



VOLUME 56

PAULO ROBERTO SODRÉ
SÉRGIO DA FONSECA AMARAL
VITOR CEI
WILSON COÊLHO
(org.)

Brav@s companheir@s e fantasmas 9

Estudos críticos sobre o/a autor/a capixaba



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

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

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



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

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

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

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Valdemar Lacerda Júnior

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

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

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

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

Seção de Design

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

Seção de Livraria e Comercialização

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



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

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



Diretor da Graúna Digital

Thiago Moulin

Supervisão

Laura Bombonato

Seção de edição e revisão de textos

Carla Mello | Natália Mendes | José Ramos

Natalia Mendes | Manuella Marquetti

Stephanie Lima

Seção de design

Carla Mello | Bruno Ferreira Nascimento

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação e capa

Bruno Ferreira Nascimento

Revisão de texto

Fotografia da capa por

Nasa em

<https://unsplash.com/>.

Esta obra foi composta com a família tipográfica Crimson Text.

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

B826 Brav@s companheir@s e fantasmas 9 [recurso eletrônico] : estudos críticos sobre o/a autor/a capixaba / Paulo Roberto Sodré ... [et al.], (organizadores). - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES, 2023. 292 p. ; 21 cm. - (Coleção Pesquisa Ufes ; 56)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-542-7

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

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

CDU: 821.134.3(81)

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

**PAULO ROBERTO SODRÉ
SÉRGIO DA FONSECA AMARAL
VITOR CEI
WILSON COELHO
(org.)**

Brav@s companheir@s e fantasmas 9

Estudos críticos sobre o/a autor/a capixaba

 **EDUFES**

Vitória, 2023

Sumário

Apresentação	10
<i>Frauta Agreste: Maria Antonieta Tatagiba, uma autora para além das classificações</i>	12
<i>Anaximandro Amorim</i>	
À guisa de uma periodização.....	12
À guisa de uma biografia.....	14
À guisa de uma análise	17
Para além de uma classificação	22
Referências	24
Ser, pensar e sentir em <i>João, o Botão</i>, de Elizabeth Martins	26
<i>Arlene Batista da Silva</i>	
<i>Ana Carla Oliveira</i>	
Notas sobre a leitura	26
Introdução à leveza: a autora	29
Olhares convergentes sobre as identidades	31
Materialidades da obra	34
Referências	39
Representações do leitor em quatro contos de <i>Mina Rakastan Sinua</i>, de Reinaldo Santos Neves	43
<i>Arnon Tragino</i>	
<i>Ravena Brazil Vinter</i>	
<i>Rosana Carvalho Dias Valtão</i>	
Referências	59

A representação da mulher subversiva em “Bordeaux”, de Mara Coradello	62
<i>Caroline Barbosa Faria Ferreira</i>	
Considerações sobre o conceito de representação	62
Acerca da representação da mulher na história e na literatura.....	67
Acerca da autora Mara Coradello	69
Análise da personagem Bordeaux.....	70
Referências	76
A incomunicabilidade humana em <i>O templo e a forca</i>: a nova torre de Babel	81
<i>Cláudia Fachetti Barros</i>	
<i>Cynthia Mara Cecato da Silva</i>	
<i>Elizabete Gerlânia Caron Sandrini</i>	
Referências	101
Investigações iniciais sobre o folhetim no Espírito Santo – 1849-1859 ...104	
<i>Daniel Rossmann Jacobsen</i>	
Introdução ao folhetim.....	104
Considerações sobre o acervo pesquisado.....	106
Primeiro folhetim publicado no Espírito Santo	109
O primeiro folhetim com temática capixaba.....	112
Outros folhetins no <i>Correio da Victoria</i>	115
Folhetim no <i>A Regeneração</i>	118
Considerações finais	119
Referências	121
As várias faces do amor em poemas de Matusalém Dias de Moura . 124	
<i>Ester Abreu Vieira de Oliveira</i>	
<i>Maria Mirtis Caser</i>	

Referências	142
O humor nos contos de Amâncio Pereira	146
<i>Francisco Aurelio Ribeiro</i>	
Referências	164
“Galicismos a berrar”: uma leitura do primeiro número de <i>Vida</i> <i>Capichaba</i> à luz da literatura comparada	167
<i>Grace Alves da Paixão</i>	
Referências	186
Carne viva do tamanho de um punho.....	193
<i>Katria Gabrieli Fagundes Galassi</i>	
Referências	209
Parque Moscoso: Da memória afetiva ao território do lobisomem.....	211
<i>Linda Kogure</i>	
Entre o presente e o pretérito.....	213
Licantropo em ação	217
Lacunas & preenchimentos	224
Referências	230
Galos e piratas na poesia humorística de Manoel Teixeira Leite (ou João Bohemio)	234
<i>Paulo Roberto Sodré</i>	
Referências	250

A literatura de cordel produzida no Espírito Santo..... 256

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva

O advento da literatura de cordel no Brasil 258

A literatura de cordel no Espírito Santo 260

Apontamentos sobre os cordéis com sotaque capixaba..... 273

Referências 274

Amâncio Pereira: um homem de sua época..... 277

Wilson Coelho

A formação do dramaturgo 280

Aspectos da dramaturgia de Amâncio Pereira 281

Uma leitura de *Virou-se o feitiço* 287

Referências 290

Apresentação

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

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

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

Complementando essa oportunidade de pesquisa e de debate, o(a)s organizadore(a)s têm procurado trazer crítico(a)s de outros estados interessado(a)s na produção literária do Espírito Santo, bem como abrir o espaço do evento para que autora(e)s convidada(o)s deem depoimento sobre suas obras.

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

Continuar, garantir e avançar o trabalho do Neples é o que procurou o Brav@s Companheir@s e Fantasmas: IX Seminário sobre o(a) Autor(a) Capixaba, ocorrido em setembro de 2020. Em decorrência da situação de pandemia e isolamento social que vivenciamos em 2020, decidimo-nos por modificar o formato do evento, cancelando as sessões presenciais nos turnos da manhã, tarde e noite, e organizar o seminário por meio de duas atividades: chamada para publicação de trabalhos neste livro e uma *live* única sobre o teatro de Amâncio Pinto Pereira, realizada no dia 18 de setembro (gravação disponível no canal do PPGL no YouTube: <https://www.youtube.com/ppglufes>). Neste nono volume se reúnem, portanto, os textos aprovados, além da palestra proferida por Wilson Coêlho na *live*. Esperamos que, como os outros, este tenha acolhida sobretudo nas leituras para novas e próximas pesquisas e trabalhos críticos.

Paulo Roberto Sodré
Sérgio da Fonseca Amaral
Vitor Cei
Wilson Coêlho

Frauta Agreste: *Maria Antonieta Tatagiba, uma autora para além das classificações*

*Anaximandro Amorim*¹

À GUISA DE UMA PERIODIZAÇÃO²

Afonso Cláudio de Freitas Rosa (1859-1934), governador do estado do Espírito Santo, jurista, historiador, escritor e acadêmico, em sua *História da Literatura do Espírito Santo* (1981) divide a nossa produção literária em dois períodos: o de “Incubação”, que vai do século

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

2 Artigo escrito para a “Semana Maria Antonieta Tatagiba - 2019”, na “Roda de Conversa” da Biblioteca Pública Estadual Levy Curcio, em julho.

XVII até o ano de 1876, em que, segundo o autor, um opúsculo de 31 páginas, de autor ignorado, editado no Rio de Janeiro pelos livreiros Eduardo e H. Laemmert, dava conta de um episódio do século XVII, sucedido na Capitania do Espírito Santo, fecha o ciclo do que ele chama “romantismo” ou “ciclo das grandes lendas capichabas”; e, a partir desse ano, com o que Rosa chama de “expansão consciente”, em que observamos o início de uma “massa crítica” de autores e intelectuais que começam a pensar e produzir literatura, nesse quinhão do Brasil, dentro de um esquema que o crítico Antonio Candido (2000) chamará, mais tarde, de “sistema literário”, ou seja, tríade constituída por autor, obra e público, cuja existência só se torna possível a partir do século XIX, antes do qual só haveria “manifestações literárias”, coadunando-se com o aventado por Afonso Claudio.

Reinaldo Santos Neves, em seu *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo* (2016), disponível no site Estação Capixaba, faz um recorte quaternário, retrocedendo um pouco mais, com relação a Afonso Cláudio, coisa de um século, a fim de abrigar as primeiras manifestações epistolares, sem deixar de lado o legado literário anchietano; o século XIX; o século XX, de acelerada expansão artística, se usarmos a denominação dada por Afonso Cláudio e que merece, por esse aspecto, três capítulos e breves notas sobre o século XXI, até precisamente o ano de 2003.

Periodizar qualquer autor e/ou vanguarda literária é sempre um ato de muita dificuldade e, para isso, socorremo-nos da opinião da pesquisadora paulistana Lígia Cademartori, que, em seu livro *Períodos literários*, pondera:

O estudo da literatura não pode dispensar uma identificação do fenômeno em relação ao momento histórico em que surgiu. Assim, “período”, “movimento”, “escola”, “fase literária” são termos de circulação frequente, e manifestam a tentativa de ordenação dos fenômenos literários no tempo. Essa tentativa, porém, enfrenta dificuldades metodológicas. A principal delas é a questão

da divisão em períodos, em que é preciso conciliar os critérios de tempo e os critérios estéticos. Sem essa relação, a divisão pode se tornar arbitrária. Uma periodologia pode obedecer a um procedimento meramente cronológico, referindo-se à literatura do século XVI, do século XVII, etc. Outra, prender-se a denominações políticas, referindo-se à literatura colonial, literatura do Segundo Reinado, etc., designando o literário pelo fato político. Mas ambas deixam de distinguir as peculiaridades estéticas para englobar obras de características distintas sob uma mesma denominação. Por exemplo: se usássemos como critério de divisão da produção literária o seccionamento cronológico “século XIX” para enforçar a literatura brasileira, agruparíamos, num mesmo período, autores tão distintos quanto Olavo Bilac e Cruz e Souza (CADEMARTORI, 1993, p. 6-7).

Dito isso, fazemos, assim, nosso questionamento: *Frauta agreste*, única recolha de poemas da autora, lançado em 1927, poderia ser classificado em qual período – o de seu século de lançamento ou o de aparição de sua autora? Para tanto, temos como objetivo fazer uma apresentação geral da autora e de sua obra, usando como metodologia uma revisão dos nossos referenciais bibliográficos, a fim de que eles se constituam em nosso ferramental para chegarmos ao nosso desiderato. Defendemos a opinião, assim, de que Tatagiba, ainda que uma autora cuja maioria dos textos, escritos em versos rimados e metrificadas, dialogue com a tradição poética, apresenta elementos para além de meras classificações; assim, apontamos elementos de originalidade em sua obra.

À GUIA DE UMA BIOGRAFIA

Maria Antonieta Tatagiba nasceu Maria Antonieta de Castro Siqueira, no dia 17 de setembro de 1895, no distrito de São Pedro do Itabapoana, pertencente ao município de Mimoso do Sul, sul do estado do Espírito Santo. Filha de Maria Rita de Castro e de Arthur

Antunes Siqueira, é do marido José Vieira Tatagiba que ela herda o nome que a faria conhecida como autora, tendo, inclusive, críticas favoráveis de autores como José Madeira de Freitas (o “Mendes Fradique”) e Cecília Meireles, o que significa: seu talento a fez conhecida fora de seu rincão natal, a despeito de ter aí vivido e morrido, prematuramente, aos 32 anos de idade.

A vida de Maria Antonieta Tatagiba, aparentemente, foi como a de muitas mulheres interioranas daquele século XX (e, certamente, ainda deste início de século XXI): esposa, mãe, professora, católica apostólica romana, cuja fé, parece, foi, ao lado da poesia, o alicerce para suportar a morte do filho Ruyzinho, em 1925, a quem ela dedica um poema homônimo, belo e triste, cujos versos começam assim:

Maio... Ressoam no ar as harmonias
Dos bronzes e das longas litanias...
Foi em maio... há um ano que partiste...
E este mesmo sino que risonho, agora,
Tange, na tarde em que foste embora
Soava num dobre compassado e triste (TATAGIBA, 2015, p. 74-76).

Equivoca-se, no entanto, quem acha que Tatagiba conformar-se-ia com um papel preestabelecido de mulher, a exemplo de seu tempo. E ainda que as condições fossem-lhe desfavoráveis para que ela pudesse galgar horizontes maiores que os do seu São Pedro do Itabapoana, foi na literatura que ela conseguiu projeção, algo indubitavelmente digno de nota, com publicações e elogios, segundo conta Karina Fleury (TATAGIBA, 2015, p. 12-13):

O primeiro periódico a abrir espaço para a incipiente produção literária da jovem escritora foi *O Jornal*, do Rio de Janeiro, na coluna denominada “O conto de *O Jornal*”, que publicou “A cruz da estrada”, em duas páginas.

Em terras capixabas, foi a revista *Vida Capichaba*, em sua “Seção Biográfica” que apresentou a “poetisa fulgurante, literata por temperamento”, Maria Antonieta Tatagiba (VIDA CAPICHABA, 1926). Logo após, dois renomados escritores e críticos literários Jairo Leão e Mendes Fradique aplaudiram *Frauta Agreste*, em 1927. Fradique confessando não poder calar seu “entusiasmo por esse livro excelente”, mesmo não sendo o crítico literário oficial do jornal carioca, *O Jornal*, fez publicar um artigo “Uma poetisa!, onde se lê que “a autora de ‘Frauta Agreste’ fez um livro seu pelo sentimento, seu pela ambiência em que se inspira, seu pelo novo da expressão e pela singularidade da fôrma.” Para Leão, Antonieta é um “dos raros espiritos femininos intellectuaes do nosso Estado, que mais honram e illustram a nossa literatura, o da senhora Maria Antonieta Tatagiba se distingue” pelo modo com que escreve seus versos.

É a própria *Vida Capichaba* que tece rasgados elogios à autora, numa edição de 1925, em que se lê (GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO, 2020, s.p.):

A exemplo do que se pratica nos centros da mais requintada civilização espiritual, tambem queremos conceder ás nossas illustres compatricias - cuja cultura literaria ou artistica constitue formoso penhor de estima e acatamento, que todos lhes rendemos - o ensejo de nos demonstrarem, em admiraveis syntheses, claras e incisivas, as fulgurações de suas intelligencias e rumos principaes de seus temperamentos.

[...]

Iniciamos a publicação desta pagina com as respostas, que deu ao nosso questionario, a notavel e esmerada escriptora Maria Antonieta Tatagiba, cujos versos impecaveis, mais de uma vez, têm realçado as paginas deste periodico, revelando-a insigne sacerdotiza nos mysterios eleusinos da poetica, que, na sua lyra, é escrava favorita da arte e da beleza.

E Tatagiba, com muita coragem, nessa entrevista encara temas como feminismo e condição da mulher (GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO, 2020, s.p.):

Com ódio ou temor dizem, em frases cheias de mel, coisas, na verdade belas, mas sem efeito na vida real: a mulher é um manancial de nossa felicidade, é uma criatura quase divina, que não deve viver a não ser no ambiente puro da família, é um anjo, é uma deusa, é o sol de nossa vida. Tudo isso seria muito belo, agradaria à fantasia, entusiasmaria as almas sentimentais, mas não melhoraria a situação da mulher na sociedade. [...] Deixem que as mulheres lutem e trabalhem, nem todas se casam, nem todas possuem um lar, nem todas se acham ao abrigo das necessidades, a essas que provem a subsistência com o labor das próprias mãos, o nosso carinho e o nosso respeito, porque enobrecem, exaltam as virtudes e elevam a dignidade.

Tanto reconhecimento, em vida e em morte, é fruto de um trabalho que conta com publicações em periódicos, mas, certamente, com um único livro, *Fruta Agreste*. Retomamos a pergunta, neste ponto de nossa explanação: como poderíamos situar o trabalho? Em qual século, em qual vanguarda?

O leitor poderá encontrar mais sobre a biografia de Tatagiba nos trabalhos de Karina de Resende Tavares Fleury (2008, 2015) e Francisco Aurelio Ribeiro (2014), indicados em nossas referências.

À GUIA DE UMA ANÁLISE

Reinaldo Santos Neves, em seu *Mapa*, situa Tatagiba no século XIX, no capítulo 3, item “g”, “Parnasianismo e Simbolismo”. Opção, a nosso ver, acertada, levando em consideração critério de nascimento e análise estética da obra. Ora, há de se lembrar que essas escolas literárias, em geral, faziam o seguinte caminho: Europa (na maioria das vezes,

França), Rio de Janeiro e, depois, Espírito Santo. O critério geográfico não pode ser desprezado e a dificuldade em comunicação e transmissão de informações fazia com que esses movimentos viessem ou defasados (deslocados no tempo) ou “contaminados” com outros, no que Santos Neves começa a falar da autora da seguinte forma:

Neo-simbolista foi Maria Antonieta Tatagiba (1895-1928); publicou, em 1927, seu único livro, *Frauta agreste*, que se destaca, pelo domínio tanto da técnica como da emoção, entre os livros de poesia escritos no Espírito Santo na primeira metade do século (NEVES, 2016, s.p.).

Entendemos, assim, que Reinaldo Santos Neves leva em consideração que escolas literárias como Parnasianismo e Simbolismo, ainda que vindas de França no século XIX e estabelecidas no Brasil no mesmo século, ainda vão encontrar ecos no Espírito Santo do século XX, uma vez que, por critérios geográficos e pela lenta disseminação de tais tradições, o Espírito Santo sofreria efeitos dessas tradições por mais tempo.

É, aliás, Francisco Aurélio Ribeiro quem afirma: a autora “[...] foi parnasiana, pela construção formal dos poemas e concepções temáticas clássicas, mas o subjetivismo, a religiosidade, a melancolia a fazem enquadrar na corrente neo-simbolista surgida dentro do Modernismo” (RIBEIRO, 2003, p. 21 *apud* TATAGIBA, 2015).

De fato, tendo nascido em 1895 e vivido em um rincão interiorano do Espírito Santo, Maria Antonieta não teria como não se ter impregnado de uma tradição que levasse em conta um parnasianismo ainda muito encontradiço na maioria dos autores, sobretudo espírito-santenses do período, como diz Madeira de Freitas (*apud* NEVES, 2016, s.p.):

Maria Antonieta morreu num recanto de província, longe do cartaz da livraria, longe do bracejamento dos “après-midi”, longe da

intriga dos grupinhos literários; morreu para as bandas da terra simples, entre a paisagem que tão bem cantou em sua *Frauta agreste*, entre as cores ameníssimas das aquarelas do campo, que tão magistralmente esbateu, nos seus poemas, nas suas baladas, nos seus sonetos. E não pudera morrer em melhor sítio. Ela que fez da natureza o seu manancial de emoções estéticas; ela que teve nas coisas de seu torrão natal outros tantos motivos de arte sua; ela que sorria à luz louçã das manhãs serranas, e tanta vez chorou a melancolia das tardes chuvosas; ela que hauria no oxigênio quente dos arvoredos a fragrância de seu estro encantador; ela que viveu a poesia dos vales sertanejos e pulsou com a natureza aos mesmos latejos da mesma seiva — não poderia, morrendo, ser mais feliz do que foi, pois morreu dentro da mesma vida, entre tudo quanto na vida mais havia amado.

O livro traz capa com ilustração do afamado cartunista e escritor Raul Pederneiras, considerado um dos expoentes da *Belle Époque* carioca. Ela mostra uma bucólica e bela figura feminina, que, em uma possível análise, pode nos evocar a deusa Clio, perdida em um bosque, tocando a sua flauta. A paisagem onírica nos passa um cenário de calma, como se não houvesse pressa, ou mesmo tempo. Da mesma forma, a maviosa figura de mulher pode ser, também, um símbolo do que o leitor vai descortinar ao longo dos textos: uma poética cujo campo temático deslinda bosques, prados, montanhas, em um bucolismo que busca retratar um éden particular. Mesmo o poema temático à perda do filho está prenhe de figuras religiosas, que evocam, todo o tempo, o paraíso, o lugar celestial onde, um dia, poeta e filho se encontrarão, numa alusão aos anjos e sonhos, tão cara ao simbolismo.

Frauta agreste conta com 42 textos poéticos, dos quais pinçamos temáticas como: tédio existencial/*spleen*, desilusão amorosa, valorização da vida simples, o fluir da existência, dentre tantos outros que variam nesse campo temático, tal como explicitamos no parágrafo anterior. Há alguns sonetos, tais como “Carro de bois” ou “A

uma árvore”, todos no esquema de rimas interpoladas ou intercaladas (ABBA) e decassílabos (exceção para “Chromo”, no esquema heptassílabo, por exemplo). Há, no entanto, a presença de textos com dísticos, tercetos e quadras, redondilhas, heterométricos, todos, sem exceção, rimados.

Optamos pela escolha de um poema, o qual intitula a obra, certamente posicionado no início do livro de forma proposital e que, para nós, é um poema-prólogo. Eis, portanto, “Frauta agreste” (TATA-GIBA, 2015, p. 30-34):

Este sítio risonho entre montes aberto
É a seara de Booz, onde a miséria humana
Não entristece o olhar que vê o céu de perto,

Lindo e azul qual preciosa e antiga porcelana,
Quando raia a manhã cheirosa, pura e fria
E áureo guerreiro, o sol do seu carro espadana

Setas de ouro e de luz por sobre a ramaria,
Sobre as casas se abrindo através dos pomares,
Num bulício de vida e de sã alegria.

Que ledó é o fumo azul que sobe destes lares
Para o alto a se juntar aos tufos da neblina
Nas serras, de onde vem, embalsamando os ares,

Um aroma de jasmim – a essência agreste e fina
Dos verdes laranjais se abrindo ao longe, em flor
Canta a voz de cristal do sino na colina.

Lembrando ao já desperto e ativo lavrador
Que a terra fértil, boa, espera o grão nas leiras
Para o tornar em pão, regada de suor.

Há duetos de sabiás à tarde, nas balceiras
Para embalar o sol que atrás da serra expira
Golfando sangue sobre as cristas das pedreiras.

Rósea, a sempre-lustrosa os seus festões atira
Pelas sebes da estrada e a esmo pelos campos,
Onde passam cantando águas cor de safira.

São os dias aqui sempre azuis... Pomos lampos
Coroam na ramada o labor da charrua...
São as noites de paz, cheias de pirilampos...

E como é sugestiva e poética esta lua
Serrana, quando mostra entre o crivo da mata,
Num desmaio de amor a face casta e nua...

Sobre a aldeia adormida – oh! Magia tão grata
A alma que sonha – entorna o seu clarão incerto
Aluminando o enlevo azul da serenata...

Aqui neste rincão de verduras coberto
Entre montes tafues que beijam o infinito
E onde se julga ver o claro céu de perto.

É que os dias eu passo em sossego bendito,
Tocando a minha flauta e ouvindo a singeleza
Do seu som se casar, das aves ao *spartito*.

No seio acolhedor da bela Natureza!

Trata-se, estruturalmente, de um texto composto de 14 estrofes, compostas por tercetos isométricos dodecassílabos, no esquema

ABA – BCB – CDC, ou seja, rimas encadeadas (terça-rima), até o desfecho, composto de uma estrofe de um único verso, que serve para dar o fechamento do esquema rímico, feito por vocábulos paroxítonos, de rima grave ou feminina.

Nota-se um campo temático que oscila entre o parnasiano e o simbolista. Assim, são observadas palavras como: “montes”, “serras”, “colinas”, “neblinas”, “ares”, “lua”, “céu”. O poema segue uma estética parnasiana com o colher de palavras e o limar de versos que o tornam bastante regular, na maioria de suas passagens.

A temática gira em torno da descrição desse local (São Pedro do Itabapoana como um *locus amoenus*). O eu-lírico é parte desse *locus*, tão próximo do *locus amoenus* dos clássicos, num diálogo direto com a tradição (que também é retomado diretamente no poema “Tocadora de fruta”). Flauta em punho, ela tece loas a esse local, feito de “dias sempre azuis”, “noites de paz” e “pirilampos”.

A primeira estrofe, que tece o local como um “sítio risonho”, parece fazer uma aproximação afetiva à São Pedro do Itabapoana da autora, local que se compara aos campos férteis do personagem bíblico Booz ou Boaz, marido de Rute, bisavô do Rei Davi, numa aproximação bíblica que muito busca recompor esse paraíso “onde a miséria humana não entristece o olhar que vê o céu de perto”. É a partir dela que esse “*locus*” se descortina, num passeio repleto de sinestésias (“manhã cheirosa”), cores (“laranja”, “azul”) e um regionalismo que contrasta até com elementos greco-romanos (o sol, um “áureo guerreiro”, abrindo a manhã ao canto de “dueto de sabiás”). O caminhar, ao longo desses campos “férteis”, de “verduras coberto”, termina na melodia da flauta, agreste, brejeira, um canto de paz, em “sossego bendito” e “singeleza”, “no seio acolhedor da bela Natureza”.

PARA ALÉM DE UMA CLASSIFICAÇÃO

A presença de elementos parnasiano-simbolistas mostra uma autora que não apenas conhecia a tradição mas também a fundamenta em

seus versos. Tal como tratamos acima, sabemos que esses movimentos não chegariam até os rincões do país em forma pura; ademais, é o autor fruto do seu tempo, no que Maria Antonieta, certamente influenciada por essa mesma tradição, pôde usá-la nos seus versos.

Há, no entanto, algo que foge à lógica de uma análise: a poesia. Esse sentir bem mais forte que o signo, sem sombra de dúvida presente na obra da autora, que nos remete, de mãos dadas, a esse lugar de sonho, caminhando ao lado da flautista, num retorno à pequenez das coisas, intimismo lírico que apenas poucos e grandes poetas conseguiram lograr. Ela, em apenas uma obra.

Maria Antonieta Tatagiba expirou às 10h do dia 13 de março de 1928, uma manhã de verão, em sua São Pedro, segundo Agostino Lazzaro (1995, p. 51), “entretecida pelo canto dos pássaros e a beleza única de seus versos”, tendo sido sepultada, a pedido, no mesmo jazigo de seu filho. Foi a mulher, ficou o legado: sua morte foi noticiada em vários jornais capixabas e até em *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*. Mesmo o cronista João do Rio teceu comentários sobre a poeta: “Maria Antonieta Tatagiba pode ser citada entre os melhores vultos do verso, no momento brasileiro” (TATAGIBA, 2015, p. 17).

A autora recebeu várias homenagens póstumas, dentre as quais citamos: em 1939, foi eleita patrona da cadeira 32 da Academia Espírito-santense de Letras, numa época em que não era permitida a entrada de mulheres naquele silogeu (RIBEIRO, 2014, p. 184). Tatagiba é a única mulher a figurar no rol de patronos; foi declarada “patrona espiritual” da Academia Feminina Espírito-santense de Letras, em 1957, por sugestão da escritora Annette de Castro Mattos; foram feitos concursos de poesia, seminários, como o “Bravos Companheiros e Fantasmas”, da Ufes, que, em sua terceira edição, contou com mesa temática; e a criação de uma academia de letras, em seu rincão natal, a 24 de julho de 2018, a “Academia de Letras Maria Antonieta Tatagiba”, única do estado cujo nome homenageia um autor, o que atesta a importância da mulher e sua obra, para além de qualquer tentativa de classificação ou análise.

REFERÊNCIAS

CADEMARTORI, L. **Períodos literários**. São Paulo: Ática, 1993.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos (1750 - 1836)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 23-24.

FLEURY, K. de R. T. **O papel da mulher e a mulher de papel: vida e obra de Maria Antonieta Tatagiba**. 2008. 145f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/6435>>. Acesso em: 11 out. 2020.

FLEURY, K. Refazendo os passos. *In*: TATAGIBA, M. A. **Fruta agreste**. São Mateus: Academia Mateense de Letras - Amaletas, 2015.

GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. Maria Antonieta Tatagiba e a literatura feita por mulheres. **Notícias**, 2020. Disponível em: <https://www.es.gov.br/Noticia/maria-antonieta-tatagiba-e-a-literatura-feita-por-mulheres>. Acesso: 11 out. 2020.

LAZZARO, A. **A face múltipla e vária: a presença da mulher na cultura capixaba**. Vitória: Prefeitura de Vitória, 1995. p. 47 - 51.

NEVES, R. S. Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo. **Estação Capixaba**, 2016. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no.html>. Acesso: 11 out. 2020.

RIBEIRO, F. A. Maria Antonieta Tatagiba. *In*: RIBEIRO, F. A. (org.). **Patronos e acadêmicos**. Serra: Formar, 2014. p. 184.

ROSA, A. C. de F. **Historia da litteratura espirito-santense**. Rio de Janeiro: Xerox, 1981.

TATAGIBA, M. A. **Frauta agreste**. São Mateus: Academia Mateense de Letras - Amaletas, 2015.

RESUMO: Apresenta a vida e discute aspectos da obra de Maria Antonieta Tatagiba, mediante análise de seu único livro publicado, *Frauta agreste*. Analisa o poema que intitula a obra. São usados, como referenciais, Afonso Cláudio, Reinaldo Santos Neves, Francisco Aurelio Ribeiro e Karina Fleury (literatura brasileira do Espírito Santo), Ligia Cademartori (periodização), dentre outros. Conclui-se ser a autora alguém que vai além das classificações de sua obra, tendo uma poética com vários elementos (árcades, simbolistas, românticos), além de total domínio da versificação.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira – Espírito Santo. Poesia brasileira – Maria Antonieta Tatagiba. Maria Antonieta Tatagiba – *Frauta agreste*.

Ser, pensar e sentir em João, o Botão, de Elizabeth Martins

*Arlene Batista da Silva*³

*Ana Carla Oliveira*⁴

NOTAS SOBRE A LEITURA

Em *História do livro e da leitura: novas abordagens*, Tânia Bessone (2009) afirma que tanto o livro como os modos de ler são práticas culturais criadas pelo ser humano, marcadas e transformadas pela sociedade ao longo da história. Apoiados nesse princípio, entendemos que os diferentes livros que lemos na escola, em casa, em viagens, nas férias,

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

4 Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes).

no trabalho etc., e os modos como os lemos dão a ver determinadas *representações* de mundo que legitimam certas *práticas e apropriações* (CHARTIER, 1994). Em síntese, para o autor, as *representações* são as classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social. As *práticas* são modos, usos e costumes construídos a partir das representações, dando significado à realidade, enquanto as *apropriações* são modos e processos que determinam as operações de construção de sentido (CHARTIER, 1990).

