outros que afastam e espantam o leitor. Cabral é um poeta difícil; tem coisa aqui e acolá... Mallarmé, *Um lance de dados*, de Mallarmé, aquele poeminha, aquele poemaço de 16 páginas, que ele fez no final do século XIX, milhares de pessoas já se debruçaram sobre aquilo e ninguém se entende sobre o que quer dizer bem aquilo; são várias dobras ali. Também é um poeta difícil, mas eu já estudei mais no mestrado ou doutorado. Agora o difícil, você falou do difícil, agora fazendo uma homenagem a dois falecidos, um recentemente com a Covid, Sérgio Sant’Anna – morreu já tem alguns meses no começo da pandemia –, o Sérgio Sant’Anna deu uma entrevista, uma vez, falando dele conversando com Haroldo de Campos sobre literatura, e o papo era mais ou menos esse: o que é difícil e o que era fácil. Aí ele fala que o Haroldão falou para ele assim: *Olha, quem procura o fácil acha o fácil, mas não acho que seja o caminho de um bom escritor*. E o Haroldo, por sua vez, também é um escritor bem... difícilíssimo; você pega... o Haroldo, pelo menos, você pega *A educação dos cinco sentidos* dele, você lê o poema, entende alguma coisa, mas depois, no final, tem cinco páginas de notas que ele dá, “As novas Estações”; ele explica o poema, [cada] poema tem uma parte que é analítica, que ele mesmo dá as fontes, digamos assim. Eu tô só me referindo a poetas, para não entrar na prosa, que já é outro mundo também de autores difíceis.



Ainda a poesia hermética, segundo Wilberth Salgueiro:
Stéphane Mallarmé e seu *Um lance de dados*,
e *A educação dos cinco sentidos*, de Haroldo de Campos (Fotos sem crédito).

E para terminar a minha resposta e pegando a palavra-chave *difícil*, tem um poeminha muito legal, do Mário de Andrade, chamado “Lundu do escritor difícil”⁵ [...], que é uma zombaria com esse tipo de escritor que quer ser difícil, quer ser complexo e tal, e às vezes é mais confuso do que complexo. Tem poema difícil, já que eu tô aqui na roda, tem poema que eu mesmo escrevi que nem eu entendo, e, no entanto, tá publicado. Mas acontece.

PF: Você já foi chamado de hermético? Como é que você trabalha suas concessões? Como é que você chega uma hora, assim, você fala: *Aqui vou dar uma colher de chá para o leitor; aqui, não, aqui não vai dar colher de chá, não; aqui se ele quiser ele vai ter que pesquisar...* Como é que é isso? Como é que trabalha [inaudível].

WS: Acho que eu nunca pensei nisso, rapaz... [...] Eu não me lembro, em relação à concessão, não me lembro de ter feito... eu nem penso nisso. Ao contrário, e não tem nenhuma modéstia ou imodéstia nisso, não se trata de nenhum autoelogio, nada disso, mas como eu falei, como eu me habituei e escolhi fazer sonetos, e os meus sonetos têm uma certa especificidade, é tudo engenho, um cálculo matemático, de fato, eu por opção minha, em termos de ter disciplina formal, eu quero que os meus sonetos sejam todos decassílabos e os versos sejam sáficos ou heroicos. Eu, como o Cabral, não suporto rimas consoantes, eu só gosto de rimas toantes. Então, eu tenho umas fórmulas de exigência que em geral tornam um poema um pouco mais difícil, do ponto de vista formal. Para compensar essa possível dificuldade formal que o malabarismo matemático me obriga a fazer, é por isso que eu fui um pouco para a questão da narratividade. Eu gosto de contar historinhas, enredos narrativos nos poemas. Assim como Cabral, também não gosto, não suporto de fazer, e em geral não gosto nos

⁵ ANDRADE, Mário de. Lundu do escritor difícil. In: _____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p. 286-287. O poema pode ser encontrado também em “Sete poemas de Mário de Andrade”, de Claudio Daniel, seleção publicada no jornal online *Vermelho* <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/claudio-daniel-sete-poemas-de-mario-de-andrade/>> (N. E.).

outros, isso que é o mais conhecido, a chamada poesia lírica de onde vem o tal, o famigerado e ultrapassado, démodé, cafona eu lírico. Então, não suporto esse tal de eu lírico; ele não gosta que de temas líricos. Então, nesse sentido, sou muito cabralino. Quem quiser que use o tal de eu lírico, o que queira, mas não faz parte da minha concepção. Então, nunca pensei em termos de concessão, não; não tem concessão que eu me lembre, que eu saiba, não.

PF: Para você a boa poesia é para ser lida ou para ser falada?

WS: [Risos] Cê tá parecendo o Abujamra...

PD: Deixa eu falar aqui uma coisa, Bith. O Gazu, acho que como ele conhece o autor, ele tá fazendo concessões aqui...



Print da exibição do Episódio 20 do *poetapaulodutra coMvida*, em momento descontraído.

WS: [Risos] Claro, a poesia lida e a poesia falada não se opõem, uma não disputa o lugar da outra, evidentemente. Agora, eu prefiro poesia lida. Como você sabe, eu gosto da poesia no papel ou para ser lida ou para ser vista. A poesia falada, eu acho que é um mérito, é um a mais, um *plus* de quem consegue fazer uma poesia (para mim, para o meu gosto, é uma poesia que no papel, com toda a estrutura que o papel exige, para ler, ou para ver – no caso de poesia visual,

poesia concreta), quem consegue fazer um poema bacana e que também seja *lível*, que possa ser lido, legal. Mas eu, em geral, não gosto de poesia especificamente oralizante. Então, por exemplo, essa que agora tá muito na moda, é uma coisa do nosso tempo, aqui e acho que lá nos States, no Brasil tá muito forte isso, a questão do *slam*. É uma poesia muito falada, muito rítmica, que tem um parentesco com o rap e tal. Estudo, respeito, mas não é a poesia de que eu mais goste, embora eu entenda a sua base cultural, entenda tudo que isso movimenta, tudo que isso agrega e a importância de tudo isso. Mas eu, acho que a minha geração, a minha constituição, eu gosto do poema na página, no papel. Adoro poesia visual, poesia concreta ou poesia visual, em geral, porque eu gosto da palavra... foi como me constituí como intelectual, escritor, professor, o negócio da poesia da palavra na folha, é tanto, que as coisas meio que se misturam, eu também não sou nenhum apocalíptico da questão do livro digital, do Kindle etc. tal, mas eu prefiro livros de papel, pra riscar, pra fazer uma orelha, pra dobrar, pra ler na rede, pra ler no banheiro, pra ler no elevador, sobretudo pra ler com caneta na mão e sair riscando tudo. As coisas têm uma conexão. Eu sou ainda um cidadão da geração de papel, e dá para conviver. Repetindo: eu prefiro poesia lida.



Print do podcast *Rádio Palavra* com apresentação de leitura de poema de Wilberth Salgueiro, em 2020.

Voltando ao Cabral, mais uma vez, o Cabral fez lá o *Morte e vida severina* – poema para ser lido em voz alta, é um poema longo do Cabral, mais conhecido,

mais estudado, cai muito no vestibular, é um poema que o pessoal, que a molecada em geral mais entende –; é o único poema que já ouvi Cabral falando que ele não gosta; ele não gosta de *Morte e vida severina* porque é muito oralizante. O Cabral, ele tem exatamente uma poesia que é da palavra, que é do verso. Ele já não gostava de música, muito, então, não gosta, para o Cabral, não gosta dessa facilidade. Não é à toa que eu tô falando muito de Cabral, porque é para mim uma espécie de paradigma, embora Cabral, que eu me lembre, nunca tenha feito nenhum soneto; não me lembro de existir soneto de Cabral [...]. Diga, Abujamra [Risos].

PF: O Cabral, apesar de ser rigoroso com a música, ele era leitor de cordel, né? Salvo engano, ele tem um poema em que ele faz alusão ao cordel, que ele lia cordel para os trabalhadores do engenho do pai dele, não é isso?

WS: Isso. Esse poema dele é maravilhoso, chamado “Descoberta da literatura”. É um poema maravilhoso. E diferentemente do que ele fez na maior parte da obra, que ele sempre fez – sempre não, quase sempre –, o verso do Cabral preferido é o octossílabo. Eu brinco, você lembra disso, nas nossas aulas, que eu falo do Cabral que ele adorava octossílabo e ele é um octossílabo: Jo-ão-Ca-bral-de-Me-lo-Ne(to), é um nome com oito sílabas. Era o verso dele preferido. Esse poema ao qual você se refere, chamado “Descoberta da literatura”, ele fez em sete sílabas, como se fosse um cordel, e o poema de um bloco só, deve ter uns trinta ou quarenta versos, mais ou menos, não tem estrofes, ele é um monobloco. É maravilhoso, porque ele conta – um poema muito narrativo – como se fosse um poema memorialístico do Cabral. Ele, criança na fazenda, quando saía um cordel novo, um “barbante”, eu chamo cordel novo, ele levava para os trabalhadores lá do eito da fazenda e lia pra eles aqueles cordéis novos. E os trabalhadores se amarravam, adoravam isso que ele lia. Até que um dia – que na casa grande, de onde ele é, na verdade, ele era filho do proprietário, não era um peão lá da roça, mas ele tinha essa solidariedade com os peões –, até que um dia que descobriu isso – ele fala no poema –, ele foi denunciado porque levava essas historinhas pro pessoal lá da roça; ele foi, criança, com oito anos,

parece, denunciado e teve que parar, então foi proibido de fazer esse contato com os peões. [...]

[...]

PD: Vou trazer aqui o maior fã, tiete mesmo, do Wilberth. Trazer aqui para ler um poema do Wilberth [...].



Print da exibição do Episódio 20 do *poeapaulodutra coMvida*, com participação de Felipe Fiuza.

Felipe Fiuza: Obrigado, Paulo, pelo convite. Vamos lá, eu vou começar com um poema do livro *Personcontos*, do Bith; vou ler o poema título, "Bith":

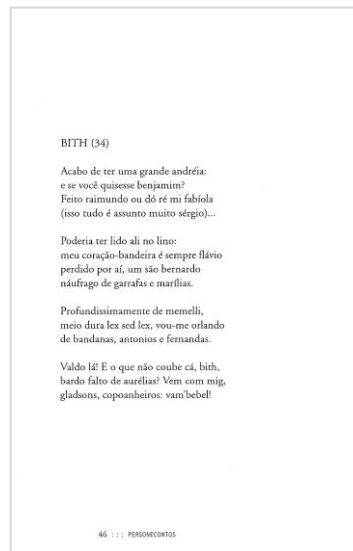
Acabo de ter uma grande andréia:
e se você quisesse benjamim?
Feito raimundo ou dó ré mi fabíola
(isso tudo é assunto muito sérgio)...

Poderia ter lido ali no lino:
meu coração-bandeira é sempre flávio
perdido por aí, um são bernardo
náufrago de garrafas e marílias.

Profundissimamente de memelli,
meio dura lex sed lex, vou-me orlando
de bandanas, antonios e fernandas.

Valdo lá! E o que não coube cá, bith,

bardo falto de aurélias? Vem com mig,
gladsons, copoanheiros: vam'bebel!⁶



Capa de *Personecontos* e página do poema "Bith", de Bith, lido por Felipe Fiuza.

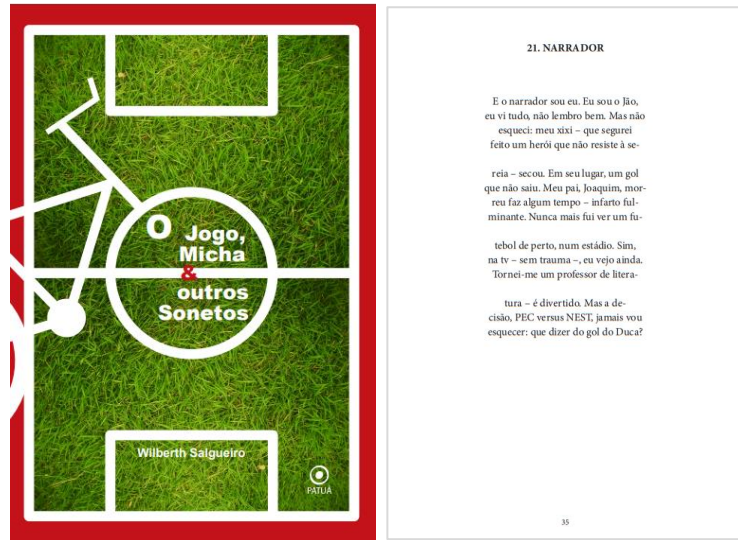
PD: Vai ler outro?

FF: Vou. Esse é do *Personecontos*; vou ler agora d'*O jogo, Micha e outros sonetos*. "Narrador":

E o narrador sou eu. Eu sou o Jão,
eu vi tudo, não lembro bem. Mas não
esqueci: meu xixi – que segurei
feito um herói que não resiste à se-
reia – secou. Em seu lugar, um gol
que não saiu. Meu pai, Joaquim, mor-
reu faz algum tempo – infarto ful-
minante. Nunca mais fui ver um fu-
tebol de perto, num estádio. Sim,
na tv – sem trauma –, eu vejo ainda.
Tornei-me um professor de litera-
tura – é divertido. Mas a de-
cisão, PEC versus NEST, jamais vou
esquecer: que dizer do gol do Duca?⁷

⁶ BITH. Bith (34). In: _____. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 46. (N. E.).

⁷ SALGUEIRO, Wilberth. Narrador. In: _____. *O jogo, Micha & outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019. p. 35. (N. E.).



Capa de *O jogo, Micha & outros sonetos* e página do poema "Narrador", de Wilberth Salgueiro, lido por Felipe Fiuza.

PD: Valeu, Fiuza. [...] Bith, em geral eu não faço muitas perguntas, não... mas, fale um pouquinho pra gente do *Personcontos*. Sem querer te desanimar a continuar escrevendo, mas para mim continua sendo a sua obra-prima o *Personcontos*. E eu lembro do lançamento, foi histórico, lá no lava-jato [...].

WS: [Risos] Foi histórico, no lava-jato [...]. Pra quem tá ouvindo, esse livro aqui eu lancei mesmo num lava-jato, que existia em frente à Ufes; uma noite bacana. [...]. Esse livro aqui, *Personcontos*, foi com que eu estreei como sonetista, em 2004, quando – tem que ter um pretexto: em 2004, eu fiz 40 anos –, então juntei uns sonetos. Por que ele se chama "personcontos"? Porque é um neologismo que junta três palavras: são sonetos, contos e persona, de personagem. Meio que assumindo minha incapacidade ou falta de tempo, talvez – agora, quando me aposentar daqui a uns dois ou três anos, eu vou tentar investir na prosa e no romance –, mas resolvi contar; não sendo um bom prosador, resolvi tapar essa lacuna, essa deficiência, contando histórias em versos. E que tipo de verso? Em sonetos, naquela forma, como já falei pra vocês, tudo bem matematicamente calculado, digamos assim. Então, são 50 sonetos, cada um evidentemente com sua autonomia, mas todos eles têm uma base comum, que contam histórias de

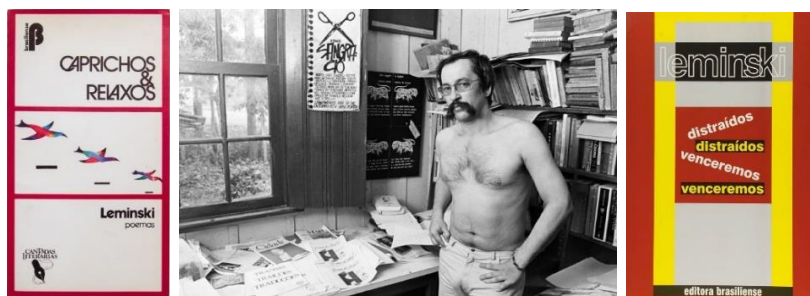
personagens. Esse que o Gazu leu, que eu chamei de “Bith”, brincando, eu mesmo dando o título ao soneto, é porque há uma série de trocadilhos (Perdão, foi o Felipe Fiuza que leu), é porque eu fiz um soneto fazendo uma série de trocadilhos com os nomes de colegas próximos, daquela época. [...] Cheio de bossas: “Valdo lá!”, Valdo é um amigão do Rio de Janeiro, esse “alto lá” é “Valdo lá!”. Esse primeiro verso do primeiro terceto, eu falo “Profundissimamente de memelli”, Memelli é o amigão nosso, o Antônio Fábio Memelli. Eu quis emular, brincar, lembrar, fazer uma referência a esse verso primoroso da poesia brasileira, do Augusto dos Anjos, “profundissimamente hipocondríaco”, ele faz um decassílabo só com duas palavras. Então, em vez de “profundissimamente hipocondríaco”, eu fiz “profundissimamente de memelli” e assim por diante. Aí, brincando com esse tal de eu lírico, chamei esse poema, composto a partir de trocadilhos com nome de amigos, de “Bith”, como se nós fôssemos um mosaico do que nos rodeia. Então, *Personcontos* é isso. Tem uma bossa. Já deve existir, mas puxei pela memória e não me lembrei, embora eu não tenha certeza se é original [...]: eu peguei os poemas e mandei para vários colegas da época, que eram mais próximos [...] para fazerem a análise dos poemas. Então, metade dele são os poemas, os sonetos, e metade, a fortuna crítica, que já vem junto com o livro. Às vezes a gente tem dificuldade em encontrar fortuna crítica...; a fortuna crítica é muito suspeita [Risos], porque foi tudo de encomenda [...]. Tem essas especificidades. Tem uma coisa curiosa: eu fiz esse livro aqui com a... – o pessoal da antiga conheceu o Miguel Marvillla, o falecido Miguel Marvillla, grande sonetista, aliás –, o Miguel Marvillla tinha uma editora chamada Flor&Cultura, pela qual saiu o *Personcontos*. Eu acho que a editora acabou, se não me engano; Miguel Marvillla faleceu. E ele entrava com algum ensaio no livro, mas ele atrasou, não conseguiu fazer. Como ele fez o livro, praticamente sem me consultar, só no finalzinho que ele me falou, ele fez um soneto que veio aqui na quarta capa. Então, esse “Soneto para a quarta capa”, que ele fez *ad hoc*, fez para esse livro, já que ele no final, já indo para gráfica, me fez a pergunta “Posso colocar?”. Obviamente que pode... mas eu não tinha encomendado a ele esse soneto para a quarta capa. Ele é bem bacana, é um soneto bem lindo do Miguel Marvillla. Não

sei se era isso que você queria ouvir, Paulo Dutra... Eu gosto muito do livro. Você tem uma companhia gigantesca na sua opinião, um amigo nosso, já recebi um elogio assim, dessa envergadura, do Reinaldo Santos Neves, que é um fã ardoroso desse *Personcontos*. Você está junto com o Reinaldo Santos Neves na avaliação dessa minha obrinha [Brincando].

PD: Sim. [...] Mas eu também, depois, escrevi, na verdade, um artigo sobre um dos *Personcontos* [...]. Eu fiz o comentário sobre um dos sonetos depois que ele estava publicado, mas aí ficou perdido na história... Gazu, manda brasa.

PF: [...] Bith, você tem uma pegada cabralina, mas tem a dicção leminskiana, né? Como é que é trabalhar nessas duas frentes? Fala pra gente.

WS: Eu até hoje gosto muito do Leminski. O que é que eu tenho percebido: boa parte dos professores, escritores, críticos mais velhos, em geral, não têm muita paciência com Leminski, não. É um autor mais para a molecada mais jovem, cheio do humor, cheio do trocadilho e tal. Talvez tenha a ver com essa lógica aí, mas antes de ser sonetista, eu fazia haicais. Um dos meus autores prediletos com o haicai era o Paulo Leminski. Eu, como boa parte dos escritores jovens, dos anos 80 para cá, no Brasil, que fazia haicai, a gente se espelhava no Leminski. Era um modelo para nós, porque não só fazia haicai, mas era figura, alegre, divertida, judoca, que estudava [a comunidade] japonesa, enfim, era uma personalidade muito extravagante.



Paulo Leminski, um dos escritores prediletos de Bith na juventude (Foto sem crédito), e capas de seus livros de poemas.

Antes do *Personcontos*, eu lancei esse livro de haicais, chamado *Digitais*. Nesse livro que, especificamente nesses haicais, que a minha verve leminskiana, mais humorada, acho que está mais aqui no *Digitais* do que depois nos sonetos. No *Personcontos* ainda tem bastante. Agora, é difícil manter uma pegada de humor, ainda mais um humor leminskiano, que é rápido, que é tiro e queda, em sonetos. No soneto você tem, às vezes, uma expressão, um verso que é um pouco mais engraçado, mas o soneto como um todo, diferentemente do haicai, que pode ser piadístico, é difícil fazer assim uma piada com um soneto com 14 versos, ainda mais metrificado e com rimas toantes, que fica mais difícil ainda, porque tem que ter uma espécie de harmonização do som, no caso dos haicais ou de poemas curtos. Mas conjugar Leminski com Cabral não é tão difícil. Você fez essa equação, isso me lembra, por exemplo – para responder de modo transverso e justificar por que dá para equacionar Cabral com Paulo Leminski –, o Glauco Mattoso que, hoje, dos poetas vivos no Brasil, dentre os sonetistas, eu acho que o Glauco e o Paulo Henriques Britto são dois dos principais sonetistas no Brasil, o Glauco Mattoso é muito interessante. Quando perguntam a ele quais são os autores nos quais ele se inspirou, ele fala: *Os meus dois ídolos são Augusto de Campos e Millôr Fernandes*. Assim, o meu Cabral tá um pouco para Augusto de Campos, o meu Leminski está um pouco para Millôr Fernandes. Um poeta humorado, Millôr Fernandes, que o Glauco gosta, um poeta, chamado de erudito, no caso do Augusto de Campos.



Os principais sonetistas brasileiros, segundo Bith:
Glauco Mattoso (Foto sem crédito) e Paulo Henriques Britto (Foto de Lucas Seixas).

Eu acho que tem um espírito leminskiano, que é um espírito de... que o Cabral tem, mas é de outra ordem; tem um espírito leminskiano, que é trabalhar assim na micrologia da palavra, com chiste aqui, um chiste ali, um neologismo aqui e outro acolá, que o Cabral não tem muito; o Cabral é mais um cara do verso, e o Leminski é mais um cara da palavra, se puder dividir assim, digamos. O Cabral era famosamente..., embora tenha poemas com muito humor também, sobretudo no *Crime na Calle: relator*, nesses dois últimos livros do Cabral são poemas bem engraçados, mas o Cabral em geral não é nada engraçado, nem na poesia, nem na vida real. Cabral é muito mal-humorado, parece que exceto para com os próximos. E o Leminski, ao contrário, muito brincalhão. Ambos têm comportamentos na vida bem diferentes entre si, que tem a ver com a poesia que fizeram: Leminski, na poesia, ele, engraçado, muito brincalhão, e uma poesia, desse modo, parecida com ele. Isso parece óbvio, mas não é tão óbvio assim, não. Às vezes, as pessoas escrevem muito diferente do que são; às vezes, coincide, mas, às vezes, não coincide. Estou tentando equacionar Leminski e Cabral. Mas não são minhas únicas duas referências, evidentemente, em poesia. Cabral e Leminski são duas das principais. O primeiro poeta que eu passei a gostar mesmo e gosto até hoje... Falo muito, ensinando nas aulas, brincando com os alunos, é claro que na base do clichê, na base da rapidez, sem teorização, mas afora o Drummond (o Drummond me lembra quando o pessoal entrevistava o Pepe dos Santos e ele sempre dizia assim: *Eu sou o cara do Santos que fez mais gols no time do Santos, fiz 300 e poucos gols*. Aí o pessoal falava: *Mas, Pepe, e o Pelé?* E o Pepe falava: *Não, mas o Pelé não conta!* Então, o Pelé não contava, então, por isso que ele era o principal artilheiro do Santos. Por que eu estou dizendo assim? Porque os meus dois poetas prediletos são Cabral e o Bandeira; alguém vai dizer: *E o Drummond?* Drummond não conta, Drummond é igual Pelé [Risos]. Então, tirando Drummond, que é *hors concours*, eu fico com Cabral e Bandeira. É aí que vem o clichê que eu falo para os alunos em sala de aula, o clichê que o Cabral é o cara da razão, do cérebro; o Bandeira, o cara, o bonitinho do coração, da emoção e tal. Ambos são primos; ambos de Recife, mas

muito diferentes entre si; eles eram muito amigos, mas nada parecidos fazendo poesia. Mas antes de conhecer e gostar de Cabral, desde moleque, bota aí 12, 13, 14, ensino médio, então, eu li tudo do Bandeira. O Bandeira foi o primeiro poeta que, com consciência, eu passei a dizer assim: *Eu gosto de um poeta*. E esse poeta era o Manoel Bandeira. E gosto dele até hoje, tanto quanto gosto de Cabral e de vários outros: Cabral, Bandeira, Leminski e os sonetistas em geral.

PF: Só pra fechar, porque é curioso, porque o Leminski nos vende... ele é espirituoso, mas viveu na corda bamba na maior parte de sua vida. E o Cabral, sisudo, muito compenetrado, inclusive em persistir em existir. Essa a curiosidade que eu trago comigo, que me faz achar ambos ainda mais curiosos.

WS: Esses escritores têm uma vida meio trágica. O Cabral, tadinho, tinha sua famosa dor de cabeça, fez o poema "Num monumento à Aspirina", de uma dor de cabeça que não passava nunca. Tadinho, obsessivo pela leitura, um obcecado pela leitura e ficou cego, ficou muito deprimido ao fim da vida, porque foi ficando cego e morreu cego. O Leminski, do seu jeito extrovertido, o Cabral introvertido. Leminski, um alcoólatra, como você sabe, morreu de cirrose hepática, e agora o que acontece com Leminski: esse livro dele, publicado postumamente, *La vie en close*, publicado pouco depois que ele morreu, é um poema já de quem tava mal de saúde; tem uma melancolia bastante presente, mas com muito humor também. O Cabral, no final, sempre carrancudo, mas meio que ficando cego, e ficando cada vez mais chato, mas foi ficando mais humorado, mais bem humorado nos poemas finais, de *Crime na Calle: relator* em diante, e mais no que ele fez depois, e o Leminski, embora não tenha perdido o humor, mas com a saúde depauperada, você vê que entra na poesia do Leminski uma melancolia que não tinha antes no *Distraídos venceremos* nem no *Caprichos e relaxos*. Evidentemente – isso aqui não é uma banca de tese nem palestra –, os poetas são pessoas como qualquer um, e é incontornável que a vida de cada um de nós, evidentemente, interfira naquilo que nós... no que a gente escreve. Agora, você

pode disfarçar um pouco mais ou disfarçar um pouco menos, mas a gente está ali em tudo que escreve, não tem jeito.

PD: Vou botar a pergunta do Vitor [Ce], então: "Bith, quais são os seus critérios de escolha dos poemas para análise na coluna 'Sob a pele das palavras', do *Rascunho*?"



poetapaulodutra coMvida episódio 20: Literatura e Sociedade

Print da exibição do Episódio 20 do *poetapaulodutra coMvida*, com pergunta de Vitor Ce.

WS: Valeu, Vitor. [...] Vitor, já fiz agora, eu mandei agora a minha análise para o *Rascunho* do mês que vem, janeiro; bem diferente, eu mandei uma análise de um poema de um preso político, do Rafael Martinelli, que fez um poema na vida só. E foi esse mesmo que eu analisei; vai sair em janeiro. Mas desde quando eu comecei, já foram 65 poemas e análise de poemas... O primeiro que eu... o poeta que inaugurou a série foi Carlos Drummond de Andrade, como falamos agora há pouco, porque, até como homenagem, o título da coluna é "Sob a pele das palavras", que é uma expressão que eu roubei do Drummond no verso de "A flor e a náusea", quando Drummond diz "sob a pele das palavras há cifras e códigos". Então, peguei essa expressão do Drummond – e depois vim a descobrir que o Celso Cunha, o linguista, tem um livro com esse título, também roubado do Drummond. Mas eu mantive assim mesmo. A ideia original da coluna é, era e continua sendo ainda analisar poemas de autores de língua portuguesa, os

e página inaugural da coluna "Sob a pele das palavras",
de Wilberth Salgueiro.