Para alguns estudiosos (CAPOVILLA; GÜTSCHOW; CAPOVILLA, 2005; CÁRNIO *et al.*, 2006; CAPELLINI, 2006), a leitura é entendida como o domínio mecânico da decodificação do sistema alfabético da escrita que legitimou práticas como “a memorização de palavras, leitura a partir da silabação e da soletração e fundamentou o método monitorial-mútuo utilizado no processo de alfabetização que vigorou até o final da década de 30 do século XIX” (BECALLI; SCHWARTZ, 2015, p. 18).

Outra concepção, de base estruturalista, toma a leitura como ato de comunicação, cujo processo envolve emissor-mensagem-receptor. No limite, o leitor torna-se um decodificador da mensagem, sem muito esforço, ou pior, sem a necessidade de expressar seus posicionamentos, sentimentos, atitudes diante do texto, “o que coloca estes leitores na condição de entidades vazias – de conhecimentos e sentimentos – a quem cabe somente decodificar e ‘engolir’ as mensagens dos múltiplos textos estudados” (SILVA, 1999, p. 13). Algumas práticas de leitura, a partir dessa concepção, propõem encontrar respostas no texto para perguntas objetivas, tais como: onde fulano mora? Em que ele trabalha? O que gosta de fazer nas horas vagas? E assim por diante.

Na contramão dessas concepções de leitura, buscaremos ler a obra João, o botão, de Elizabeth Martins (1999), em diálogo com outros textos, com relações externas à leitura como o contexto e os sujeitos envolvidos nesse processo, pois defendemos, com João Wanderlei Geraldi, que

[...] ler é construir uma compreensão no presente com significações que, entranhadas nas palavras, são dissolvidas pelo seu novo contexto – que incluem também as contrapalavras do leitor – para permitir a emergência de um sentido concreto, específico e único, produto da leitura que se está realizando (GERALDI, 2010, p. 103).

Nessa perspectiva, leitura é dar um sentido, é produção, e não reconstituição de sentidos. Não há como o leitor encontrar o sentido desejado pelo autor, de modo que haja uma equivalência entre sentido desejado e sentido percebido. Ao pegar como exemplo o texto literário, uma obra aberta por natureza, “a leitura é uma revelação pontual de uma polissemia do texto literário” (GOULEMOT, 2009, p. 108).

Tomando como princípio a capacidade humanizadora da literatura proposta por Candido (2011) e Corrêa *et al.* (2019), tomaremos o texto ficcional, dialogando com ele a partir de sua ligação com o real, que possibilita o reconhecimento da realidade (experiências de leitura), transposta para o mundo ficcional. Nesse sentido, entendemos que a obra *João, o botão*, em sua forma e conteúdo, expõe sentimentos e vivências do sujeito contemporâneo, desvelando a realidade histórica e social em que o homem se constitui.

João, o botão foi publicado por Elizabeth Martins em 1999. Em linhas gerais, retrata as reflexões de um botão sobre as funções sociais que poderia desempenhar na vida. De acordo com a autora, a obra surgiu quando ela desejava escrever uma nova história e precisava de algo bem especial, diferente, que despertasse o interesse das crianças para a leitura⁵ (MARTINS, 2020). Assim como o botão pensador da trama, Martins passou dias buscando... até que seu olhar voltou-se para um cabide de pé, onde estava pendurada uma blusa e foi como se um *zoom* trouxesse até ela a imagem nítida de um botão. Pronto!

5 A narrativa explicitada nesta seção nasceu de uma entrevista virtual concedida a nós pela escritora Elizabeth Martins, em 30 de setembro de 2020.

Começa, então, a organização poética da linguagem que pode revelar às crianças a complexidade da existência humana (MARTINS, 2020).

Narrado em terceira pessoa, o enredo se passa em um armariinho, tendo como protagonista um botão preto grande que vive em uma caixinha de papelaria e sonha fazer coisas diferentes, como viajar, andar de trem, de bicicleta; queria ser mais que um botão. O narrador é onisciente, analisa e sabe tudo sobre os sentimentos e pensamentos dos fregueses que chegam ao armariinho. Os personagens humanos não são nomeados, só o objeto botão. Eles chegam à papelaria para comprar botões; a primeira pessoa é um menino briguento; o segundo, um homem triste; e a terceira, uma cliente idosa sorridente e feliz que chega e avista João num canto dormindo. Compra-o e ele acorda no focinho de um cachorro. João não tem escolha, pois estava dormindo. A idosa confecciona um cão de pano para a neta e coloca João no focinho; sendo assim, João viaja de ônibus, passeia, faz tudo que sempre sonhou, enquanto vivia como botão, pois no focinho ganhou liberdade, a menina leva-o para vários lugares.

A partir do comentário dessa obra, ancorado nos estudos de Stuart Hall (2015) e Zygmunt Bauman (2005) sobre a identidade, esperamos contribuir para que a leitura do texto literário não seja um ato mecânico de decodificação do que está posto na superfície textual, mas uma atividade produtora de sentidos para o desvelamento da realidade.

INTRODUÇÃO À LEVEZA: A AUTORA⁶

Enquanto escreve, Elizabeth Martins ouve os silêncios e num instante de brilho, suas histórias cheias de leveza permeiam as páginas dos livros infantis. A autora, em si, carrega a leveza da bailarina cor de rosa e a expressividade de suas mãos dançam como borboletas no jardim de Laila. Joões, os botões, brincam de esconde-esconde nas

6 O título faz referência ao livro de crônicas da autora publicado em 2014.

caixinhas de costura, viram focinhos, contemplam a borboleta que pousa no balcão daquele movimentado armarinho. Nesse vaivém, a autora expressa em seus personagens os mais variados sentimentos.

Em 1952, nascia em Vitória, capital do Espírito Santo, Elizabeth Martins. Graduiu-se em História, com licenciatura plena, na Ufes em 1973. Exerceu a profissão como professora durante 12 anos, quando, por razões pessoais, deixou a sala de aula. Na década de 90, mergulhou no universo literário, dedicando sua vida à produção de literatura infantil. Certamente, nesses anos, veio juntar-se à grande cepa de escritores e escritoras capixabas já atuantes no estado.

Desde então, surge sua primeira experiência com a escrita, que segundo ela, sempre gostou muito de ler, incentivada pelo seu pai, que era um grande leitor. A vontade de escrever veio forte em meados de 1992, quando sentiu necessidade de se envolver com uma nova forma de se expressar e de participar de um movimento que se iniciava com a proposta de incentivar a leitura, partindo da descoberta do prazer de ler entre as crianças. Nessa mesma época, descobriu-se cronista e foi publicada no jornal *A Gazeta*, durante dois ou três anos; dois anos na *Revista Hype*, da jornalista Betty Feliz, e em publicações eventuais da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória.

Ao debruçar-se sobre o seu método de trabalho, Martins pontua que, no princípio, era tudo muito emocional e cheio de esperança de fazer parte de um movimento que privilegiava o conhecimento infantil. Aos poucos foi tomando um rumo mais objetivo, encarado de forma mais profissional. Envolve-se com a Educação Infantil de maneira mais completa, estudando sobre essa fase do aprendizado da criança, volta à sala de aula como parte do projeto, levando o livro até as crianças. Assim, a escrita continuou a fluir e o trabalho cresceu em responsabilidade. Percebemos no relato uma postura engajada e consciente da autora, quando se dá conta da função social que exerce na formação humana, cumprindo a missão de levar aos pequenos leitores sua literatura.

Cabe ressaltar que um escritor não nasce da noite para o dia, e sim das leituras que faz ao longo da vida, e nessas leituras estão seus maiores mestres. Quanto a isso, Martins volta ao baú da memória infantil e tira de lá seu primeiro mestre favorito, Monteiro Lobato, cuja obra

completa seu pai a presenteou, em 21 volumes de capa verde e títulos prateados, que passou a ser sua leitura constante desde os 6 anos de idade. Na infância leu de tudo um pouco, entre revistinhas e obras de autores consagrados traduzidos para o público infantil. Mas havia outra influência muito forte que vinha com a contação de histórias de sua mãe e do avô paterno. Mais tarde, contou com o apoio e carinho do poeta Sérgio Blank (*in memoriam*), que no mundo da escrita “foi o primeiro amigo, sempre solícito, um apreciador da literatura infantil” (MARTINS, 2020).

Além dos três livros infantis publicados, *Bailarina cor de rosa* (1993), *João, o botão* (1999) e *O jardim de Laila* (2007), publicou em 2014 uma coletânea de crônicas, *Introdução à leveza*, prefaciado pelo professor Luiz Guilherme Santos Neves. Bem antes, como resultado das oficinas de contos com a professora Deny Gomes, publicou em grupo um livro de contos, *No canto do olho* (1998), já esgotado. Atualmente, trabalha na tentativa de produzir um livro de contos bem curtos, quase *flashes* de diversas situações. Logo, envolvida na paixão pela fantasia, Martins convida o seu público a mergulhar intensamente nas suas histórias e a descobrir em cada personagem seus anseios, alegrias, frustrações, desejos e sonhos.

OLHARES CONVERGENTES SOBRE AS IDENTIDADES

A pluralidade de formas de ser na vida social contemporânea oferece ao indivíduo uma multiplicidade de identidades com as quais ele pode flertar e até assumir, desde que provisoriamente. As diversas possibilidades de ser são possíveis devido a mudanças estruturais que ocorreram nas sociedades modernas que, no final do século

XX, alteraram os sistemas de significação e representação cultural de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que compunham as paisagens sociais no passado.

Stuart Hall (2015) define a identidade a partir de três diferentes concepções marcadas sócio-historicamente: a identidade do sujeito do Iluminismo, a identidade do sujeito sociológico e a identidade do sujeito pós-moderno. De acordo com Hall (2015, p. 10), “o sujeito do iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação [...]”. Fundamentado nas tradições e na estabilidade das relações sociais, o sujeito possuía uma identidade fixa que lhe era dada ao nascer e permanecia ao longo da vida como verdade absoluta.

O sujeito sociológico é formado na interação entre eu e outros sujeitos que lhe eram caros e transmitiam-lhe valores culturais num mundo sem grandes instabilidades, conferindo a esse sujeito certa consistência. Para Hall (2015, p. 11), “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”.

O sujeito pós-moderno é “conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2015, p. 12). Influenciado pelas profundas mudanças estruturais e institucionais à luz da globalização e da tecnologia ocorridas na sociedade, o sujeito assume uma identidade provisória, móvel, ressignificada continuamente em meio às múltiplas possibilidades de “ser” no cenário contemporâneo.

Outro teórico que apresenta reflexões importantes para se pensarem as identidades no mundo contemporâneo é Zygmunt Bauman. Ele usa o conceito de “liquidez” para explicar as transformações que ocorrem numa sociedade fluida, volátil, que impossibilita qualquer vestígio de estabilidade na pós-modernidade. Desse modo, levada pelo movimento de uma vida em que tudo é provisório e temporário,

a identidade se torna maleável, adaptável a diferentes formatos, tal como uma substância líquida. Assim,

Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação (BAUMAN, 2005, p. 91).

Nessa dinâmica do transitório, uma postura de reflexão é fundamental para as escolhas que o indivíduo faz: suas ações, os caminhos que percorre que lhe garantam a ocupação, o pertencimento a certos espaços.

Buscando aproximações entre Bauman e Hall, percebemos que ambos buscam discutir a perspectiva fragmentada das identidades no bojo das transformações do contemporâneo em contraponto com concepções de identidade sólidas ou, pelo menos, mais estáveis, forjadas em momentos históricos anteriores. Se, para Hall, essa identidade contraditória e inacabada do sujeito contemporâneo o leva a um estado de crise, Bauman sinaliza que é preciso fazer escolhas identitárias conscientes da provisoriedade e da fragilidade desses papéis sociais.

Ressaltamos que, neste estudo, não temos a intenção de unicamente identificar os conceitos de identidade propostos por Bauman e Hall na obra *João, o botão* (1999), pois significaria reduzir a leitura literária a uma atividade decodificadora de caça-conceitos. O que pretendemos é entrelaçar os discursos teóricos, a obra literária e os fatos do mundo concreto numa perspectiva crítica que lança todos sob suspeita, com o objetivo principal de propor perguntas em vez de encontrar uma única resposta válida.

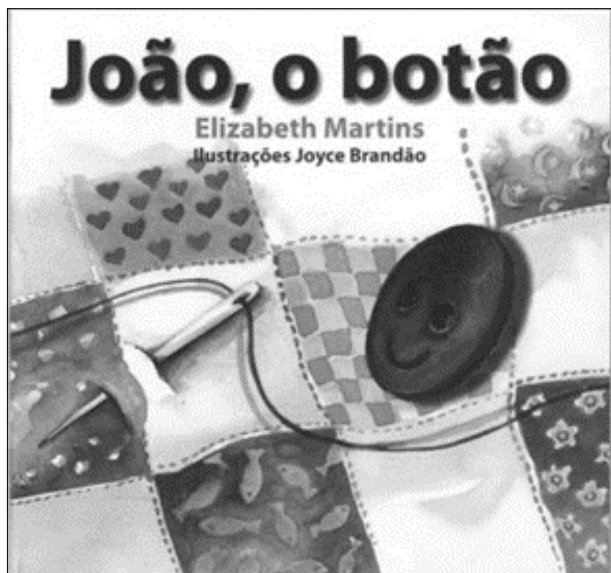
À luz dessas considerações, adentramos a obra literária com a seguinte questão: quais noções sobre a identidade podem ser problematizadas a partir da leitura de *João, o botão*? A nosso ver, nossas

respostas a essa questão podem somar-se a outras para, assim, repensar a formação do leitor, o ensino de literatura e as práticas de leitura literária nas escolas de educação básica.

MATERIALIDADES DA OBRA

Já de início, o título *João, o botão* dialoga com a ilustração da capa, de Joyce Brandão, que transporta a criança para o universo ficcional: ao fundo, ocupando praticamente toda a página, vários pedaços de tecidos estampados e lisos costurados numa composição harmônica, figurando uma colcha de retalhos, onde repousa um botão sorridente, acompanhado de uma linha passada na agulha espetada no tecido.

Figura 1 – Capa de Joyce Brandão para *João, o botão*



Fonte: Martins (1999)

De acordo com o escritor e ilustrador Luís Camargo (1998, p. 36), “a ilustração expressa emoções através da postura, gestos e

expressões faciais dos personagens e dos próprios elementos plásticos como linha, cor, espaço, luz, etc.". A expressão de alegria do botão, somada às cores vivas que estampam os retalhos (amarelo, vermelho, verde, azul), convidam o leitor para "costurar" essa história com sua imaginação.

Martins (1999) começa a narrativa de modo inusitado: entrelaça enunciados de diferentes gêneros literários e amarram o leitor, declarando um suposto problema vivido pelo protagonista. Preso ao contrato ficcional, o interlocutor terá inevitavelmente que virar a página para descobrir os segredos de João.

Era uma vez um botão que desejava ser mais que um botão. As possibilidades que a vida de botão oferecia não deixavam o João contente. Estava sempre a pensar e a conversar consigo mesmo, conversa de botão com seus botões, tentando encontrar situações agradáveis na vida que o esperava. Mas achava sempre um motivo para se preocupar (MARTINS, 1999, p. 6).

Enquanto o enunciado dos contos de fadas ("Era uma vez") transporta o leitor para longe do mundo real e dispara uma problemática existencial ("um botão que queria ser mais que um botão"), Martins dá vida e consciência a um ser inanimado, instaurando uma fusão com o gênero apólogo, caracterizado por Moisés (1999, p. 34) como uma narrativa curta de sentido alegórico, protagonizada por seres inanimados. Assim, observamos como a autora molda diferentes gêneros literários para seduzir o leitor a entrar no jogo da linguagem.

No primeiro parágrafo do livro, o personagem-objeto ganha feições humanas e atende pelo nome de João: "Estava sempre a pensar e a conversar consigo mesmo, conversa de botões com seus botões, tentando encontrar situações agradáveis na vida que o esperava" (MARTINS, 1999, p. 6).

É sempre bom esclarecer que o narrador não é autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística da autora e,

portanto, existe só no texto (GANCHO, 1997, p. 29). Essa entidade ficcional direciona o foco narrativo que revela ao leitor quem é o personagem, as impressões que passam por sua mente, a respeito das situações em que se encontra (FRIEDMAN, 2002, p. 171).

Na obra em análise, o narrador onisciente faz com que João diga o que pensa e sente sobre as identidades que poderá assumir a partir da função social que vier a ocupar nas vestimentas. Em seu monólogo interior, ele revela que está vinculado a um estilo de vida formal, sem espontaneidade, que não lhe atrai. A ilustração de um blazer em preto e branco preso ao cabide reforça a ideia de tédio no pensamento do protagonista no texto verbal: “Mas, e se eu fosse o botão de uma roupa séria e sem graça que quase nunca saísse do armário? Não, nem pensar” (MARTINS, 1999, p. 8). Por outro lado, cair na folia e extravasar no carnaval, viver a vida invertendo as convenções sociais (ideia ilustrada por meio do botão costurado na fantasia de um palhaço) lhe parece interessante, mas conclui: “Tá certo, daria pra ver muita coisa, brincar bastante, mas ia ser tão pouco em 365 dias! Essa não!” (p. 9).

Em outro trecho, o foco narrativo transita entre sentimentos do protagonista entrecortado por fatos cronológicos, permitindo ao leitor conhecer o mundo interior, o fluxo de consciência de João ao refletir sobre os fatos que marcaram sua vida.

Um dia veio à loja um menino, camisa aberta no peito, rosto arranhado e jeito sapeca. Junto com ele sua mãe, que pediu à vendedora: quero botões de quatro furos, daqueles bem resistentes, para as camisas do meu filho. Ele é tão levado e briguento que, volta e meia, vai pra casa sem um botão sequer. Sabe como é, são arrancados no pega-pega das brigas que ele arranja pela rua. João arregalou os olhos e, apavorado, pensou: – Abotoar a camisa desse menino vai acabar em tragédia. Já posso me ver caído num chão qualquer, pisoteado por um batalhão de meninos levados! Mas logo ficou mais calmo:

– Ah! Eu sou um botão de dois furos, então não sirvo pra ela! E suspirou aliviado (MARTINS, 1999, p. 12-13).

A partir do trecho acima, é possível perceber que João se apavora com a possibilidade de ocupar um lugar social em que corre riscos e pode ser descartado. Com isso, ele revela que não se encaixa com o perfil arrojado, preparado para os desafios, disposto a assumir consequências negativas nas relações sociais com as quais se envolve.

Na página 14, outra situação em que João foge (rolou para o cantinho da gaveta) como ato de resistência a pertencer a um senhor muito sério que precisava de botões. João desabafa “– Ufa! Desse aí estou livre! Não seria bom estar nas roupas dele. Ele nem sorri!”. Desse modo, o narrador onisciente desvela elementos da crise existencial de João: a) tomada de consciência de sua função na sociedade; b) não identificação com os papéis sociais que surgem em seu cotidiano; c) a busca por uma vida de prazer, diversão, sem imposições.

Reconstituindo os sentidos do texto com a realidade da vida, na estrutura social em que vivemos, cada um de nós desempenha várias funções e somos impelidos a assumir comportamentos historicamente modelados pelos valores e crenças da comunidade na qual estamos inseridos. Embora a identidade social na pós-modernidade tenha sofrido significativas alterações culturais em relação aos padrões tradicionais, ainda hoje, em alguns espaços, causa estranheza para muita gente ouvir uma mulher dizendo que não quer ter filhos, meninos querendo dançar balé e meninas, jogar futebol. Agir fora das (preconceituosas e machistas) normas sociais simplesmente por querer fazer aquilo de que se gosta, o que lhe dá prazer, pode se tornar motivo de angústia e sofrimento, pois, inevitavelmente, o sujeito sofrerá sanções do meio em que vive por transgredir as regras estabelecidas.

Trazar essa discussão para o público infantil por meio da literatura torna-se relevante na medida em que as crianças vivem sob os cuidados dos pais ou responsáveis, ou seja, aqueles que determinam

comportamentos a serem seguidos: torcer para o time X, gostar de certo estilo musical, de uma certa comida etc. No entanto, a partir das reflexões de João, os leitores podem perceber que as identidades na pós-modernidade não são fixas, mas podem ser ressignificadas, reinventadas, pois

[...] o homem pode refletir sobre si mesmo e colocar-se num determinado momento, numa certa realidade: é um ser na busca constante de ser mais e, como pode fazer esta autorreflexão, pode descobrir-se como um ser inacabado, que está em constante busca (FREIRE, 2008, p. 27).

Nessa perspectiva, podemos entender que as inquietações do protagonista, na obra *João, o botão*, sobre sua identidade guardam marcas da realidade histórica e social do homem. Contudo, advertimos que a obra literária não é reflexo, espelho da realidade imediata. Na condição de objeto artístico, ela cria um mundo próprio para mostrar como vivemos, as relações que estabelecemos no cotidiano e, ao mesmo tempo, torna-se uma antítese da sociedade, na medida em que revela o que está oculto nos condicionamentos sociais.

À luz dessa consideração, as angústias, as reflexões sobre o lugar social que deve ocupar na sociedade e até as atitudes de resistência de João revelam para o leitor a totalidade da vida, pois, “[...] ao viverem no mundo próprio da arte, a relação entre essência e aparência, volta para seu cotidiano mais consciente de sua inteira realidade” (CORRÊA *et al.*, 2019, p. 14).

Seguindo os moldes do enredo dos contos de fadas – a) parte-se de um problema; b) desenvolve-se em torno da busca por soluções; e c) encerra-se com a restauração da ordem (COELHO, 2003) –, o conflito existencial de João é resolvido com um final feliz e inusitado, pois João torna-se o focinho de um cachorrinho de pano que é dado como presente pela avó à sua neta e, desse modo, finalmente assume a identidade que foge às funções tradicionais atribuídas a um botão:

Daquele dia em diante a vida de João, antes botão, mudou. Brincadeiras todos os dias, circos, parques de diversão, jardins, praças cheias de crianças, beijos melados de sorvete, escorrega, balanço, gangorra, uma alegre confusão. E à noite bem quentinho, debaixo das cobertas e junto ao rosto da menina, sentia que era mesmo, de um cachorro, o focinho (MARTINS, 1999, p. 27).

Nesse trecho, o narrador descreve em detalhes os lugares e sentimentos de João, revelando para o leitor o homem em sua humanidade, pelo entrelaçamento de seus aspectos individual, social e cultural. Cada experiência promovida pelas interações sociais e afetivas entre João e a menina ressignifica a percepção identitária do protagonista. Nesse sentido, é possível dizer que a discussão sobre identidade presente na obra lança luzes sobre diferentes modos de ser-estar no mundo. Portanto, a obra de Martins é um convite ao debate e à renúncia de práticas sociais no mundo imediato que fortalecem identidades degradantes em que o homem cada vez mais perde sua humanização para ser tornar uma mercadoria.

Baseados em Chartier (1990, 1994) e Bessone (2009), no início deste trabalho, afirmamos que os modos como lemos dão a ver determinadas *representações* de mundo que legitimam certas práticas e apropriações. Então, buscamos nesta análise ler com uma postura ativa, entrelaçando as materialidades estéticas da obra literária com outras leituras teóricas e questões sociais do mundo real, a fim de produzir sentidos que nos permitam repensar o mundo e a nossa própria vida dentro dele (CORRÊA *et al.*, 2019, p. 33).

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. MEDEIROS, C. A (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BECALLI, F. Z.; SCHWARTZ, C. M. O ensino da leitura no Brasil e seus fundamentos teóricos e metodológicos. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 24, n. 55, 2015. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/2166/1572>>. Acesso em: 5 nov. 2020.

BESSONE, T. A história do livro e da leitura: novas abordagens. **Floema**, Vitória da Conquista, v. 5, p. 97-110, out. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/130/294>>. Acesso em: 5 nov. 2020.

CAMARGO, L. **Ilustração do livro infantil**. 2. ed. Belo Horizonte: Lê, 1998.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 5. ed. Corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 169-191.

CÁRNIO, M. S. *et al.* Habilidades de consciência fonológica e letramento em crianças do ensino fundamental. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, São Paulo, v. 11, n. 4, p. 231-242, 2006.

CAPELLINI, S. A. Neuropsicologia da dislexia. In: MELLO, C. B.; MIRANDA, M. C.; MUSZKAT, M. **Neuropsicologia do desenvolvimento: conceitos e abordagens**. São Paulo: Memnon, 2006. p. 162-179.

CAPOVILLA, A.G. S.; GÜTSCHOW, C. R. D.; CAPOVILLA, F. C. Habilidades cognitivas que predizem competência de leitura e escrita. **Psicologia: Teoria e Prática**, v. 6, n. 2, p. 13-26, 2005.

COELHO, N. N. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos.** São Paulo: DCL, 2003.

CORRÊA, A. L. R. *et al.* **Caderno de Literatura: um percurso de formação em literatura na educação do campo.** São Paulo: Expressão Popular, 2019.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, R. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.** Brasília: UnB, 1994.

FREIRE, P. **Educação e mudança.** 31. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GOULEMOT, J. M. Da leitura como produção de sentidos. *In*: CHARTIER, R. (org.). **Práticas da leitura.** NASCIMENTO, C (trad.). Introdução de Alcir Pécora. 4. ed. revista. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 107-116

GERALDI, J. W. **A aula como acontecimento.** São Carlos: Pedro & João, 2010.

GANCHÓ, C. V. **Como analisar uma narrativa.** São Paulo: Ática, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. p. 10-12.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

MARTINS, E. **João, o botão**. Ilustrações de Joyce Brandão. Vitória: Art Graf, 1999.

MARTINS, E. Entrevista concedida a Arlene Batista da Silva e Ana Carla Oliveira. Inédita. 30 set. 2020.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

SILVA, E. T. da. Concepções de leitura e suas consequências no ensino. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 17, n. 31, p. 11-19, jan./jun. 1999.

RESUMO: Este estudo tem por objetivo analisar a obra literária *João, o botão* (1999), da autora capixaba Elizabeth Martins. Baseados na concepção de leitura como atividade produtora de sentidos (GERALDI, 2010), tomaremos elementos que constituem a materialidade da obra literária como ponto de partida para refletir acerca das diferentes identidades do sujeito que transitam na pós-modernidade, conceituados por Stuart Hall (2015) e Zygmunt Bauman (2005). As análises demonstram que a obra *João, o botão* permite ao leitor o questionamento do mundo objetivo, na medida em que se depara com as inquietações do protagonista sobre a vida. Desse modo, as reflexões deste trabalho fortalecem a ideia de que a leitura literária permite ao leitor produção de múltiplos sentidos, indo além da prática decodificadora dos elementos da narrativa presentes na superfície do texto literário.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura literária – Literatura para crianças. Literatura para crianças - Elizabeth Martins. Elizabeth Martins – *João, o botão*. Identidades – Tema literário.

Representações do leitor em quatro contos de Mina Rakastan Sinua, de Reinaldo Santos Neves

Arnon Tragino⁷

Ravena Brazil Vinter⁸

Rosana Carvalho Dias Valtão⁹

A coletânea *Mina Rakastan Sinua*, de Reinaldo Santos Neves (2016), que dá sequência a *Heródoto, IV, 196* (de 2013), possui dez contos (“Mina Rakastan Sinua”; “Nascido em 4 de julho”; “O homem que

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

8 Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).
Bolsista da Fapes.

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

sabia de cor a tripulação do H. M. S. Bounty”; “Homens das letras”; “A edificante história do *Guia Literário de Turnbull*”; “Inverno em Volna”; “A corveta em chamas”; “O clube de leitura da Rua Níobe”; “Já leu ‘Os mortos’, de Joyce?”; “Somos todos escritores”). A maioria dos textos apresenta a vida literária como tema, com personagens que são leitores, escritores, críticos literários e professores, com histórias ambientadas no país fictício de Fímbria: uma república federativa de língua portuguesa em algum ponto da América do Sul.

Em alguns contos, a presença de leitores é mais evidente: em “Nascidos em 4 de julho”, Sr. Zoltán Lántos (Zolly) – personagem principal – é leitor assíduo do poeta Kavaphis – poeta grego que apresentava em suas obras duas preocupações principais: a vida homoafetiva e a nostalgia da Antiguidade clássica. Em “A edificante história do Guia Literário Turnbull”, vemos a narração da criação do guia de leitura Turnbull, em que as editoras/autoras (George Turnbull e Alberta Tetley) e toda a família ao redor (o filho da matriarca George Turnbull e Henrietta Hoytt, prima, esposa e vítima do narrador, principalmente) emergem em sua produção, fazendo com que todos obrigatoriamente se tornem leitores para indicar leituras e formar outros leitores. Tal atitude já aponta uma concepção de leitor em busca de uma finalidade prática, aplicada e imediata, em que se lucra financeiramente com o(s) livro(s) que se lê(em), como define Zilberman (2009, p. 126), ao falar sobre a leitura de best-seller. Em “A corveta em chamas”, é narrada a história de uma família de grandes leitores, desde o avô (militar e leitor de poesia), passando pelo pai e chegando até o narrador que despertou o amor pela literatura um pouco mais tarde. A narrativa é inspirada na relação de Jorge Luís Borges e seu pai, um escritor frustrado. Entretanto, o conto se desenrola sob o panorama do escritor, e não do leitor especificadamente. Para nossa análise, assim, deter-nos-emos nos contos: “Mina Rakastan Sinua”, “A edificante história do *Guia Literário de Turnbull*”, “O homem que sabia de cor a tripulação do H. M. S. Bounty” e “O clube de leitura da Rua Níobe”, observando a forma como o autor apresenta a figura do leitor.

Cumprе ressaltar que por meio das vozes trazidas à baila em sua narrativa, Reinaldo Santos Neves parece refletir sobre uma representação de leitor não somente a partir dos personagens, mas também de si e de seu percurso. Isso se mostra de uma forma mais enfática no conto “Mina Rakastan Sinua”. Na introdução do livro, inclusive, o autor recomenda a leitura de *The Oxford Literacy Guide to de British Isles*, de Dorothy Eagle e Hilary Carnell, que lhe serviu de inspiração tanto para a estrutura do conto “A edificante história do *Guia Literário Turnbull*” quanto para os verbetes fictícios ali contidos.

Para compreender a figura do leitor, lançaremos mão das contribuições da Estética da Recepção e dos princípios da História Cultural. Desse modo, vemos, num primeiro momento, que com as publicações de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, a partir da segunda metade do século XX, surgem interesses imbricados na reivindicação de uma teoria da literatura que considerasse leitor e leitura para redimensionar paradigmas críticos em relação ao sujeito que lê e sua ação diante da obra. A Estética da Recepção, principalmente a partir de *O ato da leitura*, de Wolfgang Iser (1996), não se preocupa nem com o autor, nem com o texto em si; ela volta seu olhar para o leitor, elemento que até então não tinha tido atenção das teorias literárias. Nessa vertente, há a compreensão de o leitor ser o responsável pela existência da obra literária, e que sem ele os textos não se tornam “processos de significação que só se materializam na prática da leitura” (EAGLETON, 2006, p. 113).

Nessa época, a História Cultural, rompendo com a hegemonia historiográfica da primeira metade do século XX, propôs o estudo de questões que até as décadas de 1960 e 1970 eram consideradas de menor valor para os pesquisadores, o que fez com que os estudos socioculturais adquirissem força frente aos estudos político-econômicos que eram feitos, voltando o olhar para as diferentes formas de apreensão do mundo por indivíduos de qualquer instância social. O silenciamento de figuras marginalizadas, vistas na história tradicionalmente construída nessa época (segunda metade do século XX),

torna-se o objeto de investigação então desses novos historiadores. Roger Chartier é um dos teóricos centrais que vai observar essas mudanças e que, no nosso caso, guiará as análises que faremos sobre os leitores ficcionais de Reinaldo Santos Neves.

A História Cultural, que se desenvolveu na França a partir da década de 1980, trouxe a possibilidade de um novo campo de pesquisa, tendo “por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17). Assim, seus princípios permitem a investigação de realidades particulares e as maneiras como são construídas.

Trabalharemos neste capítulo com a noção de representação definida por Chartier. Afastando-se do conceito de representação como reflexão ou imitação da realidade, Chartier (2013) concebe que o conceito está baseado na sociologia de Durkheim e Mauss, permitindo articular representações coletivas. Já “as formas de exibição das meras imagens do mundo social, pelo contrário, têm real energia que convence seus leitores de que o real corresponde ao que eles mostram ou dizem” (CHARTIER, 2013, p. 27). Em outras palavras, de acordo com Nuñez (2013, p. 58), a representação é, portanto, “uma modelação estética capaz de dialetizar com a realidade, materializando as ficções através da voz selvagem da língua”.

Roger Chartier (1994) explica que toda representação é fruto de um trabalho mental do sujeito a partir das apropriações das práticas sociais com as quais ele interage em sua existência, assim, a noção de representação para o historiador está diretamente relacionada com o meio social em que o sujeito está inserido.

No que se refere à questão do leitor, para Roger Chartier (1994) o leitor é aquele que dá existência ao texto por causa da função “leitor” que é concebida a partir da apropriação desse texto na prática de leitura propriamente dita. Ao coordenar esse processo, o leitor é aquele que dará sentido para o texto; até mesmo os sentidos não pretendidos pelo próprio autor.

Para Iser (1996, p. 49-79), de outro modo, é necessário dar foco e estabelecer o tipo de interação que a obra mantém com o leitor durante a leitura, e com isso o autor estabelece três tipos de leitores: a) o leitor real, empírico, aquele que está diante do texto, o destinatário virtual de toda criação literária; b) o leitor fictício, que é o pensado pelo autor, um leitor imaginado que deva ler o seu texto; c) e o leitor implícito, que é o pressuposto pelo texto, aquele formado pela textualidade da obra. Entender como se caracteriza teoricamente os tipos de leitor dentro da obra ficcional nos permite avançar em estudos e propostas que se debruçam sobre tal figura (o leitor) e seu papel na construção de sentido da obra.

Considerando os comentários acima, o conto “O clube de leitura da rua Níobe” narra a história de um grupo de leitores que se reunia às quintas-feiras, no horário das 19h às 20h30, na Rua Níobe, no bairro de Ática, em Agra. O grupo era formado inicialmente de cinco leitores, mas a narrativa dá foco mais em três: o narrador-protagonista, uma das leitoras e a monitora. Há no conto a descrição do amor platônico entre o narrador Bernardo Ismael e Renée Velikvoska, a leitora. A princípio, Bernardo só participa do clube pela paixão platônica nutrida por Renée, porém, na reunião em que é contada uma história policial, Bernardo se apresenta como um leitor fluente no gênero, considerado pela monitora como subliteratura. Ele ainda revela ser um ávido leitor-investigador quando contribui para a compreensão da história, ao trazer para a roda de leitura uma interessante informação referente à origem da obra que estariam lendo, fazendo alusão, nesse meio, ao poeta Kavaphis, autor grego favorito de outro personagem do conto. O leitor personagem-narrador afirma que “seguindo a lição de Jorge Luis Borges - quem quer novidades, que as procure nos autores antigos” (SANTOS NEVES, 2016, p. 155).

Já Renée representa uma imagem de leitora “clássica”, aquela que sempre tem em mãos um livro para ler em todo lugar. Na reunião descrita, em que também seria lido *The Spoils of Poynton*, de Henry James (autor adorado de Renée), ela mostra uma coletânea de textos

chamada *The Wonderful World of Books*, que pertencera a seu pai, a fim de explicar o porquê da sugestão da leitura naquele momento.

A referida coletânea, gênero que também está presente no conto “A edificante história do *Guia Literário de Turnbull*”, é uma espécie de “autoajuda” via leitura de bons livros. Nela, a leitura é apresentada como forma de alcançar sucesso e felicidade, desfrutar de tesouros, da sabedoria e do conhecimento mundiais, explorar reinos de aventura e entretenimento e de fazer novos e preciosos amigos, ou seja, uma concepção de leitura para fruição, a personagem explica a chamada presente na capa do livro

Este livro pode mudar a sua vida e a vida daqueles que estão à sua volta. Com a ajuda dele você pode alcançar mais sucesso e felicidade, desfrutar dos tesouros da sabedoria e do conhecimento mundiais, explorar fascinantes reinos de aventuras e entretenimento e fazer novos e preciosos amigos... tudo através da magia da leitura” (SANTOS NEVES, 2016, p. 149).

No guia, por outro lado, há uma dedicatória aos agentes culturais (professores, bibliotecários e líderes), considerados como aqueles que resolvem os problemas dos leitores. A coletânea era a busca pela expansão da leitura literária: uma maneira de difundir e levar seus leitores à leitura das obras sobre as quais apresentava alguma análise, curiosidade ou informação. Aspecto diferente visto no guia, que é publicado em forma de agradecimento a quem promove a leitura.

Ainda no conto sobre o clube de leitura, nas conversas entre os personagens, a obra de James desperta interesses nunca vistos de Renée para com Bernardo, já que ele apresenta um livro de Giraldu Cambrensis, autor que possui uma história bem parecida com a de Henry James. Bernardo acaba emprestando para ela o exemplar que o acompanhava para leituras nas horas vagas, não percebendo que o interesse da jovem por ele é restrito apenas ao compartilhamento das leituras no clube. O conto finaliza quando Renée pega carona com o suposto

namorado, e Bernardo fica sozinho, tendo que esperar no ponto de ônibus, até mesmo sem a companhia de seu livro. O narrador então afirma que “o mundo da literatura é um mundo, e que o mundo da realidade é outro mundo” (SANTOS NEVES, 2016, p. 162), demonstrando que só há coisas possíveis no universo literário: como a sugestão da aproximação do narrador com Renée, “lá se foi com seu pulôver negro e sua sai xadrez e meu exemplar de Giralduus Camvbrensis. Lá se foi já totalmente esquecida de mim” (SANTOS NEVES, 2016, p. 162).

No conto “O homem que sabia de cor a tripulação do H.M.S. Bounty”, deparamo-nos com um leitor e profundo curioso sobre um acontecimento a respeito do navio H.M.S. Bounty. O texto é narrado por um leitor-escritor que teve o dom de memorizar o nome de toda a tripulação. A escrita de seu conto – depois do insucesso com a escrita de um romance e um poema – é uma forma de deixar registrada essa sua memória dos nomes dos tripulantes, uma espécie de legado em forma de lista.

O conto, além de mencionar vários autores e obras literárias, apresenta uma reflexão sobre a formação do leitor. Para o narrador, um dos grandes responsáveis por sua formação e pela de muitos outros leitores foi a incursão na cátedra literária que aconteceu por causa da leitura, no passado, das histórias em quadrinhos na infância. Ele sugere que a leitura (dessa transformação de grandes obras-primas da literatura em histórias em quadrinhos), mesmo sendo condenada para alguns, foi o ponto de partida para que muitos leitores fossem em busca dos originais. Era uma forma específica de reescrita das obras para jovens, contendo indicações para essa faixa etária. Com isso, a personagem ficcional aponta para o que Eagleton (2006, p. 127) explica sobre a existência no texto literário de um sentimento circunscrito durante sua produção em relação ao seu público potencial, como uma forma de inclusão no texto da imagem daqueles a quem se destina; Eagleton (2006) especifica a partir de Iser (1996) que essa consideração de quem é o possível público da obra denomina-se o leitor implícito.

O conto apresenta o exemplo da “Edição Maravilhosa”, em que o próprio narrador apresenta a coletânea:

E o que continham essas edições para se atreverem a chamar-se a si próprias nada mais nada menos que de *maravilhosas*? Continham as grandes obras-primas da literatura mundial em quadrinhos: para dar o título seco e frio adotado em seu anglo-saxônico país de origem, apresentavam os *Clássicos Ilustrados* [...] (SANTOS NEVES, 2016, p. 59, grifos do autor).

Nela havia *Moby Dick*, *Robinson Crusóé*, *O morro dos ventos uivantes*, *O grande motim* (obra em que o narrador, sendo um leitor-escritor, detém-se no conto), entre outros. Essa coletânea era uma das poucas de sua época, na década de 1950, que mantinha qualidade, já que todas as outras haviam sofrido com a evolução de outras formas editoriais. O narrador ainda mostra o percurso da criação literária da história em quadrinhos que impulsionou toda sua imersão literário-histórica acerca do H.M.S. Bounty: a história em quadrinhos apresentava um fato histórico para jovens a partir de um romance, o que, deixando um pouco distante da ficção a veracidade dos acontecimentos, fez o narrador pesquisar mais sobre o assunto, e ele mesmo explica seu percurso de leitor-investigador: “O romance deu origem à versão em quadrinhos; a versão em quadrinhos conduziu o menino ao romance; o romance levou-o ao que realmente interessava, os documentos sobre o trágico episódio” (SANTOS NEVES, 2016, p. 63).

Outra crítica interessante apresentada pelo narrador da obra se refere à redução do número de leitores de clássicos, que ele considera se dar em razão da quase extinção há 50 anos das “Edições Maravilhosas”, ou seja, há uma afirmação contundente de que as histórias em quadrinhos aproximam os leitores dos grandes clássicos, sugerindo colocar esse gênero para funcionar como um modo de familiarizar os leitores com as técnicas e convenções literárias adotadas pelas obras consideradas clássicas: “Creio que provei, com a melhor

das autoridades, a autoridade de leitor, a supremacia da versão em quadrinhos sobre a versão condensada. A suprema supremacia sempre há de pertencer, sem dúvida, à versão integral em forma de texto. Mas uma versão leva a outra” (SANTOS NEVES, 2016, p. 61). Esse aspecto é apontado por Eagleton (2006, p. 118) como uma necessidade básica para leitura: “[...] devemos ter certa compreensão de seus ‘códigos’, entendendo-se por isso as regras que governam sistematicamente as maneiras pelas quais ela [a obra clássica] expressa seus significados”. Sem esse entendimento, muitos leitores se afastam da literatura considerada clássica, erudita, por não conhecerem as regras que regem a produção de sentido da obra.

No conto, o leitor, por meio da leitura, desperta a necessidade de se transformar em escritor de romance, depois em escritor de poema, e, por fim, concretiza-se como escritor do conto. A necessidade de escrever do personagem surge como forma de expor o sentido construído para o episódio a partir de outras leituras: “à medida que prosseguimos a leitura, deixamos de lado suposições, revemos crenças, fazemos deduções e previsões cada vez mais complexas [...]” (EAGLETON, 2006, p. 118). Ele entende que a única maneira certa de escrever um romance é dar oportunidade para que todos os 46 tripulantes pudessem mostrar sua versão da história. Vendo a extensão a que isso chegaria, ele desiste. E depois segue na tentativa de escrever um poema, o que também não se concretiza na totalidade. E finaliza, então, escrevendo o conto em questão como uma espécie de legado e termina dizendo

[...] E, chegando aqui ao final da tarefa, chego também à conclusão de que esta é a única função prática, a única finalidade, a única utilidade de saber de cor a tripulação do *Bounty*: escrever o texto “O homem que sabia de cor a tripulação do *H.M.S. Bounty*”. Com uma espécie de legado. Para quem? Pouco importa. (SANTOS NEVES, 2016, p. 78, grifos do autor).

Outro conto elencado para nossa análise sobre o leitor e a leitura é “Mina Rakastan Sinua” (nome de uma personagem da narrativa, cuja expressão de origem finlandesa significa “eu te amo”), que também dá título à coletânea de Santos Neves. O conto narra sobre um escritor municipal de 59 anos que transita entre ambientes sociais e historicamente voltados para o universo da leitura: universidade, biblioteca, livraria, auditório onde ocorre palestra sobre técnica de escrita, entre outros. É cabível uma ponderação para o fato de que, embora em muitos dos contos possamos encontrar marcas do próprio autor, em “Mina Rakastan Sinua” isso parece ser mais patente. Ao iniciarmos a leitura do conto, não esperamos que o autor fale sobre sua vida – ainda que muitas vezes, de acordo com Figueiredo (2013), os autores se inspirem em suas próprias vidas ao escreverem seus textos. Porém, temos também consciência de que não leremos uma autobiografia, uma vez que o pacto que Santos Neves estabelece com o leitor é da ordem do ficcional. Ao longo das páginas, entretanto, percebemos que essa necessidade de dizer “eu”, expressa nos textos contemporâneos, conforme pondera Figueiredo (2013), faz-se presente aqui, pois temos um texto escrito em primeira pessoa e sobre “um grande escritor municipal”: “grande”, porque tem a plena consciência de ser conhecido e respeitado pela qualidade de seus textos, embora seja pouco lido. Não que esse seja o caso do autor empírico, mas as dúvidas e questionamentos feitos pelo narrador do conto possivelmente habitam o imaginário de muitos escritores.

Mesmo sendo admirado e conhecido pelos moradores, o referido “escritor municipal” não é lido e nem consumido por eles. Ainda que alguns amigos comprem suas obras, não as leem, exemplo disso é Artur Selquerque. Sem a leitura de suas obras, não se conhece sua visão de mundo (SANTOS NEVES, 2016, p. 16). Ou seja, a representação de leitor aqui apresentada pelo narrador-escritor é aquela que capturará o sentido no texto do que o narrador quis falar, a manifestação de mundo a partir de seu discurso, bem no sentido do que pondera Hirsch (*apud* EAGLETON, 2006, p. 102), para quem o

significado de um texto é posto pelo autor, o leitor deve resgatar o que o autor pretendeu que fosse entendido, esse sentido não deve ser roubado ou invadido pelo leitor. Essa é uma das considerações apontadas também por Chartier (1994, p. 14), ao abordar a leitura como prática condicionada que refreia a liberdade do leitor. Todavia, tanto Hirsch quanto Chartier não invalidam as interpretações dos leitores desde que sejam situadas dentro do sistema de expectativas e probabilidades que o texto permite, o que equivale dizer que qualquer significação é cerceada pelas fronteiras do próprio texto.

Outro ponto de destaque no conto é o fato de o autor municipal não ser lido, e se não é lido, seus textos não existem: “um texto só existe só houver um leitor para lhe dar significado” (CHARTIER, 1999, p. 11). Bem ao modo do que a Estética da Recepção considera sobre o papel do leitor: para que os textos literários existam, eles precisam do leitor, já que “são processos de significação que só se materializam na prática de leitura” (EAGLETON, 2006, p. 113).

O conto de Santos Neves ainda mostra o personagem-escritor municipal em uma situação significativa: ele está em uma Biblioteca da Universidade Municipal em Útica e, durante uma pausa na conversa com a síndica da biblioteca, tendo em mãos um exemplar de um de seus romances publicados há 20 anos, mas não lido (o que ele imaginava), o autor é surpreendido quando identifica a inscrição na ficha de empréstimos o nome, três vezes anotado, de uma mulher: Mina Rakastan Sinua, casada, professora da Universidade Municipal de Útica, que despertava paixão platônica em Aloísio Além-Castro – amigo do escritor municipal.

Quando esse mesmo escritor-narrador se depara com uma pessoa – e não qualquer pessoa – que lia e que admirava tanto seus textos, ele se sente confrontado ao perceber seu “leitor ideal”. Assim, é possível identificar que nem o escritor municipal (ficcional no conto) e nem o autor empírico (Reinaldo Santos Neves) escrevem para um suposto leitor universal, mas para seus contemporâneos, seus compatriotas, seus irmãos de raça ou de classe, que partilham de uma

visão semelhante à sua. Tanto que o “grande escritor municipal”, que aceitava o descaso de ser pouco lido, que não vivia de seus escritos e que sofria pelo pouco reconhecimento fora dali como muitos outros autores, tem um deslumbramento ao descobrir que possui uma leitora empírica.

O grande escritor municipal é sempre um fraco. Não resiste à descoberta de que tem um leitor dedicado, sobretudo, no meu caso, se esse leitor é na verdade uma leitora – e, ainda por cima, jovem, bonita, letrada e correndo-lhe nas veias o sangue quente do misterioso povo da Lapônia (SANTOS NEVES, 2006, p. 23).

Logo em seguida, rememora que essa leitora havia sido apresentada por meio de fotografias a ele quatro meses antes, depois de uma palestra na Universidade Municipal de Útica, onde ele havia falado sobre sua obra e sua técnica de escrita, o que ele acredita ter impulsionado Mina a ler suas obras e tomá-las emprestadas.

Entretanto, suas convicções sobre Mina se transformam ao ser informado pelo amigo Artur Selquerque que ela o ama e está encantada com sua escrita; ao checar o cartão de empréstimo de seu livro na biblioteca municipal e depois, na biblioteca da faculdade local, o autor descobre que Mina tomara emprestada cada uma de suas obras duas ou até quatro vezes e havia lido inclusive seu único livro de poemas. Ela é a representação do que Iser (1996) considera como leitor real, a que absorve as palavras em forma de discurso – do escritor municipal, no caso.

Mina é revisitada pela fotografia que o escritor havia ganhado do amigo e fora tirada no dia da palestra, nessa contemplação ele a denomina como a leitora ideal, o que seria o sonho de qualquer autor do município. Novamente, de acordo com Iser (1996, p. 71-72), isso seria a materialização do leitor fictício, aquele pensado e imaginado pelo narrador como alguém que deva ler seu texto. Retornando para casa, o narrador toma suas obras (retiradas da biblioteca) para uma

releitura e tenta apreender o sentido dado pela leitora à sua escrita, isto é, ele sabe que o sentido ali posto por ele mesmo não é necessariamente o apreendido por ela. Ele entende que cada leitor constrói sua interpretação/sentido da obra. Rer seus próprios livros podia não lhe dar a indicação do ato de ler e dos sentidos construídos pelo outro durante a leitura.

Nessa empreitada, o escritor municipal vai em busca do leitor implícito crivado pela leitura de Mina; ele busca marcas deixadas pela leitora para alcançar sua apropriação do texto por meio do discurso inscrito na obra. Ao iniciar sua aventura, ele cheira os livros, folheia as páginas em busca de vestígios e sentido construído, ele tenta recolher a leitura efetivamente realizada, captada nas confissões individuais de Mina – o texto de Santos Neves (2016) exemplifica que o ato de ler é uma prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos, marcando maneiras específicas de ler o texto por seus leitores, é o que explica Chartier (1994, p. 13). A busca pelos vestígios da maneira de ler seus textos por Mina dá resultado e o escritor municipal os encontra, desde vincos nas páginas, fios de cabelo, migalhas de pão, sinais de pontuação e palavras como “lindo”, “ótimo” e “sim”, revelando os sentimentos e o sentido construído. Outro tipo de vestígio eram anotações a lápis que Mina tivera o cuidado de apagar; tais marcas evidenciam que ela “estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições”, e “concretiza a obra literária” (EAGLETON, 2006, p. 116). Sem a leitura de Mina, a obra do escritor municipal não existiria; foi por causa dessa sua participação ativa que o livro passou a existir.

Em contraponto, mas com finalidades próximas, Chartier (2011) considera serem de relevância as marcas que o próprio autor imprime em seu texto com a finalidade de que este seja lido segundo suas intenções:

Podemos definir como relevante à produção de textos as senhas, explícitas ou implícitas, que um autor inscreve em sua obra a

fim de produzir uma leitura correta dela... Existe aí um primeiro conjunto de dispositivos resultantes da escrita, puramente textuais, desejados pelo autor, que tendem a impor um protocolo de leitura, seja aproximando o leitor a uma maneira de ler que lhe é indicada, seja fazendo agir sobre ele uma mecânica literária que o coloca onde o autor deseja que esteja (CHARTIER, 2011, p. 96-97).

Como comentamos, entretanto, em “Mina Rakastan Sinua” há uma via de mão dupla em busca dos protocolos de leitura inseridos no texto por meio de dispositivos – seleção vocabular, marcas textuais, recursos de textualidade – que permitiram identificar a leitura da obra. Enquanto a leitora ideal percorre os livros do escritor municipal a fim de compreendê-los, ela faz anotações e deixa vestígios que servirão para que o autor tente entender seus modos de ler. Assim, os protocolos de leitura mais recorrentes são os da leitora ideal, leitora essa que deixou suas marcas e que serão, posteriormente, de uma maneira ávida, avaliadas uma a uma pelo escritor-narrador: “Era *sim* a palavra com que minha leitora ideal mais do que com qualquer outra traduzira a sua emoção diante do que lera naqueles textos que, não havia dúvida, tinham sido escritos por mim” (SANTOS NEVES, 2016, p. 26, grifo do autor).

Diferentemente das outras pessoas da cidade, que não liam as obras do escritor municipal, Mina estava familiarizada com as técnicas e convenções literárias adotadas naqueles livros, e por isso ela compreendia como suas regras sistematizavam as maneiras pelas quais seus significados eram expressos. Nesse sentido, Mina é criada por Santos Neves para ser a leitora apropriada para a obra do escritor municipal, ela é “o tipo de leitor que a literatura afetará mais profundamente, é o que já está equipado com a capacidade e as reações ‘adequadas’; aquele que é eficiente em operar certas técnicas de crítica e reconhecer certas convenções literárias” (EAGLETON, 2006, p. 121), é o leitor fictício, como Iser (1996, p. 72) apontou:

[O leitor fictício] é marcado no texto por um determinado repertório de sinais. Este, no entanto, não é isolado nem independente de outras perspectivas estabelecidas pelo texto que se manifestam no romance como o narrador, os personagens e a ação. [...] o papel do leitor resulta da interação de perspectivas e se desenvolve na atividade orientada da leitura [...].

As palavras de Mina endossam/confirmam as intenções de escritor, por isso é considerada a leitora fictícia, aquela capaz de compreender o que ele quis dizer.

É possível reconhecer, ainda, Mina como leitora modelo, cujo conceito é desenvolvido por Eco (2014, p. 39). Este afirma que o fato de não se estabelecer uma comunicação face a face possibilita que o texto escrito seja interpretado com base em uma cooperação prevista pelo autor na qual o leitor-modelo seja capaz de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente: “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 2014, p. 39). Isso quer dizer que de alguma forma os textos preveem seus leitores-modelos de diversos modos: a escolha de uma língua, de um tipo de enciclopédia, de um dado patrimônio lexical e estilístico, os sinais de gênero que selecionam a audiência, a restrição do campo geográfico etc. são aspectos a partir dos quais os leitores são modelados. “Prever o próprio leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que este exista, mas implica que se deve mover o texto no sentido de construí-lo” (ECO, 2014, p. 40). Dessa forma, pode-se inferir que talvez um escritor municipal – ou seu próprio criador – esperasse um leitor crítico, erudito, professor universitário, capaz de ler nas entrelinhas e ser mais do que um fã de seus textos, mais do que um fã seu: Mina atenderia perfeitamente a esse requisito.

Ainda de acordo com Eco (2014, p. 45, 46), é importante entender que autor e leitor-modelo se constituem em estratégias textuais, sendo possível distinguir os papéis desempenhados por ambos em

duas dimensões: a virtual e a empírica. O autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, cria a hipótese de um leitor-modelo, por isso seu texto é construído como uma estratégia para atingir um determinado leitor. Sob outra perspectiva, o leitor empírico também deve configurar para si uma hipótese de autor, partindo das estratégias textuais. Para Eco (2014, p. 46), o mais importante, entretanto, é o que se infere nesse espaço de estratégias textuais em que são hipotetizados leitor-modelo e autor, e não as intenções atribuídas ao leitor e ao autor empíricos. Dessa forma, entendemos a cooperação textual como um fenômeno que se realiza entre duas estratégias discursivas, e não entre sujeitos individuais.

A leitura de Mina e a releitura do escritor municipal permitem um diálogo entre ambos por meio da obra literária. Nessa segunda leitura de suas obras, em um contexto social e historicamente situado, o escritor municipal, agora leitor, expõe uma nova maneira pela qual interpreta sua própria obra profundamente condicionada pelo momento sócio-histórico (EAGLETON, 2006, p. 126). O encontro derradeiro entre o narrador-escritor e Mina se dá no bar: ela em companhia da amiga Maria Collins, e ele também com um amigo. Mina declara decididamente: “Eu *amo* o senhor” (SANTOS NEVES, 2016, p. 32, grifo do autor), e sugere à amiga que comece a ler a obra do autor municipal justamente por *O centauro na força*, livro que tantas vezes ela pegara emprestado: “Quem ama o livro não pode amar o autor?” (SANTOS NEVES, 2016, p. 32). Mina, portanto, afirma amar o escritor pelo contato com suas obras, criando um vínculo entre leitor e autor que se complementam ficcionalmente.

Nos dois primeiros contos analisados, temos a representação ficcional da figura do leitor real e a do leitor empírico como descrito por Iser (1996). Já no conto “Mina Rakastan Sinua”, deparamo-nos com os três tipos de leitor apontados por Iser (1996): o leitor real, o implícito e o fictício.

Assim, considerando o leitor real ou empírico, o que está diante do texto (ISER, 1996, p. 63-79), e o leitor fictício ou leitor modelo

(ECO, 2014, p. 39) como idealizações do autor, os leitores da coletânea de Santos Neves parecem interpretar o texto escrito cooperativamente com os narradores dos contos, já que são capazes de se movimentar interpretativamente, conforme “os autores” dos contos se movimentaram gerativamente.

Sabemos que o tipo de leitor que beira a realidade, obviamente, é o leitor empírico, uma vez que as decisões de leitura e de interpretação são, geralmente, individuais, pois escolher o que ler e como ler, além de ser uma questão política (DALVI, 2012, p. 22), depende também de fatores externos. Dessa forma, é empreendido ficcionalmente nos contos “como os mesmos textos – em formas impressas possivelmente diferentes – podem ser diversamente apreendidos, manipulados, compreendidos” (CHARTIER, 2002, p. 69-70) pelos personagens.

Por fim, entendemos que o texto de Santos Neves traz à tona importantes reflexões sobre a questão da autoria moderna, rememorando a necessidade do indivíduo de dizer a respeito de um “eu”, sobretudo no conto homônimo ao livro, e que o modelo de leitor ideal parece circundar o imaginário dos autores aqui mencionados: seja aquele construído na literatura ou pelo próprio autor empírico.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, R. Apêndice: Aula Inaugural do Collège de France. *In*: ROCHA, J. C. de C. (org.). **Roger Chartier: a força das representações: História e Ficção**. Chapecó, SC: Argos, 2013.

CHARTIER, R. Do livro à leitura. *In*: CHARTIER, R. (org.). **Práticas de leitura**. NASCIMENTO, C. (trad.). 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 77-106.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações**. GALHARDO, M. M. (trad.). 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

CHARTIER, R. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. DEL PRIORE, M. (trad.). Brasília: UnB, 1994.

DALVI, M. A. Ensino de Literatura: algumas contribuições. *In*: UYENO, E.; PUZZO, M.; RENDA, V. (orgs.). **Linguística aplicada, Linguística e Literatura**: intersecções profícuas. Campinas: Pontes, 2012. p. 15-42.

EAGLETON, T. **Teoria literária**: uma introdução. DUTRA, W. (trad.). 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. CANCIAN, A. (trad.). 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

ISER, W. **O ato da leitura**. KRETSCHMER, J. (trad.). São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

NUÑEZ, C. F. P. Intervenção – debate do texto “Uma trajetória intelectual: livros, leituras, Literaturas”. *In*: ROCHA, J. C. de C. (org.). **Roger Chartier**: a força das representações: História e Ficção. Chapecó, SC: Argos, 2013.

SANTOS NEVES, R. **Mina Rakastan Sinua**. Vila Velha: Estação Capixaba; Cândida, 2016.

SARTRE, J-P. **Que é a Literatura**. MOISÉS, C. F. (trad.). São Paulo: Ática, 1989.

TRAGINO, A. O leitor, a leitura, o livro e a literatura na Estética da Recepção e na História Cultural. **Revista Mosaicum**, Vitória, n. 18, p. 24-34, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.literaturaeeducacao.ufes.br/sites/grupoliteraturaeeducacao.ufes.br/files/field/anexo/O%20leitor,%20o%20livro,%20a%20leitura%20e%20a%20literatura%20na%20Est%C3%A9tica%20da%20Recep%C3%A7%C3%A3o%20e%20na%20Hist%C3%B3ria%20Cultural%20-%20artigo%203.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2020.

ZILBERMAN, R. O legado da leitura. In: SANTOS, F. dos; NETO, J. de C. M.; RÖSING, T. M. K. **Mediação de leitura**: discussões e alternativas para a formação de leitores. São Paulo: Global, 2009. p. 123-128.

ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Senac, 2001.