Theodor Adorno, autor da base filosófica das análises de Wilberth Salgueiro
em sua coluna "Sob a pele das palavras" (Foto sem crédito)

PD: Os textos foram reunidos nesse livro, *A primazia do poema*, publicado pela
Editora Pontes. Saiu quando, Bith?



Livro *A primazia do poema* (2019),
em que Wilberth Salgueiro reuniu 42 análises de poemas
publicadas no *Rascunho*.

WS: 2019. Paulo, esse aqui reúne as 42 primeiras análises; já estou com 65.
Então, agora em 2021 devo fazer *A primazia do poema II*, a volta ou a missão,
ou o retorno, ou algo assim.

PD: [...] Manda brasa, Gazu.

PF: [...] Bith, será que o humor mudou ou será que mudamos de humor, já parodiando o Mário Manga? Como é que é o Adorno, o divisor de águas? Porque parece que a dicção mudou, sobretudo da poesia, porque você abriu mão daquele conceptismo, que o haikai, a poesia... tem uma pegada muito silogística, que dá um desfecho, e os seus poemas em prosa, prosaicos, eles são anticlímax. Fala pra gente um pouquinho sobre isso.

WS: Como vocês sabem, os colegas que estão ouvindo sabem, você próprio, Gazu, o Paulo Dutra, nós que escrevemos também somos professores, somos teóricos; é impossível separar – embora sejam gestos diferentes –, mas o lugar de professor e o lugar de escritor, uma coisa interfere na outra. Por que estou dizendo isso? Porque já há algumas décadas, eu acho, que eu estudo teoricamente a questão do humor, desde minha tese de doutorado, lá nos anos 90, já estamos em 2020, quase 2021, que eu estudava e estudo até hoje a questão do humor; foi minha pesquisa no CNPq durante muito tempo, eu tive vários orientandos que estudaram a questão do humor, por aí afora. Então, o que acontece com o humor? O humor não é um conceito fechado, autoevidente, único. Ele é muito multifacetado; há vários tipos de humor. É claro que, numa conversa nossa aqui, mais aberta, o que estamos dizendo aqui é, muito sinteticamente, que eu posso dizer em relação à sua pergunta *abujâmrica*, provocadora? Há humores mais – vou falar muito livremente – refinados e humores menos refinados. Não necessariamente que o humor que faça rir seja evidentemente pior do que o humor que não faça rir; não tem um humor mais inteligente ou menos inteligente, nesse sentido da proporção do riso. Mesmo porque, para uma mesma piada, tem gente que ri e gente que não ri da mesma piada. Então, não é da piada em si que se trata; muitas vezes é do receptor, do leitor, do cara do seu lado no boteco, que você conta piada e o cara que não faz nenhum sinal na cara e o outro cara tá morrendo de rir. O humor tem tudo isso aí. Um livro que você conhece, que é um tijoloço desse tamanho, de setecentas

páginas, do Georges Minois, a *História do riso e do escárnio*. Por que me veio agora à lembrança esse livro? Porque o Georges Minois é um historiador; o que ele mostra ali? Como que o riso, o humor, o escárnio e os termos afins a isso, isso vai mudando ao longo da história; as pessoas passam a rir de modo diferente. O modo como a gente ri hoje em dia não é o mesmo modo, das coisas que a gente ri hoje em dia, da Idade Média ou da Grécia por aí fora; mesmo o contexto variado, tudo vai mudando. É muito relativa a questão do humor. Tem a velha e eterna e bizantina polêmica se humor tem limites ou não tem limite etc. e tal, mas se o humor... mas indo na veia de sua pergunta, eu acho que a tendência, no meu caso, pelo menos, e em alguns colegas da minha geração, é: em ficando mais velhos, a gente vai ficando um pouco mais exigente com o humor; os jovens riem de tudo, e um cara ficando mais velho já passou por algumas coisas; então, a gente acha menos graça em qualquer besteira. E isso acho que interfere ou repercute na própria escrita; quando você vai fazer um poema, você abandona um pouco mais os trocadilhos mais evidentes e, sem deixar de fazer trocadilho, eles ficam mais escondidos, digamos assim, mais sutis. Eu acho que é por aí. Para fechar a resposta com coerência com o que eu falei antes do Adorno, o Adorno que não gostava do humor como recurso estético, por exemplo, é um cara que eu estudo, o Adorno tem só um texto, em português pelo menos, é só um texto sobre o humor, e nem é sobre o humor; ele é sobre o riso, a alegria, é um texto curtinho do Adorno, que está na internet, que se chama "Arte é alegre?" É uma pergunta o título dele e, muito sinteticamente, o que Adorno responde? *A arte é alegre quando faz pensar, não é quando faz rir*. Pro Adorno, pro filósofo Adorno, que achava que a arte é uma espécie de historiografia da dor, é muito coerente que ele ache isso, que as obras, como as de Samuel Beckett, por exemplo, que usem o humor como recurso, mas é um humor reflexivo. De maneira nenhuma o Adorno compactuaria com qualquer tipo de humor, que é o geral, que é o humor das piadas que trabalham com preconceito, trabalham com quem é veado, loira, gay, português, papagaio, qualquer... essas baixarias... judeu... Com certeza, nada disso para Adorno é humor; para ele isso é barbárie. Agora, mas o Adorno não é um teórico do humor,

é um filósofo da sociedade, da teoria crítica. Na teoria ou nos estudos sobre o humor mesmo, você encontra de tudo, Freud, Bergson, Nietzsche. Há outros modos de encarar o humor que não seja o modo adorniano, que é muito mal-humorado. Eu não sei se te respondi, não.

PF: Sobre as mudanças, você, dessa maneira, abandonou o conceptismo, silogismo, e aderiu ao anticlímax. Já tem a ver com a influência adorniana?

WS: Sim, acho que tem a ver. Para o bem e para o mal, voltando aí a uma lógica, que nem é uma melancólica, mas uma lógica da experiência da vida, quando se fala de experiência inevitavelmente se junta a idade, você vai ficando mais velho, mais experiente, você vai incorporando informação, seja como professor, seja como teórico, seja como poeta, e escritor, você vai passando por algumas coisas e vai abandonando essas coisas; algumas coisas que têm alguns jogos fáceis de palavras, que podem provocar o humor, mas *Não, isso aí é fácil demais...* Então, aquela sua primeira perguntinha lá do fácil e do difícil... Não é vontade de ser hermético, mas é uma vontade de fugir do senso comum, fugir do estereótipo. Como é que a gente faz isso aí? Com a experiência, com pesquisa, com leitura. O anticlímax, o que você chama de anticlímax, que é abandonar um pouco o desfecho engraçado, grandiloquente e impactante por algum outro tipo de desfecho, também tem suas técnicas. [...] Acho que é natural, quando a gente vai ficando mais, no popular, “bode velho”, e vai abandonando certas soluções fáceis. Quando – tem a ver com essa questão do Gazu – a gente, como professor, com frequência vê a molecada, os mais jovens trazendo poemas pra gente ler e dar opinião. E, quanto mais eu tenho alguma intimidade com esse aluno ou aluna, eu já vou logo perguntando: Ah, o que você tem lido de poesia? Quais são os livros que você lê? Quais são os autores que você lê? E, para a minha antiga surpresa – hoje não mais me surpreendo –, o pessoal escreve poemas, mas não lê poemas, não lê poesia; o pessoal só quer escrever, quer ser lido, mas não quer ler poema; comprar livro de poesia então, nem pensar! Acha que se pegar a caneta, sair escrevendo, que tá inventando a roda... Mas como é que a gente

escreve poemas? Claro. Teoria da poesia ajuda? Teoria literária ajuda? Ajuda. Mas o que mais ajuda é ler muito poesia, ler muito poema, ler [...] Gregório de Matos, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Paulo Henriques, Glauco Mattoso, Paulo Sodré, Paulo Dutra... sai lendo poesia que você vai ver o que as pessoas já fizeram, pra *fugir* do que já fizeram. Embora seja um tema polêmico da vanguarda, a questão do novo, mas, sem entrar aqui em minúcias ou polêmicas acerca disso, que é um tema da vanguarda brasileira e europeia, que o pós-moderno veio meio bagunçar, mas, enfim, na prática, no popular, todo mundo quer fazer algo original, algo novo. Como é que faz algo original, algo novo em poesia? Fazendo poemas, pesquisando ao máximo o que fizeram antes de você. É por isso – porque as coisas estão todas conectadas –, por isso que tenho uma certa implicância, uma certa grande implicância com rimas consoantes, porque elas são em geral fáceis, porque elas são previsíveis já pela própria desinência que puxa a outra; a rima toante você nunca sabe o que pode vir. Daí uma certa implicância. Eu sempre lembro, em aulas, em papos sobre poesia, para mim, ainda hoje, a melhor definição de rima boa do Décio Pignatari – um livrinho muito pequenininho dele, na internet, chama a *Comunicação poética*, do Décio Pignatari –, que ele disse que a melhor rima é a imprevisível. Mesmo que seja uma rima consoante, mas se ela foi imprevisível, essa vai ser a melhor rima. Não rima rica, rima pobre, consoante, toante. É o caráter de surpresa que a rima traz. É o que eu tento, na medida do meu limite, fazer. Tanto é assim, que o Felipe Fiuza leu os dois sonetos, eu acompanhei aqui, lendo com o livro na mão, mas para quem só ouviu o soneto – aqui a questão da poesia lida ou poesia ouvida –, os meus sonetos não são muito *ouvíveis*, porque eu trabalho o tempo todo com corte do verso; é para atrapalhar mesmo, é pro olho, não é pra ouvido. Então é meio chato ouvir e ler um poema meu [Risos].

PD: Gazu, eu posso pegar um gancho e discordar do Bith (que é “chato ler um poema” dele), e *ler* um poema dele, inclusive comentar sobre o que ele falou da rima inesperada, não é? [...] Bith, eu não li esse texto particularmente do Adorno, mas numa das *lives* aqui, nós discutimos um pouquinho essa questão, de que

esses temas para piadas, isso não são piadas. Você costuma me chamar de bravo, de turrão, tem algo de adorniano então na minha abordagem ao humor [...].

PF: Só uma colocação pro Paulo Dutra: “humor inteligente” é pleonasmo.

PD: Sim, porque foi só isso mesmo que nós falamos. Se você se acha inteligente, você não ri dessas piadas que, para Adorno, não são piadas. Bom, um dos poemas do *Personcontos* que eu mais gosto, ele é o número 8, “Maria”, por razões óbvias:

Falecidos, seus pais, uns intelectuais,
deram-lhe de nascença: Verana Ravena.
Assim sem sobrenome, sem crisma, sem pena.
Um dia, sem que tais, se disse: nunca mais!

Sim, odiava o próprio nome. No cartório,
o escrivão Carlos Vaz, de cor: “Você faz
conforme o seu doutor advogado. É só.”
Mudaria afinal os nomes infernais.

Mas seu destino estava escrito em alexandrino:
casou-se com Edgar, poeta e da garrafa.
A vida imita a arte? Não quero ser *partner*

(pensou, rindo da rima, tão rica e bilíngüe)
em tramas de sinais. Agora sou Maria
– anagramas jamais – Maria de Maria...⁸

WS: Legal. É pra falar alguma coisa, não, né?

PF: Bith, [...] quando eu falei do anticlímax, na verdade, é que você está reinventando expectativas. Você está flertando com outros modos de expectativas, para poder atrair o leitor ou até decepcionar o leitor, até determinado ponto mesmo. Acho que a palavra até cabe, né? Que você não está muito preocupado com um sorriso... [...] Mas quero saber sobre – que é a

⁸ BITH. Maria (08). In: _____. *Personcontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 20. (N. E.).

temática da nossa conversa, que é literatura e sociedade – onde é que o casamento ruiu ou se é que um dia ele deu certo ou a relação foi sempre abusiva.

WS: Literatura e sociedade?

PF: É.

PD: Eu acho que o Bith pode responder a essa pergunta aí. Eu sou a favor de o Bith responder essa pergunta aí.

WS: [...] Acho que nunca ruiu, não. Impossível... [...] O casamento, usando sua metáfora da indissociabilidade de literatura e sociedade, é fadado à eternidade, porque jamais vão se separar, porque você não tem uma coisa sem outra; mesmo o poema, o poeta que se queira, ingenuamente, romper esse casamento é um ingênuo, é um fraco, é um burro, porque é um casamento que é inseparável. Mesmo um cara que queira fazer um poema mais meta, meta, metapoemático, lá do Pantanal, tipo Manoel de Barros da vida, achando que isso tá desligado de alguma forma da sociedade, isso não existe [...]. Evidentemente, o que tá embutido nesse título que vocês deram aqui ao nosso encontro e na pergunta, tá embutida uma provocação no sentido de que há literatura, há obras que são, mais ou menos, explicitam esse casamento e outras obras que explicitam menos esse casamento. O que que eu tô dizendo, que mais ou menos explicitado isso, o fato é que em todos é casado para sempre. Para dar um exemplo claro, porque isso aqui não é aula, mas, como você sabe, eu trabalho agora com a questão do testemunho, por exemplo. Eu falo muito em sala de aula isso: Todo poema é testemunhal? Toda obra é testemunhal? – como diz o Márcio Seligmann – Tem um teor testemunhal? Todos eles têm; pode ser, num grau de 0 a 10, pode ser 10 o grau, pode ser 1 ou pode ser 0,3. Todo poema, toda literatura tá ligada à realidade? Evidentemente que sim. Agora, é claro que se eu pego lá um poema do Décio Pignatari, que comentei agora há pouco:

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

9

Um poema visual, concretista, evidentemente uma crítica à multinacional Coca-Cola e a merda que isso representa. É um poema muito evidentemente ligado à questão social. Mas se eu pego um poeminha do Cassiano Ricardo: um poema é “Uma ilha cercada de palavras [...]”¹⁰. É um metapoema e tal. Mas eu posso analisar essa “alienação”, essa obsessão metapoética modernista do Cassiano Ricardo como uma espécie de... Por que em vez de falar disso ele não fala das questões nacionais, que estão lá fervilhando nos poemas do Bandeira, do Mário, do Oswald? Porque ele saiu por essa tangente? A ausência da temática do contexto histórico do Cassiano Ricardo nesse poema, essa ausência é social e por aí em diante. O casamento, ele é, repetindo aqui o que a Junia [Zaidan] disse no chat aqui, “forçado” e “inescapável”. Agora, claro, uma das questões que mais tem me interessado atualmente, Gazu, que é central nessa pergunta, que é – nem é um resgate – uma reflexão mais constante acerca desse termo *engajamento*. É um termo muito polêmico, mas eu tenho cada vez mais sido simpático, digamos assim, à questão de obras mais sociais, mais engajadas. Tanto que a minha coluna, como Vitor [Ceí] perguntou agora há pouco, eu privilegio poemas de temática mais social. Por exemplo, já que eu falei mal do Manoel de Barros, vou falar mal da Adélia Prado agora. Pega um poema erótico ou sagrado da Adélia Prado; ela tá falando da vida dela, mineira. Mesmo que ela não queira, mesmo que ela não saiba, talvez, a obra dela, o poema dela tá

⁹ PIGNATARI, Décio. *Poesia Pois É Poesia 1950-2000*. Cotia; Campinas: Ateliê; Edunicamp, 2004.

¹⁰ RICARDO, Cassiano. Poética. In: _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, [s. d.]. p. 208.

trazendo aqueles valores sociais, ideológicos incorporados ali. Para dar um exemplo para a galera que está nos assistindo, para mais uma vez fixar essa figura forte do Adorno, é uma historinha que é conhecida entre nós, mas não sei se todos conhecem: o Adorno adorava o Beckett, exatamente, fez vários artigos sobre Beckett, analisou *Fim de jogo* [*Fim de partida*] etc. E fala muito de Beckett na *Teoria estética*, cita Beckett aqui e acolá. Então, ele fala muito de Beckett disparadamente, e concentrou alguns artigos no Beckett. Um dia – pra abreviar a história aqui, que nosso tempo vai chegando ao final – se encontram o Adorno e o Beckett, e o Beckett fala assim com Adorno: *Ah, li uns textos seus que você fala de mim, mas eu não achei que eu faço aquilo que você disse que eu faço, não.* Adorno respondeu: *Você que não sabe* [Risos]. Adorno disse pro Beckett que ele que estava errado, ele não sabia que ele fazia aquilo que ele, Adorno, disse que ele fazia na obra dele. Que era o quê? Que era uma profunda reflexão acerca da sociedade tal como nos termos do Adorno. Assim, o casamento não ruiu, sempre existiu e não tem juiz que vai separar isso [Risos].

PF: Vamos lá, Paulo. Passa pra plateia.

PD: Como o Bith já disse, nós estamos nos encaminhando para o final. E já estamos, como o Gazu fala, *gastando* o Bith. Há duas perguntas da plateia [...]. Mas acho que vou botar as duas perguntinhas aqui; eu acho que Bith pode tentar ser sucinto na resposta. A primeira é do Vitor Cei: “Quais autores recentes de humor político Bith aprecia?” – pode fazer uma listinha aí, Bith, talvez –, e a pergunta da Rita [Uliana]: “Bith, pra você certas letras de música podem ser consideradas poesias?”.

WS: Eu vi a pergunta do Vitor aqui no cantinho, aqui nos comentários, corri e peguei, já estava aqui no meu ladinho, esse livrinho bem simpaticinho... Essa antologia do Gregório Duvalier, chamado *Breve antologia da poesia engraçada* – que é uma longa história, nem vou contar agora – mas eu também estou nela por acaso, que tem um poeminha meu aqui, então tem vários aqui, Vitor, que

são bem legais. Agora, de humor, de poesia de humor político especificamente, tem o Glauco Mattoso, que é muito político escrevendo, que escreve especificamente soneto. O Glauco é uma metralhadora giratória, o pessoal acha que é de esquerda, simplesmente, mas ele é mais anarquista do que tudo. Ele é um supercrítico da esquerda, sempre foi um crítico muito grande do PT, por exemplo, então alguém que não sabe bem da vida dele, acha que ele é petista, ou de esquerda, algo assim, mas ele é muito mais anarquista do que tudo. Glauco é um desses nomes do humor político. Tem um tal de Messias Botnaro¹¹ [Risos], também – que eu tô sabendo. Estou falando só de poesia, nem vou abrir para a prosa que é outro mundo. Ricardo Aleixo, fundamental, é o humor político não só ligado à negritude ou questões do racismo etc., mas de vários outros temas. A Angélica Freitas, eu falei do racismo, agora lembrei do machismo, da questão feminista. A Angélica Freitas é muito legal. Bastam esses três aqui, a Angélica Freitas, o Ricardo Aleixo, o Glauco, que é já de uma velha guarda. E, já que falei do Glauco, o Augusto de Campos. Augusto de Campos está quase com 90 anos, fazendo altos poemas visuais maravilhosos, muito bacanas. Só para não me estender, tá, Vitor?



Poetas do humor político, segundo Wilberth Salgueiro. Além de Glauco Mattoso, Ricardo Aleixo (Foto Produção Lira), Angélica Freitas (Foto sem crédito) e Augusto de Campos (Foto de José Pelegrini).

¹¹ Trata-se de um misterioso autor dos tempos da pandemia de covid-19 e do bolsonarismo, cuja identidade está oculta ainda. Publicou os livros *Minha Luta: Obra Reunida* (Cousa, 2020) e *armas e rosas* (Pedregulho, 2022). Em seu blog, lê-se: "Messias Botnaro, o inimaginável, nasceu em Glicério (SP), em 1955. Morreu em Brasília (DF), em março de 2020. Causa mortis: B34.2. U07.1. Foi o primeiro narrador e personagem da história da literatura brasileira (quicá mundial) a morrer de Covid-19. Uma fake news da extrema imprensa diz que Messias Botnaro é o nome que assina a obra de escritor(es) que não deseja(m) ser identificado(s)" (N. E.).



poetapaulodutra coMvida episódio 20: Literatura e Sociedade

Print da exibição do Episódio 20 do *poetapaulodutra coMvida*, com pergunta de Rita Uliana.

Rita perguntou de música; com certeza, sim. Rita, hoje, por acaso, à tarde eu participei de uma banca de Mestrado aqui da Ufes, uma banca superbacana sobre Belchior, muito legal, um trabalho bem bacana da Camila Gabriel, do nosso PPGL. E Belchior superletrista. Com certeza, sim: Caetano, Chico, Gil, Belchior, Calcanhoto. Mais quem? Melodia, fora os sambistas da antiga... Não tem nem dúvida. Claro, se quiser polemizar a gente polemiza: *Mas aí tudo vai ser poesia?* Como a gente já está no finalzinho aqui, vou abrir uma polêmica: a gente junta uns oito caras para fazer um pagode de ah éê ôô não sei o quê e tal e bota em verso. A letra da música do Chico, o "Quereres", de Caetano Veloso, que é uma obra-prima fechada, vai ter o mesmo patamar – como diria o Bruno Henrique [Risos] –, ela tá no mesmo patamar desse pagode aí dos oito caras que juntaram e fizeram um a e i o u? Não, aí acho que o buraco é mais em baixo. Mas, em princípio, tanto como tem poemas que não são letras de músicas que são bons e ruins, melhores e piores, a despeito da questão do valor estético, também há letras de música que você pode achar que são melhores ou piores. Em geral, a minha resposta é, com certeza, sim. Com as óbvias especificidades de ser também música, o que interfere às vezes até no sentido da música. Para encerrar essa pergunta feita no final, Paulo, me reporto aqui, porque é um papo diferente que a gente tá levando aqui, mas quando eu falo em sala de aula, tem milhões de exemplos sobre isso, mas eu vou deixar um que me ocorre aqui agora. Eu

gosto desse exemplo, porque ele é muito provocador. Aquela música do Djavan, aquela música “Se...”: “Você disse que não sabe se não / Mas também não tem certeza que sim [...]. Então, no final, o Djavan canta: “[...] Mais fácil aprender japonês em braile / Do que você decidir se dá ou não [...]”¹². Ele canta assim: “do que você decidir se dá ou não”. Porque como é essa letra desse verso: “Mais fácil aprender japonês em braile / Do que você decidir se dá ou não”. Ele tá cantando a moça; só que quando ele canta a canção a gente não entende isso (“Do que você decidir se dá ou não”). É um verso, uma letra de um poema; quando passa pra música, com a manha, ele esconde esse sentido quase pornográfico: é *mais fácil aprender japonês em braile do que você decidir se me dá ou não* – ele fala pra moça que está sendo cantada. São as interferências específicas da música. Djavan faz muito isso; Caetano, Chico, Gil, enfim, vários fazem isso.

PD: Eu aconselho a leitura do artigo do Bith sobre uma análise que ele faz do “Quereres”; não lembro onde está publicado, mas aconselho essa leitura¹³ [...].



Capa e página da coluna “Sob a pele das palavras”, em que Wilberth Salgueiro analisa “O querereres”, de Caetano Veloso.

¹² DJAVAN. Se. In: _____. *Coisa de acender*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1992. Disponível em: <https://djavan.com.br/discografia/coisa-de-acender/>. Acesso em: 21 set. 2023 (N. E.).

¹³ SALGUEIRO, Wilberth. “O querereres”, de Caetano Veloso. *Rascunho*, Curitiba, n. 224, p. 18, dez. 2018. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/edicoes-impresas/edicao-224-dezembro-de-2018/>>. Acesso em: 25 set. 2023.

Para quem não sabe o Bith é professor de todos. Professor titular da Ufes, mas ele é ponta esquerda *reserva* de qualquer pelada, fica dizendo que sabe jogar bola, que não sei o quê... Manda brasa, Fiuza.

FF: OK, valeu, Paulo, muito obrigado, foi um prazer; valeu, Gazu. Valeu, Wilberth, um prazer ler aí os seus poemas; que são *ouvíveis*, são bastante ouvíveis [Risos].

WS: Eu concordo com Felipe Fiuza. Não que seja uma obra-prima *O jogo* [, *Micha & outros sonetos*], mas *O jogo* foi... o *Personecontos* é de 2004, *O jogo* é de 2019. Então, assim, é o que eu falei agora há pouco com Gazu: são 15 anos de maturidade, maturação; a gente vai ficando mais cascudo nas artes. Então, aquela velha história do cara que faz um quadro, o quadro está em branco e o cara vai lá e pinta em dez minutos. O cara diz: *Pô, fez em 10 minutos?* O cara diz: *Não, demorei 55 anos para fazer isso!* Obras, às vezes, saem em cinco minutos, mas cinco minutos que são resultado de décadas de existência. Ele vai juntando, acumulando e uma hora sai... Tem uma [pergunta] de Rogério RO.

PD: Dá tempo de responder essa pergunta, Bith?

WS: Dá, claro. Rogério é meu orientando, ele merece.

PD: Então vou mandar aqui a pergunta do Rogério e depois volto a palavra com Gazu. "Você acha que a poesia contemporânea se preocupa mais com o engajamento crítico-social do que com a qualidade estética?"



Print da exibição do Episódio 20 do *poeapaulodutra coMvida*, com pergunta de Rogério R[ufino de]O[liveira].

WS: Bom, poesia contemporânea é uma coisa muito abrangente. Sob esse rótulo é um mundaréu de gente. Aqui na minha tela tem quatro poetas: eu, Felipe, Gazu e Paulo. Entre vocês aqui há outros, que eu sei, Paulo Sodr e e outros colegas que estão a i ouvindo. Então é muita gente que faz poesia contemporânea. Eu tenho vários artigos tratando de poesia contemporânea, que eu estudo desde meu doutorado, nos anos 90¹⁴, o contemporâneo vai andando e eu vou andando junto com o contemporâneo, sempre na rabeira do contemporâneo. Então, é muita coisa. Eu fiz um artigo¹⁵, que tem dado uma certa pol mica em alguns lugares, em que eu – mas esse artigo tem uns 10 anos, mais ou menos – em que eu falo que eu tomo uma posi o, dizendo que a poesia contemporânea de dez anos atrás é uma poesia desengajada, desengraçada, autotélica e mais alguma coisa; são quatro coisas ruins que eu atribuo   poesia contemporânea do ponto de vista da hegemonia, da maioria até onde eu alcanço.

¹⁴ SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. 1996, 329 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de P s-gradua o em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. Publicado em livro, sua última edi o está disponível em: <https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11970/1/digital_forcas-e-formas.pdf>. Acesso em: 25 set. 2023.

¹⁵ Id. Poesia brasileira do século 21: ensimesmada, desengajada, desengraçada (no entanto, um poema de Paulo Ferraz). In: ANAIS do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Internacionaliza o do Regional. Campina Grande: Realize, 2013. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4611>>. Acesso em: 25 set. 2023.

Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional

08 a 12 de julho de 2013 UEPB – Campina Grande, PB

POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO 21: ENSIMESMADA, DESENGAJADA, DESENGRAÇADA (NO ENTANTO, UM POEMA DE PAULO FERRAZ)

Prof. Dr. Wilberth Salgueiro¹ (UFES / CNPq)

Resumo

Alguns traços da poesia brasileira do século são: trata-se de [a] uma produção solapista, 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 é rara a presença crítica do humor (quando muito, dá-se a ver certa ambivalência irônica) – desengraçada. Na contramão desses traços, aqui e ali aparecem poemas e poetas em que o interesse pelo outro se impõe como força e tema. É o caso do poema “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo”, de Paulo Ferraz (2007), que será lido a partir de conhecido trecho da *Teoria estética* (1970), de Theodor Adorno, que diz que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes da sua forma”. A poesia de testemunho é, ela mesma, um campo de conflitos entre lírica e sociedade, forma e história, arte e vida.

Palavras-chave: Poesia brasileira – século XXI, testemunho, Paulo Ferraz.