RESUMO: A coletânea *Mina Rakastan Sinua*, de Reinaldo Santos Neves (2016), possui dez contos com histórias ambientadas no país fictício de Fímbria. A maioria dos textos possui a vida literária como tema, com personagens que são leitores, escritores, críticos literários, professores e musas inspiradoras. A figura do leitor nesse contexto é o que desperta nosso interesse para refletir sobre a forma como o autor capixaba apresenta esse universo. Para entender tal processo, lançaremos mão das contribuições da Estética da Recepção e dos princípios da História Cultural, no que se refere principalmente às noções de leitor e representação.

PALAVRAS-CHAVE: Conto brasileiro contemporâneo – Reinaldo Santos Neves. Reinaldo Santos Neves – *Mina Rakastan Sinua*. Narrativa – Tipo de leitor. Leitor – Personagem literário.

A representação da mulher subversiva em “Bordeaux”, de Mara Coradello

*Caroline Barbosa Faria Ferreira*¹⁰

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

A noção de representação ocupa um espaço de incontestável importância no Brasil: nos estudos literários contemporâneos e, especialmente, nos estudos de gênero, esse conceito tem sido bastante utilizado, ainda que essa ascensão do termo não tenha sido acompanhada de uma reflexão mais profunda sobre suas múltiplas significações. Poderíamos aqui discutir os significados da representação para diversos autores que se detiveram nesse assunto, porém, em vista de

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

alguns trabalhos que já o fizeram de forma bastante satisfatória, não nos ateremos a essas discussões¹¹. Neste capítulo, portanto, com o objetivo de auxiliar na análise do conto “Bordeaux”, de Mara Coradello, discorreremos brevemente sobre o conceito de representação a partir do estudioso Roger Chartier, auxiliados também por outros intelectuais e suas teorias relacionadas às percepções da representação na obra literária.

Michèle Crampe-Casnabet, em seu artigo contido no livro *História das mulheres no Ocidente – Do Renascimento à Idade Moderna* (1990), “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII”, define a representação da seguinte maneira:

[...] uma representação significa o que está presente no espírito; esta presença pode ser mais ou menos adequada à realidade da coisa ou da pessoa representada, pode ir até a deformação figurada desta realidade e confundir-se, então, com uma produção puramente imaginária, fantasmagórica. O ser representado é sempre segundo, mediatizado relativamente ao sujeito que é a sede da representação (CRAMPE-CASNABET, 1990, p. 369).

Para Roger Chartier (1990, p. 20), a representação pode ser pensada de duas maneiras: 1) pode ser considerada como a exibição de um objeto que está ausente e se presentifica através de uma imagem que o reconstrói na memória; 2) pode ser pensada como a exibição de uma presença, “como representação pública de algo ou alguém”. A representação, para o autor,

11 Para uma discussão aprofundada do conceito de representação para autores diversos, cf. Makowiecky (2003), Pesavento (2006) e Santos (2011). E para um aprofundamento do conceito de representação segundo Roger Chartier, cf. seu artigo “Defesa e ilustração da noção de representação” (CHARTIER, 2011).

[...] é a variabilidade e a pluralidade de compreensões (ou incompreensões) do mundo social e natural. [...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe [...] a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 21).

Ele ainda considera que “as representações possuem uma energia própria, e tentam convencer que o mundo, a sociedade ou o passado é exatamente o que elas dizem que é” (CHARTIER, 2011, p. 23).

Segundo Chartier (1990, p. 17), em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler de forma diversa. As representações do mundo social não são de forma alguma discursos neutros, mas produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, a fim de legitimar um projeto reformador ou a justificar as suas escolhas e condutas. Ou seja, o poder e a dominação estão em todo momento presentes. Uma representação é sempre “produto de determinadas classificações, pois cada membro da sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios ao seu dispor” (COSTA LIMA, 1981, p. 221). As representações são, dessa forma, molduras diversas em que o indivíduo se encaixa sem se deter, a maioria das quais se apreende pela simples interação com outros membros do grupo em que está inserido.

Esse conceito tornou-se central para as análises da Nova História Cultural¹², e objetiva apreender a forma como, através dos tem-

12 Sobre a Nova História, Johnni Langer, em seu artigo intitulado “A Nova História Cultural: origens, conceitos e crítica” (2012, s.p.), afirma: “o termo nova história cultural foi difundido a partir dos anos 1980, mas entre alguns autores que analisaram a sua definição, ela possui dois eixos de identificação: os que defendem que está ligada diretamente, como herdeira e ao mesmo tempo questionadora, de uma história cultural que tem raízes desde o século XVIII;

pos, em momentos e lugares distintos, os homens representaram a si mesmos e aos outros, construindo imagens, ideias, representações coletivas, atribuindo-lhes uma identidade específica.

Assim sendo, não obstante estar a literatura amplamente relacionada ao campo da imaginação, há nela uma preocupação com a verossimilhança: “é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos...” (FERREIRA, 2009, p. 67). Para Candido (2000, p. 63), a literatura é

[...] uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade.

Os textos literários, pois, servem como auxiliares do conhecimento cultural, dos valores sociais e das experiências do sujeito de seu tempo. A eles, porém, não devemos recorrer sem certa cautela ao serem utilizados como fonte de conhecimento de uma sociedade:

[...] cumpre então restituí-lo ao contexto, apreender o propósito consciente ou inconsciente mediante o qual foi produzido diante de outros textos e localizar seus modos de transmissão, seu destino, suas sucessivas interpretações, graças à lingüística, à psicologia, à sociologia (DUMOULIN, 1993, p. 244).

Para compreendermos a ligação que existe entre a literatura e os elementos históricos, é necessário perceber, portanto, “a relação

em segundo, aqueles que acreditam que este ‘movimento’ possui raízes mais recentes, vinculadas objetivamente na tradição historiográfica francesa, conhecida como história das mentalidades, surgida após os anos 1960”.

arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade” (CANDIDO, 2000, p. 16). O texto literário não é um espelho, não pode ser lido de forma literal, mas, pela sua verossimilhança, carrega aspectos do mundo real, apresentando características da sociedade que ele representa¹³. A ficção, portanto, não é o avesso do real, mas outra forma de captá-lo.

A literatura tem se revelado o veículo por excelência para captar sensações e fornecer imagens da sociedade por vezes não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas tradicionais fontes documentais utilizadas pelo historiador (PESAVENTO, 2006, p. 118).

Os aspectos sociais são importantes em um texto literário, não como causa e nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura da obra, tornando-se, portanto, interno ao texto (CANDIDO, 2000, p. 17).

Em seu livro *Teoria da Literatura*, Wellek e Warren (1962, p. 113) consideram que “a literatura é uma instituição social que utiliza, como meio de expressão específico, a linguagem – que é recriação social”. O poeta é “um membro da sociedade” e possui “uma condição social específica”. A literatura tem surgido “em estreita conexão com dadas instituições sociais” e desempenha “uma função social”.

Acreditamos que essas questões, de alguma maneira, podem nos auxiliar na investigação da representação da personagem feminina na obra de Mara Coradello. Antes, porém, de procedermos a essa análise, cumpre discorrermos brevemente sobre as especificidades do estudo da representação da mulher nos textos históricos e literários.

13 Acerca dessa questão, Peter Burke afirma, em seu livro *A escrita da história: novas perspectivas*, que “em toda literatura, a sociedade contempla sua própria imagem” (BURKE, 1997, p. 25).

ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA HISTÓRIA E NA LITERATURA

Em seus textos teóricos a partir dos anos de 1980, Chartier utiliza conceitos do sociólogo Pierre Bourdieu para definir as representações. Para Bourdieu (1998, p. 28), um dos principais problemas relacionados à questão da representação é a imposição e a luta pela primazia na visão legítima do mundo social. Chartier (1995, p. 40) chama a atenção, seguindo o pensamento de Bourdieu, para as lutas de representações relacionadas ao recuo da violência bruta e para a pacificação das relações entre os indivíduos, substituindo a afronta corporal por uma luta simbólica. Para ilustrar essa questão, Chartier menciona a dominação masculina em relação à mulher. Para o autor, essa dominação, bem como a construção da identidade feminina, é realizada por meio, principalmente, da interiorização por parte das mulheres de “normas enunciadas pelos discursos masculinos” (CHARTIER, 1995, p. 40) a partir da violência simbólica¹⁴, que assegura a sua eficácia (BOURDIEU, 2003, p. 7-8).

A representação da mulher como um ser inferior tem sido incansavelmente repetida e perpetuada, e a relação de dominação da mulher pelo homem é histórica, cultural e linguisticamente construída. Para que se realize um estudo da história da mulher, portanto, é necessário um estudo dos “discursos e das práticas, manifestos em registros múltiplos, que garantem (ou devem garantir) que as mulheres consentam nas representações dominantes da diferença entre os sexos” (CHARTIER, 1995, p. 40).

14 A violência simbólica, segundo Bourdieu (2003, p. 7-8), é a “violência suave, insensível, invisível as suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”.

Para Georges Duby e Michelle Perrot (1990, p. 7), escrever uma história das mulheres durante muito tempo foi uma tarefa árdua, pois estas, silenciadas pela obrigação de estarem sempre no recôndito do lar, não tinham a palavra para se descreverem. Os poucos vestígios deixados pelas mulheres do passado não foram escritos por elas, mas através do olhar dos homens, que governavam a cidade, construíam a sua memória e geriam os seus arquivos.

Da Antiguidade até aos nossos dias, a escassez de informações concretas e circunstanciadas contrasta com a superabundância das imagens e dos discursos. As mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, muito antes de terem elas próprias a palavra (DUBY; PERROT, 1990, p. 8).

Dessa forma, a mulher é um “objeto de representação constituído por outro sujeito, diferente do seu, que se coloca no seu lugar, o sujeito masculino” (CRAMPE-CASNABET, 1990, p. 369).

A história das mulheres, em grande parte, está mediatizada pelos homens que, por intermédio do teatro e do romance, esforçaram-se para fazê-las entrar em cena. Os gêneros considerados “nobres” – teologia, filosofia, história e direito – normalmente ignoravam as mulheres ou apenas lembravam-lhes os seus deveres. A tragédia, a comédia e a ópera, porém, davam destaque às mulheres, sendo que até mesmo dedicavam-lhes alguns de seus títulos, demonstrando que a intriga da peça girava em torno de uma mulher e de seus conflitos (DESAIVE, 1990, p 310). Como afirmam Duby e Perrot (1990, p. 10), “da tragédia antiga à comédia moderna elas são, muitas vezes, apenas porta-voz deles ou o eco das suas obsessões”. Essas imagens produzidas pelos homens, segundo Perrot, nos dizem mais sobre seus sonhos e medos do que de fato sobre as mulheres reais: “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2008, p. 17).

Há, porém, uma ruptura da representação da mulher nas narrativas de autoria feminina. Essa mudança foi possível a partir das novas possibilidades abertas às mulheres, principalmente em consequência do acesso delas ao mercado de trabalho, ao ensino superior e ao voto. “A produção literária de autoria feminina pretende falar da luta da mulher por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, da reformulação da identidade feminina na sociedade” (TEIXEIRA, 2009, p. 89). Lúcia Osana Zolin (2010, p. 113), sobre a representação da mulher na literatura de autoria feminina no Brasil, afirma:

[...] há que se considerar, então, que a literatura de autoria feminina brasileira, publicada nas últimas décadas, tem trazido à baila uma gama bastante variada de imagens femininas, as quais diferem substancialmente daquelas erigidas sobre os alicerces maniqueístas e reducionistas de ideologias hegemônicas como a patriarcal que, embora em declínio, ainda faz ecos.

Essas narrativas produzidas por mulheres, tanto no Brasil quanto em todo o mundo, têm como principal missão, segundo Zolin (2010, p. 106), dar às mulheres o direito da fala, “contaminando” os esquemas representacionais ocidentais – construídos a partir do ponto de vista de um sujeito único –, com outros olhares e perspectivas.

ACERCA DA AUTORA MARA CORADELLO

Mara Coradello nasceu em Vitória, Espírito Santo, em 28 de junho de 1974. No ano de 2003, lançou o seu primeiro livro, *O colecionador de segundos*, pela Editora 7 Letras. Em 2004, integrou a antologia *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Ruffato, pela Editora Record. Recebeu diversos prêmios por suas obras, que compreendem contos, crônicas, romances e poemas. No ano de 2005, foi apontada como autora revelação na seção Tinta Fresca da revista *Entrelivros*, Editora Duetto, de São Paulo. Em 2007,

foi a premiada no segmento Literatura do Prêmio Taru, selecionada entre todos os autores capixabas considerados da nova geração. Em 2010, ganhou o Edital Funcultura-ES com o livro de contos *Histórias de amor escolhidas ao acaso*, que foi publicado em 2013.

Neste livro, a autora explora, por meio de pequenas narrativas, histórias de amor, mistérios, assassinatos, violência, e todos os contos têm mulheres como personagens. Dos dezesseis contos que compõem a obra, quatro deles têm mulheres explicitamente como narradoras e personagens principais; e em outros quatro, temos personagens femininas protagonistas, em narrações em terceira pessoa.

ANÁLISE DA PERSONAGEM BORDEAUX

“Bordeaux” é um dos 16 contos pertencentes ao livro *Histórias de amor escolhidas ao acaso* e é narrado em terceira pessoa. O título vem de sua personagem principal, Ana, ou Bordeaux, assim apelidada porque esta é a cor do batom usado pela jovem após matar suas vítimas, ao longo da narrativa.

O conto, um dos mais longos da coletânea, inicia-se com Ana em uma festa. O *ethos*¹⁵ da personagem é construído logo a partir do primeiro parágrafo do texto: a figura feminina apresentada pela narradora como personagem principal foge do estereótipo da mulher bela, passiva e delicada. Bordeaux é representada como forte, de atitude, corajosa: “Numa festa, uma mulher soca um saco de boxe com vontade e sem luvas.” (CORADELLO, 2013, p. 77). É usuária de drogas:

15 Neste capítulo, adotamos o conceito de *ethos* extraído dos estudos de Dominique Maingueneau, que difere da definição aristotélica que pertence à tradição retórica. Para Maingueneau, o *ethos* não é algo “dito explicitamente, mas se desdobra no registro do mostrado. Ele é vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde ao seu discurso, independente de seu desempenho oratório” (SILVA, 2017, p. 177-178). Dessa forma, a construção do *ethos* se dá no discurso e está relacionado à enunciação.

ao entrar em um recinto e se deparar com um homem cheirando cocaína, ela afirma que errou de porta, mas que o homem acertou de droga. O homem, então, “estica duas carreiras para ela, que cheira com vontade” (CORADELLO, 2013, p. 77)¹⁶. Posteriormente, a narradora fala sobre a aparência da personagem: “parece ter uma sobrançelha falhada, quando criança, raspou as duas com gilete e uma delas não se desenvolveu perfeitamente” (p. 77). E Bordeaux também tem certa liberdade sexual para escolher os seus parceiros: ela escolhe os homens com quem se relaciona ao longo da narrativa, à exceção do filho do dono do supermercado Mundi, com quem tem um relacionamento conturbado. Ele a sustenta depois que a carreira de modelo da jovem entrou em decadência pelo uso excessivo de drogas. A narradora afirma que, para segurá-la, o rapaz ofereceu-lhe dinheiro, apartamento, um carro. Ela não queria, “mas o dinheiro acabou e *ela teve de aceitar o emprego* para ser a garota propaganda dos Supermercados Mundi” (CORADELLO, 2013, p. 77, grifo nosso).

Para enfatizar o *ethos* da personagem, Coradello utiliza-se do recurso do contraste, que consiste em colocar próximas duas personagens com caráter diametralmente opostos, a fim de enfatizar uma característica importante da personagem principal. Ainda no primeiro parágrafo, surge na festa um homem não identificado, que é assim descrito pela narradora: “Um rapaz *tolo* entra no quarto e apaixona-se pela visão da mulher socando, com punhos cerrados e ombros expostos” (CORADELLO, 2013, p. 77). Contrastando com a força de Bordeaux, um homem, que deveria ser aquele que é insensível, dominador, é, na verdade, “tolo” ao ponto de se apaixonar pela visão da mulher corajosa que luta boxe até suas mãos sangrarem.

16 Durante todo o conto, várias referências são feitas, de formas diversas, à cocaína: o colo branco e suave da mãe de Bordeaux (CORADELLO, 2013, p. 88), a referência a Ana como uma menina de olhar arroxeadado, branca e irreal (p. 89), dentre outras.

Ainda na festa, a jovem conhece um homem e vai para a casa dele; usam drogas juntos e quando ela se sente entediada e pede para ir embora, ele diz que ela não sairá nunca dali. Após algumas divagações acerca da relação que poderia ter tido com aquele homem, se o tivesse conhecido de um modo menos doentio, a jovem

[...] abre sua bolsa e pega um objeto dourado, chega bem perto do homem e mordisca seu mamilo direito... ela morde violentamente seu mamilo direito e enfia o objeto dourado cortante no outro mamilo, no coração do homem, ele tenta se desvencilhar, mas ela aperta pontos vitais do pescoço dele com os dedos, ela conhece artes marciais, o bastante para mata-lo, acredita (CORADELLO, 2013, p. 79).

A narradora continua descrevendo a frieza com que Bordeaux vê o corpo sem vida tombar no chão, esvaindo-se em sangue e dor: ela se dirige ao banheiro, coloca uma peruca ruiva, retorna ao local do assassinato, limpa tudo o que julga ter tocado, beija o corpo já sem vida, de maneira “doce e profunda”, passa o batom bordeaux e beija o rosto do homem novamente (CORADELLO, 2013, p. 80). Mas essa mulher fria também demonstra vulnerabilidade: “ela está chorando, parece doer ter matado esse homem” (p. 81).

Outro encontro amoroso fortuito acontece e mais um assassinato é praticado pela jovem, que antes de cometer o crime, toma vinho bordeaux, e depois de matar o homem, passa o batom bordeaux e dá-lhe um beijo na face esquerda. Ela sonha com o dia em que não precisará mais olhar para os homens e deseja libertar-se da influência exercida pelo sexo masculino sobre ela.

A narrativa, que intercala lembranças do passado e interpõe cenas diversas da personagem principal e de outras personagens, sofre uma quebra e outra personagem entra em cena: o detetive que investiga os assassinatos cometidos por Bordeaux. Para ele, os crimes de assassinato não poderiam ter sido cometidos por um homem,

pois homens são selvagens quando matam, “sem sutilezas”, “sem poesia”, usam “facas, revólveres, pontapés, serras elétricas”, não “objetos dourados” ou “dedos que suspendiam a respiração” (CORADELLO, 2013, p. 86). Mas ele também não cogita a possibilidade de aquele crime ter sido cometido por uma mulher. Pelos detalhes do crime, um homossexual devia tê-lo cometido.

Como um autômato, Bordeaux é dirigida por outros na gravação do comercial, assim como em sua vida: ela é guiada pelas circunstâncias desde cedo e mata para voltar a ter poder sobre si mesma. A narração, em seguida, faz um recuo na história de Bordeaux, quando ela comete o seu primeiro assassinato – um homem que a havia seguido. E a justificativa para esse ato é que somente assim ela poderia recuperar “totalmente o domínio que havia perdido sobre sua vida, seu prazer, seu amor, sua felicidade” (CORADELLO, 2013, p. 87). Para ela, matar era o mesmo que “dividir com Deus o poder da eternidade” (p. 87).

Há na narrativa um retorno à infância de Ana: ela era uma menina cujo pai, religioso e grisalho, dava-lhe “algumas bem aplicadas correias esporádicas [...] aplicadas depois de muito diálogo” (CORADELLO, 2013, p. 88). Com esse flashback, sabemos que a mãe da menina, demonstrando um comportamento diverso daquele esperado pela sociedade – tinha sido encontrada usando finas lingerie cor de vinho e preto, cantando uma canção francesa esquecida –, é internada num hospício, pois seu pai, dono da maior empresa de engenharia da pequena cidade, tinha um nome a zelar (p. 88). Depois de um tempo, a mulher volta para casa, mas além de matar todos os pássaros da casa, exceto um azul, leva para a cama o jardineiro recém contratado. O novo escândalo não pode ser aceito e novamente ela é mandada para o sanatório.

A narrativa retorna ao presente e novamente podemos ver Bordeaux se dirigindo a uma festa, na qual se relaciona com outro homem, mas diferentemente dos demais encontros, ela, embora pense em como poderia matá-lo, sai furtivamente sem dizer adeus ou deixar o telefone (CORADELLO, 2013, p. 89).

Algo que nos chama a atenção no conto é a forma que a narradora se comporta: em determinados momentos, parece saber de tudo o que se passa na mente das personagens, como uma narradora onisciente, mas em outros, oscila, demonstrando não conhecer totalmente as emoções da personagem principal, por exemplo, conforme já dito anteriormente, quando, depois da morte do primeiro homem, a narradora afirma que Bordeaux está chorando e *parece* doer ter matado aquele homem (CORADELLO, 2013, p. 79).

Para Jaime Ginzburh, em seu artigo “Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil”,

Nos casos de estudos de narrativas, o estudo do ponto de vista é decisivo, pois o vocabulário adotado pelo narrador está associado às maneiras pelas quais cada leitor pode interpretar os eventos narrados. Pode ser decisivo reconhecer se um narrador opina sobre os acontecimentos que expõe; se ele muda de opinião ao longo da narrativa; se demonstra dúvidas ou incertezas. Personagens podem ser agentes ou vítimas de violência, ou ainda atravessar essas duas vivências. Espaços podem ser hostis e motivar atos violentos (GINZBURG, 2016, p. 4).

Em diversos momentos, a narradora, como onisciente intrusa, expressa sua opinião sobre a personagem e os eventos que a envolvem. Ela afirma, por exemplo, que fugir sorrateiramente, sem dizer adeus ou deixar o telefone, é quase o mesmo que fugir depois de um assassinato (CORADELLO, 2013, p. 91). Sobre Bordeaux, ela diz: “No fundo essa personagem incompleta e cafona não passa de pessoa banal” (p. 91). Muitas vezes, parece-nos que aquela que narra busca despertar no leitor certa benevolência em relação à personagem principal: Bordeaux não é uma assassina fria. Ela mata porque sofre e essa é a forma de materializar a sua dor.

Ao final da narrativa, Bordeaux, ou simplesmente Ana, entrega-se à polícia,

[...] estragando a folhetinesca novela dos jornais. Decepcionando tanto editores, quanto leitores empertigados ao ler esse tipo de coisa, mas que, no fundo mesmo, adoravam. Sexo, sangue e mortes de figuras de classe média alta. Tudo glamouroso demais para acabar tão abruptamente (CORADELLO, 2013, p. 93).

Ela demonstra toda a sua fragilidade, perdida em meio aos traumas infantis: “Agora a menina chora, perdida entre os pássaros mortos da sua memória, a seus pés, num jornal, um crime não havia sido cometido por ela” (CORADELLO, 2013, p. 92). Para Ginzburg (2016, p. 2), um aspecto importante no estudo da violência na literatura é a ligação entre esta e a perda e a melancolia. Há na narrativa uma aproximação entre os homens assassinados por Bordeaux e os pássaros mortos pela mãe, os traumas das lembranças do passado. Bordeaux é liberada depois de cinco anos, pela ausência de provas e um atestado de insanidade, mas principalmente graças à influência de sua família.

A personagem recusa para si a definição corrente de feminilidade e não se mostra, ao longo da narrativa, dependente, fútil e irracional. Ela mata para não perder o controle de si mesma, como já observamos, ainda que, em alguns momentos ao longo de sua trajetória, acabe por aceitar alguns desses atributos femininos. Quando percebe que o destino não lhe permitirá ser senhora de sua vida, decide cometer o seu último crime hediondo: “a mais patética e kitsch assassina em série matou a si mesma” (CORADELLO, 2013, p. 93).

Ao analisarmos a representação da personagem, podemos afirmar que ela está na contramão da identidade feminina patriarcal, que dominava a literatura até a primeira metade do século XX. Há uma subversão desse estereótipo e, em alguns momentos, Bordeaux realiza ações que antes eram consideradas como tipicamente masculinas, tais como o assassinato em série e o uso de drogas. Todavia, a fragilidade da personagem não deixa de ser marcada: ela sofre violência física do parceiro, mas depende dele financeiramente, e, por isso, acomoda-se à situação em que se encontra e chora logo após ter

matado uma de suas vítimas ou depois de ser presa. A única alternativa possível para a retomada do poder do seu corpo e da sua alma é aquela tomada por ela ao final da narrativa: a escolha da morte.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. KÜHER, M. H. (trad.). 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. MICELI, S. *et al.* (trad.). 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

BURKE, P. **A escrita da história**: novas perspectivas. LOPES, Magda (trad.). São Paulo: Edunesp, 1997.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CORADELLO, M. Bordeaux. *In*: CORADELLO, M. **Histórias de amor recolhidas ao acaso**. Vitória: Secult, 2013. p. 77-93.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. de M. (orgs.). **A história contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, R. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, v. 13, n. 124, p. 15-29, jul./dez. 2011. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturals/nocaoderepresentacao.pdf>>. Acesso em: 5 jul. 2020.

CHARTIER, R. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). FERREIRA, L. C. (trad.). São Paulo: Edunesp, 2007.

CHARTIER, R. Diferença entre os sexos e dominação simbólica. SCHVARZMAN, S. (trad.). **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 4, p. 37-47, 1995. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50917>>. Acesso em: 5 jul. 2020.

CHARTIER, R. **A História Cultural**: entre práticas e representações. GALHARDO, M. M. (trad.). Lisboa: Difel, 1990.

COSTA LIMA, L. C. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CRAMPE-CASNABET, M. A mulher no pensamento filosófico no século XVIII. In: PERROT, M.; DUBY, G. (orgs.). **História das mulheres no Ocidente**: Do Renascimento à Idade Moderna. Porto: Afrontamento, 1990. v. 3, p. 369-407.

DESAIVE, J-P. As ambiguidades do discurso literário. In: PERROT, M.; DUBY, G. (orgs.). **História das mulheres no Ocidente**: Do Renascimento à Idade Moderna. Porto: Afrontamento, 1990. v. 3, p. 301-339.

DUBY, G.; PERROT, M. Escrever a história das mulheres. In: DUBY, G.; PERROT, M. (orgs.). **História das mulheres no Ocidente**: a Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1990. v. 1, p. 7-18.

DUMOULIN, O. Documento. In: BURGUIÈRE, A. (org.). **Dicionário das ciências históricas**. MESQUITA, Henrique de Araújo (trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 243-244.

FERREIRA, A. C. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 61-91.

GINZBURG, Jaime. Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil. Guia bibliográfico da FFLCH. São Paulo: FFLCH/USP, 2016. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002784560>. Acesso em: 26 abr. 2023.

LANGER, J. A Nova História Cultural: origens, conceitos e críticas. **Scribd**, 2012. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/214703622/Texto-5-Langer-A-Nova-Historia-Cultural-Origens-Conceitos-e-Criticas-pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2023.

MAKOWIECKY, S. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 57, dez. 2003.

MARTINS, A. P. V. Da amizade entre homens e mulheres: cultura e sociabilidade nos salões iluministas. **História: Questões e Debates**, Curitiba, n. 46, p. 51-67, 2007. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/11325>>. Acesso em: 18 set. 2020.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PESAVENTO, S. J. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (Séculos XIX e XX). **Anos 90**, Porto Alegre, v. 3, n. 4, p. 115-127, dez. 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6158>>. Acesso em: 2 set. 2020.

RAPCHAN, E. S. Hannah Arendt – Rahel Levin: duas biografias, sujeito e espelho. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 22, p. 291-327, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a11.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2020.

ROSSINI, T. N. A representação de gênero na literatura de autoria feminina brasileira. **Brasiliana – Journal for Brazilian Studies**, v. 3, n. 1, jul. 2014.

SANTOS, D. V. C. dos. Acerca do conceito de representação. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, ano 3, n. 6, p. 27-53, dez. 2011.

SCHWANTES, C. Dilemas da representação feminina. **OPSIS - Revista do NIESC**, Brasília, v. 6, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3734/1/ARTIGO_DilemasRepresenta%C3%A7%C3%A3oFeminina.pdf>. Acesso em: 19 set. 2020.

SILVA, G. V. da; NADER, M. B.; FRANCO, S. P. (orgs.). **História, mulher e poder**. Vitória: Edufes, 2006.

SILVA, S. L. da. Argumentação, estilo e *ethos* discursivo no discurso literário: o poema cada vez mais, de Rodrigo Bró em foco. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 13, p. 174-190, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/download/3056/4674>>. Acesso em: 2 set. 2020.

TEIXEIRA, N. C. R. B. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. **Guairacá**, Guarapuava, n. 25, p. 81-102, 2009.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. CARMO, J. P. (trad.). Lisboa: Europa-América, 1962.

ZOLIN, L. O. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, jul./dez. 2010.

RESUMO: Segundo Chartier, em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler

de forma diversa. As representações do mundo social não são de forma alguma discursos neutros, mas produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, a fim de legitimar um projeto reformador ou a justificar as suas escolhas e condutas. Diante disso, este trabalho tem o objetivo de analisar a construção da personagem feminina no conto “Bordeaux”, da autora capixaba Mara Coradello, presente em sua obra intitulada *Histórias de amor escolhidas ao acaso* (2013), buscando observar como Bordeaux, mulher, transgressora da identidade feminina patriarcal, questiona os papéis tradicionais de gênero no século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira – Espírito Santo. Narrativa brasileira contemporânea – Mara Coradello. Mara Coradello – *Histórias de amor escolhidas ao acaso*. Mulher subversiva – Tema literário.

A incomunicabilidade humana em O templo e a força: a nova torre de Babel

*Cláudia Fachetti Barros*¹⁷

*Cinthia Mara Cecato da Silva*¹⁸

*Elizabete Gerlânia Caron Sandrini*¹⁹

Silêncio e palavra

A couraça das palavras

protege o nosso silêncio

e esconde aquilo que somos

Thiago Mello

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

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

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

Silêncio nas palavras. Parece tão contraditório; porém, esse é, indubitavelmente, o maior de todos os silêncios. O romance *O templo e a força* (1999), de Luiz Guilherme Santos Neves, revela muito sobre essa dicotomia. Quando interesses antagônicos resolvem se unir, muitas vezes a estratégia para evitar o embate é a do silêncio. Este, inicialmente, pode parecer ideal, então, o homem espera. Aguardando pela aurora da boca, mesmo que demore até o branquear dos cabelos, não muda de estratégia. Quando a couraça que envolve a palavra se rompe, surge a fala e, nela, o silêncio quebrado pode prenunciar o tombamento de pássaros que, cansados de esperar, resolvem lutar!

Muitos verões se sucederam até que negros escravos da povoação do Queimado, em Serra, estado do Espírito Santo (ES), pássaros cansados, tivessem coragem para lutar por sua liberdade. Ironicamente, essa coragem chegou motivada por tudo que a palavra pode calar. A incomunicabilidade humana gerou a possibilidade, e com ela, em março de 1849, contrariando os projetos do Frei Gregório Maria de Bene, um negro rompeu o silêncio e disse: “[...] gritei e está gritado. [...] – Gritou e está gritado. O jeito é aguentar o berro da liberdade [...]” (SANTOS NEVES, 1999, p. 115).

O berro da liberdade custou muitas vidas e sonhos, principalmente daqueles que, ultrajados, violentados, enforcados com o acalanto ou não do som das incelências, tiveram que conviver por muito tempo com o som do bacalhau. Mesmo que a liberdade não tenha chegado de fato, naquele momento, houve a ousadia do grito e, consequentemente, o romper do silêncio. “Não mais se pode sufocar esse grito, não há mais como tirá-lo do ar, não há como impedir que atravesse o seio das matas, que percorra o Queimado, que atinja as cidades, que estremeça a província, que sacuda o Império” (SANTOS NEVES, 1999, p. 115).

A incomunicabilidade que se abateu por ocasião da construção da Igreja de São José, na povoação do Queimado, em Serra, foi captada com primazia pelo literato capixaba, em uma “[...] reflexão metafísica, ao exame detalhado do acontecido, procurando alcançar

as razões dos fatos e surpreender as emoções e pensamentos das criaturas envolvidas na teia sinistra” (CEOTTO, 2000, p. 41). *O templo e a força* é uma volta ao tema-fascínio de Luiz Guilherme Santos Neves, a Insurreição do Queimado, posto que o autor, em 1977, ao escrever o documento cênico *Queimados*, deixou evidenciado o ar de rascunho de algo que estaria por vir.

A reflexão sobre um dos locais mais chocantes da trama – a cadeia onde os prisioneiros e, ao mesmo tempo, líderes do movimento condenados à força – leva o interlocutor da obra a entender as causas de um destino de face muito cruel. O desfecho do fatídico fato histórico revela-se verdadeira “teia sinistra”, que atrelada à construção de uma igreja nos lembra outro episódio muito conhecido dos judaico-cristãos: a construção da Torre de Babel. Os episódios se imbricam na medida em que ambos ocorreram consequências desastrosas, tanto para os construtores quanto para o objeto em construção. Lembremo-nos do episódio de Babel:

Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Senaar uma planície onde se estabeleceram. E disseram uns aos outros: “Vamos, façamos tijolos e cozamo-los no fogo”. Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de argamassa. Depois disseram: “Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra”. Mas o senhor desceu para ver a cidade e a torre que construíram os filhos dos homens. “Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem, de sorte que já não se compreendam um ao outro”. Foi dali que o Senhor os dispersou daquele lugar pela face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade. Por isso deram-lhe o nome de

Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra (BÍBLIA, 1994, p. 45).

O relato bíblico ensina que o espírito empreendedor do ser humano, criado à imagem e semelhança de Deus, estava possuído do pecado do orgulho. Esse sentimento manifestou-se de modo insólito: pretenderam os homens erguer em uma planície uma torre tão alta que seu cume atingiria o céu. O que poderia ser homenagem revelou-se, aos olhos de Deus, prova de uma soberba inominável. Assim, para castigar essa arrogância, Deus fez com que os homens deixassem de falar a mesma língua e, de tal forma, confundiu-os em suas comunicações. Eles, impossibilitados de continuar a obra monumental, dispersaram-se por toda a terra.

Dispersão parecida ocorreu na comunidade do Queimado, por ocasião da construção da igreja em homenagem ao padroeiro São José, culminando com a Insurreição. Porém, a dispersão foi sentida não pelo castigo de Deus, mas pela incomunicabilidade que se abateu sobre os homens, trabalhadores daquela empreitada, que, assim como os de Babel, viram seus sonhos ruírem. Sonho para o povo que se estabeleceu em Senaar de alcançar o céu em toda sua plenitude, e de liberdade para os escravos do Queimado. Nos dois episódios, há características muito semelhantes no que tange à dispersão e à busca de respostas ante os acontecimentos. Em *O templo e a força*, do diálogo entre Chico Prego e João da Viúva na cadeia nota-se que as personagens buscam entender o desfecho dos acontecimentos, ao mesmo tempo que falam da dispersão dos companheiros em decorrência do movimento:

– Falo dos motivos e das razões, Chico. É disto que estou falando. Dos motivos e das razões, das coisas todas que se passaram, reunidas num laço só. [...]. Da nossa tristeza e da nossa desgraça, desta sina sem remédio, eu e Chico enfiados neste buraco frio

e escuro, esperando a hora que não foi marcada por Deus mas, pelos homens, o chefe Elisiário, mais Carlos e Corcunda fugidos nos matos, o povo da cidade satisfeito com a condenação dos cativos. Responde Chico, por que é que tem de ser assim? Por quê? (SANTOS NEVES, 1999, p. 10).

O processo de construção, o trabalho penoso e a incomunicabilidade que se abateu como castigo sobre os escravos foram algumas das razões que nos possibilitaram incorporar Babel nessa discussão. O mito da Torre de Babel, em seus variados recortes, culmina sempre com o desagrado divino pela prosápia humana e com um castigo exemplar, para além da destruição da construção: a quebra do entendimento universal entre os humanos, mediante a sua separação em várias línguas. Percebe-se que tais culminâncias, principalmente a incomunicabilidade, lembram muito os episódios do Queimado, suscitando aspectos intertextuais.

A intertextualidade, que não é exclusiva da contemporaneidade, mas típica do Pós-modernismo, tem como ideia básica o seguinte pressuposto: todo texto lê um texto anterior. Nessa perspectiva, pode referir-se a outros textos e/ou contextos. Não sem motivo, usando o jogo intertextual, um autor pode mesclar o conhecimento de mundo e de outras leituras com a realidade ficcional de sua produção, construindo um efeito crítico. É o que ocorre em *O templo e força*. Essa obra rejeita a pretensão à verdade, que se dá ao discurso da História, sinalizando que tanto esta quanto a Literatura são “[...] construtos humanos, sistemas de significação” (HUTCHEON, 1991, p. 127), que dão sentido ao passado. Na efetivação da “ficção sobre a ficção”, temos muito da realidade de Luiz Guilherme Santos Neves, posto que o literato dialoga com outro texto que ele mesmo criou, *Queimados* (1977). Dialoga, também, com “o linguajar dos cativos analfabetos, os jogos de repetições, as sonoridades, a recorrência ao intertexto folclórico e literário” (CEOTTO, 2000, p. 43), com os relatos da historiografia não oficial e oficial. Nessa intertextualidade, Literatura e História se

juntam, indicando que o mundo textual pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: não tem as consequências inerentes ao mundo real da qual fez referência.

A nova Babel, objeto da ficção de Luiz Guilherme Santos Neves – que exigiu dos trabalhadores, para sua construção, marcação franciscana²⁰ –, também os levou a uma nova visão sobre a vida e sobre si mesmos, bem como ao mandatário da construção. Percebe-se, nesse jogo entre realidade e ficção, presente nos palimpsestos da obra, que os discursos histórico e literário são, como nos mostra Linda Hutcheon (1991, p. 53), semelhantes. A “falsificação” da História entra como um processo crítico à própria História, segundo nos apresenta o literato capixaba.

Para explorar com maior propriedade a comunhão entre esses dois universos, aproximemo-nos da narrativa de Luiz Guilherme Santos Neves até o povoado de São José do Queimado, no ano de 1849. Frei Gregório Maria de Bene foi um dos muitos frades menores que veio da Itália pregar missões no Brasil. Partindo de uma visão mística, que durou pouco, porém lhe serviu como um “sinal”, ansiava pela construção, no Queimado, de um novo templo em honra ao patriarca São José. Templo este semelhante a outro que edificara durante uma outra missão de evangelização: “Foi então que viu, num lampejo de imaginação, a igreja branca sobressaindo contra o verde da mata, idêntica à que havia edificado em Goa, na Índia” (SANTOS NEVES, 1999, p. 23). Essa nova tarefa seria para o frei “[...] mais do que as pregações evangélicas e a conversão dos gentios, aquela seria a sua missão na província do Espírito Santo” (p. 24).

O objetivo que trouxe o frei às terras do Espírito Santo, inicialmente, foi “[...] converter ao cristianismo os bugres que habitavam nas brenhas e nelas viviam à maneira de feras, como diziam os

20 A expressão faz referência ao Frei Gregório Maria de Beni, que pertencia à Congregação Religiosa Franciscana e acompanhava acirradamente o trabalho dos escravos na construção da Igreja de São José.

próprios capuchos, imbuídos de fervor catequético capaz de remover estrelas” (SANTOS NEVES, 1999, p. 26). Nesse fervor, o frei quis ir além e, “[...] no primeiro domingo de agosto de 1845, [...] rezou a missa de lançamento da pedra fundamental da igreja, na colina do Queimado” (p. 26). Ciente de que a tarefa não seria das mais simples, o capucho via nos “[...] coronéis de alpercatas e alforjes de couro, de dedos encardidos pelos cigarros de palha” (p. 27), parceiros para a empreitada. Eles e seus escravos. Assim, conclamou os senhores e seus negros a participarem da construção da obra monumental. Naquele pedido, feito de maneira ardente, muito do que não foi dito será subentendido:

– Caríssimos irmãos, nenhum de vós pode ficar indiferente à fundação dessa importante obra devotada à suprema majestade do patriarca São José, pai adotivo de Nosso Senhor Jesus Cristo. Homens e mulheres, brancos e pretos, ricos e pobres devem todos dar contribuição, em doações, subsídios e esmolas, a essa magnífica obra que será consolação dos homens na terra, e agrado de Deus no firmamento. Os que têm muito, dêem o que puderem. Os que de pouco dispõem, concorram com o possível de suas limitadas posses, que sempre haverá o que conceder. Quem nada tiver a oferecer, erga aos céus seus cantos e suas orações para maior sucesso da empreitada. A todos saberá o grande patriarca e provedor-mor prover em suas aflitivas necessidades para que não falte o pão em suas dispensas. Os cativos do Queimado e da Serra entrem com seu trabalho para ereção do templo, que é o que de melhor podem doar à glória do patriarca. Dessa maneira serão amparados por seus esforços e receberão a justa paga e a merecida compensação pelos sacrifícios que fizeram, porque Deus é pai de todos nós, e São José o pai adotivo do filho de Deus, que olha por todos os homens. Eu mesmo, [...] pobre franciscano que vive das esmolas das missas, das ofertas das santas missões e do pequeno emolumento que me subministra o Governo Imperial, assinei em

primeiro lugar o livro dos donativos, calando com meu exemplo os que possam dizer que pede o frade o que é dos outros sem dar o que é seu [...] (SANTOS NEVES, 1999, p. 28-29).

Ante ao discurso ardente de Frei Gregório, ao negro cativo restou a dúvida: “[...] nem o mínimo nem o máximo de possibilidades donativas, e que dispensa nem sei o que seja para que a proteja de pão [...] só posso oferecer o que tenho a dar, o trabalho e o suor que me foram pedidos [...]” (SANTOS NEVES, 1999, p. 28-29). Tais trabalho e suor, segundo o frei, serviriam como oferenda ao patriarca, que lhes daria uma merecida paga e justa compensação. “Não esclareceu o senhor frade, não esclarecerá o senhor São José [...]. Mas eu que sou negro e cativo, ponho-me a imaginar qual será a paga que me pagarão pelo meu suor de cada dia [...]” (p. 29). E a imaginação ferveu, acalentada pelo sonho de dignidade, sonho de toda uma existência, então o negro pensou:

[...] há mais do que uma aguda escassez de pão em minha vida, há mais que uma absoluta premência de dignidade em minha existência, escutai o que digo, senhor provedor das debilitadas dispensas. E compensai a minha penúria, supri a minha humana indigência de negro cativo, pois a mim, senhor São José, não me basta o pão para viver, porque nem só de pão vive o homem, atentai nesta frase, senhor frade, que nem de minha autoria ela é (SANTOS NEVES, 1999, p. 31).

Junto a esses pensamentos e a uma expectativa favorável à liberdade dos escravos, mesmo que pairasse a sombra da dúvida, estava posto o “conto do vigário”, na promessa do frei de que posteriormente intercederia junto aos senhores para que fosse dada a alforria de cada um dos negros que ali trabalhassem – intenção talvez nunca imaginada pelo representante religioso. Frei Gregório, que já era uma figura hostilizada pelos senhores de escravos, ganhou, após o episódio da Insurreição e,

ao longo dos anos, muitas versões sobre suas atitudes e palavras após o lançamento da pedra fundamental para a construção da igreja.

Na versão dos opositores, era malicioso e espertalhão, tendo usado da boa-fé dos escravos, no intuito de lhes conseguir a alforria, a condição de “massa de manobra” para a construção da igreja. Na dos defensores, era um heroico missionário. Este, sacudido pelo espírito de liberdade que se abateu sobre a Europa e, na época em questão, no Brasil, quis minorar o sofrimento dos escravos. A construção da igreja serviria, desse modo, de agrado ao “Todo Poderoso”, que, por sua vez, ouviria os clamores dos que viviam sob a égide dos grillhões. Tal assertiva pode ser comprovada pelo fragmento extraído da obra *A Insurreição de 1849 na Província do Espírito Santo*:

Os escravos, [...] aguardaram pacificamente outra oportunidade redentora [...] quando apareceu na Freguesia do Queimado um Sacerdote, desses heróicos missionários catequistas que sempre se bateram contra a escravidão e a quem tanto deve o Brasil Colonial. Chamava-se ele Frei Gregório José Maria de Bene. Embora italiano, amou essa terra, que escolhe para missionar e, vendo a vida que levavam os escravos, num flagrante antagonismo com o espírito de liberdade, que sacudia as revoluções liberais do Brasil até a velha Europa, pensou em minorar-lhes os sofrimentos. Passou, desde então, a auxiliá-los espiritualmente, inculcando-lhes os ensinamentos da religião, fazendo-os bons e humildes para imitar a Cristo. [...] Animado com número tão elevado de fiéis, o Missionário resolveu erigir um Templo no meio de uma povoação de cinco mil almas. Os escravos não se cansavam de pedir em suas orações ao Todo Poderoso para que lhes enviasse suas bênçãos e lhes concedesse a graça de obter a alforria no dia em que a construção terminasse. Frei Gregório, certo da formação cristã dos senhores vizinhos, chegou mesmo a admitir que os escravos pudessem conseguir o que tanto almejavam (RESENDE, 1949, s.p.).

Qual versão será a correta? Há quem defenda o frei e há quem o condene. O fato é que uma grande Babel se abateu no Queimado e a língua falada não era mais a mesma, posto que os interesses também não os eram. Como intérpretes, os homens conduziram suas palavras em uma grande couraça, como apontam os versos de Tiago Mello, na epígrafe. Nela, o silêncio foi preservado para o bem das conveniências: para o frade – a da construção da igreja; para os negros – a da oportunidade, durante a celebração da primeira missa²¹, de que os corações, sensibilizados por meio dos apelos do religioso, concedessem-lhes a tão sonhada liberdade. Só assim, para os negros, o frei faria valer sua palavra, ou melhor, seu silêncio de palavras:

Frei Gregório falara, na primeira missa que rezou no Queimado, na justa paga que caberia a cada um. Paga para cativo, quando não queria dizer punição no tronco ou sob os açoites do bacalhau, só podia ser alforria. Ninguém perguntou o que ia ganhar construindo a igreja. Mas todos alimentavam em seu íntimo a ideia da liberdade (SANTOS NEVES, 1999, p. 53).

O “silêncio de palavras”, contraditoriamente, um verdadeiro grito, no qual cabiam milhões de interpretações, certamente levou os negros a muitas inquietações. Estimulados por quem não calou, ao contrário, interpretou e falou bem à sua maneira, os negros selaram seu destino. A postura lembrava a de um líder, posto que assumia, com o auxílio das “exposições gesticulantes” do padre Clímaco, “uma visão nova do mundo e dos homens” (SANTOS NEVES, 1999, p. 45), foi a quem o frei dirigiu-se. Esse homem, ajudado por tudo que a incomunicabilidade poderia calar, conduziu o pavio ao barril cheio de pólvora, que foi aceso no Queimado.

21 A primeira missa celebrada na Igreja de São José do Queimado foi marcada para o dia 19 de março de 1849, data em que a Igreja Católica comemora a Festa de São José.

Clímaco mandou que uma das mucamas chamasse o escravo. E disse-lhe quando chegou: – Quero que você saiba, Elisário, que o estou emprestando ao senhor frei Gregório José Maria de Bene, para construir uma igreja no Queimado. O serviço será nos domingos e dias santos. Você será pessoa da confiança do senhor frade, como se fosse eu mesmo quem estivesse à frente da obra. E é por seu intermédio que o frei vai tratar com os outros cativos, está entendendo? [...].

[...]

– Vou fazê-lo meu ajudante pessoal, – acrescentou frei Gregório (SANTOS NEVES, 1999, p. 45-46).

Os acontecimentos eram vistos como se ocorressem em um grande palco: o Queimado, que tinha o morro do Mestre Álvaro e o rio Santa Maria da Vitória como limites. Além disso, as fazendas dos arredores, a vila de Nossa Senhora da Conceição da Serra e a cidade de Vitória eram como bastidores. Em um espírito que teimava em ouvir para além do silêncio, os negros planejaram inúmeros encontros nesse palco. Às escondidas, segundo o estudioso no assunto, o escritor Afonso Cláudio de Freitas Rosa, autor da obra *A Insurreição de Queimado*, esses encontros tiveram papel determinante no desfecho dos acontecimentos:

Em várias fazendas pequenas reuniões celebraram-se às ocultas, e os cabeças destarte arrebanhavam prosélitos com paciente persistência. Mensageiros cruzavam-se em várias direções para o norte da província; do sul veio um contingente de 20 escravos para engrossar a coluna insurrecionária. Da Serra, de Itapoca, de Viana, em suma de todos os centros onde transpiravam as deliberações tomadas em conciliábulos, afluíam adeptos à causa. [...] sob a aparência de desmedida obediência, os escravos odiavam os senhores e faziam sacrifícios de toda a sorte para adquirir armas (ROSA, 2010, s.p.).

Tal qual ocorrera a Babel, a Insurreição do Queimado aproximou-se à versão de uma tragédia. Cerca de 300 escravos liderados pelos negros Elisiário, Chico Prego e João Monteiro, o João da Viúva, rebelaram-se para cobrar a suposta promessa feita pelo missionário italiano. Foi pela incomunicabilidade²² que se fez entender que, em troca do trabalho, realizados aos domingos e feriados, os negros ganhariam a tão esperada liberdade. Mas de que liberdade falara frei Gregório? A dos grilhões ou a da alma que só seria possível gozar no paraíso pós-morte? Sobre esse verdadeiro jogo confuso de palavras, Luiz Guilherme Santos Neves ensina: “O pior da palavra é o mal entendido que ela pode provocar entre os homens, contrário à boa compreensão que ela possa causar. A insurreição do Queimado foi, sob muitos aspectos, o desentendimento provocado pela palavra ‘mal dita’” (SANTOS NEVES, 1999, p. 46).

No desentendimento da palavra “mal dita”, quiseram entender os negros a liberdade dos grilhões de que seria desfrutada nessa vida, o advento ao “mundo superior”. Essa “promessa” o frei não pôde cumprir. Assim, durante cinco dias os revoltosos percorreram as fazendas obrigando alguns donos de escravos a conceder, pela força das armas, a alforria. O movimento foi gritado, não havia mais como voltar, agora era o “tudo ou nada”.

Diante da situação inusitada, o frei se encolheu, sendo inclusive acusado por João da Viúva, quando inquirido em razão de seu julgamento, de ser o verdadeiro responsável pela Insurreição, posto que, segundo o escravo, prometera liderar o movimento de liberdade e, no momento mais importante, escondera-se dos negros, agindo

22 A incomunicabilidade, no sentido do texto, implica característica ou condição de quem ou do que está incomunicável. A par desse conceito, o enredo apresenta episódio que ilustra o que não foi comunicado: a proposta do Frei aos escravos que trabalhavam na construção da igreja de São José. Na versão do religioso, a paga pelo serviço seria a garantia do céu e, para os trabalhadores, a alforria.

como medroso e fraco, sem espírito de liderança. Quando a situação lhe fugiu ao controle, não tendo escolha, tentando ganhar tempo no intuito de contorná-la, o frei rompeu a couraça que protegia suas palavras, recorrendo a Elisiário, decidindo ouvi-lo:

[...] frei Gregório resolveu ouvir Elisiário. [...] O frade sabia que seu nome estava irremediavelmente envolvido com o levante do Queimado. Qualquer tentativa que fizesse para aplacar a rebelião seria bem vista. Sua ação mereceria o reconhecimento geral e as graças do imperador. [...] Mas o que se passou verdadeiramente entre o frei e o chefe do motim, dentro da sacristia, só eles ficaram sabendo. [...] Quando reapareceu perante os companheiros, Elisiário trazia um papel na mão, que alegava ter recebido do capuchinho para ser assinado pelos fazendeiros. A ordem – explicou ele – era colher suas assinaturas. O frei completaria o documento, sacramentando a alforria.

[...]

- Agora era sair pelas fazendas e pegar as assinaturas dos fazendeiros, - disse Elisiário.

- E quem não assinar? – Indagou João.

- Assina por bem ou assina por mal, - retrucou Elisiário. [...] assina por bem ou assina por mal, assina por bem ou assina por mal... porque esta é uma frase que não deve ser dita, uma ordem que não deve ser ouvida, um ditame para não ser observado, quem o diz corre risco de vida, quem o ouve corre risco de morte, quem o segue tem seus dias contados (SANTOS NEVES, 1999, p. 119-120).

Com a desconstrução da certeza – “[...] o que se passou verdadeiramente entre o frei e o chefe do motim, dentro da sacristia, só eles ficaram sabendo” (SANTOS NEVES, 1999, p. 120) –, e o conceito de real repensado, a história da Insurreição do Queimado vai sendo revista criticamente. O autor capixaba credenciado pela Literatura

e, ao mesmo tempo, livre para apresentar mais uma forma de contar a História, põe a nu muitas verdades. Nesse recontar, o que era admitido apenas como uma verdade, no singular, passa a ser repensado e visto como verdades no plural, ou pontos de vista, que não se excluem mutuamente. Assim, o episódio histórico salta do papel e ganha vida, com inúmeros pontos de vista e versões. Personagens se agigantam e ganham espaço digno na trama.

Elisiário, que além de inteligente tinha conhecimentos e habilidades, assume a liderança. Ele foi o cabeça do movimento. Em reuniões com os seus companheiros, estabelecia as formas de ação do movimento, pois, segundo o escritor Wilson Lopes de Resende (1949, s.p.), “[...] procedia assim, iluminado pelo Missionário”, conforme demonstra este trecho da obra, em que Elisiário dirige-se a seus companheiros:

– Eu já falei que o senhor padre não era de prometer por prometer se não pudesse garantir o prometido [...]. Mas, porém, agora é botar a igreja em pé, fiados na confiança que o padre merece. Ainda não se anunciava no horizonte a guerra apregoada nos campos de Aragão (SANTOS NEVES, 1999, p. 103).

Chico Prego era o sinônimo da força, negro alto e forte; liderava pelo seu espírito de luta, por sua coragem. Verdadeiro gigante, não teve medo do desafio. “Agora, uma palavra digo: – destemido; outra palavra informo: impetuoso. Eis como defino Chico” (SANTOS NEVES, 1999, p. 112). Mesmo preso e condenado à morte na forca, levado para Serra, viajando a pé as seis léguas, o negro não se envergava: “Chico não era angolano mas Mina. Dos minas, dizia-se que eram tão bravos que, aonde não chegavam com o braço, chegavam com o nome [...]” (p. 112). Para o movimento, foi o impulsor. Diante da hesitação dos companheiros, apressou-se em dizer: “Ou é agora ou nunca” (p. 112). Foi também quem definiu a liderança de Elisiário: “– Chefe Elisiário agora falou bonito, [...] proclamando,

pela segunda vez, que a chefia do movimento cabia a ele” (p. 112). E, com sua ansiedade, foi quem estourou a Insurreição; dando seu “grito gritado” de viva à alforria, “[...] seu nome se fez maior do que seu braço” (p. 112). Com isso, no grito, rugido de fera irredutível e eterno, cobrou as promessas que foram feitas. Não podendo tirar esse grito do ar, transformou-o em ousadia, verdadeiro grito de morte:

Eu, Chico Prego, gritei o meu grito, rompido do peito, trazido da África, para ser ouvido dentro e fora da igreja, bons ouvidos o ouçam. Meu grito gritado, guerreiros ouvi. Grito eu à porta do templo, ô casa, gritam guerreiros ao meu derredor, ô casa, aonde não puder chegar o meu braço que chegue o meu grito. Grito porque não posso pedir, grito para que ousem me dar. A força deste grito o levará adiante de mim, adiante no tempo, para ficar impresso na memória dos homens, irredutível e eterno. Não é um grito de dor, mas também não deixa de ser. Grito de alegria não é, mas também não deixa de ser, sendo o grito de liberdade que é, grito gritado que subirá as nuvens que anunciam a boa nova das lavouras de São José, boa nova também sendo o meu grito, proclamação de liberdade (SANTOS NEVES, 1999, p. 116).

Lutando também pela liberdade estava João da Viúva, de fina percepção e de espírito questionador, pois era o mais ladino dos insurretos do Queimado. Nagô de origem, exibia em um braço a meia-lua que mostrava a influência que seu povo recebera do islamismo. A tatuagem exerceu fascínio dos negros que participavam da insurreição. Contando com a proteção de Alá, como se “[...] um versículo do Alcorão estivesse presente [...], gravado em sua carne” (SANTOS NEVES, 1999, p. 117), João mostrava seu valor. Lapidado nos espíritos das insurreições ocorridas na Bahia – as guerras do Recôncavo –, trazia consigo um prenúncio de cigana: a sombra da guerra.

O dia estava quente, na ladeira do Pelourinho. A cigana interceptou-lhe a passagem, oferecendo-se para ler sua sorte.

- Que sombra? - Perguntou ele.

Ela bateu os olhos na meia lua no alto do braço, marca branca cravada a fogo na carne negra, e mais que depressa respondeu, a sombra da guerra. [...] foi o signo da guerra que, impregnado em sua retina, seus olhos viram escorregar do braço de João até a palma de sua mão, onde pousou as pontas maometanas no cruzamento da vida e da morte.

- Que guerra? - Voltou a indagar João.

- Grandes guerras se apregoam, lá nos campos de Aragão, - limitou-se a responder a mulher (SANTOS NEVES, 1999, p. 113).

Mal entendida, desde o início, essa “sombra” confundiu o nagô, principalmente quando os fatos na Bahia teimavam em se mostrar contrários ao prenúncio da cigana do Pelourinho: caiu o forte do Monserrate e com ele o de Barbalho, São Pedro e a Fortaleza do Mar, e a “paz voltou a reinar onde a guerra se apregoara” (SANTOS NEVES, 1999, p. 116). João se desencantou com a profecia: mal sabia ele seu verdadeiro destino. Envolta em uma aparente passividade, sua vinda para São Mateus na província do Espírito Santo era a aproximação da verdadeira sombra da guerra. Dessa forma, consolidou-se o mito, foi cumprida a profecia, eternizou-se: João da Viúva.

[...] passando depois à viúva Maria Monteiro do Jacuí, dona de uma pequena propriedade às margens do rio Uma, afluente do Santa Maria da Vitória, na Serra. Foi daí em diante que começou a ser chamado João da Viúva, apelido que o identificou com um dos chefes da Insurreição do Queimado. [...] Quando se envolveu na revolta, devia andar pelos vinte e cinco anos. Graças à sua fina percepção e ao seu espírito questionador, foi o primeiro cativo que acreditou nas promessas de frei Gregório de Bene, mas também o que delas desconfiou em primeiro lugar.

[...] Dessas desconfianças nasceu o plano da rebelião (SANTOS NEVES, 1999, p. 116).

E a sombra tomou conta, pouco a pouco, do Queimado, com a forma de frade, com a forma de forca, em um badalar de sino que tocou antes da hora marcada. Selando o destino do pobre Zé Andiroba, cumpriu a profecia não só da cigana do Pelourinho como também dos negros do Queimado. E a sombra ganhou contorno, mesmo frágil e inconsistente, oculta no mato; corporificou-se em explosão de sentimento há muito contido, verdadeira algazarra que se traduziu em plano, um plano de guerra:

O plano de ação havia sido traçado na noite da véspera. A ordem de Elisiário era que os cativos ficassem em torno da igreja, na missa de inauguração, sem demonstrar sua disposição para a luta. Os que estivessem armados deviam chegar cedo e se ocultar nos matos, aguardando a declaração de alforria. Somente em caso extremo, sob o comando dos chefes, as armas seriam utilizadas para pressionar os donos de escravos. [...].

A expectativa de todos era a de que a alforria viesse a ser concedida após o sermão do frade. Em proclamação solene, com o assentimento dos fazendeiros. Aceita no clima de festa, a instâncias do próprio frei. [...] O recurso à insurreição parecia uma possibilidade remota, cartada final a ser dada como forma de pressão, mas evitando-se ao máximo o conflito armado com os donos de escravos. [...]

Inconsistência e temeridade são palavras que cabem aqui ante a fragilidade do plano da revolta (SANTOS NEVES, 1999, p. 110).

O movimento explodiu. “Houve quem falasse em duzentos, trezentos deles, uma horda de escravos vindos de Carapina, Cariacica, do Mangaraí, da Serra, de Jacaraípe e até de São Mateus [...]”. Quantos eram esses negros? Ninguém sabe ao certo, o que se sabe é que

“[...] o que soma na hora da guerra não é a quantidade da cambada, mas a sua disposição para a luta” (SANTOS NEVES, 1999, p. 111-112), e isso eles tinham, até que a “[...] improvisação começa a dominar os cabeças do movimento” (p. 113), quando se aperceberam que “[...] a promessa do frei passou de farinha a pirão”(p. 114). Sendo farinha ou pirão, não tinha mais jeito, agora era tocar em frente para a liberdade não agourar.