Em curta e recente “Apresentação” para um número especial sobre poesia do periódico *Enanias*, Luiz Costa Lima se pergunta: “Que penso sobre a poesia brasileira em processo de feitura?”. Responde, com tom truísta: “De imediato, que é impossível haver alguém que a conheça por inteiro” (2012). De fato. Mesmo assim, afirma que “é certo que a maioria [dos novos poetas] não nos anima a pesar de suas primeiras peças”. Como sua “Apresentação”, em princípio, funciona à maneira de abertura para os artigos da revista, declara sua simpatia a alguns poetas referidos em tais artigos, como Joseely Vianna Baptista, Leandro Samatá, Michelny Verusmi, Ronald Polito, e ainda Carlos Azevedo e Sebastião Uchoa Leite – todos, segundo o autor de *Dispersa demanda*, “ainda pairam no limbo do reconhecimento”, em favor de outros, “recentemente consagrados”, que mais “parecem multifacções”, estes outros, no entanto, não são indicados pelo crítico. Indica-se, sim, que os “poetas”, entre inúmeras águas, “em geral são curtos, tocos e de fácil feitura” – com o que, em geral, concordamos.

De grande valia será a explanação de três “condicionantes básicas para os dilemas enfrentados pela poesia brasileira mais recente”. A primeira remete, em síntese, à relação entre *texto e contexto*: no caso em pauta, o crítico verifica, com precisão, a “completa distância entre os valores do mundo contemporâneo e a experiência poética”. Para ele, o momento atual perpetua um tipo de percepção que Benjamin já detectara desde Baudelaire: “o poema não mais responde à vivência (*Erfahrung*) do leitor, senão que desvê à sua experiência (*Erfahrung*)”. O segundo dilema diz respeito ao *próprio fazer, ao ofício do*

¹ Costa Lima cita os textos de Eduardo Souto (“Cadeáveres, vago-lumes, fogos-fleitos”), Luis Dolnikhoff (“A razão da poesia”) e André Dick (“Poesia brasileira contemporânea: algumas notas”).
² Já aqui algum cuidado no que toca, pelo menos, ao reconhecimento da poesia de Carlos e de Uchoa Leite. Para o exatista, possívelmente, cada poeta não vive em reconhecimento que ele julga merecido. Isso, contudo, que há, sim, no conjunto da crítica recente de poesia brasileira, um saldo bem positivo em relação às obras dos dois.

ISSN 2317-157X

Artigo Anais ABRALIC Internacional



POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO 21: ENSIMESMADA, DESENGAJADA, DESENGRAÇADA (NO ENTANTO, UM POEMA DE PAULO FERRAZ)

ANALIS de Evento
ISSN: 2317-157X

Publicado em 12 de julho de 2013



Resumo

A pesquisa – da qual esta comunicação faz parte – se dedica a investigar a poesia brasileira do século 21, procurando detectar, sobretudo, a presença dela nela da violência em algumas de suas múltiplas manifestações, como (a) a misandria e a desigualdade econômico-social, (b) os diversos preconceitos de caráter étnico-racial e sexual, (c) a permanência de traços de autoritarismo, como a corrupção institucionalizada e o abuso de poder. Algumas questões a serem analisadas: 1) se a poesia produzida pela poesia recente incorpora e encena grande parte dos conflitos e dramas sociais coletivos; 2) como essa representação se faz. *Ágraves*: base de cinema e

Print da página inicial dos anais eletrônicos do XIII Congresso Internacional da Abralic¹⁶, em 2013, e do artigo polêmico de Wilberth Salgueiro sobre a poesia brasileira contemporânea.

Mas o que eu tenho percebido muito recentemente, de uns 8, 5, 3, 2 anos para cá, é que de fato se espalhou na poesia contemporânea brasileira uma vontade, uma potência, um desejo, um engajamento que seja, que não existia dez anos atrás. Como é que se explica isso? É óbvio: uma derrocada, a queda de um partido de esquerda, dando lugar a esses *bozominions*, essa direitização, essa *caretização* da vida, no Brasil, nos Estados Unidos, em todo lugar. Então, a gente tinha uma poesia, nesse sentido, muito comportada, preocupada com outros elementos, já que a política tava sendo “bem cuidada”, com todos os equívocos que um governo de esquerda pode ter tido, mas só que a gente viu isso com as manifestações de junho, com o golpe da Dilma, com a volta da *direitização* aqui do Bolsonaro etc.; a gente viu um outro mundo aparecendo. Isso cavoucou a poesia; então, nos poetas a temática social de novo emergiu. O que se percebe agora nos últimos anos, de fato, é uma eclosão, um surgimento, nesse sentido, ótimo – pena que tenha sido produzido, tenha sido movido por esse contexto

¹⁶ Associação Brasileira de Literatura Comparada (N. E.).

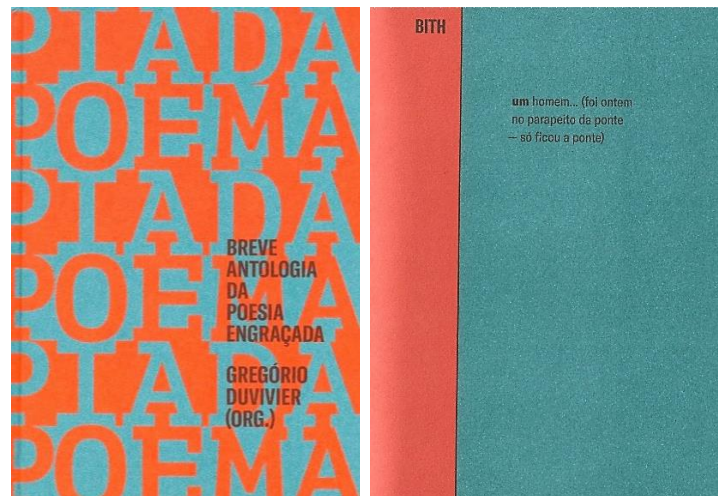
histórico político de direita que vivemos no Brasil e nos Estados Unidos e no mundo. Mas parece que o Joe Biden, que não é nada de esquerda, que a gente nem conhece, seja um prenúncio para a queda, pra derrocada aqui desse espírito trevoso que está aqui no Brasil também. A resposta que eu acho é essa, Rogério: hoje há, se não uma hegemonia, um crescimento muito grande dessa poesia crítico-social. Agora, sobre a qualidade estética é complicado, porque isso implica um valor, uma questão de valor estético – como nós já conversamos algumas vezes. A questão do valor estético é das mais complicadas na Filosofia, na teoria estética, porque ninguém chega e diz: *Vou fazer um mau poema* ou *Vou fazer um bom poema*; as pessoas fazem um poema. Se é bom, se é mau, é a crítica que vai dizer. E nem a crítica se entende, nem a teoria estética se entende pra dizer consensualmente o que vem a ser um bom ou mau poema, se não, não haveria tantas correntes, tanta crítica sendo feita por aí, porque a divergência, ela é que inteira, e não o consenso acerca do que vem a ser bom ou mau, do que vem a ser o valor estético. É o que eu acho.

PF: Bom, Bith, o papo seria inesgotável, teria muita coisa a dizer, mas realmente estamos te *gastando*, mas você merece. Vamos esperar uma outra oportunidade. O meu último posicionamento, que nem seria pergunta, tem a ver com o que o colega acabou de perguntar. Porque nós discutíamos muito a relação entre apocalípticos e integrados¹⁷. E essa dicotomia tomou muito tempo, e hoje em dia a gente vem – principalmente no nosso caso, que temos crianças, filho de 10 anos, nesse métier –, dá um desespero olhar para essas crianças e, ao mesmo tempo, por questão de sobrevivência, não podemos nem ser apocalípticos nem ser integrados; temos que arrumar uma terceira margem pra isso e, na verdade, ninguém sabe bem qual é, como vai ser e como será... Mas agradecer: muito grato pela sua presença e de todos que aí compareceram. E deixar, neste momento, só alegria.

¹⁷ Cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

WS: Beleza. Um poeminha, um haicaizinho meu que faz parte da antologia do Gregório Duvivier, tinha um contexto lá no livro *Digitais*, tem um contexto aqui nesse livro e tem um outro dito aqui, mas ele – eu acho que sei de cor –, o haicaizinho, diz assim:

um homem... (foi ontem
no parapeito da ponte
– só ficou a ponte)



Capa de *Breve antologia da poesia engraçada*, de Gregório Duvivier, e página com o haikai de Bith.

O cara botou esse aqui na antologia de poesia engraçada; o poema tá sugerindo um suicídio – “um homem (foi ontem / no parapeito da ponte / só ficou a ponte)”. Não fui eu que mandei; foi o Gregório Duvivier que escolheu pra botar aqui na poesia engraçada [Risos]. Como é que os contextos, né...? Claro, quando eu fiz também eu fiz com certo humor também. Não morava em Vitória – não tem nada a ver com a Terceira Ponte isso aqui, que é de onde as pessoas pulam bastante –, mas quando eu fiz lá no Rio de Janeiro, morava lá, eu não pensei em nenhuma ponte em especial, somente na solidão do sujeito que pula, que pode pular da ponte. Enfim. Mas a gente fica falando sem parar aqui, como se estivesse dando aula... Tantos colegas aqui: Leonardo, Fabíola, Paulo, Vitor, Keila... Obrigado pela paciência de vocês aí.

PD: Valeu, Gazu. Valeu, Bith. A gente vai terminar da seguinte maneira: acho que Gazu já se despediu, a não ser que ele queira se despedir de novo; eu vou me despedir, o Fiuza vai ler mais um poema, e aí o Bith se despede e lê um poema também. E aí a gente dá tchau, OK? Tá bom assim?

WS: OK.

PD: Então eu vou dizer muito obrigado às pessoas que estiveram conosco durante esses 20 episódios. Eu e Gazu estivemos aqui por 20 episódios. Agradecemos muito. Estivemos vivos e ao vivo; a gente volta no ano que vem; a gente vai tirar um mês de férias, por aí, eu e Gazu, e a gente vai voltar no ano que vem com o programa. Fica aqui nosso agradecimento uma vez mais. Não se esqueçam de se inscrever no canal. Eu descobri que isso realmente é importante; eu achava que não era, mas parece que é; tem que chegar a 1.000 inscritos. Deixar o *like* aqui embaixo, nas notificações, e deixar o *dislike* também; o *dislike* também faz parte, a gente também aprecia os *dislikes*. Obrigado, Bith; valeu, Gazu, e manda brasa, Fiuza.

FF: “O epílogo”

Fim de jogo. Sem pressa alguma, o si
lêncio 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 jogo¹⁸.

¹⁸ SALGUEIRO, *O jogo, Micha & outros sonetos*, op. cit., p. 63.

WS: Pra ler, Paulo, aqui?

PD: A palavra agora é sua, e, quando você me der um sinal de OK, eu acabo a *live*.

WS: Então, assim... um nada social, vou ler um poema erótico, que tá n' *O jogo, Micha [& outros sonetos]*, pra esquentar as noites aí. Se chama exatamente "Na cama". Então, eu leio e aí se encerra:

Enquanto... bem, enquanto rola um beijo,
um chamego, um agarro, muitas mãos
se transitando pelos pelos, pelos
buracos, orifícios, cavas, vamos

sem nexo algum, sem ordem, sem saber
aonde e quando e como chegar, ambos,
ávidos, Himalaia e Everest,
virando vulcões, lava e neve, quase

vesgos, agora visgos, e de re-
pente paramos de soar, dia-
crônicos, e voltamos ao tal beijo,

sem chamegos, buracos, pelos, lavas
– cada corpo diante do problema
da carne, cama, campá (que se acabam)¹⁹.

49. EPÍLOGO

Fin de jogo. Sem pressa alguma, o si-
lêncio se faz dentro do campo, onde há
pouco se viu o que se fez (eu, ao
menos, vi): raros jogadores se
movimentando, épicos, gigantes
em quinhentos modos de moncho.
Todos têm nomes – que se esquecerão
(rito os tapas 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.



NA CAMA

Enquanto... bem, enquanto rola um beijo,
um chamego, um agarro, muitas mãos
se transitando pelos pelos, pelos
buracos, orifícios, cavas, vamos

sem nexo algum, sem ordem, sem saber
aonde e quando e como chegar, ambos,
ávidos, Himalaia e Everest,
virando vulcões, lava e neve, quase

vesgos, agora visgos, e de re-
pente paramos de soar, dia-
crônicos, e voltamos ao tal beijo,

sem chamegos, buracos, pelos, lavas
– cada corpo diante do problema
da carne, cama, campá (que se acabam).

Capa de *O jogo, Micha & outros sonetos*
e páginas dos poemas lidos "Epílogo" e "Na cama", de Wilberth Salgueiro.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 90.

Tá aí. Obrigado. Boa noite, pessoal. Obrigado por todos aí presentes: Juliana, Poliana, Vera e um monte de gente que conheço aqui. Bacana!



poetapaulodutra coMvida episódio 20: Literatura e Sociedade
210 visualizações • Transmitido há 2 anos

poetapaulodutra coMvida

Neste último episódio do ano de 2020, eu e Gazu contaremos com a presença do Wilberth Salgueiro ou, como ele é mais ...

Prints do canal *poetapaulodutra coMvida* e da chamada para a exibição do Episódio 20, com Bith (Wilberth Salgueiro), Paulo Dutra e Pedro Gazu (Pedro Freire), em 2020.

Poelatria¹

Poelatry

Carlos Castelo*

"A primeira obrigação de um crítico de poesia é de não escrever, ele mesmo, poemas ruins. Ou pelo menos não publicar esses poemas". É o que declara Marina Tsvetáeva em seu livro *O Poeta e o Tempo*.

Já cometi um livro de versos publicado pela Patuá. Espero que ele seja suficientemente bom para eu ter o direito de falar sobre meus colegas de ofício. Antes de iniciar os trabalhos, uma explicação sobre o porquê da nova coluna, que substitui Cadernos de Leituras.

O nome Poelatria. O sufixo clarifica o propósito: 'que tem paixão ou grande amor por (algo)'; 'que se dedica por gosto a assuntos ref. a (algo ou alguém)'; 'que tem o hábito de consumir (algo) em demasia (Aulete).

¹ CASTELO, Carlos. Poelatria. *Bravo!*, São Paulo, 9 mar. 2021. Disponível em: <<https://bravo.abril.com.br/bravo-vc/um-olhar-para-a-poesia/>>. Acesso em: 26 set. 2023.

* Jornalista, poeta e compositor.

O espírito da coluna, todos notarão, se manterá. Seguirei com os comentários impressionistas sobre obras de todas as épocas, e não apenas lançamentos. O que muda é o foco, centrado exclusivamente na produção poética nacional e internacional. A razão? Nunca o mundo precisou tanto de poesia como agora. Em meu frágil voo de andorinha pretendo colaborar com a iniciativa.

Abro as cortinas na companhia do poeta capixaba chamado por muitos de Bith. Wilberth Claython F. Salgueiro é professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Espírito Santo desde 1993. Publicou poemas em *Digitais* (1990) e *Personecontos* (2004).

Depois, a narrativa *O Que é Que Tinha no Sótão?* (2013). Escreve, mensalmente, a coluna *Sob a Pele das Palavras*, no jornal *Rascunho*.

Em breve, Salgueiro colocará nas prateleiras um livro com 42 sonetos pela editora Cousa, de Vitória. Foi todo construído em “blocos” que variam conforme o “tom” das peças. Há estilos de todo tipo: metaliteratura, cinema, pornoeróticos, engajados, filosóficos, familiares e de circunstância.

É importante observar que os sonetos de Salgueiro mantêm a embocadura de forma fixa, mas no conteúdo carnavalizam de tudo um pouco.

Para iniciarmos Poelatria com a merecida pompa e circunstância, eis um dos inéditos da futura obra:

SONETO, PAU E PAI (PENSANDO EM ROSA)

Todo soneto (rio) tem um dentro
(isso é mais do que claro e cristalino).
Tal dentro pode ter sexo, política,
religião etc. Quartetos

e tercetos em versos decassílabos
e rimas não à toa tão toantes

e vaus e margens bem imprevisíveis
e de quebra uns intrépidos enjam-

bements paus e canoas—sus!—sustentam.
Se o tal eu lírico disser “Meu eu
lírico é gay, ateu e comunista”,

ocê, leitor, meu filho, há de se cho-
car, há de negar três vezes (xô, xô,
xô!) tais versos? Paz: rio a dentro—o rio.

Bravo! O que você procura

BRAVO-VC

Um olhar para a poesia

Por Bravo •
Atualizado em 21 set 2022, 22h14 - Publicado em 9 mar 2021, 16h05



Marina Tsvetáeva

COLONA|POELATRIA

“A primeira obrigação de um crítico de poesia é de não escrever, ele mesmo, poemas ruins. Ou pelo menos não publicar esses poemas”. É o que declara Marina Tsvetáeva em seu livro O Poeta e o Tempo.

Já cometi um livro de versos publicado pela Patuá. Espero que ele seja suficientemente bom para eu ter o direito de falar sobre meus colegas de ofício. Antes de iniciar os trabalhos, uma explicação sobre o porquê da nova coluna, que substitui Cadernos de Leituras.

O nome *Poelatria*. O sufixo clarifica o propósito: *‘que tem paixão ou grande amor por (algo)’*; *‘que se dedica por gosto a assuntos ref. a (algo ou alguém)’*; *‘que tem o hábito de consumir (algo) em demasia (Aulete)’*.

O espírito da coluna, todos notarão, se manterá. Seguirei com os comentários impressionistas sobre obras de todas as épocas, e não apenas lançamentos. O que muda é o foco, centrado exclusivamente na produção poética nacional e internacional. A razão? Nunca o mundo precisou tanto de poesia como agora. Em meu frágil voo de andorinha pretendo colaborar com a iniciativa.

Abro as cortinas na companhia do poeta capixaba chamado por muitos de Bith. Wilberth Claython F. Salgueiro é professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Espírito Santo desde 1993. Publicou poemas em *Digitais* (1990) e *Personecontos* (2004).

Print da página inaugural de “Poelatria”, de Carlos Castelo,
com apresentação da poesia de Bith.

Apresentação: Carixaba, capioca¹

Presentation: *Carixaba, Capioca*

Marcus Freitas*

Wilberth Salgueiro, Bith, é autor de um dos mais instigantes sonetários da poesia contemporânea de língua portuguesa. Desde os *Personcontos* (2004), passando por *O Jogo, Micha e outros* **sonetos** (2019), Wilberth encontrou e vem desenvolvendo uma forma muito pessoal de renovar a inesgotável forma-soneto, equação da liberdade na contenção, autoexigência de subida do sarrafo para testar os próprios limites. João Cabral, em conhecida reflexão metapoética, dizia que Miró achava a mão direita muito sábia, e por isso se impunha a tarefa de pintar com a esquerda. Pois, como um jogador de futebol que se impõe treinar cobranças

¹ FREITAS, Marcus. Apresentação: carixaba, capioca. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Cousa, 2021. p. 13-14.

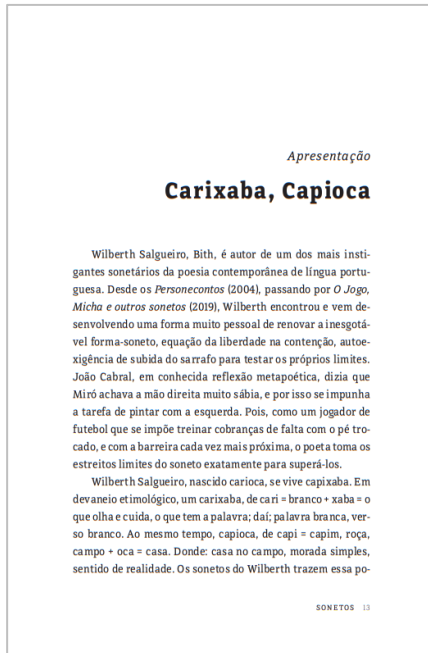
* Ph.D. em Portuguese and Brazilian Studies pela Brown University (Unicamp).

de falta com o pé trocado, e com a barreira cada vez mais próxima, o poeta toma os estreitos limites do soneto exatamente para superá-los.

Wilberth Salgueiro, nascido carioca, se vive capixaba. Em devaneio etimológico, um carixaba, de cari = branco + xaba = o que olha e cuida, o que tem a palavra; daí; palavra branca, verso branco. Ao mesmo tempo, capioca, de capi = capim, roça, campo + oca = casa. Onde: casa no campo, morada simples, sentido de realidade. Os sonetos do Wilberth trazem essa poderosa dupla marca de contralírica: versos brancos, testemunho do mundo. Por versos brancos, digo aqui da renovação que os seus sonetos trazem ao ritmo, à melodia, impondo à forma imprevisíveis cesuras, imastigáveis dicções, inconcebíveis surpresas. Por sentido de realidade, digo do gosto de prosa dos seus decassílabos, do sentido de testemunho de sua lírica, do humor de sua política, da autoironia de sua voz fescenina, do rigor de sua paixão pelas pessoas amadas e pelas coisas vividas, de sua consciência social pela forma, engajamento através de enjambementos.

A certa altura do poema "Livre", o poeta se pergunta se, nesse mundo de leitores em extinção, ainda vale a pena escrever versos. Respondo à provocação: nestes Sonetos, divididos em sete seções nas quais se cruzam Wilberth e suas obsessões — o testemunho, o humor, a política, os prazeres do corpo e da alma, a consciência social, a literatura e a arte, a paixão pela forma poética —, o leitor irá uma vez mais redescobrir que a poesia não pode resolver os problemas do homem e do mundo, mas nos coloca para pensar neles, com graça, com rigor, com fúria e delicadeza, com a beleza que só a grande poesia pode dar.

Sabará, novembro de 2020.



Capa de *Sonetos*, de Wilberth Salgueiro, e página inicial da apresentação de Marcus Freitas.

O 10 dos 14¹

The *10* of the 14

Pedro Marques*

Wilberth Salgueiro fez do soneto seu campo de jogo. Aí vai tocando e lançando cada palavra, armando as maiores jogadas. Porque se a forma é fixa, seu discurso é movente, cheio de polifonias, de lances dramáticos, sem medo de ruídos e interferências de outros gêneros discursivos, não raro desprestigiados pelos modelos clássicos. Seus sonetos prescindem dos esquemas de rimas convencionais, escolhem as rimas assonantes e mesmo espalhadas. Suas rimas ou dobres são como as estampas do tecido poético. Os ataques sonoros não são previsíveis só pela ponta direita da página, mas são costurados por todo o corpo do poema. Aqui, desditoso leitor, é preciso ter o futebol canarinho, das curvas que entortam as retas adversárias, como ideal de beleza. E o poeta deixou isso claro em seu livro anterior: *O jogo, Micha e outros sonetos* (2019). O que vale é sempre atacar, daí a constância do heroico como um metrônomo do texto, da ironia sempre afiada, às vezes

¹ MARQUES, Pedro. O 10 dos 14 [Orelha]. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Sonetos*. Vitória: Cousa, 2021.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

chegando à facada satírica. Daí as palavras que podem ser quebradas ao meio, feito zagueiros de barro, como se o final do heroico fosse, de fato, a própria linha lateral do campo de futebol. Ou seja, se o desafio da forma fixa é experimentar os dotes do maluco dentro de camisa de força, Wilberth se debate à vontade aí, testando a elasticidade da malha que aperta a loucura, vencendo o garrote com notável inventividade. Com *Sonetos* (2021), Wilberth Salgueiro se consolida, sem dúvida, como um craque do gênero nesses dias que escorrem.



Capa de *Sonetos*, de Wilberth Salgueiro, e orelha de Pedro Marques.

Jogando com a narrativa
e a lírica em catorze versos:
O jogo, Micha & outros sonetos,
de Wilberth Salgueiro¹

Playing with Narrative
and the Lyrical in Fourteen Verses:
O jogo, Micha & outros sonetos,
by Wilberth Salgueiro

Susana Souto*

Publicado em 2019, *O jogo, Micha & outros sonetos* se faz como convite reiterado ao leitor para percorrer os caminhos da tradição e da invenção nos limites dos catorze versos. Esse livro celebra a ligação entre jogo e poesia destacada por Huizinga, em *Homo ludens* (1938): “Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o

¹ SOUTO, Susana. Jogando com a narrativa e a lírica em catorze versos: *O Jogo, Micha e outros sonetos*, de Wilberth Salgueiro [Resenha]. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 294-302, dez. 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/46280/29945>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão” (2010, 144).

O poeta, pesquisador e professor (Universidade Federal do Espírito Santo) Wilberth Salgueiro tem já uma obra que transita por múltiplos gêneros: *Anilina* (1987, haicais); *Digitais* (1990, haicais); *Personcontos* (2004, sonetos), cujos sonetos foram incorporados a este novo livro; *O que é que tinha no sótão?* (2013, narrativa infanto-juvenil), e no campo do ensaio: *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea* (2002); *Lira à brasileira: erótica, poética, política* (2007) e *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* (2013), entre outros. Neste novo livro, são desfeitas as fronteiras entre lírica e narrativa, ou antes, a narrativa é construída no espaço da lírica por excelência, o soneto.

Após a brevíssima apresentação do livro assinada pelo autor, “Painel”, temos o desenho de um campo de futebol vazio, em preto e branco, imagem/convite para o/a leitor/a entrar em campo, no jogo da leitura. Há ainda um cuidadoso e sucinto texto assinado por José Américo Miranda, que destaca, em seu parágrafo final, o projeto poético e político de Salgueiro: “Num país como o nosso, o poema ‘O jogo’ exprime o espírito do povo, que sofre na carne as dores (e os prazeres) do futebol. Futebol e existência se unem de modo irremediável e indestrutível na narrativa de uma partida de futebol” (p. 10).

Dividido em nove partes, *O jogo, Micha & outros sonetos* coloca em campo mais uma vez essa forma fixa de maior duração na tradição poética lusófona. O jogo do soneto segue sendo reinventado, desde que Sá de Miranda o levou da Itália para Portugal, onde encontrou seu mais genial craque: Luís Vaz de Camões, referência obrigatória, desde então, em todos os repertórios dos sonetistas. Herdeiro dessa tradição e também apaixonado por futebol, Wilberth Salgueiro opera a junção de inúmeras referências, percorrendo, como cantou Cazusa, “um museu de grandes novidades”, dialogando mais de perto com aqueles que

fizeram do soneto espaço de investigação e busca de novas possibilidades de escrita. O jogo entre lírica e narrativa se faz ao longo de todo o livro, e, como ocorre no âmbito do amor e do poema, não tem vencedores nem vencidos, pois não busca um fim nem uma finalidade; antes, experimenta e prolonga, na experiência lúdica, os prazeres que nos distraem do apito final de um outro grande jogo, que irá fatalmente acabar para todos nós.

Na parte intitulada "O jogo", 51 sonetos narram uma partida de futebol, em que o fora e o dentro do campo se emaranham. Ora feita em primeira, ora em terceira pessoa, essa narrativa tece momentos de tensão e alegria, ao longo do jogo, ao longo dos poemas, cujos títulos sintetizam o projeto narrativo e atuam como prolepses, como na tríade que inicia essa primeira parte: "Começo", "Falta" e "Trágico". É uma narrativa recortada pela extensão do soneto, em que há uma sofisticada montagem de cenas e personagens, em versos fragmentados na elaboração de quartetos e tercetos inusitados e desconcertantes como os dribles de Garrincha.

Muitas vezes, o ritmo do poema aproxima-se da velocidade do narrador esportivo e leva para o espaço consagrado do soneto formas célebres do futebol, como o gol de letra, no poema intitulado "Letra": "[...] ao parar, num repente, vão ao chão// os zagueiros; Solvyk agora mira/ com toda fé o canto esquerdo; faz/ que chuta, mas, matreiro, não dispara;// Biluque, esperto, apoia- -se na trave,/ fechando todo ângulo; aí/ (jamais se viu), de letra, Sol fuzila" (Salgueiro: 2019, 23). Como se vê, Wilberth Salgueiro mostra toda a sua ginga na elaboração dos versos, em que rimas internas configuram uma inusitada melopeia. Futebol, poema e quebra-cabeça se encontram nessa narrativa estruturada em blocos de catorze versos e convidam o leitor a abrir-se a outras formas de pensar nos limites e possibilidades de jogar e de narrar, distante do tom triunfalista de uma partida final.

E assim segue o jogo de encaixe entre sonetos, no qual atuam jogadores, juízes, técnicos, mas também outras personagens invisíveis desse evento, como os pequenos vendedores que circulam no campo, evocados em “Picolé” (p. 46), no qual são abordados temas que vão da reflexão metapoética – “Josué, vendedor de picolé/ (rima péssima, tétrica, fazer/ o quê, não é?)” – até a crítica social.

Em um jogo de câmera, os sonetos ora se concentram em lances mínimos, destacando detalhes significativos, numa espécie de técnica de close-up, ora se ampliam e transcendem o campo de futebol. A primeira parte do livro, que poderia ser ela mesma todo um livro de poesia, chega ao seu fim com uma contundente reflexão acerca da função social do poema em nosso mundo, e uma voz autoral ficcionalizada nos diz: “[...] esses poemas testemunham, em/ forma de ficção lírica, um jogo/ real: quem nunca ouviu falar de Sol-/ vyk? E Dadim? E Mano? E Jojô? Eu// deixo então como herança pro meu filho/ que vai chegar estes sonetos. Passo/ a bola. Se você (quem é você?)// estiver lendo “O jogo” é porque meu/ filho (talvez) livrou-se dele em livro;/ se não, que siga a sina em vão – no nada.” (“Nada”, 65).

Outro jogo caro a Wilberth Salgueiro, herdeiro confesso de Guimarães Rosa, é o do neologismo, a partir da junção de palavras que remetem à temática abordada na parte do livro que intitula, como é o caso de “Insonemínimeus”, em que os vocábulos “insone”, “mínimo” e “meu”, ou “eu”, se agregam, criando um termo que nos remete, como lemos em “Painel”, à escrita desses sonetos como resgate de memórias e sentimentos que assediaram o poeta em várias noites insones. Os catorze poemas de catorze versos dessa segunda parte estão no campo da lírica reflexiva e amorosa, tão cara ao soneto de todos os tempos. Nesses poemas, temos a experimentação mais radical, no que concerne à espacialização dos versos na página. Dispostos em quatro colunas, a primeira e segunda com os quartetos, e a terceira e quarta com os tercetos, esses sonetos são feitos a partir da fragmentação de um verso e dos vocábulos que o compõem, beirando o ininteligível, o que Wilberth evita, ao recompor esse verso fragmentado,

incluindo um décimo quinto verso, ou o que poderíamos chamar de soneto reconstruído em um único verso. Há, aqui, um exercício extremo de condensação e dispersão, buscando atingir o máximo de significação com um mínimo de elementos. O caráter lírico dessa parte é ainda reforçado pela evocação, no primeiro poema, de “A pera”, de Vinicius de Moraes. Se em Vinicius, a pera “Como de cera/E por acaso” está “Fria no vaso/A entardecer”, aqui

Na pia
a pera
havia.
(Ou era.)

(“Ecce”, 69)

Há também outro jogo de citação, no poema “Parêntesis”, em que o autor garimpa um verso em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), fragmenta-o e o transforma em dois quartetos e dois tercetos, mantendo as aspas indicativas da citação, mas deixando o nome do autor referido apenas pelas iniciais, e jogando, assim, com a memória do leitor de um texto central na tradição literária brasileira (“Matamos o tempo; o tempo nos enterra”):

“Ma tem po ter
ta po; nos ra.”
mos o en (M.A.)
o tem

(p. 77)

Em outra parte do livro, o jogo citacional, de corte, recorte e colagem, retorna explícito em “No jantar” (p. 92), título semelhante ao de um conhecido conto do livro *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector, citada no segundo verso. Do universo clariciano, Wilberth Salgueiro traz ainda para o seu jantar a barata, centro de uma famosa cena de devoração em *A paixão segundo GH* (1964) e vítima de uma assassina no conto “A quinta história”. No cardápio desse soneto, encontramos a cartomante, que está em Machado e também no final do romance *A hora da estrela* (1977). O soneto refaz uma rede dialógica, que vai de Clarice

a Machado e retorna para Clarice, numa espécie de ciranda, de movimento de roda, um dos jogos mais divertidos da escrita: embaralhar as cartas de uma múltipla memória, apresentada como paideuma em "Recados":

Há recados de todo tipo e jeito.
Rosa fez o do morro, entre tantos.
Leminski, "nada feito / fito e deito".
Machado – Capitu e a cartomante.

Bandeira e suas aulas de partir.
Cabral de como Sevilha a Recife.
Clarice – Macabéa e Janair.
Mário, Ursa Maior, Macunaíma.

Graça escrevia como quem fumava.
Gregório contra gregos e caterva.
Augusto o tempo todo na palavra.

Caetano é o bicho: leão, tigresa.
Nelson, Ana C., Rubem, Hilda, Glauco...
Há recados de todo tipo e jeito.

(p. 108)

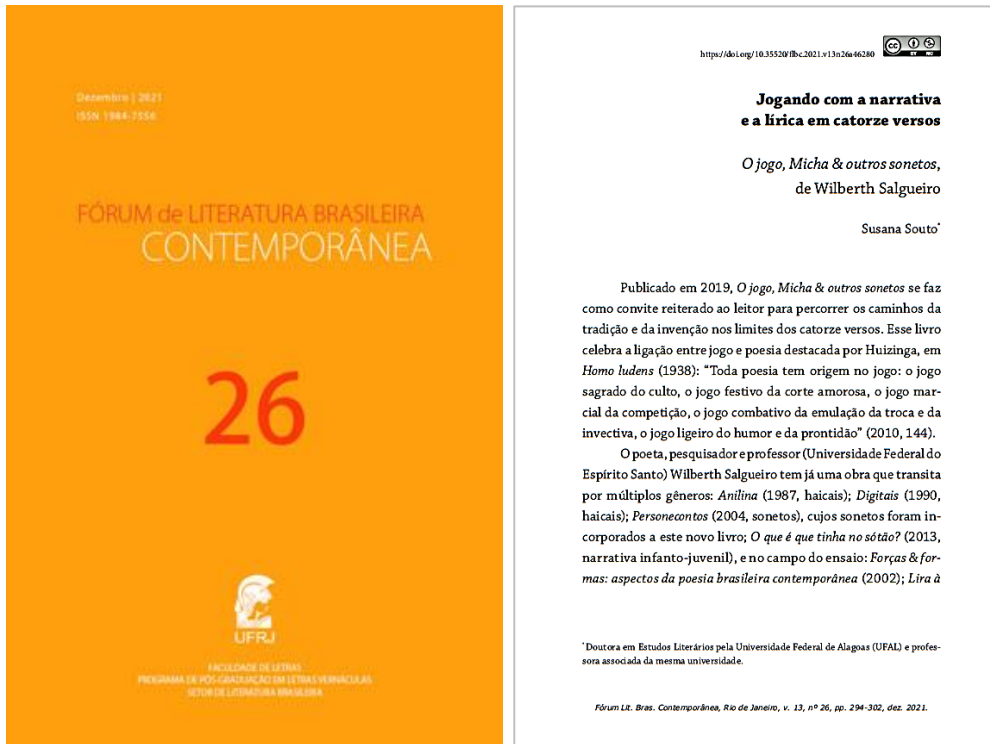
Já em "Micha – uma história triste de se rir", saímos do universo da lírica, inclusive amorosa, e retornamos, como numa brincadeira de roda, ao jogo narrativo proposto no início do livro. O narrador protagonista, Micha, apresenta sua história marcada pela miséria, "Minha vida foi sempre uma desgraça" (p. 122), e pela violência, "quando matei um, pá, foi que pararam" (p. 123). Micha, assassino, professor e poeta, celebra Décio Pignatari, Augusto dos Anjos, Zico, Noel Rosa, Shakespeare, anuncia seu suicídio, que demora o tempo de consumir as últimas latinhas de cerveja, e exclamar: "Eta vida bosta" (p. 134), ecoando a vida besta drummondiana, poeta evocado também em "Gauche" (p 125).

O livro joga também no campo da narrativa, em "Personecontos", composta de 51 sonetos já publicados anteriormente. Agora, a narrativa breve se realiza integralmente no espaço desafiador dos catorze versos. Salgueiro, um jogador de espaços mínimos, autor de muitos haicais, está à vontade nos limites do poema, que pede cada vez mais condensação. Mais uma vez, a rede citacional é lançada nas águas de sua memória. No poema "Paulo e Paulus" (p. 139), a "selva

escura” de Dante é o espaço poético em que se desenrola uma narrativa nos moldes de Poe, na qual um gato preto morto volta para aterrorizar o seu assassino e conduzi-lo ao inferno.

Aproximando-se de Gregório de Matos e Bocage, Salgueiro joga também com o soneto fescenino, em dois poemas escritos em diálogo: “Soninha”, em que o sujeito poético feminino instrui o seu amante – “Janjão, eu disse, venha devagar./ A mulher se conhece pelo olhar” (p. 149) –, que não corresponde às suas expectativas, e “Janjão”: “Soninha, não me chame de Janjão./ Meu nome é Janair, você bem sabe./ Ontem, eu te beijei, mordi seus lábios,/ nuca, peito, boceta – tudo em vão.” (p. 150).

Na epígrafe desse livro que se desdobra em vários, Mário Faustino define a poesia como canto, o que está em consonância com a etimologia de soneto, som pequeno, nascido ainda no trovadorismo, quando a poesia era também e, principalmente, música. Esse som pequeno, que faz seu ninho em qualquer canto, encontra nesse livro um autor inventivo, investigando sua memória de leituras e reelaborando-a nos limites dos catorze versos. Em todas as suas partes, esse livro faz girar uma roda na qual nomes consagrados de várias artes e campos se encontram: Drummond, Machado de Assis, Alencar, Augusto de Campos, Pirandello, Augusto dos Anjos, Flaubert, Leminski, Tomás Antônio Gonzaga, Clarice Lispector, Poe, Dante, Décio Pignatari, Schumann, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Caetano Veloso, Ademir da Guia, Zico, Batman, Mulher Maravilha, Homem Invisível... Sem estabelecer hierarquias excludentes, Wilberth Salgueiro mobiliza um vasto repertório e o reelabora em seus sonetos, líricos ou narrativos, convencionais ou experimentais, de inflexão filosófica, social, amorosa, metapoética, fescenina, satírica, em um livro que nos convida a jogar, agora e sempre, o jogo do soneto, essa forma que se inscreve em nossa tradição e em nossa longa memória, que nos lança no jogo da leitura e da escrita, no qual, como nos lembra seu poema final, “[...] tudo vira nada – troça e traça” (p. 198).



Capa de *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* e página inicial da resenha de Susana Souto.

Seis poemas de Maria Antonieta Tatagiba: primeiros acordes da *Fruta agreste*

Six Poems by Maria Antonieta Tatagiba: First Chords of *Fruta Agreste*

Amanda de Jesus Cisquini*
Grace Alves da Paixão*

Maria Antonieta Tatagiba nasceu no dia 17 de setembro de 1895, em São Pedro de Itabapoana, hoje distrito da cidade de Mimoso do Sul (ES) e, quando tinha alguns meses de vida, mudou-se com a família para Campos dos Goytacazes (RJ). Em 1908, seu pai, Artur Antunes Siqueira, faleceu e, logo depois, sua mãe, Maria Rita Cássia de Castro, transferiu-se junto com as filhas para a cidade do Rio de Janeiro (RJ). Alguns anos mais tarde, em 1912, voltaram à antiga propriedade da família, no Espírito Santo, em

* Graduada em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

razão do adoecimento da mãe. Nesse período, a jovem interrompeu os estudos e dedicou-se à leitura (FLEURY, 2008).

Como muitas das moças daquela geração de mulheres que chegavam ao mundo do trabalho remunerado, foi nomeada professora, em São Pedro de Itabapoana. Há relatos de que se destacava na profissão, uma vez que alcançou uma das primeiras colocações no concurso público para ingresso no magistério e que foi reconhecida como uma excelente educadora.

Em 1922, casou-se com o promotor público José Vieira Tatagiba, de quem adotou o sobrenome pelo qual a conhecemos, o qual era grande admirador das criações literárias da esposa. Tiveram quatro filhos e, em 1928, sete meses após o nascimento do caçula, Maria Antonieta Tatagiba veio a óbito, devido a uma tuberculose (FLEURY, 2008).

Em 1922, publicou o conto "A cruz da estrada", em *O Jornal*, do Rio de Janeiro. No ano seguinte, escreveu outros três contos para um concurso promovido pelo mesmo jornal, os quais não chegaram a ser publicados na época: "O pedido de casamento" (1923); "A boa companheira" (1923); e "A última vontade" (1923).

Além disso, publicou poemas em revistas do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, dentre as quais destacamos *Vida Capichaba*, que deu visibilidade às figuras intelectuais do período, incluindo a participação de mulheres (ROSTOLDO, 2000).

Em 1927, lançou seu único livro, *Fruta agreste* (TATAGIBA, 1927a), o qual pode ser lido *on-line* desde 2020, graças ao trabalho de divulgação realizado por Paulo Sodré, que organizou uma versão modernizada por meio do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples/Ufes).

Francisco Aurelio Ribeiro (2019) ressalta que *Fruta agreste* teve uma boa recepção local e nacional, haja vista o artigo de Jairo Leão (1927, [s. p]), em *Vida Capichaba*, que desferiu: "[...] poesias lindíssimas, interessantemente realçadas pelas cores suaves da sua fina sensibilidade artística, e capazes de figurar, vantajosamente, entre as de maior cotação das poetisas mais em

evidência no nosso país”. No mesmo número em que Jairo Leão tece esse elogio, a coluna de crítica literária, assinada por Gival (1927), reconhece o talento da artista, não sem sublinhar que a forma dos poemas careceria de mais trabalho.

Figura 1: Capa original de *Frauta agreste*, lançado em 1927.



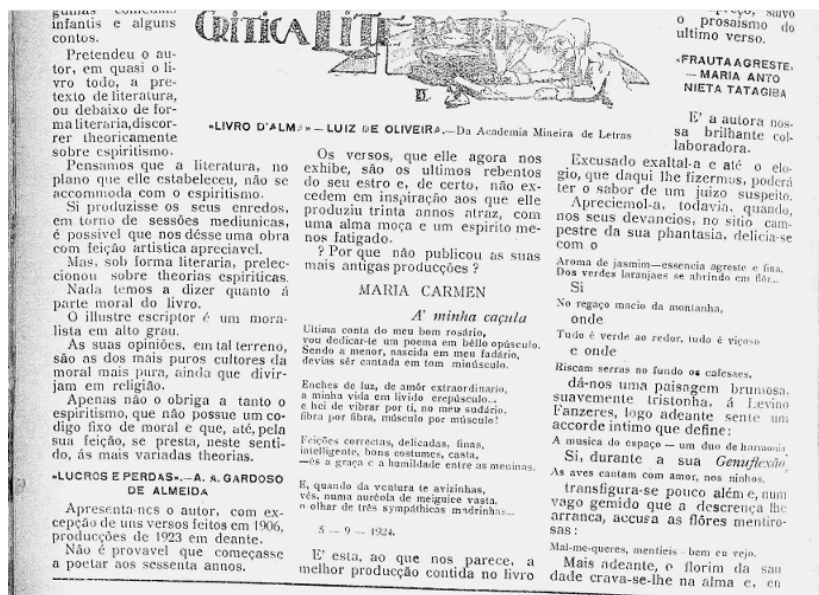
Fonte: TATAGIBA, Maria Antonieta. *Frauta agreste* [1927]. Vitória: Cândida, 2020. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2020/09/Frauta-agreste-de-Maria-Antonieta-Tatagiba.-Neples-set.-2020.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2023.

Figura 2: Excerto da crítica de Jairo Leão sobre *Fruita Agreste*, em maio de 1927.



Fonte: LEÃO, Jairo. Maria Antonieta Tatagiba. *Vida Capichaba*, Vitória, ano V, n. 92, [s. p.], 23 maio 1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1927_00092.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

Figura 3: Excerto da crítica de Gival sobre *Fruita agreste*, em maio de 1927 (terceira coluna).



Fonte: GIVAL. "Fruita Agreste" - Maria Antonieta Tatagiba. *Vida Capichaba*, Vitória, ano V, n. 92, [s. p.], 23 maio 1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1927_00092.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

Vale mencionar que, em 1925, Maria Antonieta Tatagiba fora convidada pelos editores de *Vida Capichaba* a inaugurar a seção “Página Confidencial” (TATAGIBA, 1925a), sendo anunciada como um nome maior dentre as escritoras capixabas da época. Em 1926, a revista publicou uma “Secção Biographica” em sua homenagem. Isso aponta para o prestígio experienciado em vida. A posteridade, a seu turno, vem reconhecendo-a como uma das pioneiras a romper com a hegemonia masculina do meio cultural (RANGEL, 2011).

Ressalte-se que, em fevereiro de 1950, o “Suplemento Literário” do jornal *A Manhã* resgatou a memória da autora, trazendo vários de seus poemas aos olhos do público (LEÃO, M., 1950). A sua “Página Confidencial” foi transcrita em 2020 pelo Neples/Ufes e apensada à edição modernizada de *Fruta agreste*, o que contribuiu bastante para que o público atual tivesse acesso à sua visão sobre a sociedade, às artes e às literaturas com as quais dialogava.

Figura 4: Excerto da “Página Confidencial” da autora, respondida em julho de 1925.



Fonte: TATAGIBA, Maria Antonieta. Página Confidencial. *Vida Capichaba*, Vitória, ano III, n. 49, [s. p.], 15 jul. 1925. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00049.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

A dissertação de mestrado de Karina de Rezende Tavares Fleury (2008), bem como o artigo de Francisco Aurelio Ribeiro (2019) e também a “Apresentação” da versão modernizada de *Frauta agreste*, elaborada pelos professores Paulo Sodré e Sérgio da Fonseca Amaral (2020) – entre outros trabalhos não citados aqui por se tratar de uma apresentação sucinta – contam-nos dessa trajetória de consagração. São trabalhos fundamentais para que conheçamos não apenas a obra, mas também os caminhos percorridos no seu processo de recepção, uma vez que trazem diversas referências históricas e bibliográficas a respeito da fortuna crítica da autora nos últimos cem anos.

Sua poesia não só desperta atenção de estudiosos e críticos, como também move poetas de outras gerações. Nesse sentido, sua “fruta” continua a ressoar. É o caso das *Anotações de viagem*, de 2010, de Paulo Sodré (2017), cuja primeira seção – “A f[r]auta de Maria” – traz cinco poemas declaradamente inspirados na poética de Maria Antonieta Tatagiba: “Frauta agreste”, “Quando eu sonhava de amor”, “Elegia a um menino”, “Berceuse”, “Moça tão linda”. Podemos, assim, observar que suas notas permanecem vibrantes na verve poética da poesia produzida no Espírito Santo.

Unindo-se aos trabalhos já ensejados sobre Maria Antonieta Tatagiba, esta seleta vem a público com vistas a dar visibilidade à sua poesia, por meio de uma compilação de poemas publicados em *Vida Capichaba*, entre os anos de 1925 e 1927, isto é, antes da publicação de seu livro de poemas. Assim, os leitores de hoje poderão se deparar com sua verve poética, em poemas que podem ressoar como os primeiros acordes de uma fruta agreste. Para tanto, foram feitas incursões no periódico, cujos números arquivados na Biblioteca Nacional foram digitalizados e disponibilizados em rede pela Hemeroteca Digital.

Tais incursões permitiram identificar seis peças poéticas: “Leda”, “Vittoria Colonna”, “Aquarella”, “Miragens”, “Madrugada” e “Angelus”. Optamos por manter a grafia original dos versos e, antes de apresentar os poemas, deslindar um breve comentário sobre cada um deles. Cumpre observar que o conjunto de fac-símiles anexados ao final da edição de *Frauta agreste*, lançada em 2020 pelo

Neples/Ufes, mostra as páginas de *Vida Capichaba* com esses poemas. A transcrição dos textos poéticos e os sucintos comentários sobre cada um deles, na presente seleta, vêm complementar essa divulgação anterior realizada pelo Neples.

“Leda” (TATAGIBA, 1925b) foi publicado no número 41 de *Vida Capichaba* (edição de 15 de março de 1925) e não consta em *Frauta agreste*. A epígrafe “Ante um painel antigo” anuncia que poesia e pintura fundem-se numa composição que visa à criação do belo. O cenário é quente: o sol brilha como uma centelha no céu de Esparta, sobre um parque onde, num recanto, despe-se Leda. A exposição dos cabelos soltos e do corpo branco e nu evidencia intensa sensualidade. A mulher é vaso no qual Zeus se embebeda de gozo. Estende-se no chão da relva e seu olhar se enche de alegria, ao sentir a presença do cisne branco que surge e que vai pousar sobre seu corpo, para acariciar-lhe os seios.

O soneto traz a representação poética do mito segundo o qual Zeus transfigura-se em cisne para encantar Leda, rainha de Esparta e esposa de Tíndaro. O “painel antigo” da epígrafe remete à famosa pintura “Leda e o Cisne”, de Leonardo da Vinci. A inspiração clássica é característica de nosso Parnasianismo, o que demonstra o diálogo de Maria Antonieta Tatagiba com essa estética. Chamamos atenção para o trabalho com a linguagem, que demonstra esmero no processo de construção formal do poema.

O soneto “Vittoria Colonna” (TATAGIBA, 1925c), por sua vez, foi publicado no número 43 de *Vida Capichaba*, lançado no dia 15 de abril de 1925, e também não figura em *Frauta agreste*. A personagem retratada é Vittoria Colonna, poeta do Renascimento italiano (GONÇALVES et al., 2021). Na epígrafe, está grafado um excerto do poema “Miguel Angelo Velho”, de Olavo Bilac, poeta favorito de Maria Antonieta Tatagiba, como ela mesma afirma na sua “Página Confidencial” (TATAGIBA, 1925a, [s. p.]). Esse diálogo com o poema de Bilac, além de apontar para afinidades com a estética parnasiana, estabelece uma ligação interessante com a pintura de Michelangelo, uma vez que o pintor italiano e Vittoria Colonna eram amigos muito próximos (GONÇALVES et al., 2021).

A cena retratada é de Vittoria Colonna imersa em seus devaneios. Assim como “Leda” fora observada em um quadro, ela é vista em uma iluminura: a cortina erguida deixa entrar a luz violeta de um “crepúsculo suave” e permite a visão do jardim da casa, onde está pensativa a mirar as flores. Seu corpo é tomado pelo êxtase, ao lembrar da pessoa amada: um “brilhante guerreiro” que é, possivelmente, seu marido Francesco, morto em batalha. E nada é capaz de despertá-la desse torpor, nem mesmo a admiração de seu grande amigo Michelangelo, que dedica-lhe madrigais enquanto sofre de amor por ela.

“Aquarella” (TATAGIBA, 1925d) também é um soneto. Ele fora primeiramente publicado no número 55 de *Vida Capichaba*, em 15 de outubro de 1925 e, depois, incluído em *Frauta agreste*. Ao passo que “Leda” fizera referência a um quadro e “Vittoria Colonna”, a uma iluminura, este poema evoca a aquarela: observa-se, assim, uma conexão entre a poesia de Maria Antonieta Tatagiba e as artes plásticas. Há, em “Aquarella”, traços parnasianos, contudo, aqui surgem elementos que revelam a cor local e dialogam com a estética romântica: a figura da moça simples e a presença de uma ave típica da nossa fauna.

O poema traz um cenário primaveril e exalta a estação das flores: as manhãs, o sol luminoso, a água e o verde das folhagens afluem sentimentos como a tranquilidade, a alegria e o prazer, os quais também são evocados pela leveza das aquarelas, que constroem painéis de tonalidades claras e transparentes. Nele, vê-se uma mulher em uma paisagem bucólica: é uma aldeã, que despe suas roupas para banhar-se nas águas claras do rio, desfazendo as tranças do cabelo espesso e escuro.

Seu corpo é de “olímpica harmonia”, o que remete ao ideal clássico de beleza. Sobressai-se a sensualidade de uma mulher que se despe, em meio à natureza, à luz do dia. Ao inclinar-se sobre o rio, depara-se com sua imagem refletida, nua e branca, que parece dançar nas águas. Ela é comparada à harmonia do corpo de uma “estatueta antiga”, o que evoca a imagem das famosas estátuas gregas da Antiguidade. Ouve-se o som de um bem-te-vi vindo das árvores. Ela cora de timidez. A ave, “irônica”, tem o olhar de quem bem a vê.

O soneto “Miragens” (TATAGIBA, 1925e) foi publicado primeiramente no número 59 de *Vida Capichaba*, lançado no dia 15 de dezembro de 1925. Em um deserto escaldante surge uma caravana que vê a miragem de uma “Istambul”, a surgir e a dissipar-se, de repente. A caravana segue ao pôr do sol, e, por trás dessa ilusão, o que sobra é apenas o deserto. A miragem metaforiza a felicidade, ilusória, levando-nos a uma reflexão filosófica sobre a vida: no meio do árido deserto, homens sonham com um oásis, assim como depositamos esperanças em uma redenção futura, que talvez seja apenas uma ilusão coletiva.

Dois anos depois dessa primeira publicação, “Miragens” também foi publicado em *Frauta agreste*, mas com uma composição diferente. Não se pode ignorar que a existência de duas versões de “Miragens” revela um trabalho de reescrita, característico de uma poeta que busca perfeição nas suas composições.

“Madrugada” (TATAGIBA, 1926) foi primeiramente publicado no número 62 de *Vida Capichaba*, lançado no dia 15 de fevereiro de 1926. São onze quadras em versos heptassílabos que narram o surgimento de um bucólico amanhecer, numa estética carregada de romantismo e poeticidade. O céu lembra uma “concha nacarada”, devido ao tom perolado das luzes solares em contato com a atmosfera. Os raios incidem primeiro sobre a montanha “divina”, depois fazem dissipar o “véu de sonho” da névoa da noite e surge a “deveza”.

Entre as árvores, as casas de uma pequena vila estão a “dormir” em “doce sossego”. O movimento e o som vêm da natureza: o sol a erguer-se; o ribeirão a rolar suas águas e a fazer o moinho mover-se; a “loa” dos insetos; o canto dos pássaros. As notas graves de um sabiá e o clarinar de galos destacam-se aos ouvidos. A paisagem ganha vida e cor a partir das pinceladas da luz do sol. Encerra-se a madrugada e o dia começa.

Assim como ocorreu em relação a “Miragens”, Tatagiba também reformulou esse poema e o publicou posteriormente em *Frauta agreste*, onde o título adquiriu um acréscimo, passando a ser chamado de “Madrugada Aldeã”. A comparação entre as duas versões dos poemas pode dar a ver o trabalho de reelaboração que está

na gênese de sua obra poética e permitir contrariar a ideia de Gival (1927, [s. n.]) sobre a autora, quando afirma: "Sem embargo do conceito que fazemos da ilustre artista, notamos que ela é do grupo daqueles que aproveitam a primeira inspiração, não subordinando a forma tal como foi, de chofre corporificada, o mínimo retoque".

"Angelus" (TATAGIBA, 1927b), último poema desta lista, foi publicado no número 84 de *Vida Capichaba* no dia 15 de janeiro de 1927. Posteriormente, foi inserido em *Fruta agreste*. O soneto, que é carregado de misticismo e simbolismo, faz menção à oração mariana do Ângelus. A chegada do anoitecer é anunciada pelos sinos da igreja, que às seis da tarde (hora do Ângelus), ressoam por entre os vales. As ave-marias parecem-lhe o soluçar da "alma da terra".

Em meio à noite, surge um aroma suave de flor, acrescido da sensação mística de "sonho" e "nostalgia". Os sentimentos de tristeza e melancolia estão postos na quietude do crepúsculo, quando a "voz do vento" ressoa como preces. Vênus, a "papa ceia", resplandece. Os astros iluminam o céu. Os pirilampos fazem surgir luzes na escuridão da noite. São iluminações que não iluminam, mas formam uma composição visual que lembra a procissão de velas acesas: herança do Simbolismo.