Cumprida a promessa cigana e o prenúncio de Andiroba, “a liberdade gorou”, no momento em que “Laurindo, escravo de Joaquim Ribeiro, depôs a espingarda no chão, inaugurando as deserções” (SANTOS NEVES, 1999, p. 111), o pressentido se concretizava, “[...] a trovoada espocou ruidosamente da banda do Mestre Álvaro. [...] nuvens ameaçadoras” (p. 111) pairavam no Queimado. Será que a ira de Deus se manifestara? A igreja, tal como a torre, seria destruída com fogo? Isso, de fato, não ocorreu. Quanto à linguagem, foi profundamente confundida. Em quantas línguas? Quantos eram os trabalhadores, agora, insurretos do Queimado!

O movimento foi contido pela polícia da província. Os rebeldes foram presos e julgados, cinco deles condenados à morte na forca. “Carlos, Elisiário e Corcunda, numa enxovia; João e Chico Prego, em outra, à espera da resposta do imperador do Brasil” (SANTOS NEVES, 1999, p. 112), ante a um pedido de indulto. O líder da Insurreição, Elisiário, juntamente de Carlos e Corcunda, escaparam da cadeia depois que a cela foi esquecida aberta. Os negros atribuíram o acontecimento a um milagre de Nossa Senhora da Penha. Refugiando-se nas matas do Morro do Mestre Álvaro, nunca mais foram recapturados.

Com a mão canhota, a sentinela girou a chave no cadeado da cela onde se encontravam Carlos, Elisiário e Corcunda. Pensou que tivesse feito o giro correto, da direita para a esquerda, como é a regra das fechaduras que se fecham. Mas inverteu o movimento das engrenagens que se cerram. Sua mão estava sóbria

naquela noite. [...] Pelo erro inesperado escaparam, da cadeia pública, Carlos, Elisiário e Corcunda. Na calada da noite. Para o lado oposto ao cadeado das forcas. Na direção do morro do Mestre Álvaro, onde nunca mais foram alcançados (SANTOS NEVES, 1999, p. 111-112).

Já Chico Prego, alcançado, fez valer o prenúncio da coruja, que cantou duas vezes, mesmo que ele fingisse não escutar. Foi enforcado em praça pública na própria Freguesia do Queimado, em frente à igreja que ajudou a construir. Não teve a sorte do auxílio da mão canhota, cumpriu-se a regra das fechaduras. Do que não se cumpriu, “[...] sobrou a certeza da morte, com hora marcada e capricho de punição” (SANTOS NEVES, 1999, p. 163). À espera da morte, Chico recordava o arrulho agourento que repercutiu em suas entranhas e lhe invadiu o espírito, despertando fantasmas que ele queria adormecer: “[...] ouço o que ouço e temo pelo que ouvi. Acima da minha vontade, [...], acima dos receios [...], a coruja estendeu sua negra mortalha, na noite chuvosa” (p. 163).

A negra mortalha também atingiu João da Viúva, que foi executado na forca, às 6 horas da manhã do dia 8 de janeiro de 1850, três dias antes da execução de Chico Prego, na sede da Vila da Serra. Era o som da tragédia no arrulho agourento da coruja. Estava traçado o porvir. Além dos cinco escravos condenados à morte na forca, vinte e cinco receberam como castigo açoites, “[...] variando entre trezentos a mil, num máximo de cinquenta por dia” (SANTOS NEVES, 1999, p. 151), em praça pública. “Substituíam-se a forca pela morte a chibatadas” (p. 151). Alguns condenados, não aguentando a pressão ante o que lhes traçara o destino, “escolheram”, eles mesmos, sua punição:

Adão, escravo do capitão Paulo Coutinho Mascarenhas, para escapar aos açoites, comeu a cal das paredes da cela, arrancada a unha, morrendo com os intestinos empedrados. / Efigênio, escravo de Aparício da Silva Nunes, simulou crise de loucura. Ao ser

transportado da cadeia pública para Santa Casa de Misericórdia, atirou-se ao mar e afogou-se (SANTOS NEVES, 1999, p. 163).

Na linha desastrada dos acontecimentos, da palavra negada, do verbo omitido, da pergunta que não foi feita e da resposta que não foi dada, da teia de equívocos que o verbo provoca, um anúncio: a liberdade que, agora, para Chico tinha som de morte. Com ela estava livre da dor, da fome, do desejo, do medo e até da esperança, a mesma que o iludira, bem como a todos os cativos do Queimado. Por isso, alimentou sua “vontade de raiva”. Esperava, sim, um encontro com a morte, mas queria fazer dele uma oportunidade de ser mais forte. Em conversa com João, o negro confessou: “Morrer sem dar um pio, sem soltar um ai. Não soltar meu gemido de morte para satisfação dos brancos, levar ele trancado na goela, seguro nos dentes” (SANTOS NEVES, 1999, p. 152). Era uma forma de morrer em silêncio! De tudo que a palavra podia falar, Chico resolveu calar. Protegendo suas palavras em uma couraça, o guerreiro não iria simplesmente falar, mas gritar sua luta, por dentro:

[...] morrer em silêncio. E caso a pontada da dor da morte venha tão forte e doída que nem minha língua mordida abafe o gemido final da minha morte, fica sabendo malungo, que Chico prego vai gritar para dentro do corpo, que meu lamento de dor vai correr o avesso das carnes e rebentar em sangue no grosso das veias, mas não vai varar pelo buraco da boca (SANTOS NEVES, 1999, p. 163).

De fato, Chico a gritou. A Insurreição do Queimado ficou conhecida como o maior movimento em favor da liberdade e o maior símbolo da resistência do africano à escravidão registrado no estado do Espírito Santo. A morte o fizera mais forte. Sua alma de enforcado não ficou presa ao corpo, ao contrário, corporificou outras lutas e movimentos ao longo dos tempos. Chico Prego ainda vive como

nunca, na lembrança e nas ações! Uma lei municipal foi promulgada, a Lei n.º 2204/2014, na Serra. Em 1999, foi reformulada. Denominada *Projeto Cultural Chico Prego*, consiste na concessão de incentivo financeiro para a realização de Projetos Culturais, por meio de renúncia fiscal e participação financeira das pessoas jurídicas e físicas, contribuintes do município. Chico prego se presentifica em muitos projetos realizados. Onde não chegou seu braço, chegou seu nome. Chico, de fato, era mina. Para nos apropriarmos dessa certeza, em 1999, em uma escrita límpida e clássica, que de certa forma atenuava o tom irônico de escritas anteriores, Luiz Guilherme Santos Neves nos contou essa história, verdadeiro tributo aos guerreiros do Queimado que, agora, podem descansar em paz. As personagens trabalharão no sentido de fomentar em outras pessoas o desejo de conhecer suas histórias e recontá-las.

No quebrar de certezas, o literato capixaba reconstrói para o leitor uma parte da História que pode ou não coincidir com a versão oficial. Com a mudança de olhar do leitor, novas versões vão se incorporando, e dessas, intertextos surgem, como o que se refere a Babel. As obras de Luiz Guilherme Santos Neves trazem questões polêmicas e valorosas que oportunizam, pelo jogo intertextual, ouvir outras vozes, na maioria das vezes, minorias.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Apocalipse grego de Baruque, cap. 3,5-8. Tradução ecumênica da Bíblia. São Paulo: Loyola, 1994.

CEOTTO, M. T. **História, carnavalização e neobarroco**: leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo. Vitória: Edufes, 1999.

CEOTTO, M. T. **Navegante do Imaginário – Luiz Guilherme Santos Neves**: vida e obra. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. PÉREZ, T. L. (trad.). Lisboa: Ed. 70, 1989.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. CRUZ, R. (trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MELLO, T. Silêncio e Palavra. **Portal São Francisco**, 11 abr. 2017. Disponível em: <http://www.sãofrancisco.com.br/alfa/thiago_de_melo/silencio-e-palavra.php>. Acesso em: 26 abr. 2023.

RESENDE, W. L. de. **A Insurreição de 1849 na Província do Espírito Santo**. [S.l.: s.n.] 1949. Disponível em: <http://www.clerioborges.com.br/revolta2.html>. Acesso em: 14 set. 2020.

ROSA, A. C. de F. **Insurreição de Queimado**. [S.l.: s.n.], 1884. Disponível em: <http://www.clerioborges.com.br/revolta2.html>. Acesso em: 14 set. 2020.

SANTOS NEVES, L. G. S. **O templo e a força**. Vitória: IHGES; Cultural-ES, 1999.

RESUMO: Este artigo faz uma análise da obra literária *O templo e força* (1999), do autor capixaba Luiz Guilherme Santos Neves, à luz da intertextualidade proposta por Linda Hutcheon. Retomando o episódio bíblico de Babel e a Insurreição do Queimado, ocorrida no município de Serra, no Espírito Santo, busca-se redesenhar o chão histórico e, ao mesmo tempo, as estratégias ficcionais utilizadas para trazer à tona um contexto de (des)construção. Apropriando-se do enredo, lançam-se diálogos, a fim de pôr em pauta fatos históricos que contornam a obra ficcional, flexibilizando os acontecimentos e dando voz às minorias. O embate entre os fatos e o silêncio dá oportunidade aos interlocutores de suporem o quão sensível foi o autor em colocar em primeiro plano Chico Prego e seus companheiros

de luta por meio do grito em favor da liberdade, mesmo que este tenha sido mudo.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa brasileira contemporânea – Luiz Guilherme Santos Neves. Luiz Guilherme Santos Neves – *O templo e a força. O templo e a força* – Intertextualidade. Incomunicabilidade.

Investigações iniciais sobre o folhetim no Espírito Santo – 1849-1859

*Daniel Rossmann Jacobsen*²³

INTRODUÇÃO AO FOLHETIM

O folhetim, forma de publicação seriada de histórias nos rodapés dos jornais, marcado pelos enredos melodramáticos e por sua “afronta ao tempo” (MEYER, 1996, p. 16), surgiu em 1836 na França, criado pelo jornalista Émile Girardin. Segundo Serra (1997), a tiragem do periódico de Girardin, o *La Presse*, aumentou de 70 mil para 200 mil exemplares em um ano, confirmando o êxito do folhetim como forma de atrair novos leitores e fidelizá-los, em especial a massa operária, que

23 Graduando em Comunicação Social/Jornalismo na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

começa a consumir essas histórias “de heróis românticos, mosqueteiros e vingadores, de heróis canalhas, de mulheres fatais e de sofredoras, de crianças trocadas, raptadas, abandonadas, de ricos maldosos e pobres honestos, de peripécias mil [...]” (MEYER, 1996, p. 16).

Tendo como base o estudo do folhetim realizado por Marlyse Meyer, Serra (1997) distingue o romance-folhetim do romance em folhetim, afirmando que a diferença básica se encontra nos seus objetivos literários: enquanto o romance em folhetim se preocupa com sua anatomia interna, visando à unidade estrutural da narrativa em sua estética, o romance-folhetim pode ser construído no decorrer do tempo, considerando o interesse do público, o que frequentemente provoca incongruências nessa unidade estrutural. “O romance em folhetim tem preocupações estruturais e temáticas que diferem das do romance-folhetim, mais voltado para o grande público em busca de diversão, embora esta não seja negada no romance em folhetim” (SERRA, 1997, p. 21). Ainda segundo a autora, a diferença entre os dois gêneros é tênue, e essa especificação é mais didática do que propriamente prática.

Em seu estudo sistemático do folhetim, Marlyse Meyer (1996) destaca a publicação do primeiro capítulo de *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, no *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro) de 31 de outubro de 1838, como marco da inserção do *feuilleton-roman* nos periódicos brasileiros. Segundo a autora, nos meses que se seguiram a essa primeira publicação houve uma verdadeira explosão do gênero nos jornais, que publicavam tanto traduções de folhetins importados da França, quanto prosas de escritores brasileiros. Com o sucesso da acolhida do folhetim no Brasil, logo jornais de diversas províncias iniciaram as publicações seriadas.

Neste capítulo, serão apresentados os resultados parciais das investigações sobre o percurso do folhetim nos jornais do Espírito Santo, nos anos de 1849 a 1859. A escolha desse intervalo de tempo se deu por delimitar a primeira década das publicações jornalísticas no território espírito-santense, nesse período exclusivamente na capital

Vitória, além de constituir uma época viável para as *investigações iniciais* que essa exploração objetiva. Faz-se necessário, antes de discutir propriamente a recepção do folhetim no Espírito Santo, indicar o acervo de onde se obteve o corpus utilizado para o estudo, bem como observar a preservação deficitária das edições como fator de dificuldade para os levantamentos que aqui se propõem. Em seguida, inicia-se a discussão sobre o folhetim no Espírito Santo, que descobre por meio do conjunto consultado qual foi o primeiro folhetim publicado *no* Estado, bem como qual foi o primeiro folhetim publicado *sobre* o Estado. Também são enumerados todos os outros folhetins publicados no período, que se encontram total ou parcialmente preservados na atualidade.

Ressalta-se que não é objetivo aqui realizar análise textual dos mencionados folhetins, o que caberá em estudos posteriores. No primeiro momento, tendo como proposta empregar um estudo historiográfico – ressaltando-se a abordagem do acervo com o aporte da História Digital (BRASIL; NASCIMENTO, 2020) –, os folhetins serão apenas enumerados com as informações básicas de título, edições nas quais foram publicados, autoria e tradução, quando esses dados forem informados pelos periódicos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACERVO PESQUISADO

O *corpus* consultado consta no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, projeto de preservação da memória da imprensa brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Trata-se de um “[...] portal de periódicos nacionais que proporciona ampla consulta, pela internet, ao seu acervo de periódicos – jornais, revistas, anuários, boletins etc. – e de publicações seriadas” (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2020).

A Hemeroteca teve seu acervo capixaba constituído com o auxílio do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, que por meio do projeto “Imprensa Capixaba” objetiva reproduzir e preservar os

periódicos do estado, importantes fontes para a compreensão do cotidiano e dos acontecimentos históricos através do tempo.

Embora rico, o acervo não é completo. Existem lacunas entre as edições disponíveis, exemplares mutilados e até mesmo a completa inexistência de alguns periódicos que não sobreviveram ao tempo em nem mesmo um exemplar. Sobre o período compreendido na pesquisa – de 1849 a 1859 –, foi elaborada a Tabela 1 com o objetivo de sistematizar a disponibilidade no acervo dos dois títulos publicados no Espírito Santo durante essa referida década, o *Correio da Victoria*²⁴ e o *A Regeneração*, bem como apontar o estado geral de conservação desses materiais já microfilmados e digitalizados.

24 Cabe aqui destacar que todos os títulos de folhetins e nomes de periódicos serão escritos neste estudo conforme o original, na grafia da época.

Tabela 1 – Disponibilidade e estado geral de conservação dos periódicos capixabas publicados entre 1849 e 1859 no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira

Ano	Disponibilidade e estado geral de conservação
<i>Correio da Victoria</i>	
1849	Disponíveis digitalizadas as edições do número 1 ao número 100, exceto o número 40. Disponíveis duas digitalizações de exemplares diferentes do número 49. Exemplares bem conservados.
1850	Disponíveis digitalizadas as edições do número 1 ao número 104.
1851	Disponíveis digitalizadas apenas as edições números 27, 28 e 36.
1852	Nenhum exemplar disponível.
1853	Nenhum exemplar disponível.
1854	Disponíveis digitalizadas as edições do número 2 ao número 51. Dos números disponíveis, encontra-se incompleto, constando somente as páginas 1 e 2, o número 29. Mutilações expressivas de aproximadamente 50% da capa, nos números 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 33 e 34.
1855	Disponíveis digitalizadas as edições do número 1 ao número 102, exceto os números 9, 13, 52, 60 e 71. Dos números disponíveis, encontram-se incompletos, constando somente as páginas 1 e 2, os números 23, 36, 38, 54, 58, 81 e 94. Mutilações expressivas de aproximadamente 50% da capa, nos números 1 a 6, 21 a 49, 51, 53 a 59, 66 a 70, 72 e 73.
1856	Disponíveis digitalizadas as edições de número 1 ao número 102, exceto os números 4, 9, 43, 80 e 94. Dos números disponíveis, encontram-se incompletos, constando somente as páginas 1 e 2, os números 3, 20 e 93. Mutilação expressiva de aproximadamente 1/3 da capa, no número 102.
1857	Disponíveis digitalizadas as edições do número 1 ao número 102, exceto os números 24, 25, 27, 29, 52, 55 ao 61, 65, 70, 72, 74 e 80. Dos números disponíveis, encontram-se incompletos, constando somente as páginas 1 e 2, os números 1, 21, 22, 33, 35 e 36. Mutilações expressivas, variando entre aproximadamente 1/3 e 50% da capa, nos números 5 a 8, 48 a 51, 53, 54 e 62.
1858	Disponíveis digitalizadas as edições do número 1 ao número 35, exceto os números 6, 7, 25 e 33. Dos números disponíveis, encontram-se incompletos, constando somente as páginas 1 e 2, os números 8, 13, 14 e 20.
1859	Disponíveis digitalizadas as edições do número 1 ao número 103, exceto os números 41 e 67. Dos números disponíveis, encontram-se incompletos, constando somente as páginas 1 e 2, os números 1, 23, 40, 44, 62, 73 e 74. Mutilação irregular expressiva de aproximadamente 1/3 da capa nos números 1 e 30. Mutilações expressivas, variando entre aproximadamente 1/3 e 50% da capa, nos números 23 a 26, 34, 35.
<i>A Regeneração</i>	
1854	O único exemplar disponível digitalizado, de todo o periódico, é o número 8.

Fonte: o autor, a partir do acesso à Hemeroteca em 15 abr. 2020

De acordo com Brasil e Nascimento (2020), a rematerialização das fontes históricas mediante a digitalização de documentos lança problemas de pesquisa, ao mesmo tempo que impulsiona novas possibilidades de acesso e reprodutibilidade, e gera uma nova condição em relação ao modo como o pesquisador lida com seu objeto. O uso dos arquivos digitais para a pesquisa aqui proposta, embora se reconheçam algumas perdas decorrentes do fato de se estudarem os jornais não em sua materialidade-primeira, mas em sua digitalização, não encontra dificuldades de método e aplicação, haja vista que os objetivos propostos não são substancialmente afetados pela versão dos documentos, se virtuais ou se analógicos. Além disso, os exemplares disponibilizados on-line pela Hemeroteca Digital Brasileira são exatamente os mesmos dos disponíveis em papel no Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, não sendo o acervo digital deficitário em relação à quantidade de documentos preservados.

PRIMEIRO FOLHETIM PUBLICADO NO ESPÍRITO SANTO

No Espírito Santo, o folhetim surge junto com o primeiro jornal efetivo. Segundo Neves (2019), os jornais que circularam nessa província nos idos do século XIX tiveram grande influência cultural, contribuindo para a consolidação do movimento romântico na região, que, segundo Oscar Gama Filho (2019, p. 122), “surge paralelamente ao desenvolvimento econômico capixaba na segunda metade do século XIX, servindo como aparelho ideológico da burguesia em ascensão”. O autor acentua o papel do folhetim nesse processo:

O aparecimento dos jornais tornar-se-ia decisivo para a boa acolhida que teve o romantismo, graças aos folhetins que, estampados em cada número, seriam acompanhados, como as novelas de hoje, avidamente pela população. Serviriam, ademais, de púlpito para as discussões político-filosóficas e estéticas dos intelectuais da província (GAMA FILHO, 1991, p. 40).

Segundo Ruth Reis (2003), ainda antes da instalação da primeira tipografia em 1840, já circulavam na província diversos pasquins manuscritos que ensaiavam o jornalismo que viria a se consolidar nas décadas seguintes. O primeiro jornal impresso, conforme Pereira (1922), teve lugar com a impressão do inaugural e único número de *O Estafeta*, em 15 de setembro de 1840. O jornal tinha o objetivo de publicar os atos do governo provincial, porém teve suas atividades encerradas antes de se firmar como periódico propriamente dito. Com a morte do proprietário da tipografia, o alferes Aires Vieira e Albuquerque Tovar, os herdeiros venderam a gráfica para Pedro Antônio D'Azeredo, após um longo processo de inventário, dando início à história do *Correio da Victoria* (REIS, 2003).

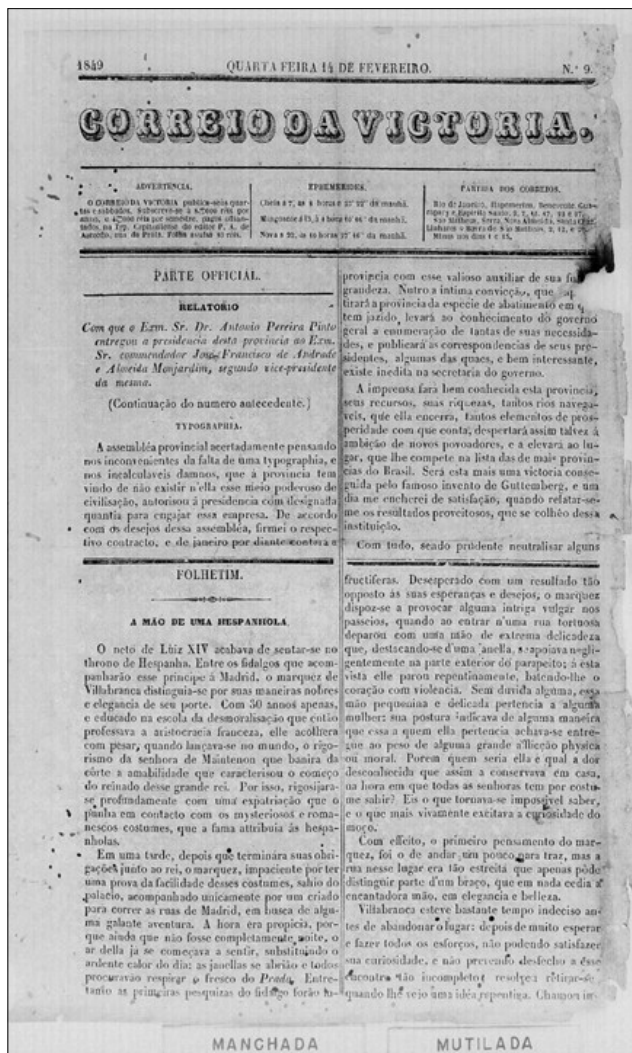
Fundado em 17 de janeiro 1849, sob edição e impressão de Aze- redo, o *Correio* se consolidou como primeiro jornal efetivo da provín- cia. Segundo Reis (2003), o periódico estava intrinsecamente ligado ao governo provincial, cumprindo a função de dar publicidade aos atos do poder público:

O discurso da imprensa livre se fez ouvir na província do Espí- rito Santo logo no lançamento do seu primeiro número mais duradouro, mas é fácil hoje, a uma distância segura e conside- rável, afirmar que a forma como ela se viabilizava, enlaçada ao poder estatal, não oferecia uma justa tradução de tal princípio (REIS, 2003, p. 6).

Foi em seu número 9, de 14 de fevereiro de 1849, que se publi- cou o primeiro folhetim no Espírito Santo: *A mão de uma hespanhola* (Figura 1). A segunda parte do texto foi publicada no número 10, tendo então um hiato de três edições e voltando a ser publicado nos números 14 e 15, quando foi finalizado. Relativamente curto, sendo publicado em apenas quatro capítulos, o folhetim tem autoria atri- buída a Hip. Etiennez. A trama discorre sobre um marquês que, ao ver a mão de uma dama, apaixona-se por ela. A mulher, no entanto,

é presa a um casamento infeliz. O folhetim acompanha os esforços do marquês em vê-la e, mais tarde, fugir com ela.

Figura 1 – *Fac-símile* da primeira página do *Correio da Victoria* de 14 de fevereiro de 1849, que introduz o folhetim no Espírito Santo



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

O mesmo folhetim aparece em pelo menos outros dois periódicos brasileiros: em *O Paiz*, do Maranhão, em 1864, e em *A Constituição*, do Ceará, em 1866. Embora a publicação capixaba não registre o nome de algum tradutor, pode-se concluir, tendo em vista as publicações nordestinas citadas, que *A mão de uma hespanhola* é texto estrangeiro, já que se apresenta em uma tradução diferente em cada periódico. A origem do texto é, no entanto, ignorada. Não se encontram outras referências ao autor Hip. Etiennez, que tampouco é citado em bases de dados e trabalhos já publicados consultados. Lança-se então a hipótese de se tratar de pseudônimo, e abre-se caminho para pesquisas posteriores focadas na busca e no esclarecimento sobre o original. Souza (2017), ao comentar os folhetins no Maranhão, classifica *A mão de uma hespanhola* como obra originária da Espanha, mas não indica a fonte da informação, estando a constatação pautada talvez pelo conteúdo, talvez pela grafia do nome do autor.

Quanto à publicação capixaba, especificamente, há no final do texto do número 15 o termo “(Do Nictheroy)”, que possivelmente indica a fonte da qual o *Correio da Victoria* obteve o texto. No entanto, esse não é o título de nenhum periódico brasileiro conhecido e não se encontra na base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Quanto aos jornais da cidade de Niterói/RJ, não se encontra em exemplares da época o mencionado folhetim, ao menos nos exemplares conservados e conhecidos nos dias atuais.

O PRIMEIRO FOLHETIM COM TEMÁTICA CAPIXABA

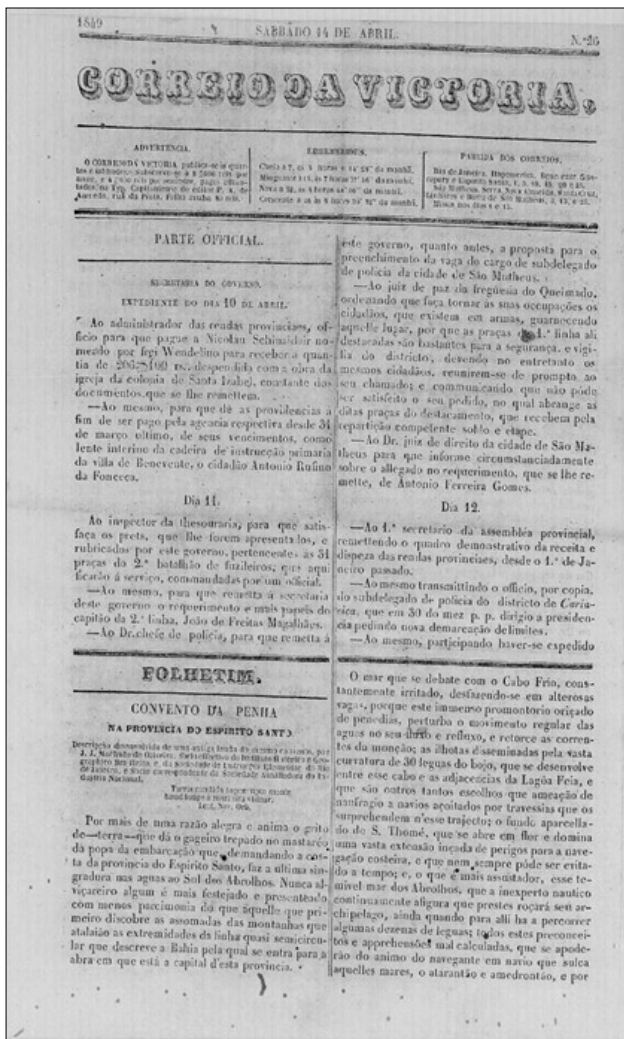
Não demorou a aparecer no *Correio da Victoria* um folhetim cuja temática se referisse ao Espírito Santo, pois já em 14 de abril de 1849 o público leitor encontrou no número 26 do jornal a primeira parte do texto *Convento da Penha na Provincia do Espirito Santo* (Figura 2), escrito por José Joaquim Machado de Oliveira, militar e político paulista que havia ocupado o posto de Presidente da província do Espírito Santo entre 1840 e 1841. O folhetim era uma narração feita por

Machado de Oliveira de uma lenda sobre o Convento, já conhecida e transmitida oralmente pelo povo capixaba. O texto aborda a relação entre colonizadores e indígenas, os supostos sinais recebidos do céu por Frei Pedro Palácios para que construísse o convento e descreve o processo de construção. O autor também descreve em detalhes a natureza do lugar à época, destacando a exuberância da paisagem natural e a impressão que causava nos europeus que chegavam pelo mar. Não se pode afirmar, porém, que se trata de obra genuinamente capixaba, uma vez que o autor não nasceu no estado e que não há no momento fontes conhecidas que indiquem se o texto foi ou não escrito enquanto Machado de Oliveira esteve fixado na província²⁵.

Transcorreu-se um longo período sem que o *Correio da Victoria* desse continuidade à publicação desse folhetim. Por esse motivo, o jornal optou por publicar novamente a primeira parte do texto em seu número 44, de 15 de junho de 1849, quando foi definitivamente retomada a publicação seriada do texto de Machado de Oliveira. A segunda parte foi publicada já na edição seguinte, o número 45, e o folhetim prosseguiu nos números 46, 47, 48, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59 e 61, quando teve fim em 15 de agosto de 1849.

25 Toma-se como referência a definição de literatura brasileira feita no Espírito Santo, adotada e conceituada por Neves (2019, p. 8): “[...] incluímos os autores nascidos no Espírito Santo, tanto aqueles que produziram sua obra no Estado natal como fora dele [...] [e] incluímos também aqueles autores que, embora nascidos fora do Espírito Santo, produziram aqui uma parte importante de suas obras, contribuindo para ‘fecundar a seara intelectual’ do Estado.”

Figura 2 – Fac-símile da primeira página do *Correio da Victoria* de 14 de abril de 1849



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Embora tenha publicado outras formas literárias, o *Correio da Victoria* só retoma sua seção *Folhetim* em março do ano seguinte, com a publicação do *Vida de Pio IX*.

OUTROS FOLHETINS NO CORREIO DA VICTORIA

Além de *A mão de uma hespanhola* e do *Convento da Penha na Provincia do Espirito Santo*, o *Correio da Victoria* publicou diversos outros folhetins. Em 9 de março de 1850, em seu número 20 do ano II, iniciou-se a publicação seriada do texto *Vida de Pio IX*, como vimos. Os trechos seguintes do texto foram publicados nos números 22, 24 e 29 do ano II, sendo então finalizado em 10 de abril de 1850. Não há indicação de autoria, mas menciona-se a anterior publicação em outros jornais da Corte.

Nos exemplares preservados do *Correio da Victoria* do início de 1854, encontra-se uma mutilação na parte inferior das capas, o que lança a hipótese de que havia folhetins impressos nesse espaço e que eles foram recortados para coleção. Atualmente, não existem exemplares localizados mais conservados desse periódico, impossibilitando a comprovação da hipótese levantada.

É interessante destacar que no número 11 do ano VI, de 8 de fevereiro de 1854, o jornal sob análise destinou o espaço que geralmente se destinava ao folhetim a um poema em homenagem à Dona Maria II de Portugal, que havia falecido no novembro anterior. O poema “Ao passamento de S. M. F. a Senhora D. Maria II, Rainha de Portugal” é de autoria do baiano Francisco Munis Barreto, e já havia sido publicado anteriormente no *Jornal da Bahia*. Ainda que não se configure como romance-folhetim, tampouco seja munido das características folhetinescas dos melodramas seriados, o poema é citado aqui a fim de evidenciar aquilo a que Serra (1997) se refere quando diz que o espaço dos rodapés dos jornais era destinado à experimentação de formatos literários e de outras manifestações culturais. Por não ser propriamente folhetim, o exemplar não se encontra mutilado, corroborando a hipótese levantada anteriormente.

No número 26 do ano VI, publicado em 1º de abril de 1854, a seção *Folhetim* trouxe impresso o texto *A quaresma*, de autoria do Cônego Dr. Pinheiro. Igualmente, não se trata, embora seja assim

intitulado, de um romance-folhetim, mas, sim, de um texto homilético, portanto, também não entra na contagem total que este trabalho apresenta.

Em 8 de abril de 1854, no número 28 do ano VI, o *Correio da Victoria* retorna a publicar verdadeiros folhetins ao exibir impresso *A alma do plano*, classificado pelo próprio jornal como conto fantástico. A publicação tem sequência nos números 29, 30, 31 e 32, quando foi finalizado, em 22 de abril de 1854. A autoria indicada é de L. Hymans e há a informação “(*Courrier de l'Europe.*)”, indicando a provável fonte do texto. Há uma pequena mutilação na borda inferior da página, onde possivelmente se encontrava o nome do tradutor para a língua portuguesa.

No número 36 do ano VI, de 6 de maio de 1854, iniciou-se a publicação do folhetim *Os suicidas*, que, após continuar no número 41, foi finalizado no número 42, de 27 de maio de 1854. Não há autoria indicada.

Em uma seção já intitulada *Folhetim do Correio da Victoria*, que vinha datado a fim de fortalecer o caráter seriado de seu conteúdo, o *Correio* publicou a partir do número 19 do ano VII, em 7 de março de 1855, o folhetim *Memorias de um doido*, de autoria de Lopes de Mendonça. A publicação desse folhetim ainda ocorreu com certeza no número 20, porém, a partir daí todas as capas do periódico disponíveis no acervo consultado estão mutiladas até o número 59 do ano VII, e após algumas edições sem a publicação de folhetins, voltam a se apresentar mutiladas.

Só no número 2 do ano VIII, de 9 de janeiro de 1856, encontra-se outro folhetim nos exemplares preservados inteiros do acervo pesquisado. Trata-se de *A chimera de ouro*, que continua já na edição seguinte, no número 3. O número 4 não se encontra no acervo. O folhetim prossegue nos números 5 e 6, no qual é finalizado em 23 de janeiro de 1856. Não há menção ao autor, apenas a indicação “(*Jornal da Bahia.*)”, possível fonte do texto.

Publicou-se no *Correio* de 6 de fevereiro de 1856, no número 10 do ano VIII, a segunda parte do folhetim *A Duquesa de Hanspar*, de Edmundo Texier. Assume-se, assim, que a primeira parte foi publicada no número anterior, inexistente no acervo. A publicação continuou nos números 11 a 25, 27 a 42, (43 está indisponível), 45 e 46, sendo essa última a edição que concluiu o longo folhetim em 18 de junho de 1856. Também nessa publicação está uma menção a outro periódico brasileiro, agora o *Correio da Tarde*, de onde o *Correio da Victoria* deve ter obtido o texto de Texier.

O próximo folhetim começou a ser publicado em 27 de agosto de 1856, no número 66 do ano VIII. Trata-se de *O espelho (Memorias de uma joven cega)*, cuja impressão continua nos números 67 e 68, sendo finalizado em 3 de setembro de 1856. A autoria indicada é de Leo Lespes e há a fonte “(*Jornal do Commercio*)”.

Logo no número 71 do ano VIII, de 13 de setembro de 1856, o *Correio* publicou em uma só edição *As mangas de jasmin*, texto classificado no próprio jornal como uma crônica seguida de um poema, assinados por S. A.

No dia 24 de setembro de 1856, no número 74 do ano VIII, o *Correio* iniciou a publicação em sua seção de folhetim dois poemas da autoria do padre Francisco Ferreira Barreto, do Recife, que havia falecido. São os poemas *O primeiro homem* e *A primeira mulher*, que foram continuados nos números 75 e 76.

Em 8 de outubro de 1856, no número 78, inicia-se a publicação do folhetim *A justiça na Argelia*, tendo continuado no número 79. A edição 80 não está disponível, sendo esse o possível número em que se finalizou o texto.

No número 84, de 29 de outubro de 1856, o periódico começou a publicação do poema *Lições de historia patria* em sua seção *Folhetim do Correio da Victoria*. O *Lições* prossegue nos números 85, 86 e 88. Mesmo que nesse último esteja indicado que “*Continua*”, a publicação é interrompida, pois após algumas edições sem a seção de folhetim, inicia-se no número 91 de 22 de novembro de 1856 a publicação do

O baile da Sra. Benoit, cuja impressão continua nos números 92 e 93. O número 94 não está disponível no acervo, número no qual, decerto, o folhetim foi finalizado, já que no número 95, de 6 de dezembro de 1856, encontra-se impressa a primeira parte do folhetim *O martyr*, de Emmanuel Gonzalès. Este segue nos números 96, 97, 98, 99, 100 e 101 do ano VIII, tendo possivelmente sido impresso também no número 102, cuja capa disponível no acervo encontra-se mutilada. A publicação prossegue no ano seguinte, sendo finalizada no número 1 do ano IX, de 3 de janeiro de 1857.

No número 43 do ano IX, de 3 de junho de 1857, o *Correio da Victoria* publicou o folhetim *Enaira*, em apenas uma edição, classificado no periódico como *Romance original*. O texto é assinado por N.

No número 1 do ano XI, de 1º de janeiro de 1859, encontra-se um trecho do folhetim *Uma família corsa*, de Alexandre Dumas. Não se trata do início do texto, mas de sua continuação, demonstrando que o folhetim foi iniciado em edições do final do ano anterior, não disponíveis no acervo. Essa capa do número 1 encontra-se rasgada, mas é possível identificar o título e autoria do texto. O folhetim continua nos números 2 a 4 e 6 a 20, quando é finalizado em 9 de março de 1859. Não é indicado, ao menos nas edições preservadas, o nome do tradutor do texto de Dumas.

Em 10 de setembro de 1859, no número 72 do ano XI, o *Correio da Victoria* iniciou a publicação do folhetim *A semana*, que seguiu no número 74, quando possivelmente foi finalizado. Dessa edição 74 encontram-se disponíveis as duas primeiras páginas, tendo o folhetim se estendido para a terceira, indisponível no acervo.

FOLHETIM NO A REGENERAÇÃO

O jornal *A Regeneração* publicou o folhetim *A cruz de pão, ou A consolação na desgraça*, de autoria atribuída ao Cônego Schmidt. O único exemplar preservado desse jornal é do número 8, publicado em 11 de janeiro de 1854. A história teve a publicação iniciada possivelmente

na edição 6 e continuou após o número 8 em uma quantidade ignorada de edições, estando incompleta nos dias atuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos intervalos de edições não preservadas e, logo, inexistentes no acervo pesquisado, bem como diante dos exemplares parcialmente preservados nos quais há mutilações expressivas, as conclusões neste primeiro momento podem ser apenas parciais, no entanto, suficientes às *investigações iniciais* que são, como já indicado, o objetivo deste estudo.

Uma forma de tornar mais seguras as conclusões deste trabalho é superar as limitações do acervo, indo em busca de outros arquivos, hemerotecas e coleções públicas ou privadas que possam estar acondicionando os exemplares que preencham as lacunas do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, esforço para arquivistas, historiadores e comunicólogos que desejem se aventurar pela busca dos jornais perdidos.

Até o momento, conclui-se que foram publicados nos jornais capixabas pelo menos 18 folhetins, entre 1849 e 1859, sendo ao menos 17 no *Correio da Victoria* e um no *A Regeneração*, conforme será exibido na Tabela 2. Esse número, contudo, certamente é muito maior, visto que o acervo preservado desses periódicos não abrange todo o período proposto neste estudo, estando diversos números completamente desaparecidos, como já se destacou no decorrer do trabalho. Ainda assim, com os exemplares que restam é possível perceber o lugar privilegiado dessa seção de literatura seriada nas publicações e, conseqüentemente, nos gostos e nos hábitos da população leitora capixaba da época.

Tabela 2 – Resumo do levantamento dos folhetins e de sua disponibilidade

Folhetim	Disponibilidade
<i>A mão de uma hespanhola</i>	Completo
<i>Convento da Penha na Provincia do Espirito Santo</i>	Completo
<i>Vida de Pio IX</i>	Completo
<i>A alma do plano</i>	Completo
<i>Os suicidas</i>	Completo
<i>Memorias de um doido</i>	Incompleto
<i>A chimera de ouro</i>	Incompleto
<i>A Duqueza de Hanspar</i>	Incompleto
<i>O Espelho (Memorias de uma joven cega)</i>	Completo
<i>As mangas de jasmim</i>	Completo
<i>A justiça na Argelia</i>	Incompleto
<i>Lições de historia patria</i>	Incompleto ²⁶
<i>O baile da Sra. Benoit</i>	Incompleto
<i>O martyr</i>	Incompleto
<i>Enaira</i>	Completo
<i>Uma familia corsa</i>	Incompleto
<i>A semana</i>	Incompleto
<i>A cruz de pão, ou A consolação na desgraça</i>	Incompleto

Fonte: o autor

É importante destacar que, embora rotulados como folhetins, nem todos os textos obedecem às classificações desse gênero literário, que assegurariam se tratar apenas de romances-folhetins, ou ainda romances em folhetim. Embora, como já dito anteriormente, não seja objetivo nesta fase da pesquisa realizar análises estruturais dos textos citados, já são excluídos desse total citado de 18 folhetins os três poemas (“Ao passamento de S. M. F. a Senhora D. Maria II,

26 No caso de *Lições de historia patria*, como já mencionado, a incompletude do texto não se deve a uma falha de preservação dos exemplares do jornal, mas à suspensão da publicação do texto na época.

Rainha de Portugal”, “O primeiro homem” e “A primeira mulher”) e o texto homilético “A quaresma”, citados no correr do texto como ocupantes da seção *Folhetim*, porém, facilmente identificados como não sendo representantes do gênero folhetinesco em si. Embora os folhetins sejam caracterizados por sua publicação seriada, optou-se por incluir na contagem aqueles textos publicados em um único capítulo.

Diante desse panorama inicial, observa-se a necessidade de análises posteriores que visem aprofundar o estudo desses textos a fim de observar se eles se aplicam *stricto sensu* ao gênero romance-folhetim ou se também representam outros gêneros variados, apenas designados como folhetins. Também cabe aos estudos futuros abordar as décadas seguintes àquela aqui tomada como amostra.

REFERÊNCIAS

BRASIL, E.; NASCIMENTO, L. F. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 69, p. 196-219, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862020000100196&script=sci_art-text>. Acesso em: 26 set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Hemeroteca Digital Brasileira**. 2020. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

GAMA FILHO, O. **Razão do Brasil em uma sociopsicanálise da literatura capixaba**. Rio de Janeiro/Vitória: José Olympio/Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Ufes, 1991.

GAMA FILHO, O. Literatura do Espírito Santo: verbete. **Fernão**, Vitória, ano 1, n. 1, p. 119-129, jan./jun. 2019. Disponível em:

<<https://periodicos.ufes.br/fernao/article/view/24533>>. Acesso em: 19 out. 2020.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NEVES, R. S. **Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo**. 2. ed. Vila Velha; Vitória; Cariacica: Estação Capixaba; Neples; Cândida, 2019.

PEREIRA, H. A. A imprensa no Espírito Santo. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, Vitória, ano II, n. III, p. 28-40, 1922.

REIS, R. Percursos do jornalismo no Espírito Santo – *Correio da Victoria*, primeiro jornal capixaba: reminiscências de um lugar. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 1., 2003, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 1º a 3 de jun. 2003. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/1o-encontro-2003-1>>. Acesso em: 25 set. 2020.

SERRA, T. R. C. **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

SOUZA, A. P. de. **A prosa de ficção nos jornais do Maranhão oitocentista**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2017/04/A-PROSA-DE-FIC%C3%87%C3%83O-NOS-JORNAIS-DO-MARANH%C3%83O-OITOCENTISTA.pdf>>. Acesso em: 9 abr. 2020.

RESUMO: Este artigo pretende registrar as primeiras descobertas de uma pesquisa sobre os folhetins nos jornais espírito-santenses. Apresenta uma breve história do folhetim no Brasil e no mundo, culminando na discussão sobre a primeira publicação no Espírito Santo em 1849. Demarcando o período de uma década – 1849 a 1859 –, por meio de uma pesquisa em historiografia com foco em história digital, investigam-se as publicações do gênero nos periódicos capixabas, buscando levantar quantos e quais são esses textos. Descobre o jornal *O Correio da Victoria* como principal fonte histórica para o que se busca e enumera a presença dos folhetins nesse periódico.

PALAVRAS-CHAVE: Folhetim no Espírito Santo. Jornais espírito-santenses – Folhetim. Literatura de folhetim – Espírito Santo.

As várias faces do amor em poemas de Matusalém Dias de Moura

*Ester Abreu Vieira de Oliveira*²⁷

*Maria Mirtis Caser*²⁸

[...] quando somos lembrados nossa alma sente-se recompensada e, de alegria e gratidão, levanta-se canta e chora ao mesmo tempo.

Matusalém Dias de Moura

27 Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

28 Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Matusalém Dias de Moura²⁹ tem várias obras publicadas, poesias (sonetos, poemas, aldravias, haikais, trovas), ensaios e crônicas³⁰. A variedade de gêneros pode ser verificada em todas as publicações de Moura, mas é na produção poética que mais se destaca essa diversidade, como observa José Morgado no prefácio ao livro de crônicas *Alguma coisa da memória* (MORGADO in MOURA, 2011, p. 15):

A poesia se mostra e demonstram os textos, pois tem sonhos próprios dos poetas e demonstram sua vivência para a literatura e sua preocupação com a leitura constante e o seguimento dos grandes mestres; sua admiração literária e o culto à crônica e aos seus autores maiores; a vida da poesia e a entrega aos pensamentos poéticos

A poesia se entrelaça com a filosofia, pois tem como esta a virtude de revelar o âmago do ser humano e do universo. A palavra provém do termo latino *poësis* (criação), que, por sua vez, deriva de um conceito grego da manifestação da beleza ou do sentimento estético por meio

29 Matusalém Dias de Moura nasceu em Irupi, na Serra do Caparaó, em 1959. Poeta, ensaísta e cronista, Moura é membro efetivo da Academia Espírito-santense de Letras e de outras Academias como correspondente ou membro efetivo. É advogado, procurador da Assembleia Legislativa do Espírito Santo e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. Vencedor de prêmios em nosso estado e em outros de nosso país e de títulos como o de Cidadão Vitoricense.

30 Livros publicados: POESIA – de poemas: *O silêncio dos sinos* – 2000, *Poemas do Caparaó* – 2000, *Minha mãe lavadeira* – 2008, *Poemas de amor imenso* – 2014, *50 Poemas escolhidos pelo autor* – 2016 e *Córrego dos Coelhos* – 2018; de sonetos: *Sonetos insones* – 2018 e *Sonetos* – 2016, *Soneto da madrugada* (inédito para 2020) e o inédito *Sonetos da tarde amena*; de aldravia: *Chuviscos na vidraça* – 2013; de trovas: *Cantigas de fim de tarde* – 2013 e *Benquerença* – 2019; de haikais: *Varal partido* – 1998, *Vento rasteiro* – 1999, *Água de nascente* – 2009, *A lua na Serra* – 2013 e *Maior* – 2016; PROSA – de ensaios: *Pequenos ensaios* – 2009; e de crônicas: *Flagrantes da rua* – 2009, *Alguma coisa da memória* – 2011, *Grãos da terra* – 2012 e o inédito para 2020, *A névoa, o menino e o embornal*.

da palavra em verso ou prosa. Mas em seu uso mais geral se refere a poemas e a composições em verso. E é nas composições de sonetos, de prática nobre pelos nomes maiores de Petrarca, Camões, Shakespeare e Gôngora, ou das trovas, gênero poético cuja simplicidade se aproxima do popular, que Moura filosofa sobre a vida e a concebe como fantasia, “a vida também é fantasia” (MOURA, 2018, p. 56), ou como fugacidade, “Correm os dias da vida/ de maneira tão veloz/ que envolvidos com a lida,/ nem damos conta de nós” (MOURA, 2019, p. 58).

Numa singela quadra, como em uma oração, Moura (2019, p. 32) pode falar de arquétipos humanos, solicitando maneiras novas de ver o mundo: “Esta dor que me dói tanto/ ensina-me a tolerância,/ faz-me bendizer o pranto/ e desprezar a ganância”.

Outro mote que lhe serve para filosofar está em “Sonhos”, do conjunto *Sonetos insones* (MOURA, 2018, p. 56), em que o poeta argumenta em favor da fantasia para o enfrentamento dos dissabores:

Por maior que seja o sofrimento;
não devemos dos sonhos desistir,
mas, a sonhar, devemos persistir
lutando, com denodo a muito alento;

sem jamais descansar um só momento,
da peleja de, aos poucos, construir
um mundo mais fraterno, no porvir,
isento de qualquer ressentimento.

Os sonhos nos libertam da loucura
e fazem-nos da vida uma ventura
povoada de beleza e alegria.

Vivamos sonhos belos coloridos,
disfarçando os momentos doloridos,
porque a vida também é fantasia.

A poesia, como expressão artística, realiza-se com um impulso do ser para perpetuar um momento fugaz ou para unir-se com o universo e pode realizar-se com temas variados, mas é o amor, em todas as suas faces, a matéria essencial para o poeta, que pode apresentar esse sentimento sob diferentes vieses e dar asas à sua imaginação, transbordando paixão, desejo, enfeitamento, conexão e luz. A luminosidade está ligada à ideia de Platão de que Eros significava harmonia, e assim encontramos exemplos na lírica provençal e em Petrarca. Segundo o filósofo, o Amor é filho dos deuses Pênia e Poros e se dedica a educar as almas para a beleza celeste e fortalecimento do instinto. Existem outras origens do Amor que o associam à Noite, à Fortuna (felicidade) e à Morte, a uma força total e a um fogo devastador (ROBLES, 2019). Exemplo dessa concepção do amor pode ser visto no conhecidíssimo soneto de Camões (1977, p. 35): “Amor é um fogo que arde sem se ver; / É ferida que dói, e não se sente”. Aqui, Eros é tensão de vida que só se cumpre e culmina na dor, na afirmação da tensão de morte.

Um poeta envolvido pelo “fogo”, pelo amor intenso, pode conhecer o sofrimento e a morte quando o brilho da luz lhe é recusado; outro fogo e outro amor intenso, no entanto, podem devolver-lhe a razão de viver. A dor pungente da falta de amor faz o eu-lírico de Matusalém sofrer em “A vida é canção” (MOURA, 2020, p. 10), mas quando encontra um amor, o sofrimento desaparece e a vida outra vez flameja:

Sofri tanto depois daquele “não”,
chorei e até pensei em desistir
de ir um pouco à frente e prosseguir
na busca de um amor que fosse irmão.

Mas, de repente, vivo outra emoção,
que me vem muito alegre e, a me sorrir,
de novo já me faz o amor sentir,
fazendo-me da vida uma canção.

E, então, meu coração canta festivo,
aplaudindo este amor que agora vivo,
liberto dos grilhões da solidão.

Das lágrimas vertidas me esqueci
e as dores que por ti tanto sofri,
entreguei-as a Deus numa oração.

Platão trata do amor no *Banquete* ([19--], p. 75-128; p. 129-183) e em *Fedro* ([19--], p. 142-144). Em *Fedro*, o filósofo proclama que o Amor é desejo e tanto quem ama como quem não ama tem desejo e em nós há dois princípios que nos governam e conduzem: o desejo inato do prazer e a pretensão de obter o que é melhor. Quando esta última tendência vence, conduzindo-nos para o que é melhor, chama-se temperança, mas quando o desejo nos arrasta sem deliberação, esmaga em nossa alma o prazer do bem e se dirige só para o prazer que a beleza promete com toda a força dos desejos, chama-se intemperança. Exemplo dessa intemperança se vê na poesia de Moura, no tempo da adolescência de que o eu-lírico trata no soneto “Um do outro”:

Entregaste-me o corpo, de repente.
O meu a ti, também, logo entreguei,
e, em frenesi, me amaste e eu te amei
naquele nosso instante adolescente.

Com a minha alma ardendo, febrilmente,
de desejo e de ânsia, te abracei
e, por inteiro, em ti me realizei
ao sentir que eras minha totalmente.

E porque, nessa noite, nos amamos,
nossas vidas, então, entrelaçamos
e somos um somente pela estrada,

um do outro querendo sempre ser
até chegar o último anoitecer
nesta nossa risonha caminhada.
(MOURA, 2020, p. 35).

Mas o verdadeiro amor não é um furor que vai do corpo à alma para turvá-la com humores malignos. O amor verdadeiro é um delírio que procede da divindade e leva nosso entusiasmo para Deus; é uma atração que age do exterior, um enfraquecimento da razão e do sentido natural; é o caminho que leva por graus de êxtase à origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que se distingue e divisa. Platão une o Amor à Beleza e o compreende como a essência intelectual. Assim, o amor é delírio divino, êxtase da alma, loucura e suprema razão. E pode ser por meio de um olhar que o encantamento surge, como se pode ver na trova de Moura na qual o eu-lírico confessa: “O seu olhar feiticeiro/ enfeitou-me, se vê!/ Renuncio o mundo inteiro/ para estar só com você” (MOURA, 2019, p. 20).

Num diálogo no Banquete, no qual muitos comensais explicam o que é o Amor, Sócrates o associa aos instintos de vida e morte graças à sua origem divina. Seu conceito tem como base a narrativa da gênese do Amor, feita por Diotima. Segundo ela, o Amor foi gerado no mesmo dia do nascimento de Vênus, por Pênia, a penúria, pobreza e deficiência e Poros, o recurso, a exuberância, a abundância. A mistura de qualidades negativas e de qualidades positivas faz de Eros a fusão do tudo e do nada, do fogo e da água, da realidade e do sonho (*animus* e *anima*), do terror e da fascinação, da liberdade e da prisão, logo, a união de opostos, tensão fundamental do ser, que impele toda a existência à ação e à integração de forças. E no soneto “Na praia a recordar-te”, o eu-lírico relembra o amor perdido. Esse momento é de conexão do presente com o passado por meio do amor. Sua tensão representada por momento feliz reintegra o universo.

Na mesma praia de nós dois, um dia,
ando, hoje, lembrando nosso outrora...
E a sonhar com aquele tempo, agora,
me entrego por inteiro à nostalgia.

do antigo amor, feliz, que nos unia
e nos guiava pela vida afora,
até que, de repente, foi-se embora,
levando de minha alma a fantasia...

Andando, aqui sozinho, nesta areia,
vejo ascender, ao céu, a lua cheia,
por sobre o inquieto mar de Camburi,

e encontro, na memória, sorridente,
aquele teu olhar tão reluzente,
no mais belo momento que vivi.

(MOURA, 2018, p. 48).

Eros, para Platão, é o intermediário entre a vida humana e a divina. A alma, para se elevar, segundo ele, necessita da Beleza, e quando se eleva sobre as realidades terrestres, começa-se a perceber a beleza e quer-se chegar à meta final. Ele atribui ao amor o mais alto grau de perfeição, como uma criação que já existia antes de ele ser criado, independentemente dessa concepção. Para Platão, o Amor Celeste, o divino, o amor do mundo luminoso das Ideias traz consigo o desejo de participar da vida divina, do ágape. Para esse filósofo, Eros é a aspiração da alma pelo objeto belo em si. Essa aspiração disfarça a nostalgia que a alma experimenta longe de sua pátria celeste. E o eu-lírico do poema “Apenas sobrevivo” (MOURA, 2014, p. 15) declara que o amor está ausente e apresenta o conceito de que ele é imprescindível para ser feliz: “Apenas sobrevivo... / Deixei de viver/ no dia em que deixaste/de me amar”.

Segundo Platão, o poeta é possuído por uma força que o induz a produzir a obra poética. Ele é possuído pelas Musas que lhe infundem um poder divino. Para esse filósofo, a poesia é produto de uma força irracional que invade o poeta e o converte em instrumento de uma vontade e, portanto, não é nem ciência, nem técnica. Porém, Basabe (2002, p. 182) reforça com seu pensamento que o poeta

[...] aunque siempre esté inspirado, no es mero instrumento de un poder meramente irracional, sino un intuitivo que capta el mundo y la vida a golpes de intuición. Una intuición intelectual y emotiva que reivindica los fueros de la imaginación.

Barthes (1983, p. 21) fala em dois tipos de texto: texto de prazer, que não desestrutura, que satisfaz sem ruptura, e o texto de fruição, que incomoda e “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor [...]”. O autor vê na obra prazer e desprazer e a possibilidade de conter o absoluto. Esse movimento é uma comunicação erótica que se realiza entre o leitor e a obra de arte (objeto do desejo). Porém, deve-se reconhecer a flexibilidade de Eros, que é ampla e se revela não somente pelos canais da sexualidade, pois pode ultrapassá-los e revelar-se mesmo em contextos repressivos. Por essa razão, abrange situações díspares, seja por meio das visões dos místicos, do canto dos poetas, das imagens abstratas de um pintor, seja por meio de um diálogo entre mãe e filho, ainda no útero. O poema “Desejo”, de Moura, trata do desejo, palavra que, segundo Barthes (1983, p. 74) carrega “uma dignidade sistêmica”, pois a preparação da cena erótica é muito excitante, ao contrário da cena do prazer, que, quando chega, pode ocasionar a decepção. No poema de Moura (2014, p. 51), as sensações eróticas se encontram não no prazer, mas no desejo de realização:

Ah, como eu queria
- pelo menos por alguns segundos; por
um momento talvez -

encostar o meu corpo no teu
e sentir o teu calor, o teu perfume,
o teu silêncio, o teu respirar,
a tua pele, a tua carne!...

Queria – nesse instante – molhar-me em teu suor;
embriagar-me nesse teu perfume de mulher.
Seria eterno, em mim, essa fração do tempo,
o mais feliz de meus momentos.

Ah, como eu queria!

A palavra amor adquire diferentes significados nos verbetes de dicionários filosóficos. Voltaire, em seu Dicionário filosófico (1956, p. 21), descreve-o como “[...] a estopa da natureza bordada pela imaginação”. Ferrater Mora (1964, p. 86) registra: “Se usa el término ‘amor’ para designar actividades, o el efecto de actividades, muy diversas; el amor es visto, según los casos, como una inclinación, como un afecto, un apetito, una pasión, una aspiración, etc.”. E continua: “[El amor] Es visto también como una cualidad, una propiedad, una relación. Se habla de muy diversas formas del amor: amor físico, o sexual; amor maternal, amor como amistad; amor al mundo; amor a Dios, etc.”.

Niccola Abbagnano (1992, p. 36-47) aponta os vários significados desse termo na linguagem comum e na linguagem filosófica. Na linguagem comum, o amor pode designar relações intersexuais de base sensual (basicamente homem/mulher) e interpessoais de base afetiva (amor aos pais, ao próximo, por exemplo).

Na obra de Matusalém Dias de Moura, pode-se encontrar várias formas de manifestação do amor, como se vê em *Soneto da madrugada* (2020), dedicado a Lúcia, onde estão reunidos cem sonetos. No que inaugura a coletânea, “Devoção”, o eu-lírico apresenta o afeto filial quando fala de sua mãe e explícita por ela o seu amor e sua

admiração pela verve humanista dessa mulher, que ora pelo Outro e não perde a esperança mesmo diante dos reveses que a vida impõe:

O dia, lentamente anoitecendo,
cobre a vida de escuro e solidão,
e minha mãe, num canto, em oração,
pede pelos irmãos que estão sofrendo.

E, ao ver a velha assim, oferecendo
a Deus o seu pedido pelo irmão,
percebo o quanto é bela a devoção
quando a nossa esperança está morrendo.

Contemplando-a cansada, na labuta,
mas, sem temer, lutando a boa luta,
vejo que a fé em Deus a faz vencer

e ainda a faz sorrir pelos caminhos,
mesmo pisando sobre vis espinhos
nas horas mais terríveis do sofrer. (MOURA, 2020, p. 5).

Em “Prece” (MOURA, 2020, p. 19), constata-se ainda a presença da fé cristã, quando o eu-lírico recorre ao amor de Deus para receber benefícios para si, mas frente às dúvidas e às incertezas que habitam o mundo, o seu amor se inclina para o seu semelhante, para o seu próximo, para quem estende o pedido a Deus:

Escuta, ó Deus, a minha prece aflita,
carregada de dor e de esperança,
pedindo-Te que Teu amor reflita
em mim, proporcionando-me a mudança

que me faça melhor... e, na desdita,
que eu não perca a fé, nem a confiança,
em Tua auxiliadora mão bendita
que sempre me conduz com segurança.

Também Te peço pelos desgraçados...
Por aqueles irmãos embaraçados
nas dúvidas do humano caminhar.

Eu Te suplico, ó Pai, com a certeza
de quem encontra em Ti a fortaleza
nas horas mais terríveis do chorar.