Esse conjunto de poemas demonstra o quanto é notável a evocação imagética presente na poesia de Tatagiba: quadro, aquarela, iluminura, miragem. A poeta expressa o mundo por meio de uma visada bastante plástica. O intento é que o leitor de hoje leia seus poemas e encontre neste conjunto, além do hibridismo entre estéticas finisseculares e pré-modernistas de que fala Francisco Aurelio Ribeiro (2019), também a beleza das primeiras notas de uma fruta agreste e doce. E, sobretudo, deixem-se inspirar por elas!

Referências:

FLEURY, Karina de Rezende Tavares. *O papel da mulher e a mulher de papel: vida e obra de Maria Antonieta Tatagiba*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufes.br/handle/10/6435>>. Acesso em: 10 out. 2023.

GIVAL. "Fruta Agreste" - Maria Antonieta Tatagiba. *Vida Capichaba*, Vitória, ano V, n. 92, [s. p.], 23 maio 1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1927_00092.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

GONÇALVES, Patrícia Alexandra et al. Representação e transgressão: percursos femininos em uma Itália que se reinventava. *Revista Italiano UERJ*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 79-93, 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaitalianouerj/article/view/69138>>. Acesso em: 11 out. 2023.

LEÃO, Jairo. Maria Antonieta Tatagiba. *Vida Capichaba*, Vitória, ano V, n. 92, [s. p.], 23 maio 1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1927_00092.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

LEÃO, Múcio. Autores e livros: suplemento literário. A poesia de Maria Antonieta Tatagiba. *A Manhã*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 3, p. 18-20, fev. de 1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=066559&pagfis=2898&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em 11 out. 2023.

RANGEL, Lívia de Azevedo Silveira. *Feminismo ideal e sadio: os discursos feministas nas vozes das mulheres intelectuais capixabas*. Dissertação (Mestrado em História Social das Relações Políticas) – Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufes.br/handle/10/3464>>. Acesso em: 11 out. 2023.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. A Literatura do Espírito Santo na década de 1920 e a presença de Maria Antonieta Tatagiba. *Revista da Academia Espírito-santense de Letras*, Vitória, v. 24, p. 37-42 2019. Disponível em: <https://ael.org.br/publicacoes_da_academia_espírito_santense_de_letras/revista_ael_2019.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

ROSTOLDO, Jadir Peçanha. "Vida Capichaba": o retrato de uma sociedade – 1930. *Dimensões*, Vitória, n. 11, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2344>>. Acesso em: 11 out. 2023.

SODRÉ, Paulo Roberto. A f[r]auta de Maria. In: _____. *Poemas desconcertantes*. Edição digital. Vitória: Estação Capixaba; Cândida, 2017. p. 85-88. Disponível em: <https://issuu.com/mariacaramedeiros7/docs/poemas_desconcertantes__de_paulo_ro>. Acesso em: 11 out. 2023.

SODRÉ, Paulo Roberto; AMARAL, Sérgio da Fonseca. Apresentação. In: TATAGIBA, Maria Antonieta. *Fruta agreste* [1927]. Vitória: Cândida, 2020. p. 6-12. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2020/09/Fruta-agreste-de-Maria-Antonieta-Tatagiba.-Neples-set.-2020.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. *Fruta agreste* [1927a]. Vitória: Cândida, 2020. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2020/09/Fruta-agreste-de-Maria-Antonieta-Tatagiba.-Neples-set.-2020.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. Página confidencial. *Vida Capichaba*, Vitória, ano III, n. 49, [s. p.], 15 jul. 1925a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00049.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. Leda. *Vida Capichaba*, Vitória, ano III, n. 41, [s. p.], 15 mar. 1925b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00041.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. Vittoria Colonna. *Vida Capichaba*, Vitória, ano III, n. 43, [s. n.], 15 abr. 1925c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00043.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. Aquarella. *Vida Capichaba*, Vitória, ano III, n. 55, [s. p.], 15 out. 1925d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00055.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. Miragens. *Vida Capichaba*, Vitória, ano III, n. 59, [s. p.], 15 dez. 1925e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00059.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. Madrugada. *Vida Capichaba*, Vitória, ano IV, n. 62, [s. p.], 15 fev. 1926. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1926_00062.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. Angelus. *Vida Capichaba*, Vitória, ano V, n. 84, [s. p.], 15 jan. 1927b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1927_00084.pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

Recebida em: 24 de outubro de 2023.
Aprovada em: 27 de outubro de 2023.

SELETA

LEDA

Ante um painel antigo

Scintilla o sol no esmalte azul do céu de Sparta...
Num recanto do parque, à sombra da alameda
Em flôr, a se espalhar no lago, despe Leda
A clamyde e desfaz a trança de ouro, farta:

Nivea, núa aparece... Esplende a labareda
Da Belleza na carne estuante, que essencia harta
Embalsama... A pagã volupia não se aparta
Deste vaso de goso em que Zeus se embebeda...

Da relva no tapiz se estende mollemente
Leda... A alegria accende o seu formoso olhar...
Ha um rumor de azas... Surge um bello cysne albente

Alli, á beira da agua, e em affagos divinos
O pescoço de arminho, esguio, vai pousar
Nas amphoras de amor dos seios pequeninos!...

Figura 5 – Página de *Vida Capichaba* com o poema “Leda”.



Fonte: *Vida Capichaba* (n. 41, 1925).

VITTORIA COLONNA

"Morrer e renascer ardente, moço, bello,
E, como o meu "David", clarão de juventude
Aparecer, sorrindo, a Vittoria Colonna"

(Miguel Angelo – O. Bilac,)

Em uma illuminura azul, sob a palheta
Da fantasia a vejo... Erguido o reposteiro
Brazonado, alumia a sala a luz violeta
De um crepusculo suave... Abre o jardim fronteiro

As flores de velludo e rosea setineta
A mão na face, ali Vittoria scisma... Inteiro
Extase a alma lhe absorve – a amada silhueta
O seu olhar revê, de brilhante guerreiro.

Em sonhos de saudade... E a ventura passada,
A lembrança do amor, a magua que transpira
Desta fronte de luz, pelas musas beijada...

Nada a faz despertar... nem mesmo a adoração
Mystica de Miguel Angelo, cuja lyra
Soluça em madrigais as arias da paixão!

Figura 6 – Página de *Vida Capichaba* com o poema "Vittoria Colonna".

Vida Capichaba

Vittoria Colonna

-Mortet e renascer ardente, moço, bello,
E, como o meu "David", cetro de juventude
Apparecer, sorrindo, a Vittoria Colonna!
(Miguel Angelo—O. Bilac.)

Em uma illuminura azul, sob a palheta
Da fantasia a vejo... Erguido o reposteiro
Brazonado, alumia a sala a luz violeta
De um crepusculo suave... Abre o jardim fronteiro

As flores de velludo e rosea setineta...
A mão na face, ali Vittoria scisma... Inteiro
Extase a alma lhe absorve—a amada silhueta
O seu olhar revê, de brilhante guerreiro,

Em sonhos de saudade... E' a ventura passada,
A lembrança do amor, a magua que transpira
Desta fronte de luz, pelas musas beijada...

Nada a faz despertar... nem mesmo a adoração
Mystica de Miguel Angelo, cuja lyra
Soluça em madrigaes as arias da paixão!

Maria Antonieta Tatagiba.

Garcia de Rezende

Independendo-se do funcionalismo publico, transferiu sua residencia para a cidade do Alegre, onde foi dirigir o acreditado e prospero collegio paterno — *Gymnasio do Alegre*—nosso talentoso confrade e amigo Garcia de Rezende, uma das mais vultosas figuras de nossa moderna geração intellectual.

No jornalismo, na chronica literaria, no romance, na litteratura theatral são scintillantes e innegaveis as suas multiplas possibilidades de exito—para o que basta não lhe tome os passos o desanimo, com que as asperezas da vida costumam esterilizar muitas mocidades radiosas.

Ao prezado collaborador do nosso *magazine*, com um abraço fraternal, desejamos felicidades na nova e dignifi-

Nossos bachareis



Dr. João Milton Varejão, ultimamente diplomado pela Faculdade de Direito de Netherov, esuitarada

Necrologia

No Rio de Janeiro, onde residia, num quarto da Beneficencia Portuguesa, victima de embolia cerebral, falleceu, na idade de sessenta annos, em 2 do corrente, o sr. Manoel Brum Garcia Vianna, velho chefe da acreditada firma de nossa praça Vianna Leal & Cia. Cavalheiro, que gosava em nosso meio de valiosas e dedicadas amisades, ás quaes faziam jús seus nobres sentimentos, sua apurada educação e sua honestidade, sempre acima das mais leves suspeitas—todos, que o conhecemos, lhe lastimámos o fallecimento, quando ainda não eram pequenos os proveitos a esperar de sua actividade e trabalho.

A' sua exma. viuva, D. Margarida Novaes Campos Vianna e filhinhos, nossas condolencias.

O coração quando fala

Fonte: *Vida Capichaba* (n. 43, 1925).

AQUARELLA

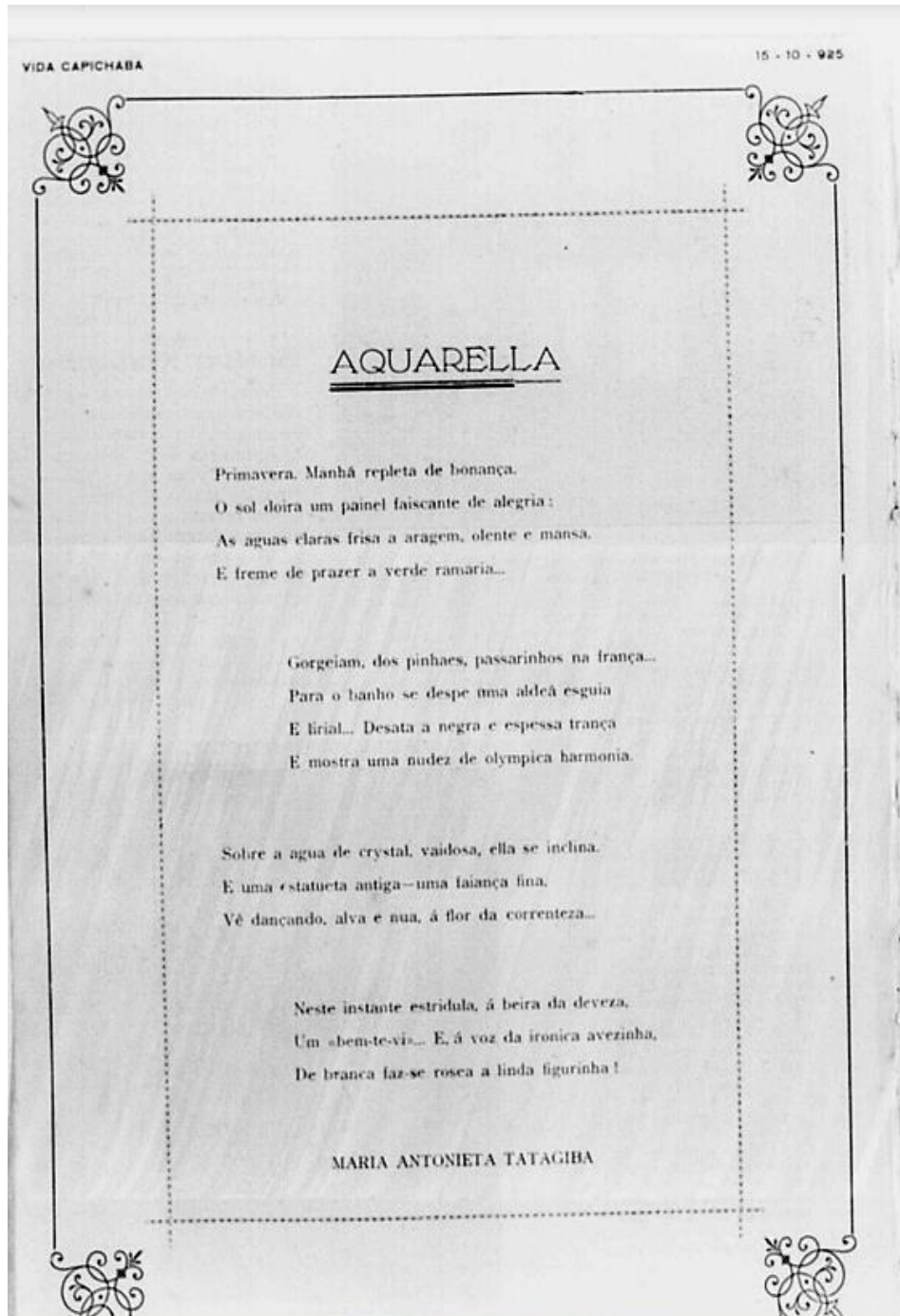
Primavera. Manhã repleta de bonança.
O sol doira um painel faiscante de alegria:
As águas claras frisa a aragem, olente e mansa.
E freme de prazer a verde ramaria...

Gorjeiam, dos pinhaes, passarinhos na frança...
Para o banho se despe uma aldeã esguia
E lirial... Desata a negra e espessa trança
E mostra uma nudez de olympica harmonia.

Sobre a água de crystal, vaidosa, ella se inclina.
E uma estatueta antiga – uma faiança fina,
Vê dançando, alva e nua, á flor da correnteza...

Neste instante estridula, á beira da deveza,
Um <bem-te-vi>... E, á voz da ironica avezinha,
De branca faz-se rosea a linda figurinha!

Figura 7 – Página de *Vida Capichaba* com o poema “Aquarella”.



Fonte: *Vida Capichaba* (n. 55, 1925).

MIRAGENS

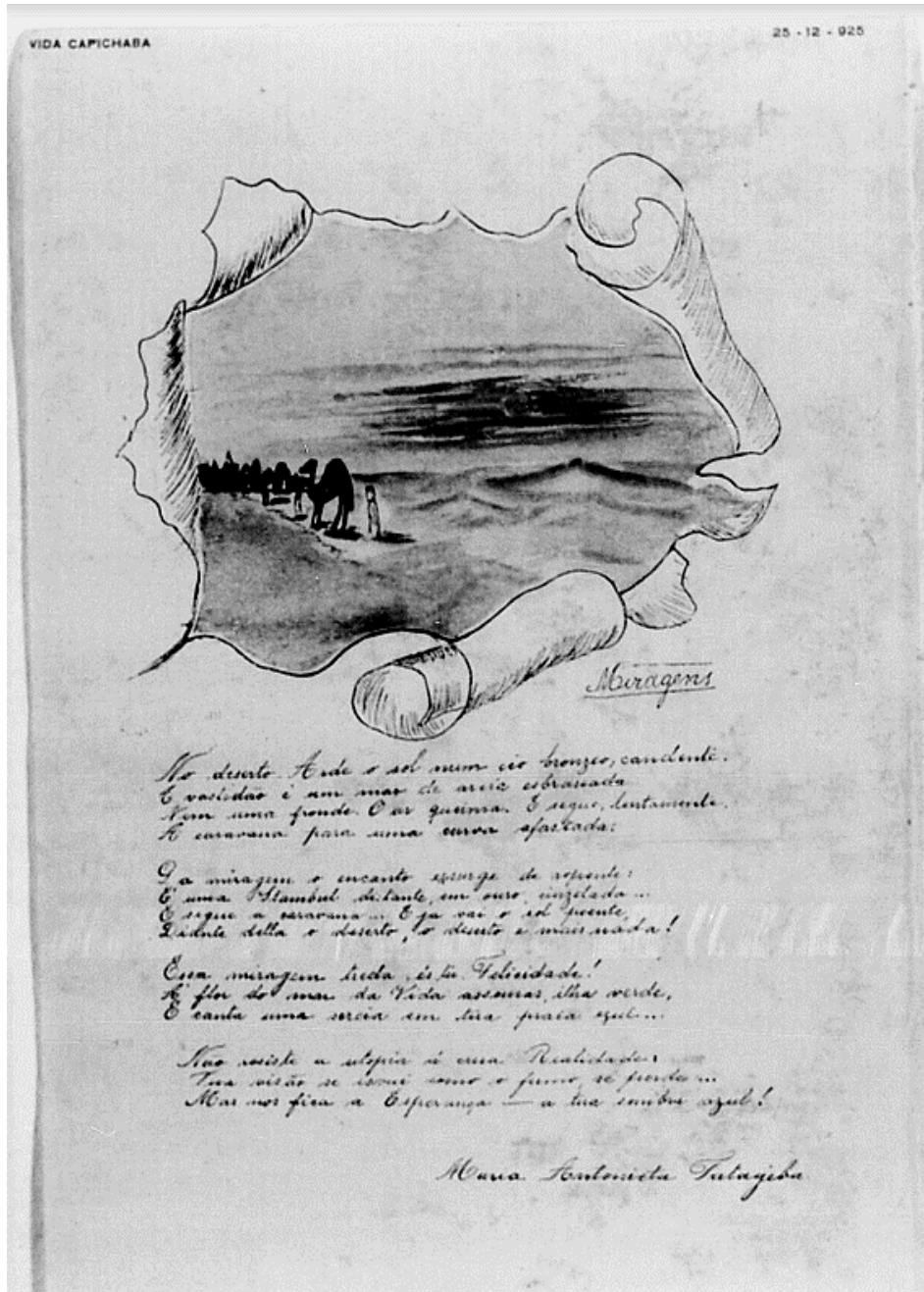
No deserto. Arde o sol num céu bronzeo, candente.
A vastidão é um mar de areia esbraseada...
Nem uma fronde. O ar queima. E segue, lentamente,
A caravana para uma curva afastada.

Da miragem o encanto exsurge de repente:
É uma Istambul distante, em ouro cinzelado...
E segue a caravana... E já vai o sol poente,
Diante della o deserto, o deserto e mais nada!

Essa miragem trega, és tu, Felicidade!
À flor do mar da Vida, assomas, ilha verde,
E canta uma sereia em tua praia azul...

Não resiste a utopia à essa Realidade,
Tua visão se esvai como o fumo se perde
Mas nos fica a Esperança - a tua sombra azul.

Figura 8 – Página de *Vida Capichaba* com o poema “Miragens”.



Fonte: *Vida Capichaba* (n. 59, 1925).

MADRUGADA

Sobre a montanha, divina,
Vem raiando a madrugada.
Lembra o céu, que se ilumina,
Uma concha nacarada.

A neblina é um véo de sonho,
Que enlanguesce a natureza:
Sob esse manto tristonho,
Surge ridente a deveza.

Dormem por entre o arvoredos,
Em doce socego, as casas...
E o ribeirão rola a medo
As águas claras e rasas...

Começa adiante a cantar,
Entre as pedras de um moinho,
O mysterio de um pesar,
Desfeito em espumas de arminho.

Desses paues que a luz doura
De lírios d'água. repletos,
sobe a lóá embaladora
Do ciclar dos insectos.

No bucolismo dos ares
Que doce paz! De repente
Das mattas e dos pomares
Ergue-se um canto fremente.

Em cada fronde vivace
Chilra alegre um passarinho:

E' como se despertasse
A gente dentro de um ninho!

Na symphonia das aves
Que no alto vibrando está,
Destacam-se as notas graves
E os bemóes de um sabiá.

De quando em quando clangora
Um gallo aqui, outro além...
Que suave perfume agora
Traz a brisa, de cecém...

Aponta o sol no azul puro,
E o quadro todo reluz
Em realces de claro-escuro
A's pinceladas da luz.

Num verde fino, lavado,
Todo o campestre irradia
E o mattagal orvalhado
Tem brilhos de outro... Eis o dia!

Figura 9 – Página de *Vida Capichaba* com o poema “Madrugada”.



Fonte: *Vida Capichaba* (n. 62, 1926).

ANGELUS

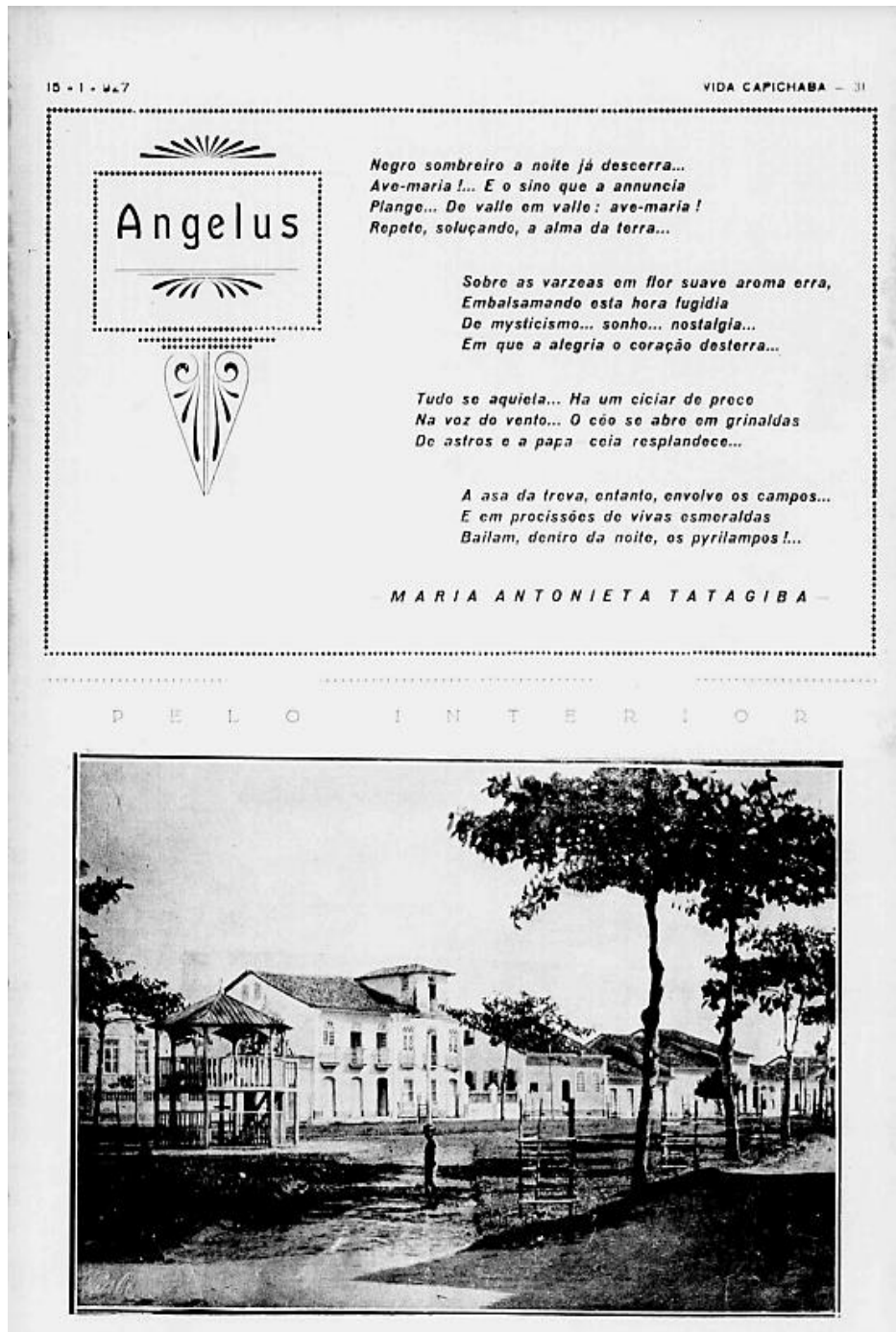
Negro sombreiro a noite já descerra...
Ave-maria !... E o sino que a anuncia
Plange... De valle em valle: ave-maria !
Repete, soluçando, a alma da terra...

Sobre as varzeas em flor suave aroma erra,
Embalsamando esta hora fugidia
De misticismo... sonho... nostalgia
Em que a alegria o coração desterra...

Tudo se aquieta... Ha um ciclar de prece
Na voz do vento... O céu se abre em grinaldas
De astros e a papa ceia resplandece...

A asa da treva, entanto, envolve os campos...
E em procissões de vivas esmeraldas
Bailam, dentro da noite, os pyrilampos !...

Figura 10 – Página de *Vida Capichaba* com o poema “Angelus”.



Fonte: *Vida Capichaba* (n. 84, 1927).

AMÂNCIO PEREIRA: MANUSCRITOS DO TEATRO ROMÂNTICO CAPIXABA

AMÂNCIO PEREIRA: MANUSCRIPTS OF CAPIXABA ROMANTIC THEATER

Jonathan Murilo Souza dos Santos*
Leila Maria Tesch*

Quando primeiro recebemos os manuscritos de *Antes de bater a sineta* e *Vitória de relance*, gentilmente cedidos pela equipe do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), recebemos também a proposta de organizar uma seleta a partir das peças de Amâncio Pereira. Embora o tema tenha sido explorado anteriormente em trabalhos como o de Oscar Gama Filho (1987), e Francisco Aurelio Ribeiro (2020), é um fato que a literatura capixaba produzida entre os séculos XIX e início do XX carece de mais estudos a seu respeito. Nosso interesse era realizar

* Graduando do Curso de Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

* Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

uma pesquisa com vista para o uso dos clíticos pronominais na dramaturgia capixaba deste período, partindo do princípio sustentado por Juliana B. Barbosa, Rosane de A. Berlinck e Talita de C. Marine (2008) de que certos gêneros discursivos são menos suscetíveis à pressão normativa e constituem, portanto, um terreno fértil para os estudos linguísticos, sobretudo históricos. Enquanto nossa pesquisa se encaminha para suas análises finais, entendemos a necessidade de divulgação das produções de Amâncio Pereira, bem como de seus contemporâneos, a exemplo de Aristides Freire, para despertar em mais pesquisadores o interesse por este material rico em potencial para estudos seja em Linguística, seja em Literatura.

Hoje, a melhor forma de se ter acesso a uma biografia do professor e dramaturgo Amâncio Pereira é por meio do trabalho de Francisco Aurelio Ribeiro (2020), que apresenta uma cronologia de sua vida tão detalhada quanto foi possível até então. Por meio de seus apontamentos, podemos conhecer várias faces deste que foi uma figura central na sociedade capixaba da passagem dos 1800 para os 1900. Abolicionista, republicano e, acima de tudo, educador, Amâncio Pereira deixou para trás uma vasta produção escrita: entre almanaques, livros didáticos e diversos textos de natureza literária, fez-se também amplamente presente na imprensa capixaba. Segundo seu biógrafo, fundou e redigiu dois jornais, além de contribuir com mais outros dezenove (RIBEIRO, 2020, p. 36). Durante o curso primário, teve como professor o também proeminente dramaturgo Aristides Freire, quem tomou o jovem Amâncio Pereira como discípulo nas artes cênicas. Essas duas figuras representaram, neste período, os “inconfundíveis animadores da nossa arte teatral, tanto pelo que produziam no gênero, como pelo entusiasmo que sabiam acender na alma daquela juventude, tocada de bons propósitos” (HORTA, 2007 *apud* RIBEIRO, 2020, p. 46). Vale destacar ainda, como defende Oscar Gama Filho, em seu *Teatro romântico capixaba*, que Amâncio Pereira foi o primeiro brasileiro a escrever peças teatrais para o público infantil, valendo-se para tanto do fato de o próprio autor assim tê-las batizado já em 1915 (GAMA FILHO, 1987, p. 157).

Retratos do autor Amâncio Pinto Pereira.



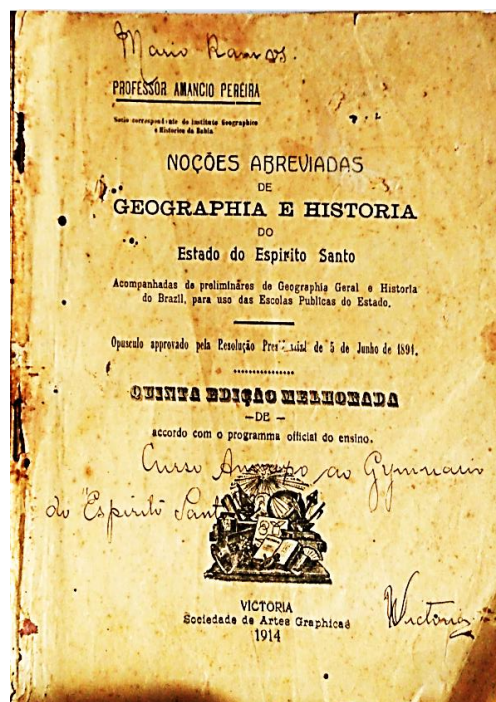
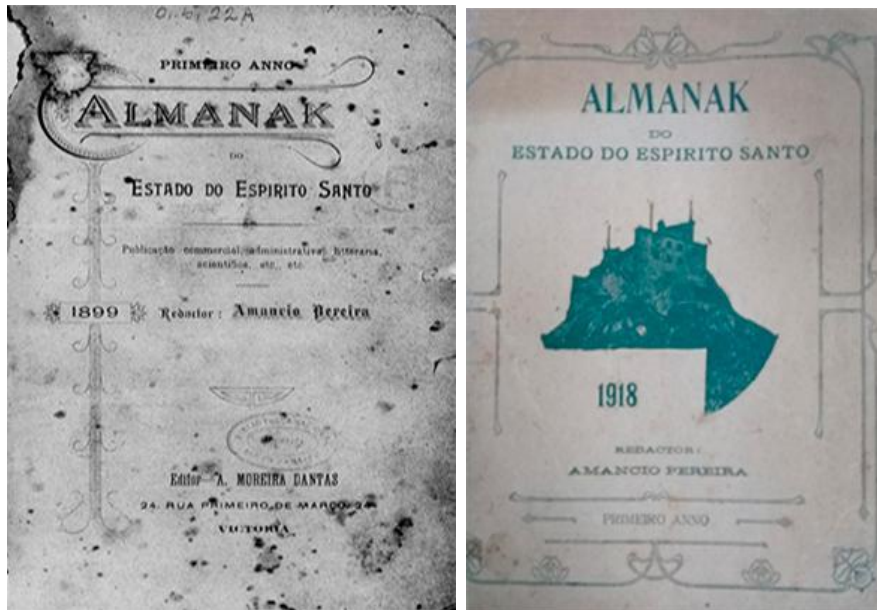
Bico de pena de Amâncio Pereira publicado no *Almanak* de 1889

Fonte: RIBEIRO, [s. d.].

Apesar de ter participado tão ativamente da vida cultural da província, chegando a receber comentários elogiosos a respeito de seu papel como educador, e tendo produzido em 1894 as *Noções abreviadas de Geografia e História do Espírito Santo*, livro didático adotado nas escolas das redes pública e privada, é impressionante o esquecimento a que Amâncio Pereira foi relegado. Para Ribeiro, esse sumiço foi premeditado. O biógrafo chama a atenção para o fato de que, descendente de negros, sem instrução superior e de origem humilde, Amâncio “sofreu discriminação social, cultural e racial e, talvez por isso, sua obra, sobretudo a literária, tenha sido menosprezada pelos historiadores” (RIBEIRO, 2020, p. 35). Apesar das dificuldades, pôde ter acesso à “mesma educação dada à elite capixaba da época. [...] e se formou mestre-escola, como tantos outros oriundos de sua classe social e de origem negra” (p. 40). Diferente de seus colegas, faltaram-lhe meios de arcar com os custos de uma formação jurídica de nível superior, como era seu desejo, de modo que o agora professor Amâncio Pereira passaria a se apoiar na produção escrita para complementar a sua pequena renda como docente. Assim o fez, a fim de manter não apenas a si, mas a seus familiares (p. 37-38). Ao longo de 56 anos, 35 dos quais como regente

em sala de aula, Amâncio Pereira provou ser um capixaba apaixonado por sua terra até sua morte, no dia 13 de agosto de 1918. A respeito deste episódio, conta Maria Stella de Novaes que “raramente, verificou-se préstito fúnebre tão numeroso e comovente, justa homenagem aos predicados do extinto” (NOVAES, [s. d.] *apud* RIBEIRO, 2020, p. 37).

Capas de *Almanak do Espírito Santo* (1899 e 1918)
e de *Noções abreviadas de Geographia e Historia do Estado do Espírito Santo* (1914).

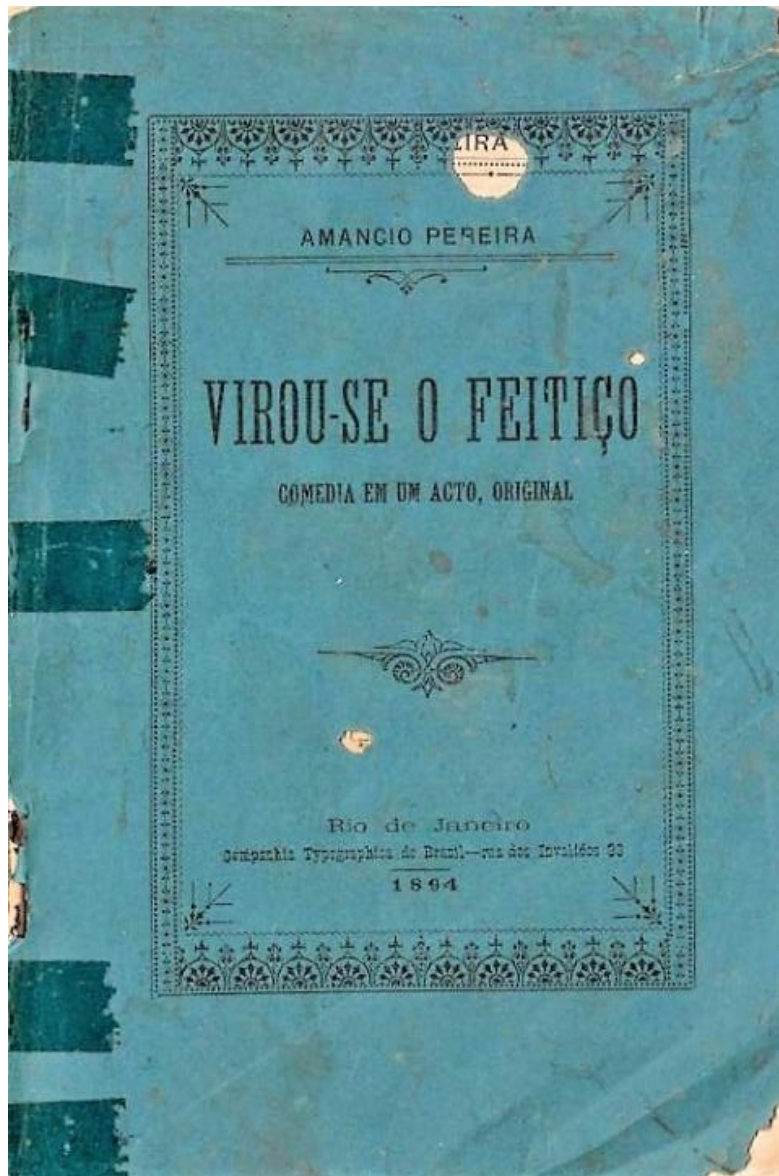


Fonte: RIBEIRO, [s. d.].

Além dos dois manuscritos usados por nós como *corpus* de pesquisa¹, são da autoria de Amâncio mais 23 peças, sendo elas: *Deomar* (1888), *Beatriz* (1889), *O Tio Mendes* (1890), *Por causa de um tostão* (1891), *Na lua de mel* (1891), *Virou-se o feitiço* (1894), *O triunfo* (1909), *Uma ideia* (1909), *Sentimentos de educação* (~1909), *O embrulho* (~1912), *Ano novo* (1915), *Antes de bater a sineta* (1915 ou -16), *Vitória de relance* (1916) e *Esta é a revista* (1917). As demais, sem data conhecida, são: *Apuros de um marido* (???), *Batizado de bonecas* (???), *Coió e Engrossa* (???), *Em falta de comédia* (???), *Fora do baralho* (???), *Noêmia* (???), *O compasso musical* (???), *O criminoso arrependido* (???), *O Engrossa* (???), *Quem muito escolhe...* (???) e *Zebedeu* (???). Destas, apenas pudemos reunir quatro, estando o restante restrito em acervo particular. É curioso observar como parece haver um **universo** compartilhado entre as obras de Amâncio Pereira, fato sugerido pela repetição de nomes de personagens e acontecimentos nos títulos de outras produções, vide *Coió e Engrossa* — *O Engrossa*; *Zebedeu* e o personagem homônimo de *Virou-se o feitiço*; *Batizado de bonecas* e o batizado das bonecas recebidas pelas alunas em *Antes de bater a sineta*. Todavia, estas comparações podem ser infundadas, uma vez que Oscar Gama Filho, estudioso da obra do autor e que teve acesso a boa parte deste material, não chama a atenção para essa peculiaridade, exceto ao apontar o reaproveitamento de falas e personagens de *O triunfo* em *Ano novo*. O que não escapa a sua análise, porém, são os temas recorrentes, que muito conversam com a vida de Amâncio. Na lista apresentada pelo pesquisador, destacamos a “louvação dos melhoramentos educacionais”, “louvação do progresso”, “maniqueísmo” e a “música como parte fundamental do espetáculo” (GAMA FILHO, 1987, p. 161-162).

¹ Uma versão digitalizada de *Virou-se o feitiço* encontra-se disponível para consulta no site do Neples. Ademais, junto com os manuscritos mencionados anteriormente, foi cedido a nós pela equipe do Núcleo também uma cópia digital do manuscrito de *Auto do natal*, sem data, escrito por Heráclito Pereira, filho de Amâncio.

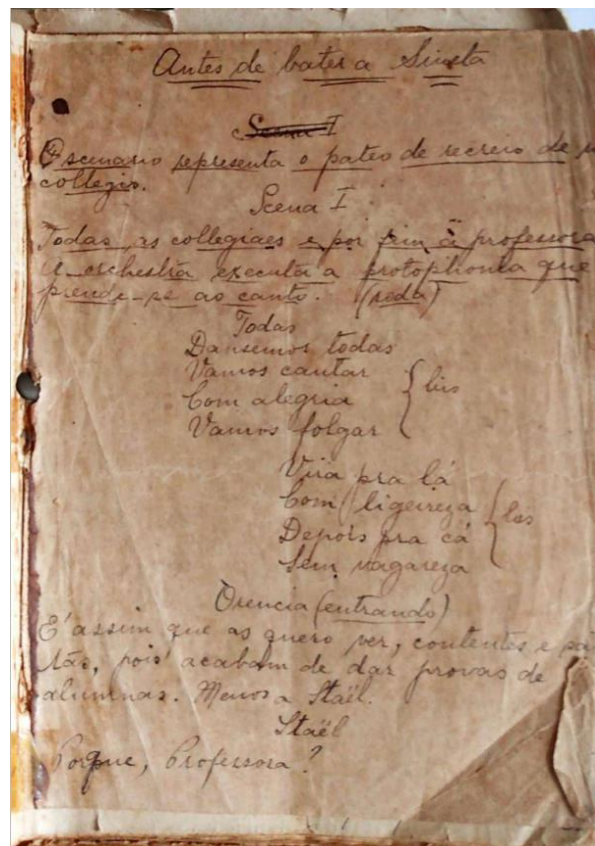
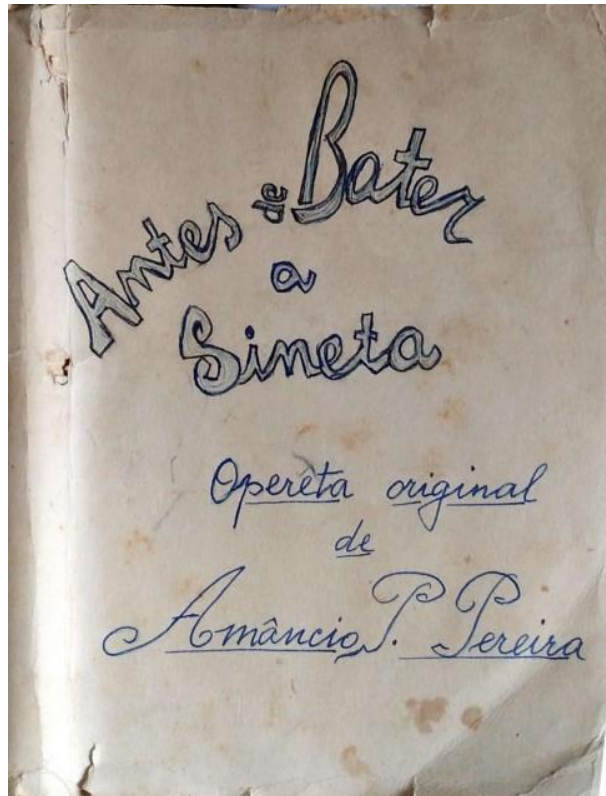
Capas de *Virou-se o feitiço* (1894), de Amâncio Pereira.



Fonte: Acervo do Neples.

Para esta seleta, tivemos desde o início a intenção de trabalhar com manuscritos, por não terem sido ainda publicados, e, portanto, optamos por duas de suas obras mais tardias, com as quais temos maior contato graças à pesquisa. A primeira é a opereta de ato único *Antes de bater a sineta*. Sua data é incerta, mas, segundo Gama Filho (1987, p 184), o original da peça encontrava-se no mesmo caderno que *Ano novo* (1915) e *Vitória de relance* (1916).

Capa e primeira página do manuscrito *Antes de bater a sineta*, de Amâncio Pereira.



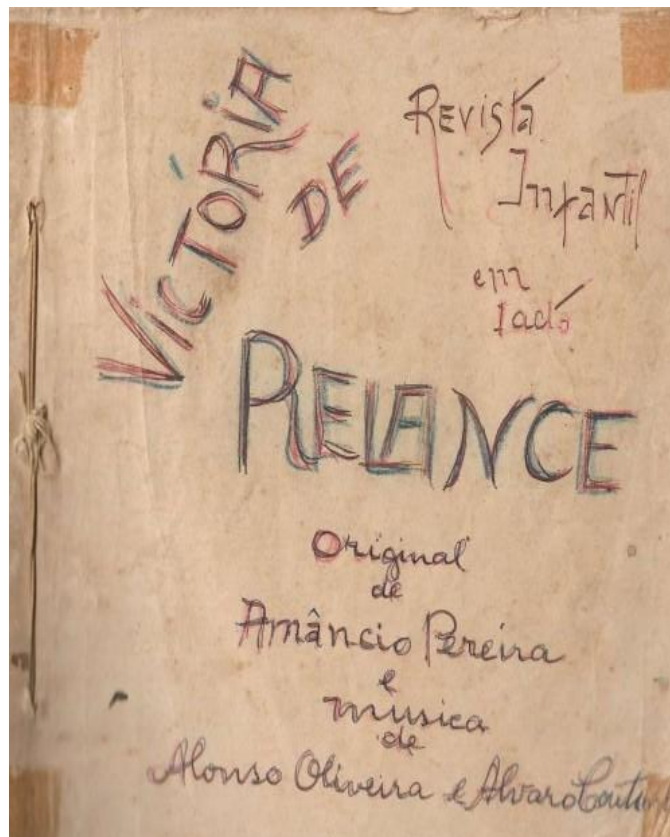
Fonte: Acervo do Neples.

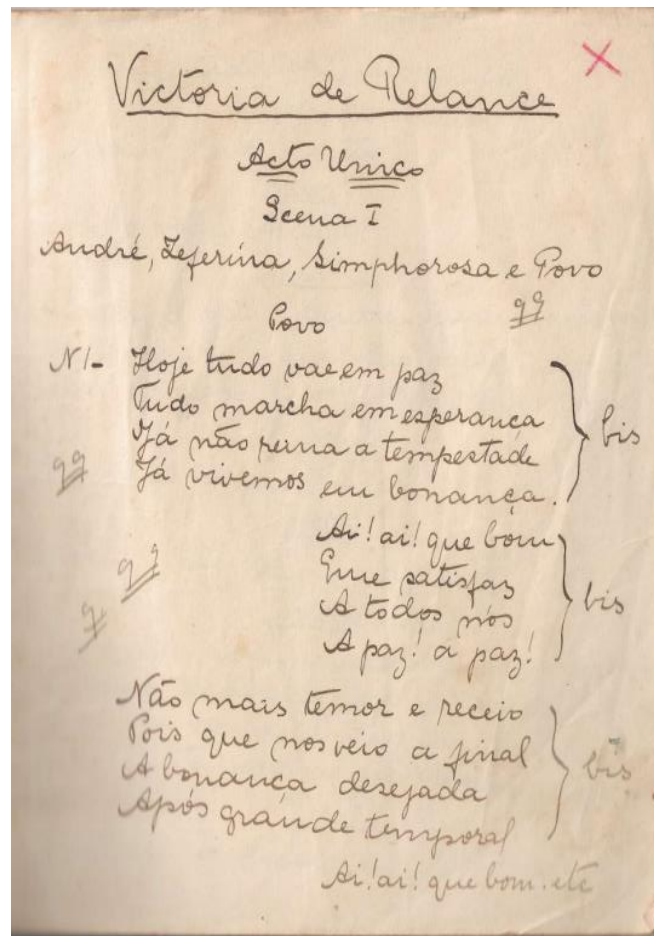
A história acompanha um dia de aula na turma de Dona Orenzia, quando as alunas receberiam bonecas como prenda pelo bom rendimento escolar. Staël, pelo seu mau desempenho, fica de fora da premiação e decide mudar seu comportamento. Enquanto isso, Rosa procura Orenzia na intenção de matricular sua sobrinha na turma. A interação entre as duas personagens dá lugar ao diálogo que cremos ser central para a obra de Amâncio. Como educador, mostrava-se engajado com os métodos modernos de ensino já em 1882, ano em que realiza um curso com o professor da escola Normal de São Paulo, Dr. Antônio da Silva Jardim, que veio ao Espírito Santo a convite do presidente da província (RIBEIRO, 2020, p. 41). Por consequência, é natural que tenha procurado representar em suas produções a resistência enfrentada pelos defensores das reformas na educação. Rosa, cética quanto às novas disciplinas, não deseja que sua sobrinha aprenda ginástica ou música, nem que seja abolido o uso da palmatória. Frente a isso, Orenzia diz a si mesma, rindo, “Que se há de fazer? Ouvir sem contrariar desde que não se pode convencer”. Por fim, Staël retorna à professora, garantindo sua transformação, que prova a todas após responder corretamente uma série de perguntas sobre conhecimentos gerais. A peça encerra com as bonecas sendo nomeadas, tendo agora Staël também a sua. Ao todo, quatro canções são introduzidas na narrativa, um elemento presente de grande parte das produções do autor. Juntamente com *Ano novo* e *Vitória de relance*, *Antes de bater a sineta* chegou a ser encenada com um elenco exclusivamente feminino, conforme a própria filha do autor (GAMA FILHO, 1987, p. 184). Ainda sobre esse aspecto, chama a atenção a forma como o enredo é construído não de modo a zombar ou repreender a figura da mulher, mas o contrário. Rosa, ao defender que a conduta tradicional deve ser mantida, de modo a formar as alunas para serem apenas boas esposas, não o faz sem ser tratada pela narrativa como uma pessoa antiquada.

A segunda obra a compor esta seleta é *Vitória de relance*. Sua trama divide-se em dois núcleos principais: o velho André vem a Vitória encontrar Lúcia, sua sobrinha, cujos estudos na escola Normal são por ele custeados. No entanto, fica

impressionado com as mudanças empreendidas na cidade e sai para um passeio pela capital, acompanhado de um dos populares; na contramão deste contentamento, encontramos as senhoras Zeferina e Symphorosa, que atacam arduamente as reformas urbanas e culturais. Ambas são nitidamente construídas como personagens caricatos, como boa parte do elenco: a peça faz uso de “personagens alegóricos com uma frágil composição psicológica” (GAMA FILHO, 1887, p. 185) como a História, Progresso, os Clubes, o Gremio Juvenil e a Trova Popular. Novamente, a dicotomia *progresso x tradição* participa amplamente da trama, desta vez não restrita à educação, embora haja também um diálogo sobre as transformações do ensino nesta peça. Optamos por fazer um recorte das cenas II e III, que representam o debate travado por História com Zeferina e Symphorosa, por julgá-lo representativo da obra como um todo. Assim como em *Antes de bater a sineta*, o elemento musical também é recorrente na obra.

Capa e página do manuscrito *Vitória de relance*, de Amâncio Pereira.





Fonte: Acervo do Neples.

Ressaltamos outra vez o nosso desejo de poder, por meio desta seleta, divulgar a produção teatral dos séculos XIX e início do XX como fonte de pesquisa e interesse popular. Vasta foi a produção de Amâncio Pereira, bem como a de seu contemporâneo Aristides Freire. Ainda assim, pouco se tem produzido em território espiritosantense sobre estes que podem ser considerados grandes desbravadores do cenário cultural capixaba, em uma época em que era este ainda incipiente. Com nossa pesquisa em andamento sobre a colocação dos clíticos pronominais na obra destes autores, buscamos não apenas remontar a língua em uso nesta época e local, como também chamar a atenção para este valioso material de estudos a pesquisadores de quaisquer áreas que por eles se possam interessar. Dito isso, desejamos que a seleção de trechos a seguir instigue o espírito dos leitores apaixonados pela história e pela dramaturgia do Espírito Santo!

Referências:

BARBOSA, Juliana B; BERLINCK, Rosane de A; MARINE, Talita de C. Reflexões teórico-metodológicas sobre fontes para o estudo histórico da língua. *Abralin*, [Aracaju], v. 7, n. 2, p. 169-195, jul./dez, 2008. Disponível em: <<https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/995>>. Acesso em: 06 de maio de 2022.

GAMA FILHO, Oscar de A. *Teatro romântico capixaba*. Vitória: Departamento de Imprensa Oficial, 1987.

PEREIRA, Amâncio. *Antes de bater a sineta*: opereta. Vitória: Ed. do Autor, [s. d.]. Manuscrito. Acervo digital do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples).

PEREIRA, Amâncio. *Vitória de relance*: revista infantil em 1 acto. Vitória: Ed. do Autor, 1916. Manuscrito. Acervo digital do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples).

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *O Pestalozzi capixaba*: Amâncio Pereira: vida e obra. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2020.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. Amâncio Pereira: o Pestalozzi capixaba. In: ACADEMIA ESPÍRITO-SANTENSE DE LETRAS (AEL). Vitória: AEL, [s. d.]. Disponível em: <https://www.ael.org.br/torta_capixaba_3/francisco_aurelio_ribeiro_amancio_pereira_o_pestalozzi_capixaba.html>. Acesso em: 13 de junho de 2023.

Recebida em: 13 de julho de 2023.
Aprovada em: 21 de agosto de 2023.

Seleta

Victoria de relance: revista infantil em um acto (1916)

Música de Alonso Oliveira e Alvaro Coutinho

Personagens

André
Zeferina
Symphorosa
Historia
Lucia
Trova Popular
Luizinha
Costureiras
Club de FootBall
Club Victoria e Bohemios
Progresso
Aurora e séquito
Gremio Juvenil 3 de maio
Povo

Acto Único

Scena I

André, Zeferina, Simphorosa e Povo

Povo

Hoje tudo vae em paz

Tudo marcha em esperança
 Já não reina a tempestade
 Já vivemos em bonança [bis]
 Ai! ai! que bom
 Que satisfaz
 A todos nós
 A paz! a paz! [bis]
 Não mais temor e receio
 Pois que nos veio a final
 A bonança desejada
 Após grande temporal
 Ai! ai! que bom etc.
 Hoje tudo vae em paz etc.

André (entrando)

Muito boas noites

Todos

Ah! o velho André!

André

Sim o velho André que anda sempre pelo seguro e que não sabe andar a não ser no claro e com bastante firmeza.

1º Popular

Que ventos o trazem?

Todos

Sim! Sim! vamos a saber.

André (rindo)

Quando eu suppunha que a modernice tivesse acabado com a curiosidade por ser cousa antiquaria, vejo que ella continua como outrora e...

2º do Povo

Continuará sempre.

Todos

Falle! falle! a que veio.

André

Isso não vai a matar. Nem tanta sofreguidão! Deixem-me ao menos cumprimentar a esse bom Povo, que eu os satisfaço a curiosidade (canta)

Boa noite meus senhores
 Eu vos dou de coração
 E lhes digo porque venho
 Aqui nesta ocasião (bis)
 Elle já diz

Esperemos
Para que veio
Sabemos (bis)

André (rindo)

Pois ouçam

Scena II

Zeferina, Symphorosa, História e por fim Lucia

Symphorosa (para História)

Então, me diga uma coisa: continua a guardar tudo quanto temos visto de moderno como diz o povinho?

História

Se sou a História!... Tudo guardarei com amor em amphora estimativa, zelando as tradições gloriosas das terras capichabas (riem as duas).

Zeferina

Ora já se viu?...

Symphorosa

Cá por mim vocemecê perde o trabalho... porque...

História

Nunca o meu trabalho será em vão. Não o será hoje, mas sel-o-á admirado no futuro; e o futuro...

Zeferina (rindo)

É coisa que se salgue e se põe em salmoura para durar ~~mu~~ite mais?

Symphorosa

E sendo intenso o calor? Não estragará?

História

A História não morre, vive sempre nova em todas as épocas, em todas as idades.

Symphorosa e Zeferina (rindo)

Será uma bôa salada de fructas azedas (saem rindo)

História

Que duas?... Pode-se dizer dous espiritos atrasados que se attraem... Mais que o iman!... (em outro tom, para Lucia que entra). Onde vae minha senhora?

Lucia

Encaminhava-me para aqui mesmo, a fim de ver se encontrava meu tio André, que soube chegar há pouco das Palmeiras.

História

Das Palmeiras?

Lucia

Onde elle tem morada habitual.

História

E a sr^a o que faz aqui na cidade?

Lucia

Estudo e daqui ha poucos mezes saberei da media geral que me coube no final de minhas provas.

História

Provas do ultimo ano da Normal?

Lucia

Sim sr^a.

História

Folgo em saber. Seu tio, porém, já esteve aqui e seguiu a ver a remodelação de Victoria.

Lucia

Obrigada (sae).

Scena III

História, Symphorosa e Zeferina

Symphorosa (p^a Zeferina)

Não nos pódem tirar o direito de gostarmos ou não do que se tem feito. Comigo é atôa.

Zeferina

E tambem comigo. O garrancho que se intrometteu em querer [...] e [...] Victoria ha de malhar em ferro frio.

História (descendo a scena)

Que conversavam? Planejam alguma conspiração?

Symphorosa

Nanja por isto. nós somos dos bons tempos da paz e da concordia...

Zeferina

Do tempo em que se amarrava cachorro com linguça, como dizem vomecês da moderna, mas as cousas eram outras, Palavra era palavra, nem que fosse por baixo d'água, nem por cima das montanhas.

Symphorosa

Tão certo, como certo é que gaita não é birimbáo. Hoje... se diz uma cousa agora e logo se transforma em outra.

Zeferina (p^a História)

Quer saber? comigo e esta comadre (aponta Symphorosa) de quem muito gosto e hei de estimar até morrer, é noves e noves fora nada!

História (à parte)

Dois papagaios de fructeira e quem as leva presas (p^a ellas): Cuidado, não tenham a sorte da cigarra por tanto cantar e... as sr^{as} de muito fallar... (ri-se).

Symphorosa e Zeferina

Se nós somos faladeiras, a sr^a é indiscreta.

História

Indiscreta?!

Symphorosa e Zeferina

Sim! É algum ananaz com leite? A snr^a não conta tudo?

História

Ah!... Porque sou a História?! Batteram o *record*. Têm esta palma!...

Symphorosa

O que a sr^a quer é pagode. Não estou para isso.

Zeferina

Fique-se com o seu armazem de factos!...

Symphorosa (interrompendo)

Homens e Cousas!... (sae com Zeferina)

História

São terríveis!... (sae rindo).

Scena IV

André, com o 1º do Povo e por fim Costureiras

André (p^a o 1º Popular)

Pois tem me enchido as medidas o que tenho visto e observado. Não resta a menor duvida que a terrinha de Santa Clara está transformada. Bons edificios...

1º Popular

Boas ruas, asseiadadas...

André

Agua em penca e... segundo me disse o bom companheiro, ruas claras que nem dia e, ao contrario do passado, em que se via em cada canto, um lampeão apagado (riem-se).

1º Popular

Não vamos agora á casa da sobrinha?

André

Ainda não; depois que me enfronhar em tudo quanto desejo, e que de novo existe nesta lendaria terrinha que a tantos annos não vejo. E que bom aquelle outro lado?

1º Popular

Argolas?

André

Sim, quando lá cheguei no trem, fiquei admirado de ver aquella mataria transformada que nem lá a freguesia em noite de missa do gallo! Vamos por ahi... E não se esqueça que falta, á minha admiração ver a tal Escola Modelo de instrucção!

1º Popular

Lá iremos.

André

É um prazer para o Capichaba ver e poder mostrar o que existe de progresso nesta antiga cidade que tem perdido os primitivos moldes coloniaes... (indo a sair) O que é aquillo que ali vem?

1º Popular (reparando)

São as modistas, as costureiras.

André

Ah! Como vae tudo adiantado! Então...

1º Popular

Já temos aqui casas de modistas que confeccionam tão boas *toilettes* como as que vinham da Capital da União!

Costureiras (entrando)

Fazemos blusas e saias,
Camisolas vestidinhos
Qualquer moda com mui geito,
Se nos tratam com carinho (signal de dinheiro)
 Se qualquer um dos presentes
 De costuras precisar
 Estamos ás suas ordens
 A demora é só chamar (saem)

André

Sim senr^o, sim sr. Voltarei para a freguezia, cheio das novidades da terra, que nem basar, e muito tenho que contar á familia e aos conhecidos. (para o 1º popular) *Allons nous promener*, como disse o Antoninho da venda, lá em cima, na festa do mastro, quando marcava a quadrilha no baile em casa do Maneco da Viola! (riem e saem).

Scena V

Symphorosa, Lucia, depois Zeferina e por fim Trova Popular e Luizinha.

Lucia (p^a Symphorosa)

A sr^a viu por ahi meu tio André?

Symphorosa

Não, vi não, menina.

Lucia

Ando a sua procura e...

Symphorosa

Elle anda com um desses pregoeiros do progresso a ver por ahi cousas e lousas. Falaram-lhe por lá onde mora e transmittiram-lhe os jornaes os golpes que se davam nos nossos usos e costumes e elle entendeu de cá vir para certificar-se.

Lucia

Com certeza lá anda pela praia Comprida ou pela Moscoso.

Symphorosa

Regalando-se nos *bonds* de cá para lá; e d'ali para acolá.

Zeferina (entrando)

Olá, comadre, dando um dedinho de prosa...

Symphorosa

Conversando aqui com a futura professora.

Zeferina

Bem estou vendo pelo uniforme. Quando recebe o diploma?

Lucia

Este anno.

Zeferina

Uma cousa lhe digo já. Se for professora aqui, tenho uma sobrinha, com 7 annos de idade para ser sua alumna. É uma menina muito viva, esperta, intelligente e muito boazinha. O que ella tem é quando embirra torna-se muito teimosa.

Luizinha (entra correndo)

Titia! Titia! Da janella via a sr^a chegar aqui e corri!

Zeferina

É um azougue! Vá p'ra cara, menina! Esta é a sobrinha de que acabo de fallar-lhe para ser sua alumna.

Luizinha

É ella a professora que titia me disse? (para Lucia). Se me deixar prêsa eu lhe faço uma porção de caretas, choro, bato com os pés, rasgo o livro e fujo! (sae correndo, dando vaia e fazendo caretas).

Zeferina

É o que lhe disse: muito esperta, muito viva e muito intelligente.

Lucia

Acabo de ver isto mesmo e o regulamento tambem manda distribuir premios ás meninas assim como ella.

Symphorosa

Eu cá para mim, acho que ella seja muito nervosa... Ás vezes chego em casa da comadre, e me retiro logo, quando a vejo trepar nas cadeiras, a gritar, a quebrar louça, a judiar das outras creanças a bater nas latas e a responder á comadre quando lhe pede que tome modo, tremendo que ella... lhe faça como outro dia

que puxou a cadeira em que a comadre ia sentar-se e... coitada da comadre foi de costas ao chão... pô... (riem-se todos)

Zeferina

Sabe com que ella embirra e me tem dito que não fará no collegio? marchar. E eu acho que isso não é preciso, porque...

Lucia

É um exercicio necessario...

Zeferina

E ella já não faz exercicio indo para a aula e vindo da aula para casa?

Lucia

Mas isso não é um exercicio de marcha, creia; basta não tornar activa a respiração, e...

Symphorosa (rindo)

Ai! novidades da moderna. E essa historia de pular a corda?

Lucia

E o que tem isso? É um bom exercicio. Fortifica os musculos e lucra tambem as articulações dos pés.

Zeferina

Assim é outra cousa: ella indo para a sua aula não comece a ensinar-lhe essa historia de — Este menino é Paulo — Paulo é um bom menino — (Lucia ri-se) Quero que lhe ensine como eu aprendi e que não vejo cousa melhor — Jota — o — jó — a — que — u — i — m — quim — Joaquim! (Lucia ri-se).

Symphorosa

Foi tambem como apprendi, e com a mestra Bonifacia que era uma boa ensinadeira de crianças. Esse ensino de agora não me quadra. Ainda outro dia dizia a filha de minha vizinha que o sol é que empresta luz á lua para brilhar! Como, se o sol á noite não apparece?

Lucia (rindo)

Nessa occasião elle brilha em outra parte D. Symphorosa; e onde o dia sucede á noite. Eu lhes explico...

Zeferina

Ai! tenha paciencia, isso nunca!

Symphorosa

Não acredito. Elle não brilhando aqui, não brilha em outra parte.

Zeferina

O que elle faz é recolher-se e só no outro dia aparece.

Symphorosa

Sim sr^a de acordo. É como nós que, ha certas horas da noite, vamos descansar dos trabalhos e não saimos mais a não ser no outro dia.

Lucia (rindo)

Mas, onde elle vai descansar? me diga!

Zeferina e Symphoros

Ora muito bem! essa é muito boa!

Symphorosa

Diga-me uma cousa: a senhora sabe onde é que o povo todo desta cidade vai descansar, depois das labutações do dia?

Lucia (rindo)

Em suas casas!

Zeferina

Ah! *a-qu-i-qui menéres*, elle tambem, cá no meu pensar, vae para dentro do céu! (Lucia ri-se) E onde as casas, seus numeros, em que moram desta cidade?

Symphorosa

Sim, sim, diga! não é capaz!

Zeferina

Assim é o sol, que nós não sabemos onde é a casa delle no céu.

Symphorosa (p^a Lucia)

E agora?!... Assim como não sabemos onde Fulano dos Anzóes Carapuças, assim tambem não sabemos da rua e do numero em que o sol mora.

Zeferina (p^a Lucia)

Viu?!... por essa a sr^a que está estudando para professora não esperava.

Symphorosa

Nós cá, somos do outro tempo, mas não andamos acreditando em certas cousas que estão ensinando, como dizerem aos meninos das escolas que nós todos somos animaes...

Zeferina

Só se somos animaes gentes, por que animaes, animaes nunca!

Lucia (rindo)

Eu lhes explico, me ouçam . Os naturalistas...

Zeferina

Nada disto! nada disto! que vocemecês andam ensinando que ha animaes que têm ossos e animaes que não têm ossos. Onde se viu isto? Animal sem osso? Só na cachola da moderna!

Lucia (rindo)

E a lagosta?

Zeferina e Symphorosa (rindo)

Que grandessissima asneira!... Lagosta é marisco, não é animal!

Lucia (rindo e rendo reparado p^a fóra)

O melhor é deixarmos em paz a sciencia e apreciarmos o que ali vem? a trova popular!

Trova Popular (entra e recita)

“Um cego estava escrevendo,
Um mudo estava ditando,
Um surdo, como abelhudo,
Á porta estava escutando!”

—

“Certo pae tinha dois filhos,
Um instruido e calado,
Outro mui grande idiota
Mas em falar obstinado.”

—

“Tenho dous filhos bem celebres
Dizia o pae infeliz
Pedro não diz o que sabe,
José não sabe o que diz!”

Zeferina

Que bello a Trova Popular!

Symphorosa

Fique! Fique mais algum tempo; fique, gostamos muito desses versos.

Trova (indecisa)

“Não sei se vá ou se fique...
Não sei se fique ou se vá...
Indo lá... não fico aqui...
Ficando aqui... não vou lá!” (sae)

Zeferina e Symphorosa (batendo palmas)

Bravos! Bravos! Isto é que é, tudo mais é história!

Scena VI

As mesmas e André com o 1º Popular

André (pª o 1º Popular)

Dou com o basta e muito lhe agradeço o favor (vendo Lucia). Oh! quem vejo! minha sobrinha!

Lucia

Tio (cumprimentam-se). Estava a sua procura.

André

Eu tinha tenção de ir ver-te logo que concluisse a minha apreciação sobre o progresso de Victoria... Mas como esta menina cresceu — está mais gorda e mais bonita do que eu! Já sei que queres uns cobritos?

Lucia

Para as despesas que tenho a fazer com o meu diploma.

André

Lá recebi a tua carta... e bem sabes que os tens, como sempre, e de todo o coração, mórmente quando os juros do que tenho gastado contigo...

Lucia

Juros?

André

Sim, quero dizer, que os juros representados por teus estudos, cujas medidas me têm satisfeito, compensam e muito bem o quanto tenho feito contigo em teus estudos.

Lucia

Obrigada, tio. Vou seguir e onde me acho como interna, espero meu bom tio...

André

Não, não fica que iremos juntos. (a parte) É muito boasinha!

Lucia (tendo olhado pª fóra)

O tio já apreciou os *clubs de foot ball*? Elles ahi vêm.

André (olhando)

Hum! vistosos

Scena VII

Os mesmos, clubs de foot ball, depois clubs Victoria e Bohemios, e Historia,
Progresso

Clubs de Foot Ball

Do *sport*, o mais querido
Eis aqui os campeões,
Pessoal bem decidido
Em jogar sem encontrões;
 No *ground* de sol a sol,
 Passamos a nossa vida
 A jogar o *foot-ball*
 De maneira decidida!

La-ra-la-rá

La-ra-la-rá

Com shoots decididos,
Que um *goal* vão conquistar,

La-ra-la-rá

La-ra-la-rá

Scores nunca vistos
Costumamos marcar

Todos

La-ra-la-ra, etc.

André (cumprimentando)

Pois srs. dos clubs de *foot-ball* estou extasiado e aceitem meus cumprimentos e lhes digo que gostei, (saem os clubs), como gostei de ver o Campinho, que já não é o Campinho que deixei: — mangue e matto. E que bonito o Hospital! E tal senhora rua da Lapa, onde tantas ladainhas assisti e muita roda dancei nas noites de Santo Antonio e S. João.

Symphorosa

Que bom tempo *seu* André!

André

Tempo que foi e não volta mais.

3º Popular

Foi aos clubs Bohemios e Victoria?

André

Passei por lá e gostei dos edifícios em que funcionam.

3º Popular

Pois elles que chegam!

Bohemios e Victoria

Eis os *clubs* elegantes
 Desta linda capital
 Onde dança a alta roda
 Co'alegria sem igual
 Eis os clubs elegantes, etc.
 Ella é o Victoria
 Que sem caçar
 Fez a nós todos
 Assim dançar!
 Elle é o Bohemios
 Sempre em festanças
 Que nos seduz
 Com suas danças!
 Eis os *clubs* elegantes, etc.
 Viva a alegria!
 Viva a folia!
 A vida é bella!
 Uma festança,
 Vamos a dança
 Sem mais aquella!

Historia (com Progresso, atravessando a scena)

Continuae, vós que sois o Progresso, a grande obra de remodelação, que todos bem dirão o vosso nome.

Progresso

É o meu anhelar intimo (sae com Historia).

André (p^a o povo)

Quem é este que segue com a Historia.

Todos

O Progresso!

André

Viva o Progresso!

Todos

Viva! Viva!

Scena VIII

Os mesmos e a Aurora, com sequito, depois Historia e por fim o Gremio Juvenil,
pelo braço do Progresso

3º do Povo (pª André)

Veja quem nos vem

André (olhando)

Homem... estou vendo, mas não sei o que seja...

Todos (olhando)

A Aurora que se aproxima!

Aurora (entrando com sequito)

Sou filha do Céu
Da terra sou filha
Grande maravilha
Nisto se encerra

Todos

Princesa da luz
Aurora loucã
Tu és precursora
De linda manhã

André

Sim, sim, sim, vejo que não perdi o tempo em vir até aqui; onde, pela primeira vez, eu vinha ouvir a Aurora cantar. Só o progresso poderia isso fazer, como também ter-se luz sem Kerozene, nem azeite, como é a de hoje de nossa cidade. E, por falar niso, uma das cousas que me encantou foi o tal telephone (todos ríem-se). A gente falla aqui e de longe se ouve e responde logo ao pé da letra.

Lucia (pª André)

Que me diz sobre o cinema, os bonds?

André

Quanto aos bonds fiquei encantado de ver aquelles carros andarem sem ser puxados e sobre o cinema estou compromettido aqui com o sr. (aponta 1º Popular) para irmos hoje até o Melpomene, que para mim é novidade, ver um bandão de cousas e sem muita claridade.

Historia

Approxima-se o Gremio Juvenil 3 de Maio!

André

Que historia de Gremio é esta?

Historia

É uma sociedade literaria, artistica, esportiva e de caridade, cujos fins são: — realizar saraus dançantes; representações teatraes; concertos musicas; conferencias sobre assuntos compreendidos no seu objecto social; publicar uma revista ou jornal; realizar partidas esportivas; promover a commemoração solemne das grandes datas e acontecimentos patrios, principalmente dos dias 23 de Maio e 12 de Junho, e perpetuar por quaesquer meios a memoria dos homens e feitos da historia espirito-santense (Entra o Gremio pelo braço do Progresso e por entre vivas e palmas e Historia sae).

Gremio Juvenil

Qual pharol de brilhar puro
Nas lides da mocidade
Sou tambem filha dilecta
Do progresso da Cidade.
Por entre flores, applausos
Desse povo varonil
Triumphante pelas glorias
Sou o Gremio Juvenil.
E me julgo assim feliz
Cumprindo o meu ideal
E seguindo irei avante
Sem temer uma rival
Por entre flores, applausos, etc.
(Palmas, vivas e André cumprimenta-o)

André

Mas como cantou bem este Gremio!

Symphorosa

O sr. gostou? Eu nem por isso. As cantigas do outro tempo, sim! Não é comadre?

Zeferina

Oleré (vendo 1º popular rindo) Está rindo?

Symphorosa

Pois ouça. Comadre, a feijoada ou o carangueijo?

Zeferina

Não. *Pralhas* de limpidas *arellhas*.

Symphorosa

Bem lembrado. (Canta)

"Nestas *pralhas* de limpidas *arellhas*,

Pratilhadas pelo sol e pela lua..."

Zeferina (interrompendo-a)

Ah! Comadre não cante mais! Que recordação tão saudosa!

André

Não, não cante mais, D. Symphorosa, esse canto tão saudoso; e para disfarçar as recordações que trouxe a sua comadre vamos á dança alegre do norte e que lá aprendi quando estive. (Canta batendo com os pés e com as mãos).

"Meu barco é velleiro
Nas ondas do mar
Lá vai voando pelas ondas
Vae ligeiro
E assim vai chegar primeiro
No pontão do Guajará
Oh! Yayá!"

Todos

"Meu barco é velleiro
Nas ondas do mar..."

André

"E quando parte vae levando
O canoeiro
Com saudades do outeiro
Onde fica o coqueiral
Oh! Yayá!"

Todos

"Meu barco é velleiro,
Nas ondas do mar..."

André

"Pois não ha outro que assim corra
Um dia inteiro
E nunca chega derradeiro
No logar p'ra onde vae
Oh! Yayá!"

Todos

"Meu barco é velleiro,
Nas ondas do mar"...

Zeferina (p^a André)

O que era bom se acabou-se!

Historia (entrando)

Eu vos applaudo. E como isto é apenas uma revista infantil em que entra como protagonista o sr. André, que veio especialmente admirar o desenvolvimento desta cidade; e, fazendo cômico com a satisfação que ele experimenta em visitá-la, cantemos hinos ao constante progredir das Terras Capichabas.

Todos

Muito bem! Bravos! Bravos!

Cômico

Ao progresso desta terra
Hinos glorificadores
Cantae oh! Povo cantae
Cheios de louros, de flores.
(bis)

FIM

Antes de bater a sineta (s. d.)

O cenário representa o pátio de recreio de um colégio.

Scena I

Todas as collegiaes e por fim a professora.
A orchestra executa a protophonia que prende-se ao canto. (roda)

Todas

Dansemos todas
Vamos cantar
Com alegria
Vamos folgar
(bis)

Vira pra lá
Com ligeireza
Depois pra cá
sem vagareza
(bis)

Orencia (entrando)

É assim que as quero ver, contentes e [...], pois acabam de dar provas de [...] alumnas. Menos Staël.

Staël

Porque, Professora?

Orencia

Porque? Fostes mal na prova escripta [...] ~~e descobrimento da America~~ a independencia do Brasil, facto que [...] motiva a commemoração de hoje, mas tambem no recitativo Sacrificastes [...] poesia tão bonita! Nem por teres o nome daquella Staël notavel nas letras escrevestes o nome do inesquecivel patriarcha da independencia José Bonifacio com *b*, minusculo, além de outros erros de? palmatoria.

Todas

Hi! Staël (Staël fica vexada)

Orencia

Como não falto ao que prometto darei às suas colegas que aqui se acham uma boneca, como premio pelas optimas provas e...

(Todas as alum _

[PÁGINA FALTANDO]

Dolores (que estava conversando com outra)

Vamos fazer outra roda?

Todas

Vamos! Vamos!

Edith

Vamos Staël?

Staël

Eu? Não ouviram o que disse D Orencia? Brinquem voces que eu vou ver os livros. Mas, garanto a todas vocês que D Orencia não me chamará mais de vadia.

Todas

É serio?

Staël

Acreditem. (sae)

Scena II

As mesmas, menos D. Orencia e Staël.

Andreлина

Vamos a roda que o tempo corre e a sineta la está repimpada no corredor para nos intimar a sair.

Todas

Vamos! Prompto!

Leonina

Qual a de ser?

Dolores

Somos sete, não é assim? Portanto cantemos a roda da semana.

Todas

Bem lembrado. (começam a cantar)

Os sete dias da semana
Estão aqui a cirandar.
Fazendo cara bem magana
Pois somente querem brincar.
(bis)

Os sete dias
Querem brincar
Os sete dias
Querem folgar.
(bis)

Nós a semana aqui formamos
E as semanas por sua vez
Se em grupo de quatro as juntamos
Formarão sem demora o mez
(bis)

Os sete dias
Etc, etc
(bis)

Andreolina

Vamos ver Staël o que faz?

Edith

Com certeza está estudando para não mais lhe acontecer o que lhe sucedeu hoje.

Todas

Vamos (saem)

Scena III

Staël e depois as collegas.

Staël (entrando)

Comprometti-me commigo de não mais passar pelo desgosto que acabo de sofrer por não cuidar de minhas obrigações escolares e hei de cumprir. Penso até que já não sou a mesma Staël de até há pouco. Não mais minhas colegas serão testemunhas de que não estudo e de que tenho sido alumna relapsa, mais com

migo! Tudo farei para conquistar as provas de boa alumna, com o que, acredito, como me diz sempre a professora, darei satisfação a meus pares, a ella e as minhas collegas. (entra Jandyra.)

Jandyra (para fóra)

Ella aqui está (todas entram)

Lucia (para Staël)

Onde estavas que não te encontrámos?

Staël

Agora aqui onde me encontraram tendo vindo da sala de estudo para onde me havia mandado D Orenca, como viram.

Lucia

Estudastes alguma cousa?

Leonina

Conta-nos.

Staël

Cousa alguma estudei. Passei apenas os olhos pelos quadros de sciencias naturaes, que me distrahiu esses momentos e nada mais. O que posso garantir a todas vocês, é que, o coração me diz que jamais farei o papel de má alumna que ainda hoje desempenhei diante de todas vós.

Todas

Bravos! Bravos!

Dolores

Só esta tua profissão de fé vale um poema.

Edith

Um hymno ou um canto que exprima o nosso contentamento por tuas palavras repassadas da maior sinceridade.

Staël

Deixem-se de flauteios é o que peço. Não augmentem a afflicção a afflicta.

Dolores

Nada de q zangas nem queixames.

Jandyra

Nada! e cantemos a regeneração da collega que tanto queremos.

Todas

Muito bem! Muito bem!

Estudar! Estudar! Estudar!

A nossa divisa deve ser
Para firmes e fortes na luta
A Patria querida enobrecer.
Estudar! Estudar! Estudar!
É grito soberbo de esperanças
É a larga estrada do futuro
Aberta pela escola as crianças.

Scena IV

As mesmas e Rosa, depois Orencia.

Rosa (entrando)

Desejo muito falar a D. Orencia.

Edith

Está lá dentro mas não deve tardar.

Rosa

Venho entender-me com ella para acceitar uma sobrinha minha como alumna.

Jandyra

A aula está repleta...

Andreлина

Ella ahi vem.

Orencia (entrando)

Estão lá dentro as bonecas que mandei comprar para presentear a todas aquellas que mereceram, podem ir buscar. (as alumnas ficam contentes e saem. Staël fica a um canto triste. Para Rosa) Oh! Estás à minha espera?

Rosa

Sim, Senr^a, e procurava-a para saber se pode acceitar mais uma alumna.

Orencia

Tenho de mais do numero do regulamento... De quem é filha?

Rosa

É orphã de paes e está sob a minha guarda de tia.

Orencia

Ah! É sobrinha da Senhora? Bem, apesar do grande numero que tenho, mande a menina.

Rosa

Uma cousa quero pedir a Senhora é não lhe ensinar gymnastica que agora usam porque eu acho que isto serve para quem quer ser pelotriheiro. (Orencia ri-se) e eu tenho muito medo deste negocio de trapezio, porque ja vi num circo que aqui andou uma menina que estava fazendo gatimonhas cair de cima cá em baixo e quasi morreu.

Orencia (rindo)

Não diga isto, creia que é tão necessaria às meninas como às moças e não pe essa gymnastica que a Sr^a pensa, de saltos e posições ridículas e...

Rosa

É... mas... tem muita cousa que era melhor não haver porque ou mal ou bem sei ler e escrever alguma cousa e nunca me ensinaram gymnastica, nem pintar bonecos, nem musicas e *franceses* e *geographias* que a moderna tem inventado (Orencia ri-se) e não é com geographia nem cantos e etc geografia que ellas hão de arrumar uma casa, cozinhar uma panella, cozer a pesponto e fazer uma bôa renda de almofada. (Orencia ri-se) Isto tudo não passa de bobagens da moderna que pensa ter caido do ceu por descuido e para se mostrar mais sabias, dizem, quando eu ou outra qualquer fala nisso, que somos do tempo do Rei Velho ou dos Affonsinhos...

Orencia (a parte, rindo)

Que se ha de fazer? Ouvir sem contrariar desde que não se pode convencer.

Scena V

As mesmas e as alumnas que entram, muito satisfeitas, trazendo bonecas.

Rosa (vendo as meninas)

Como estão ellas contentes? Quem lhes deu bonecas tão bonitinhas meninas?

Todas

A nossa querida professora.

Rosa (a parte)

Como ella é bôa. (para Orencia) A Sr^a dá bonecas e não dá balas? (As alumnas tornam-se curiosas)

Orencia (rindo)

O regulamento não quer.

Rosa

Pois cá no meu parecer, sem a S^{ta} Luzia pouco se aprende. Eu chupei bem bons bollos da mestra Fortunata e que muito me serviu. Não morri e as minhas mãos são as mesmas. (Todas riem-se)

Orencia (para Staël)

Então estás triste? Não estás achando bonito o premio como merecimento de tuas collegas? Não pretendes imital-as? (Rosa fica muito attenta)

Staël

Garanto a minha professora que não sou a mesma. O arrependimento me dá esta convicção.

Orencia

Então não mais vadia.

Staël

Diga antes, minha professora, e boa alumna, que é como hade qualificar-me de hoje em diante.

Orencia

Pois se assim é, desejo ter prova; e se m'a deres offereço tambem um momo como o que dei às tuas collegas.

Staël

Acceito.

Orencia

Diz-me, a luz é necessaria à vida dos vegetaes?

Staël

Sem ella as plantas descoram. (as collegas tornam-se satisfeitas)

Orencia

Para que fim D. Manoel mandou Vasco da Gama à India em 1497.

Staël

Para que terminasse a obra de Bartholomeu DIas e assegurasse o commercio portuguez nesta parte do mundo.

Orencia

Muito bem!

Collegiaes

Bravos, Staël!

Orencia

O que chamam um triangulo scaleno?

Staël

Os que tem os 3 lados desiguaes.

Orencia

Estou te desconhecendo.

Staël

É que não me abandona a fé com que jurei a mim mesma tornar-me outra e estou nessa esperança.

Orencia

Bem, mais uma pergunta e estarei satisfeita: a agua de quantos gazes se compõe?

Staël

De dous: hydrogenio e oxigenio; e como me disse ser esta a ultima pergunta, desejo que me faça mais uma.

Orencia

Vae por tua conta; e si errares?

Staël

Continuarei a merecer o mesmo juizo de até então.

Orencia

Escuta: quaes são as cousas que dão lugar à eletricidade?

Staël

O atrito, a pressão, o calor, o magnetismo...

Orencia

Basta, basta. Qual é a principal origem do calor?

Staël

O sól.

Rosa (muito admirada)

Que menina falante, arre...

Orencia (abraçando Staël)

Bem dá-me um abraço, pois será outro o teu proseguir na aula, como acabas de prometter e demonstrar... (em outro tom para Leonina) Vae lá dentro e traz de cima da minha mesa de trabalho uma boneca que lá está. (Leonina sae)

Rosa (para Orencia)

D Professora que menina faladeira, estou admirada a apreciar-a a distrinchar tudo quanto a S^a lhe *progunta*; é um *phenomio* como diz meu primo Polycarpo como o craveiro que minha irmã tem, que dá cravo de 3 cores: — branco, encarnado e cor de rosa. (todos riem-se)

Orencia (tomando a boneca que traz Leonina, se dirige a Staël)

Aqui tens, é também um premio que te dou.

Staël (com expressão)

Muito obrigada.

Janerina

Professora, não seja só Staël. Me dê o prazer de uma pergunta.

Leonina

Cuidado, depois erras... e... perdes a boneca.

Janerina

Pois sim... Deus ajuda a quem trabalha.

Orencia

Satisfaço o teu desejo; e como outro dia expliquei a origem de diversos nomes, és capaz de dizer a do teu?

Janerina (querendo dizer)

Espere... espere... espere... Do nome do antigo rei da Italia e que foi pelos romanos consagrado e collocado entre os deuses.

Todas (que tem estado attentiosas)

O nome, o nome delle?

Janerina (lembrando-se)

O nome delle... Jano.

Orencia

Bravos. Muito bem.

Rosa (admirada para Orencia)

Estas meninas me encham as medidas, mas muita cousa que ellas disseram agora à Senhora, eu dispenso que ensine a minha sobrinha Leocadia. E nada também de musica e de cantarola, que mulher que toca musica e vive só cantando não tem que fazer, mas é por preguiça. ([...])

[PÁGINA FALTANDO]

Rosa

Vejam só... e a cunhada Judith, mulher de meu irmão é tão boasinha... (Todos riem-se)

Andreina

Astreia chama-se a minha.

Orencia

Oh! Muito bem, foi a mythologia e escolheu o nome da filha de Jupiter e de Themes.

Jandyra

O que vou dar a esta é o de Josepha.

Orencia

De Mendonça?

Jandyra

Se assim for será o nome da heroína da revolução mineira de 1842, conforme nos disse outro dia a professora.

Orencia

E não occultei que ella foi heroína não só pela actividade que tomou na revolução, como pelas perseguições que soffreu.

Rosa

Ha certos nomes que são assim mesmo. Josepha a filha de meu tio Antonio tem tambem sofrido muito de reumatismo, faz pena. (todos riem-se)

Lucia

Eu escolhi o nome de Delphina.

Leonina

Eu o de Angela.

Orencia

Bravos! Escolheram nomes de poetisas. Uma natural do Rio Grande do Sul e a outra do Rio de Janeiro.

Dolores

Pois a minha boneca, terá um nome que muitos dizem ser antigo. Chamar-se-á Antonia.

Orencia

Escolheste justamente o da nobre matrona, esposa de Francisco Bezerra e que sofreu aquela prisão em Pernambuco por acompanhar seu marido nas luctas hollandezas em 1645.

Edith

O nome da minha é Guiomar.

Orencia

Bravos! Com certeza te lembrastes de Guiomar Torrezão a literata que escreveu desde os 16 annos de idade e que estreou com o seu romance "Uma alma de mulher" e que na opinião de Catello Branco ella dá o exemplo da elegancia do estylo e profundez e vivacidade de ideas indicativa da leitura vasta e methodica. Pois bem, sejam felizes e continuem a estudar para satisfazerem a seus paes, as amigas, as colegas e a esta que lhes é mãe espiritual.

Staël (para Orencia)

Ainda uma vez lhe digo que hei de cumprir a minha promessa.

Todas

Muito bem! Muito bem! Bravos Staël.

Rosa

Viva a menina Stalatét! (Todos riem-se)

Orencia

Tratem do baptismo das bonecas e jamais se esqueçam do dia de hoje.

Rosa

Desde já me dou por convidada e prompta para participar dos doces. (toca a sineta) O que é isto, aqui tambem tem sino? (todos riem-se)

Orencia

Vejam as bolsas que a hora está dada.

Edith

Em antes de partir perante a professora façamos as nossas despedidas de hoje com um canto alegre que explique o contentamento com que frequentamos a aula.

Orencia

Obrigada minhas caras alumnas, muito obrigada.

Rosa (a parte)

Bem diz o rifão que, quem mais vive, mais vê.

Collegiaes

Vamos que a hora já bateu

Com muita alegria p'ro lar
Contentes levando as bonecas
Para sem demora brincar
(bis)

Vamos arranjar as comadres
Para juntas irmos folgar
Em doce harmonia de amor
E sem demora as baptisar.
(bis)

FINAL

Recebida em: 14 de julho de 2023.
Aprovada em: 8 de agosto de 2023.

FELIPPE, Romulo. *Pássaros negros na neve*.
Vitória: Novo Conceito, 2021.

Fábio Daflon*



Romulo Felipe (Cachoeiro de Itapemirim, 1974-) é jornalista e escritor, ocupa a cadeira 9 da Academia Espírito-Santense de Letras. É autor dos livros *Monge Guerreiro, uma fantasia medieval*, publicado em português, inglês e italiano (2018); *Reino dos morcegos, uma fantasia*

* Especialista em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

juvenil (2018); *O farol e a tempestade*, romance (2019). Publicou também os livros *Quando entrevistei Jesus, sobre uma jornada na Terra Santa* (2022); *Mundos incríveis além do nosso* (2022); *Drakono Zmogus – O fogo eterno do dragão* (2022) e *A garota das montanhas* (2022). Participou também da coletânea portuguesa *Entre monstros e dragões*. Durante a pandemia começou a produção de *O lanceiro romano*, para o mercado italiano.

A guerra não é metáfora, mas inúmeras vezes, na literatura, no cinema e no teatro, a guerra suscitou textos e roteiros, às vezes tendo como pano de fundo o amor e seu etos. Tratamos aqui de pensar e sentir os dramas contidos no romance *Pássaros negros na neve*, de Romulo Felipe, ambientado nas cordilheiras das Dolomitas, norte da Itália, onde vivia a família Domenichelli, composta por Giorgio, o pai e ex-combatente da Primeira Grande Guerra (PGG), e Frida, a mãe de Gianna Domenichelli, no dia em que completava dezesseis anos, durante a Segunda Grande Guerra (SGG), no ano de mil novecentos e quarenta e três. O livro nos mareja os olhos por causa da amorosidade dos seus personagens.

O título *Pássaros negros na neve* se refere, inicialmente, às gralhas, esvoaçantes no entorno do sítio Picollo Cielo, casa dos Domenichelli, lugar algo distante das batalhas campais, no qual se vivia com relativa tranquilidade, antes da queda do caça da Luftwaffe causada pelo piloto austríaco Hans Maximilian Hoffman, convocado contra a sua vontade pelas forças armadas alemãs, simulando uma pane de motor do caça, quando na verdade abria o tanque de combustível, a fim de evitar o cumprimento da missão de assassinar vinte e oito judeus, sem saber que isso traria consequências trágicas para aquela família italiana.

Porque, involuntariamente, levou ao local um grupamento nazista de sete homens comandados pelo major Friederich Fisher: sargento-chefe Kraus, primeiro-cabo Krüger e os soldados Müller, Becker e Lange, que terminou por assassinar o pai de Gianna, obrigando Frida a fazer uma refeição para todos,

depois de terem perpetrado um estupro coletivo contra Gianna, obrigando-a a descer ao porão, tendo sido o piloto o último da fila a provocar os gritos da moça, Das Bergmädchen, a garota das montanhas, como chamou-a o major Fisher, também ex-combatente da PGG perdida pelos alemães.

Estupro gerador de uma filha, Emma Domenichelli, muito tempo antes da possibilidade do teste do DNA, que começou a ser realizado nos anos oitenta do século vinte. Estupro no qual, provavelmente, contraiu e incubou uma tuberculose, apesar do seu viver isolado.

Nos primeiros capítulos: “O gigante que devora os filhotes”, “As flores”, “As gralhas e a alcateia”, “As guerras que habitam nossas almas” e “Pássaros negros na neve”, estão contidas as revelações sobre como Gianna e Maximiliano sobreviveram aos tedescos, mesmo após a morte de Giorgio e Frida.

Fatos todos relatados minuciosamente no diário de Gianna, ao qual Emma não terá acesso até a morte de seu pai, Maximiliano Domenichelli, que assumiu as funções de camponês criador de ovelhas produtoras de lã, depois de Giorgio, para viver com a órfã Emma, entre ovelhas, lobos e gralhas, dentro da bela paisagem das Dolomitas por cerca de três décadas.

Depois, o texto nos remete à década de setenta, às suas referências culturais e ao passado mais recente de Emma, dez anos antes, nos anos sessenta, quando fazia faculdade de veterinária, curso não concluído, mas que a levou a conhecer Dominik, Dom para os íntimos. Ocasão em que houve um flerte entre ambos – o bastante para que nunca deixassem de se amar.

O piloto Dom, na verdade, queria ir às Dolomitas para resgatar os fatos circunstanciais à queda do avião de seu pai, achar o avião nazista e saber toda a verdade. Não foi sozinho a essa missão, levara consigo Amelie, com quem tinha

uma relação aberta, que não durou mais depois do encontro entre Emma e Dom, quando fizeram amor.

Sem saber nada sobre a história de como foi gerada, Emma encontra Dom; desconhecendo a verdadeira história de seu pai, Dom encontra Emma. Ele se torna amigo do pai de Emma. Emma se torna amiga de Amelie, que se apaixona pelo sargento Giuseppe, um carabineiro. Há uma ciranda amorosa. Dom conversa apenas com Giuseppe sobre um dos motivos pelos quais quer ir às Dolomitas.

É quando Emma e Dominik podem descer ao porão e resgatar o diário mantido por Gianna Domenichelli, no qual são revelados todos os mistérios. Indo além da leitura do diário da mãe, a filha decide procurar seu tio Andreas, o partigiano, que reconheceu o bom caráter do pai adotivo ou biológico de Emma, viagem que resultará na leitura de uma carta deixada por Gianna.

A trama é complexa e dolorosa e, uma vez tecida, nos permite falar a seguir dos outros personagens. Mas, antes, é esclarecedor dizer que Gianna, com seu diário, é protagonista e narradora, que o livro tem vários protagonistas além de Gianna, que o autor intermedia sua própria narrativa com a narrativa existente no diário, que Maximiliano, Emma e Dom protagonizam o livro tanto quanto a Gianna narradora que, com a leitura do diário pela filha e por seu namorado, retoma protagonismo na elucidação dos fatos, não só por causa do diário, mas também por uma correspondência epistolar para seu irmão Andreas – o partigiano.

Entre os personagens também há o cão são-bernardo Alfie, Killian, o falcão de Dom, os lobos, as gralhas e a cordilheira das Dolomitas, entre outras referências toponímicas. O domínio do autor sobre a geografia dos fatos é interessante e mostra a vivência ou a pesquisa sobre a área.

Com exceção de Killian, falcão cuja asa lesada o impede de voar, mas que, após ser tratada com gordura de ovelhas, recomendada por Maximiliano, permite que

a ave se recupere e voe ao fim da história, todos os outros personagens têm participação direta na trama. O final nos remete à grandeza dos seres humanos da família Hoffman e Domenichelli, e o voo de Killian simboliza a superação do trauma.

A poesia da prosa no romance *Pássaros negros na neve* nos remete, comovidamente, a tal grandeza. E não só à grandeza do amor, pois há também a religiosidade dos personagens principais, representativa da essência não apenas em seu sentido místico, tantas vezes equivocado, porque durante toda a narração do livro há a dignidade do tratamento invulgar conferido pelos membros da família uns aos outros, e a vingança acontecida no livro contra os tedescos adveio da necessidade de autodefesa, não havendo nada mais ardiloso do que o envenenamento, como o acontecido contra aqueles que caíram do céu, antes poupados até mesmo pelos senhores da guerra. Na verdade, desculpem a redundância, a busca da verdade para superação da dor se dá sem que os personagens em nenhum momento tenham perdido a sua essência boa, sem a qual é impossível, cremos nisso, a superação de qualquer adversidade.

Ler livro tão bom exige perspicácia e conhecimento histórico acerca da Segunda Grande Guerra e dos anos setenta do século XX. É muito interessante como o autor nos fala dos armamentos e dos vestuários dos nazistas e do tempo da guerra da perspectiva de uma família que tentou se isolar do conflito; citações das músicas dos Beatles são uma das delícias do texto, há também a citação do relacionamento aberto entre Dom e Amelie, algo em voga nos anos setenta.

O leitor compartilha de todas as angústias desenhadas no texto, o quadro completo vai se esboçando aos poucos. Existe a distração que é perda de tempo. Há a leitura que é perda de tempo! Não é o caso de *Pássaros negros na neve*, cujo conteúdo vale a pena conferir não só pelo bom vernáculo, mas principalmente pelo exercício da inteligência na percepção de que nada acontece de graça, pois durante todo o texto vão se formando elos cada vez mais tangíveis

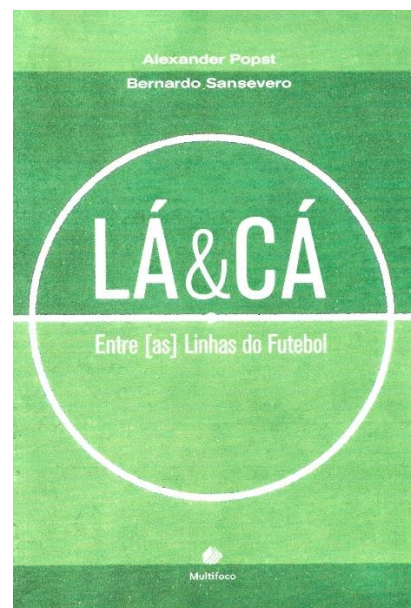
entre os personagens e os fatos, entre as ações e as consequências, entre as reações e as consequências e também entre as omissões e as consequências, isto é, o sigilo guardado por Maximiliano relativo à revelação das circunstâncias em que sua filha (filha?) foi gerada, omissão motivada por cuidado amoroso.

Pássaros negros na neve é um romance de amor, livro do amor real insofismável, e, sem colocarmos em segundo plano a história, podemos afirmar que o maior legado obtido pelo leitor, ao fim da leitura, é o do sentimento amoroso que o texto provoca. Trata-se do amor que não se deixa frustrar, apesar de ambientado em um dos piores momentos da história da humanidade.

Recebida em: 18 de março de 2023.
Aprovada em: 11 de maio de 2023.

POPST, Alexander; SANSEVERO, Bernardo. *Lá & cá: entre [as] linhas do futebol*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2022.

Leni Puppín¹



A probabilidade de uma obra sobre futebol ser apreciada por leitores indiferentes ao tema, ou melhor, ao saber literário sobre o esporte em si, não é lá muito alta. Convenhamos, em termos bem gerais e supérfluos, brasileiro é, sim, apaixonado por futebol, mas não

¹ Mestra em Educação pela University College Chichester (UCC).

instintivamente nutre o mesmo amor pela literatura, seja ela acerca de qualquer matéria.

Lá & cá: entre [as] linhas do futebol é um bate-bola de textos alternados entre dois jovens autores, Alexander Popst e Bernardo Sansevero. É um pequeno grande livro que bate um bolão, por assim dizer, numa analogia brasileiromente elogiosa ao tema. Trata-se de um compilado de 38 crônicas curtas, resultado do blog *Lá & cá: o futebol tabelando com o lirismo* (2008-2013), criado pelos próprios autores há mais de uma década.

O paulista Alexander Popst – “paulixaba” desde 1994 – cursou Estudos Literários na Universidade Federal de Ouro Preto, e atua como projetista de tubulação. Bernardo Boelsums Barreto Sansevero nasceu em Belo Horizonte, mas cresceu em Jacaraípe, Serra, Espírito Santo. Além de compositor e cantor, é doutor em Filosofia e pós-doutor em Estudos Literários, pesquisando as relações entre Filosofia, Arte e futebol.

Os textos datam entre 2008 e 2012 e narram, em modo atemporal, experiências cotidianas relacionadas ao mundo do futebol. São crônicas brincadas e ajuizadas, literais e simbólicas, passionais, lógicas, com toques de sarcasmo e ironia e com menções e referências que transcendem a grande área do esporte. Leia-se: textos encantadores, escritos por dois jovens amigos de infância, companheiros de pelada de rua em Jacaraípe, Espírito Santo, entendedores de futebol, de filosofia e de literatura e que tabelam fatos e reflexões, pesquisa e análise, história e resenhas. Os textos rolam páginas afora, driblando o leitor com a categoria e a precisão de dois craques de bola.

Na crônica “Digno de nota”, Bernardo encontra-se no Estádio Municipal de Córdoba, Argentina, para uma partida da Copa América. Descreve o sentido e a emoção da experiência e recorda Drummond na menção “futebol mesmo só no estádio”. A crônica avança no relato sobre um tal panfleto distribuído pela organização na entrada do estádio, “desses que a gente pega na porta da

faculdade, no centro ou no sinal de trânsito” (SANSEVERO, 2022, p. 71). Algumas páginas a mais que frente e verso, constavam de um conto de Rubem Fonseca vertido para o espanhol. Tratava-se do *Plan Nacional de Lectura* do Ministério de Educación de la Nación divulgando a iniciativa: *Passión por leer*. O protagonismo da crônica fica por conta do jogador paraense da seleção brasileira, Paulo Henrique Ganso, que se destaca também pelo seu conhecido hábito de leitura, “Já que não temos uma política de incentivo à leitura nos padrões da Argentina [...] É preciso cultivar e exaltar jogares como esse [...] É a hora e a vez de um jogador dessa linhagem brilhar pelo Brasil” (p. 73), finaliza Bernardo.

Bernardo é prosa, Alex é poesia. No primeiro tempo do livro, “Um dois”, os textos se alternam e conversam entre si. Na segunda metade, “Fomeagem”, Bernardo segue solo com registros dentro e fora do Brasil. O Maracanã, o Mineirão, o Estádio Nacional do Chile, o Camp Nou, em Barcelona. Neste último, reflete: “eu, garoto criado na periferia da capital do Espírito Santo sobrevivi a partidas entre Serra e Jaguaré, Vitoria e Vilavelhense, Rio Branco e Desportiva” (SANSEVERO, 2022, p. 60). Agora, lá estava nosso cronista, ingresso na mão, para assistir a uma partida entre dois gigantes do futebol mundial, Barcelona X Real Madrid. Realização de sonho até mesmo do mais pacato torcedor, quiçá do autor apaixonado por peladas e grandes partidas: “O Barcelona existe: Prelúdio” (p. 60) e “O Barcelona existe: Segundo Tempo” (p. 66).

Em “London, London ...”, Alex visita o estádio Stamford Bridge, centro de Londres, sede do Chelsea Football Club. Declara-se torcedor do Chelsea, “clube inglês e dinheiro russo, treinador holandês e jogadores de todo o mundo”, cosmopolita como a cidade que o abriga. Conta a história do clube, identifica-se com a “falta de glamour” e a pequenez da sede, mas entende que “nada pode ser maior do que saber nossos tamanhos”. E sente-se em casa, ou melhor, sente-se adentrando um “boteco com gente simples, cerveja gelada e um torresmo fumegante”, pois “quem nega o aconchego reconfortante que só as coisas pequenas da vida nos dão?” (POPST, 2022, p. 31).

Na crônica de nome “3”, Alex discorre sobre a numerologia particular que tem o futebol e pergunta se há no mundo algo com mais poder de união de gerações distintas. Conta o caso do avô paterno, fiel e glorioso torcedor de um time de Sorocaba e que aos poucos se converte em são-paulino, como o filho e o neto, havendo aí uma substituição, segundo o autor, da terceira pessoa da santíssima Trindade: “sai o Espírito Santo, entra o avô” (POPST, 2022, p. 26). Alex segue brincando com analogias: “Futebol é assunto sem obsolescência. Futebol é o amor atemporal. Futebol é alemão conversando acaloradamente com o argentino. Futebol é o judeu cantando o hino abraçado com o cigano. Futebol é o neto conversando com o avô” (p. 26).

Lá & cá resgata nosso olhar afetivo sobre o futebol e nos (re)aproxima dessa paixão brasileira e mundial que transcende a indústria esportiva. A escrita desses dois craques é contagiante e nos emociona como uma grande e bela partida de futebol. “E tem gente que reluta em admitir que o futebol contém propriedade filosófica” (SANSEVERO, 2022, p. 98)

Obrigada, rapazes! Foi uma pelada e tanto!

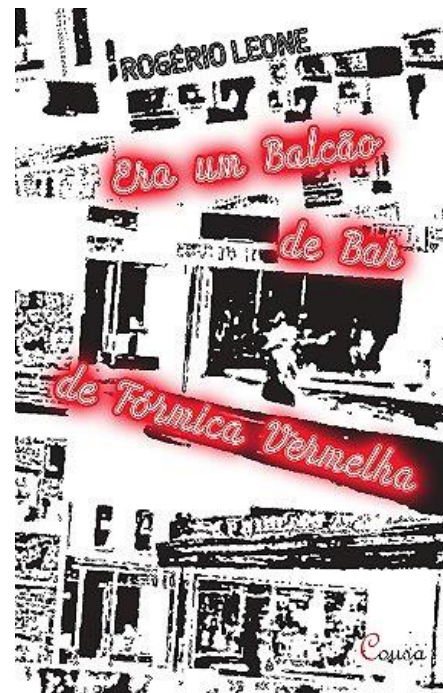
Referência:

POPST, Alexander; BOELSUMS, Bernardo. *Lá & cá: o futebol tabelando com o lirismo*. 2008-2013. Disponível em: <<https://laeca.fc.wordpress.com/>>. Acesso em: 31 out. 2023.

Recebida em: 27 de outubro de 2023.
Aprovada em: 01 de novembro de 2023.

LEONE, Rogério. *Era um balcão de bar de fórmica vermelha*. Vitória: Cousa, 2023.

Vera Márcia Soares de Toledo*



Tenho mais pena dos que sonham o provável, o legítimo e o próximo, do que os que devaneiam sobre o longínquo e o estranho. Os que sonham grandemente, ou são doidos e acreditam no que

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

sonham e são felizes, ou são devaneadores simples, para quem o devaneio é uma música da alma, que os embala sem lhes dizer nada. Mas o que sonha o possível tem a possibilidade real da verdadeira desilusão.

Bernardo Soares

Rogério Leone Evangelista nasceu em Vitória, em 1965, e se formou em Arquitetura e Urbanismo pela Ufes em 1989. Mesmo tendo exercido a profissão de arquiteto, amava a literatura por influência de muitas leituras das quais destacava: as obras de Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Paulo Leminski, Waldo Motta e artistas e compositores da MPB, como Arrigo Barnabé, Lupicínio Rodrigues e Alceu Valença. Mesmo este sendo seu primeiro livro publicado, escreveu poemas para blogs e revistas virtuais desde 2012. É muito pesaroso e triste pensar que este poeta tenha falecido, em agosto deste ano, sem poder gozar as apreciações ao seu trabalho há muito pensado, acalentado e, finalmente, editado em bela produção pela Cousa.

São 60 poemas que parecem resumir uma trajetória e se colocam como herança deixada aos leitores. Pequenas pedras cujo brilho refletem a efemeridade da existência. Difícil ler este acervo sem refletir, em primeiro lugar, a perda precoce do poeta. Porém, paradoxalmente, observa-se nos poemas de Leone uma celebração da vida em si mesma, mesmo quando tratam de tristezas, dores e pesares. Seus temas são: o amor, a música, a passagem do tempo, a cidade com seus espaços variados, a solidão, a desilusão e a dor de viver. Admitem-se como temas básicos da vida cotidiana de cada um, tratados com realidade, crueza, mas também com uma certa alegria, com otimismo e celebração. Mesmo com sofrimentos, o eu-poético de Leone revela-se um crente em sua voz e na capacidade de externar suas impressões interiores e vivenciar com inteireza as exteriores. O professor Benedito Nunes diz que: "Os grandes poetas são metafísicos fracassados: os grandes filósofos são poetas que crêem na realidade de seus poemas" (NUNES, 2007, p. 15).

Dentre as várias características da poesia do autor desses versos, a principal delas é a fé que ele deposita em sua escrita. E, a partir dessa fé, percorre seu olhar sincero às cenas vividas, ao pensamento esboçado sobre acontecimentos que o marcam, às impressões que se transformam em juízos e apreciações. Seu espaço é o da observação atenta e sensível como o *flâneur* representado por Baudelaire. Mas o Baudelaire de Walter Benjamin é o poeta impressionista de uma cidade grande, cosmopolita, em processo acelerado de transformação e emblema da modernidade nascente do século XIX. Como Daise Pimentel se pronuncia:

Nesse momento da modernidade, figuras contraditórias convivem: não mais o artesão, mas o trabalhador assalariado, nascido com a Revolução Industrial, cruza nas ruas com o *flâneur*, figura pré-capitalista que sobrevive na grande cidade, assim como o homem múltiplo e fragmentado da modernidade, representado por Baudelaire. Baudelaire tem a autoconsciência da modernidade. Sua tarefa: “dar forma à modernidade” (PIMENTEL, 2002, p. 90).

Já Rogério Leone faz passar ante seus olhos e também dos leitores um espaço que não é só urbanidade em decadência, mas um exterior transformado por sua ótica. Um olhar que não é trágico, mas lírico. Como no poema “Os navios manobram no mar dos meus olhos” (LEONE, 2023, p. 17):

Os navios manobram no mar dos meus olhos
Fazem voltas, rodopiam no mar dos meus olhos
Invadem meus olhos com apitos e rebocadores

Mas o porto está além dos meus olhos
Não construí portais de entrada
Nem balizadores, nem faróis, nem trago
Nos meus olhos sinalizadores.

Os navios que manobram no mar dos meus olhos
Estão vazios de qualquer carga dramática
Estão à deriva, manobrando a esmo
Em termos de navegação, navios fantasmas

Meus olhos estão vazios agora e nem as caravelas
De Pedro Alvares Cabral têm licença para entrar.
Meus olhos sem mar são desertos de sal.

Quando trata de saudade, tristeza e choro em “Lição de casa” (p. 19), também faz passar diante dos olhos o “álbum antigo de fotos”, “as cartas guardadas na caixa”, “a coleção de Júlia” e os “livros de Alencar”, com a esperança de que o chorar possa trazer alívio interior. Leone traz no peito “um amor profundo” capaz de ultrapassar as agruras cotidianas e “acordar cedo” e dormir “dentro do mundo”. Mais uma vez, seu percurso tem a marca da visão positiva das coisas.

Entretanto, em “Meu corpo” (p. 20), ele reconhece que “já não tem condição de eliminar as substâncias tóxicas” porque seu

seu corpo de meia idade retém
A água das poeiras da mágoa.

Adiante, volta ao espírito de superação e revela que o “balcão ranhurado” pelo “ódio” de suas unhas é passado porque “ontem já é tarde” e o que passou não cabe no seu presente.

Nos poemas/intertextos com letras de canções, como a que dá título ao livro, ele faz menção à canção “Diversões eletrônicas”, de Arrigo Barnabé. A do poeta e a do cantor destacam a desilusão amorosa, a finitude das relações e da própria vida. E mesmo que Leone reconheça que “há sempre um rio para navegar”, a cor vermelha do coração em sangue, tanto na canção (“e você ali / naquele balcão de fórmica vermelha / chorando embriagado...”) como no poema (“a cor escura do seu coração tremula ao vento” [p. 28]) escancaram a dor da desilusão. Em “Alceu” (p. 44), há uma homenagem ao cantor e compositor Alceu Valença. A solidão é o tema. Novamente, a solidão que “devora”, na canção, é também “devoradora” e “fria”, no poema. Mas o eu lírico, na poesia, resgata que “sobra você”, mesmo que seja no olhar do poeta que fita o ser amado “no coletivo toda segunda de manhã” (p. 44).

Em “Lupicínico” (p. 50), novamente a dor do amor mal resolvido se dá como na canção de Arrigo Barnabé com “um copo de gin / e o cotovelo afundado na fórmica carmim do balcão de bar”. É “lupicínico” o poeta que rima amor com dor, mas também é “bendito”.

Percebe-se nos últimos poemas, a partir da p. 66 até o final, um certo pesar e um gosto amargo em relação ao viver. O tom poético apresenta uma mudança bem nítida no espírito do eu lírico. O choro torna-se mais presente, os sorrisos escasseiam, as observações dos espaços são mais sombrias, o abandono e a dor da solidão são sentidos até nas horas claras do dia e um certo pressentimento da finitude fica mais forte. Mas o poeta tem certeza que deixou marcas em sua trajetória e aqui, mais uma vez, transparece a fé na vida que é a característica mais evidente de sua obra.

Os versos desse poeta são uma grata e linda surpresa nas letras no Espírito Santo. Ele possui, apesar da única obra, uma força que ficará registrada por sua concisão, sensibilidade, inteireza e capacidade de “não mentir o sentimento”, que são características fortes de outra grande influência declarada em seu trabalho: Clarice Lispector.

por onde passo
deixo minha marca
um grafite, um lembrete
um pedaço do que em mim
não despedaça.
deixo minha marca
caso me procurem
e não encontrem meu endereço.

Referências:

DRUMOND, Josina Nunes. A paisagem urbana em Baudelaire. *Poesia: horizonte e presença*. Vitória: Ufes, 2002. p. 259-271.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Ática, 1982.

PIMENTEL, Daise de Souza. Século XIX, século XX: ruínas (Benjamin, Modernidade, Baudelaire). *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: Ufes, 2002. p. 88-97.

Recebida em: 31 de agosto de 2023.
Aprovada em: 06 de setembro de 2023.



Wilberth Salgueiro [Bith]
(Foto de Paulo Roberto Sodré)