Contudo, num poema pode o eu-lírico indicar o apego às coisas e o desejo de posse (por exemplo, ser dono de livros, de dinheiro, de coisas materiais, enfim). Pode referir-se aos valores morais (amor à justiça, ao bem, à glória); pode tratar de sentimentos individuais (amor ao trabalho, ao estudo, ao divertimento, a um lugar); ou de afeição a entes coletivos (amor à pátria, ao partido). Em muitos dos poemas de Matusalém Dias de Moura, está demonstrado o amor a seu torrão natal, a Irupi, à sua infância, como nas obras *Poemas do Caparaó*, de 2000, e em *Córrego dos Coelhos*, de 2018. Nos *Sonetos insones* (2018), em “Rua antiga” (p. 52), o eu-lírico, saudoso de sua infância, transborda de amor pela rua que perdeu a característica, com o passar dos anos, da alegria e liberdade de outro tempo.

Da minha rua antiga, uma saudade,
trago-a, na mente inquieta, a me lembrar
da infância suja de terra, a brincar
as brincadeiras da primeira idade.

Era a rua mais pobre da cidade,
riqueza alguma ali vinha morar.

Mas para nós, meninos, era um lar
feito de gritos, paz e liberdade.

Hoje, não tenho mais aquela rua:
poste apagado, noite à luz da lua
e amenizada em louca correria.

Ela mudou... Agora é diferente:
tem riqueza, conforto e muita gente,
mas perdeu sua paz... sua alegria.

O amor designa não só um afeto entre as pessoas, mas também o ato sexual. O amor é uma força que une e harmoniza; resulta da falta, da necessidade, do desejo de adquirir e de conquistar; do desejo do bem e de vencer a morte e de todas as formas de beleza. Em “Mãos” (MOURA, 2014, p. 11), o eu-lírico apresenta o domínio de Eros, em momento de poder masculino, de interdito e em um instante particular, “longe de todos os olhos”.

Ainda ontem,
minhas mãos andarilhas,
passeavam
pelo teu corpo;
afagavam-te a pele nua, macia, perfumada,
num repetido gesto de carinho
e conquista
que nasce em mim
todas as vezes em que nos encontramos
a sós,
longe de todos os olhos,
e nos tornamos o mesmo espírito
e a mesma carne.

Segundo Sócrates, o amor é o desejo de algo que não se tem. Pela sua origem ambivalente, de estar entre dois extremos, o amor ocasiona tanto o bem quanto o mal. Todavia, ele tem como objeto a continuidade, a imortalidade, que só conseguirá pelo processo de renovação.

No cristianismo, Deus é amor. Ele traz o sinal do sacrifício e o dom de si; ele é também ágape. Os místicos usam a imagem da escada por meio da qual, segundo eles, a alma deve subir para chegar ao mundo celeste. Assim, ilustram a teoria de Platão, na maneira de se efetuar a elevação da alma ao mundo das Ideias por meio de etapas.

Aristóteles (*apud* ABBAGNANO, 1992) alarga essa concepção, dando a Eros uma significação cósmica, elevando-o a um plano universal. Toda a natureza se move pelo amor. Ele modifica o ambiente. Esse movimento é criado pelo desejo. É um movimento encadeado e hierarquizado, no qual a forma exerce influência sobre a matéria pela ação de Eros. Aristóteles vê no amor a tensão emotiva e o desejo, por isso ninguém é afetado pelo amor se não foi ferido antes pelo gozo da beleza. No “Soneto de gratidão”, o eu-lírico manifesta seu agradecimento por alguém lhe ter dado amor e dele ter recebido os mais belos eflúvios.

Sou-te grato por ter me amado tanto,
indiferente aos meus muitos defeitos,
fazendo-me da vida um acalanto,
uma bênção de Deus a Seus eleitos.

Teu amor foi-me paz e foi encanto...
Foi luz em meus caminhos mais estreitos;
e, nas horas de alegria, foi meu canto
a Deus, pelos sonhos satisfeitos.

Minha vida, contigo, foi canção,
cantada toda em forma de oração
até mesmo nos dias de amargura.

Hei, por isso, de a ti sempre ser grato,
cumprindo, fielmente, o nosso trato
até baixar meu corpo à sepultura.
(MOURA, 2020, p. 15).

Enquanto o Eros platônico se eleva às Ideias, a um plano de poder universal, o Eros aristotélico submete todo o Universo. Para Platão, o amor é atração da alma para o mundo superior e exigência do desejo, enquanto para Aristóteles, o amor é benevolente, e para Plotino (1956, p. 107), numa visão do ponto de vista religioso, ele é a Beleza primeira e busca o belo porque deseja a eternidade pela afinidade que tem com o Beleza. Para ele, o amor é uma das vias que conduzem a Deus; é o “olho com o qual é dado ao amante ver o seu amado”, e o que vê e o que é visto se confundem, tornam-se apenas um. A união de corpo e alma é cantada pelo eu-lírico de “Somos um só”.

Eras apenas uma sombra,
longínqua,
em meus sonhos,
sem perspectiva de aproximação.
Não fui à tua procura,
nem esperei que viesses a mim.
Mas aconteceu:
tu vieste encontrei-me em ti.
E desde que chegaste,
tornamo-nos apenas um...
(MOURA, 2014, p. 18).

O desejo do Outro, segundo Freud (1981), procura preencher uma falha. Ele é responsável pelo movimento do aparelho psíquico, o qual orienta, conforme a percepção do agradável e do desagradável,

do prazer e do desprazer. Na doutrina freudiana, o amor é uma força instintiva originária, a libido (sensações voluptuosas que se manifestam na vida do ser humano desde o seu nascimento). Quando há sublimação da libido, explica Freud, surgem as formas superiores do amor, fundamento de todos os progressos da vida social, da arte, da ciência e da civilização. No soneto “Refém”, o eu-lírico se prende à pessoa amada e ela se torna imprescindível para sempre. Nela está toda a sua esperança de felicidade:

De teu amor, confesso, sou refém
e já não sei viver de ti distante,
nem colocar na mente um outro alguém,
ainda que por um pequeno instante.

Também não sei olhar para ninguém
com o mesmo desejo extasiante
com que te vejo e que me vês também,
nesta nossa ventura delirante.

Quero viver assim a vida inteira,
de mãos dadas contigo, ó companheira,
unidos em feliz cumplicidade.

Quero ser teu, somente teu, amor,
nas horas de alegria e nas de dor
até chegar um dia a eternidade.
(MOURA, 2020, p. 47).

O Amor (Eros), representando a sexualidade na Grécia pré-socrática, tem uma natureza vária e mutável, e para Fedro, em *Banquete* ([19--], p. 84), Eros, o mais velho de todos os deuses, causa dos maiores bens que recebemos, orienta o homem a ter uma vida honesta, é o mais capaz de tornar o homem virtuoso e feliz, inspira

coragem, até para morrer um pelo outro. Diotima (PLATÃO, [19--], p. 110) defende que o amado merece amor porque é belo, perfeito e feliz. No soneto “Imagem”, de Moura, o amor aparece no anseio do belo objeto amado e na tensão que impulsiona a existência à ação para ser feliz. Nessa situação, o Amor é cego. Ao seu serviço, estavam Anteros, considerado o deus do amor recíproco, Hímero, o desejo, a saudade, e Hímen, o deus da festa do casamento. O contato de Eros com Antero mostra que o amor necessita do Outro para viver e que, mesmo havendo antagonismos numa união a dois, o amor procura assimilar as forças diferentes e integrá-las numa só.

As nuvens, choviscando, e a solidão,
batendo na vidraça da janela,
trazem-me, do passado, a imagem dela,
guardada nas lembranças da emoção.

Contemplo-a, a me sorrir, nessa visão:
porte altivo, elegante, terna e bela,
pedindo-me, em ligeira piscadela,
uma noite de amor e de ilusão.

Encabulado, em vão, tento fugir,
temendo o meu fracasso repetir,
e, depois, ficar só com minha dor.

Mas ela, bem baixinho e suavemente,
promete-me ser minha, novamente,
e, então, vencido, dou-lhe o meu amor.
(MOURA, 2020, p. 34).

O amor cria ilusões porque aquele que ama louva as ações do amado sem se preocupar com a verdade, com o medo de perdê-lo ou com a cegueira da própria paixão. Por esse motivo, Eros é

apresentado, algumas vezes, com os olhos vendados. E, como o amor é universal, Eros, representante da sexualidade, valorizada (ou não) com o afeto e a estima, passa, com o tempo, a simbolizar a espiritualidade. Platão é quem lhe confere esse sentido sobrenatural. Explica o filósofo que, numa existência anterior, a alma humana contemplou o Ser Verdadeiro (as Ideias, a Verdade, o Belo e o Bem). Essa contemplação não deixou em todas as almas as mesmas lembranças. Porém, ficou uma impressão tão profunda que, apesar das quedas e elos que as uniam ao mundo físico, guardaram a lembrança da grandeza do mundo superior, sentindo uma atração incompreensível por ele. O fascínio da alma pelo mundo superior é Eros.

Enfim, nas obras literárias, o amor é tratado sob diferentes aspectos, mostra diversas faces, segundo a época. Ovídio, ensinando a maneira de amar, diz que o amor, filho de Vênus, é fero, indômito, vaidoso e tenta resistir, mas é brando. Em seu aspecto de menino, ele é maleável, por isso Aquiles o domina com a cítara.

Homero vê a realização mais digna do amor no casamento. Exemplo disso é Penélope, esposa paciente e abnegada. Para Safo (1992), em Odes, o amor é a fogsidade que devora o sangue muito mais que a interioridade da alma; é a força de um sentimento que sobe do coração. Para o poeta grego Anacreonte, para quem a lira só canta o amor, este é fonte de alegria, um prazer total que ignora os sofrimentos e o abandono da alma oprimida (*apud* OLIVEIRA, 2013, p. 25). Os trovadores medievais compreendem o amor como a arte do sentido, isto é, amor fiel, leal, sincero, honesto, verdadeiro, semelhante à atitude do vassalo a seu senhor. Petrarca lhe dá um caráter de religiosidade, de sacralização. Dante, na *Divina comédia*, como juiz dos homens, colocando-os no inferno, no purgatório e no paraíso, transforma o seu amor por Beatriz em um amor sublime. Boccaccio, no *Il decamerone*, dá ao amor um aspecto de paixão violenta, servindo-se dele para pintar os costumes de sua época. El Arcipreste de Hita, no seu *Libro del buen amor*, classifica o amor em bom e mau, apresentando-o como profano e divino. Cervantes, em *D. Quixote de La Mancha*, faz do amor um ideal de perfeição,

revelando as aventuras e o amor de um cavaleiro manchego, o da Triste Figura. Camões (2018, p. 95) canta o amor em “Amor é um um fogo qu’ arde sem se ver”. Quevedo (1999, p. 657) fala de um amor mais forte que a morte, declarando que seu corpo será pó, “mas polvo enamorado”. Don Juan Tenorio, de Zorrilla, diz a Inês que seu amor “es incendio que se traga/ cuanto ve inmenso, voraz (ZORRILLA, 1952, p. 66). Manuel Bandeira (1977, p. 126), no seu poema “D. Juan”, mostra-o como o “sonho mau que desvaira e ilumina”. Para Gustavo Adolfo Bécquer, poeta pós-romântico espanhol, o amor é o supremo bem. É melhor que a beleza harmoniosa da natureza, que o perfume das flores e que a beleza de uma noite enluarada. Segundo esse poeta, o amor irradia da beleza de uma mulher. Juan Ramón Jiménez fala da fusão amor/vida: “¡Amor y vida/ se funden, como el cielo con la tierra/ en un esplendor suave/ que es, un instante, eterno!” (RAMÓN JIMÉNEZ, 1957, p. 372).

Com Charles Laclous, em *Les liaisons dangereuses*, e com o Marquês de Sade, na sua obra *Justina ou as desventuras da virtude*, o vício e a crueldade imperam sobre a pureza. O prazer é intelectual, ilustra a filosofia da natureza humana, o “sadismo”, em cuja concepção do amor misturam-se o prazer da destruição, da transgressão e o gosto pela blasfêmia. Os espetáculos cruéis nos quais se inspiram as obras de Sade, de certa forma, são retratados em determinadas obras românticas nas quais o amor e o desejo aparecem como sentimentos torturantes e em que há uma visão pessimista e mórbida da natureza humana, mostrando adultérios, incestos e torturas.

O amor-paixão-morte, do tipo Romeu e Julieta, tem força transgressiva. Sobre esse tipo de amor, Roland Barthes, em sua obra *Fragments de um discurso amoroso* (1989), explica que ele é gasto, perda. Quando essa forma de amar aparece, vem entrecortada de tristeza, de depressão, de movimentos suicidas. O amor, para Miguel Hernández, é a tábua de salvação para seus próprios sofrimentos³¹. Os

31 Cf. em *Poemas de amor*, o poema “Tengo estos huesos hechos a las penas” (1982, p. 64).

índices poéticos do lexema amor de seus poemas eróticos são: sonho, dor, sofrimento, fogo, luz e ferida. Mas no donjuanismo, a palavra amor significa “a incansável busca pela mulher bela”, porque Don Juan vê, na mulher, o seu *atopos* (BARTHES, 1989, p. 25), isto é, o seu elemento magnético. Roland Barthes explica que *atopos* é o Outro que alguém ama e que exerce um fascínio sobre ele. Dessa forma, é a atopia das mulheres que fascina Don Juan em sua busca da beleza, porque sempre verá, no seu objeto de amor, alguma coisa que lhe agrade, que responda a “este é meu tipo” e que o atraia, o seu *atopos*.

Evidenciadas essas concepções do amor, no tocante a seu poder e a sua origem, a partir de filósofos e, “*en passant*”, a partir do enfoque desse sentimento na literatura de diversas épocas, estilos e lugares, concluímos, com os poucos exemplos apresentados, que o poeta capixaba Matusalém Dias de Moura testemunha em seus poemas as várias faces do Amor.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. BOSI, A. (trad.). 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1992.

BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Lisboa: Seuil, 1983.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. DOS SANTOS M. H. (trad.). 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BASABE, A. F. del V. **¿Qué es la poesía?** Introducción filosófica a la poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

CAMÕES, L. **Versos e alguma prosa de Luís de Camões**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

FERRATER MORA, J. **Diccionario de filosofía**. Buenos Aires: Sudamericana, 1964. 3 t.

FREUD, S. **Obras completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. t. 3.

MORGADO, J. Prefácio. *In*: MOURA, M. D. de. **Alguma coisa da memória**. Vitória: AEL, 2011. p. 15.

MOURA, M. D. de. **Alguma coisa da memória**. Vitória: AEL, 2011.

MOURA, M. D. **Poemas de amor imenso**. Vitória, Cousa, 2014

MOURA, M. D. de. **Sonetos insones**. Vitória: Cousa, 2018.

MOURA, M. D. de. **Benquerença**. Vitória: Arte da Cura, 2019.

MOURA, M. D. de. **Soneto da madrugada**. Vitória: Cousa, 2020.

MOURA, M. D. de. **1959 - Sonetos da tarde amena**. Vitória: Arte da Cura, 2020.

OLIVEIRA, E. A. V. de. **O mito de Don Juan e sua relação com Eros e Thanatos**. Vila Velha (ES): Opção, 2013.

PLATÃO. O banquete. *In*: PLATÃO. **Diálogos I Menon, Banquete, Fedro**. PALELKET, J. (trad.). Notas de João Cruz Costa. Estudo bibliográfico e filosófico de Paul Tannery. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].

PLOTINO. **Do amor**. São Paulo: Atena, 1948.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. LAGOS, William; VIEIRA, Débora Dutra (trad.). São Paulo: Aleph, 2019.

QUEVEDO, F. de. **Obra poética**. Edição de José Manuel Blecua Teijeiro. Madrid: Castalia, 1999. t. I.

RAMÓN JIMÉNEZ, J. **Libros de poesía**. Recopilación y prólogo de Agustín Caballero. Madrid: Aguilar, 1957.

SAFO. **Poesia completa**. ALVIM, P. (trad.). São Paulo: Ars Poética, 1992.

VOLTAIRE. **Dicionário filosófico**. São Paulo: Atena, 1943.

ZORRILLA, J. **Don Juan Tenorio**: Poesías escogidas. Buenos Aires: Sopena Argentina, 1952. 4º. acto, 3ª. escena, p. 66.

RESUMO: Como expressão artística, a poesia se realiza com um impulso do ser para perpetuar um momento fugaz ou para estabelecer uma união com o universo, e se apropria de temas variados. O amor está entre as matérias dos poetas, podendo transmutar-se em paixão, enfeitamento, desejo e integração. Na produção poética do escritor capixaba Matusalém Dias de Moura, pode-se comprovar a face múltipla do amor, já que nela o eu-lírico coloca em cena todas as possibilidades amorosas, ao lado da flexibilidade de Eros, que se revela não somente pelos canais da sexualidade, pois pode ultrapassá-los e revelar-se em contextos repressivos. As teorias sobre o amor contidas nos filósofos Platão, Aristóteles e Voltaire e os apontamentos de críticos literários (como Barthes) dão o suporte para solucionar dispares situações que se encontram na poética de Moura.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea – Matusalém Dias de Moura. Poesia amorosa brasileira – Matusalém Dias de Moura. Matusalém Dias de Moura – Poesia. Amor – Tema literário.

O humor nos contos de Amâncio Pereira

*Francisco Aurelio Ribeiro*³²

É muito pequena a crítica literária à obra de Amâncio Pereira. Afonso Claudio, seu contemporâneo, em seu clássico *História da Literatura Espírito-santense*, 1912, afirma só ter lido duas de suas mais de 20 produções, o didático *Noções de Geografia* e a 1ª série do informativo *Traços biográficos*, e justifica seu desconhecimento afirmando:

Seus dramas, comédias e revistas, embora não impressos, tiveram indubitável êxito quando encenados na Vitória; seus romances, contos e novelas, foram impressos nos folhetins da imprensa local e contudo, a falta de tiragem em livros, desses trabalhos, é tão sensível que não me julgo habilitado a dizer qual deles é o

32 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

resumo abreviado das qualidades do escritor ou do preceptor (CLAUDIO, 1912, p. 382).

Inclui no seu relato a justificativa de Amâncio Pereira pela não publicação de sua obra em livros: “Deixei de continuar a publicação (do *Almanack do Estado* e do *Traços biográficos*), por falta de recursos monetários, tão cara é entre nós a impressão para quem tiver de a fazer à sua custa exclusivamente)” (CLAUDIO, 1912, p. 382-383). A partir daí, Afonso Claudio tece uma série de considerações sobre a pobreza em nosso meio, citando um “egrégio” autor do livro *Elements of Social Science*, que não nomeia: “A pobreza é o mais terrível de todos os males que afligem a humanidade” (CLAUDIO, 1912, p. 384). Conclui seu artigo dizendo: “Como quer que seja, parece-me que é de justiça conferir a Amâncio Pereira o mérito de haver iniciado em sua terra a aclimação do romance e da novela e continuado a desenvolver a cultura da arte teatral pelo drama e pela comédia (CLAUDIO, 1912, p. 384-385).

Para ter afirmado isso, deve ter tido conhecimento dos manuscritos de Amâncio Pereira ou de seus textos publicados na imprensa, pelo menos.

Somente em 1982, mais de 60 anos após a morte prematura de Amâncio Pereira, o Prof. José Augusto Carvalho, em seu “Panorama das Letras Capixabas”, “Cap. II- A Segunda Fase- Período de Expansão Consciente (1876-1912)”, inclui em seu verbete sobre Amâncio Pinto Pereira (1862-1918): “autodidata e professor primário, foi não apenas o continuador do teatro, mas também o pioneira da novela” (CARVALHO, 1982, p. 85). José Augusto Carvalho resenha a novela *Jorge ou Perdição de mulher*, de 1896, 48 p., considerando-a “um trabalho romântico e ingênuo”, “de interesse moral ou didático”, e que “seu autor, certamente, não terá tido outra intenção ao publicá-la” (CARVALHO, 1982, p. 85). Carvalho também resenha *Folhas dispersas*, 67 p., de 1896, uma coletânea de dez contos, “todos girando em torno de amores de casais legítimos, apaixonados, fiéis, pobres e de

intocável postura moral” (CARVALHO, 1982, p. 86-87). Após sintetizar o enredo dos dez contos, Carvalho afirma:

As histórias, sempre ingênuas, desenvolvem-se de maneira linear, com a preocupação permanente de transmitir exemplos de conteúdo moral edificante. Infelizmente, a presença permanente do autor, guiando, exortando, censurando ou comentando seus personagens, atenua (se não elimina) o interesse do leitor” (CARVALHO, 1982, p. 85-87).

Tenho outra visão a respeito desses contos e de outros não citados por Carvalho, publicados em *Humorismos*, na mesma época do *Folhas dispersas*, e desenvolverei minha análise mais à frente.

Oscar Gama Filho publicou, em 1987, *Teatro romântico capixaba*, em que analisa a obra dramaturgica de Amâncio Pereira, reconhecendo nela duas fases: “uma dominada pelas comédias de costumes e pelos dramalhões e outra dominada pelas peças dedicadas ao público infantil” (1987, p. 154). Oscar Gama cita Amâncio Pereira como o pioneiro brasileiro na produção de peças de teatro destinadas ao público infantil, com as suas revistas infantis, *Ano Novo*, de 1915, e *Vitória de relance*, de 1916. Revista e *vaudeville* são comédias entremeadas de canções que vieram a substituir, pela gargalhada, pela exaltação dos sentidos, pelo apelo aos olhos e aos ouvidos, a pieguice e as lágrimas dos clássicos ou românticos, segundo Hauser e Prado, citados por Oscar Gama (1987, p. 156).

No “Necrológico de Amâncio Pereira”, publicado no *Almanak* de 1919, seus filhos Maria Leonídia Pereira e Heráclito Amâncio Pereira escreveram sobre o pai:

Nesta redação, visitada amiúde por Amâncio Pereira, até à véspera de sua morte, ele jamais sustentou uma palestra que não fosse sobre as cousas de nosso Estado e, malgrado os anos que já lhe pesavam sobre os ombros, tinha ainda sonhos de jovem e

falava de suas desventuras com a convicção máscula de vencê-las. Ultimamente estava Amâncio Pereira preocupado com a organização do Almanak deste Estado, para o ano de 1919, e andava, rua acima, rua abaixo, a pedir, a implorar mesmo de nossos intelectuais a colaboração, a dizer com entusiasmo, com orgulho: -“Quero fazer uma página literária com a prata da casa, para que se saiba que aqui se estuda, que aqui se ama as belas letras”. Dito isso, soltava aquela risada gutural muito dele, que nos fazia rir e lá se ia, pensando no pão de amanhã, mordendo seu cigarro de palha, apagado sempre, quase (ALMANAK, 1919, p. ii).

Amâncio Pereira escreveu, publicou e encenou mais de uma dezena de comédias, fazendo rir a seu público composto de pessoas de todas as classes sociais e de todas as idades, cumprindo à risca o princípio latino que fundamenta as comédias, “*ridendo castigat mores*”, é rindo que se corrigem os costumes. Inicialmente, na Antiguidade clássica, o humor era explicado pela fisiologia e era tido como um “líquido secretado pelo corpo determinante das condições físicas e mentais do indivíduo e era de quatro tipos: sangue, bile amarela, fleuma ou pituíta e bile negra ou atrabílis” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1.555). Com o tempo, a palavra humor passou a se referir à comicidade em geral, à jocosidade, à expressão irônica e engenhosamente elaborada da realidade e à faculdade de perceber ou expressar tal comicidade.

O humor na literatura sempre existiu, desde as comédias de Aristófanes, na Grécia, Plauto em Roma, Gil Vicente em Portugal e Martins Pena no Brasil. Aristóteles, na Poética, afirmou que a comédia mostra os homens piores do que são, ao contrário da tragédia, que os mostra melhores. Aristóteles afirma, também, que os comediantes derivam seu nome da palavra *kómas*, por andarem de aldeia em aldeia e por não serem tolerados nas cidades. Isso mostra o caráter popular e crítico das comédias, desde a sua origem, na Antiguidade clássica, o que, de certa forma, ainda permanece (ARISTÓTELES, 1992, p. 25).

O essencial ao autor de comédias é fazer rir o espectador, provocando-lhe, às vezes, a gargalhada e, quase sempre, reconhecendo-se nas peripécias do personagem. Nesse aspecto, a comédia também tem um efeito catártico e de liberação do que nos oprime. Em Literatura e, sobretudo, no caso dos contos, o “cômico” equivale a uma forma simples, identificável com o chiste, que se realiza como sátira ou ironia, conforme André Jolles em “O chiste” (1976). Para ele, “A sátira é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho”, ao passo que “A ironia troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação” (JOLLES, 1976, p. 211).

O humor nos contos de Amâncio Pereira se identifica com a ironia, e não com a sátira, pois Jolles reconhece, na ironia, “um pouco da intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior. É justamente nessa solidariedade que reside o imenso valor pedagógico da ironia, pois a sátira destrói, a ironia ensina” (JOLLES, 1976, p. 211). Para ele, ainda,

Como, entretanto, tem-se consciência de conhecer o objeto de que se zomba e de ser-se, em parte, formado por ele, é possível, na ironia, ligar ao cômico todos os matizes que vão da melancolia ao sofrimento e à dor. O azedume da sátira visa o seu objeto; o azedume da ironia resume-se em encontrar em nós o que censuramos em outrem (JOLLES, 1976, p. 211).

Humorismos, coletânea de contos de Amâncio Pereira, provavelmente foi publicada em 1896, pela Companhia Tipográfica do Brasil, Biblioteca das Folhinhas Laemmert, Rio de Janeiro; tem 48 páginas e formato *minipocket*, 7x10cm. Trata-se de um conjunto de sete contos curtos, a maioria parafraseando provérbios populares: “Beaucoup, beaucoup”, “Nem tudo que luz”, “Ir buscar lâ”, “Nem todas as verdades se dizem”, “Quem muito escolhe...”, “O pior cego” e “A..q...u...i... qui! Apanhei-te!”. À leitura e comentário deles, vou acrescentar a dos

“Antes só do que...” e o “X.P.T.O. London!”, de *Folhas dispersas*, já que possuem estrutura, forma e conteúdo semelhantes e foram publicados na mesma época, meados da década de 1890.

Em todos os nove contos, é explicitada a relação de cumplicidade entre o narrador, o personagem que conta a história e o narratário, o ouvinte do relato ou leitor virtual do conto, com mais ou menos ocorrência. Não se deve confundir o autor, Amâncio Pereira, pessoa física, com o narrador dos contos, personagem ficcional. Esse recurso literário, consagrado entre nós por Machado de Assis, é o principal recurso estilístico utilizado pelo autor para estabelecer uma cumplicidade com o leitor e acender o efeito de sentido de ironia sobre os fatos que narra. Em “Beaucoup, beaucoup”, o primeiro conto, isso aparece logo no primeiro parágrafo: “Não é preciso que o leitor se desmanche em riso, para que não se despreguem os botões das calças. O que vamos descrever não tem o cunho da veracidade. É apenas para matar o tempo” (PEREIRA, 1896, p. 3). Esse introito metalinguístico é machadiano e prepara o leitor/ouvinte para os fatos que se seguem. Não custa lembrar que a publicação de *Humorismos* é da mesma data de *Várias histórias*, de Machado de Assis, 1896, e da mesma editora, Laemmert, do Rio de Janeiro, embora a edição de Amâncio Pereira seja em seu formato pobre, de folhinha e uma tiragem muito reduzida. Machado já era um escritor consagrado nacionalmente; Pereira, um escritor pobre de uma província menor. No entanto, há muitos pontos em comum entre eles, sobretudo o fato de terem origem pobre, serem mulatos e não terem tido formação superior, o que provocou preconceito na sociedade racista e classista de sua época. Apesar disso, foram vencedores. Não é arriscado inferir que Amâncio Pereira tenha sido leitor de Machado, já que os contos machadianos já eram publicados em jornais desde a década de 1880. Embora o tipo de humor entre os dois seja diferente, o de Machado é mais contido e o de Pereira mais solto, há semelhança entre eles, sobretudo no estabelecimento do diálogo entre narrador/leitor consagrado pelo mestre carioca.

Em “Beaucoup, beaucoup”, o narrador apresenta a personagem central da narrativa, a Exm^a D. Etc, moça de seus 20 anos, que se achava bela, culta, boa dançarina, boa cantora, “um verdadeiro depósito de qualidades boas, quando não passava de um bazar de quinquilharias...” (PEREIRA, 1896, p. 3). Esse narrador homodiegético, na primeira pessoa do plural, introduz outra personagem, um espertalhão, que vivenciara o que vai narrar e o contou ao primeiro narrador o que esse não sabia sobre a distinta dama. Portanto, há um duplo de narradores e um duplo de ouvintes, criando-se um dialogismo como o estudado por Bakhtin no romance de Dostoiévski. Esse diálogo de vozes duplas cria o efeito irônico e a intersubjetividade do relato.

Assim conta(m) esse(s) narrador(es): tudo se passa em um baile, onde o narrador-personagem conversou e dançou com a Exm^a. Ao convidá-la para uma quadrilha, ela aceitou dizendo: “- Pois não, *beaucoup, beaucoup*”. Estranhou o uso inadequado da palavra francesa, mas nada disse e foram dançar. Devido ao grande número de pares que dançavam, pisou-lhe o pé, pediu-lhe desculpa e ela respondeu: “- Não há dúvida, *beaucoup*. Esteja a gosto”. O narrador interrompe a narrativa para se dirigir ao leitor: “Não ria-se o leitor; - a gosto, a vontade, numa sala de baile e dançando-se!...”. E continua seu diálogo com o leitor: “A gosto, creia o leitor, fomos nós deixá-la, apenas terminada a quinta das contradanças, em uma cadeira, pois era uma verdadeira cansa-cavalheiro, pelo corpo pesado que mostrava ter quando fazíamos o *balancè*. Agradecemos-lhe, e ela nos respondeu: - Não tem de que *beaucoup*”. Deixou-a e se dirigiu à janela onde encontrou o “cujo das informações”. Contou-lhe o ocorrido, “a tal coisa *beaucoup*”, “ele riu-se a ficar vermelho que nem um camarão” e lhe contou que ela aprendeu esse termo em uma palestra, gravou-a na memória e a usava em tudo que dizia. O baile prossegue, o cavalheiro-narrador convida a tal dama para um passeio na sala, elogia-lhe a beleza, só para se divertir com os seus “*beaucoup, beaucoup*”. Para incentivá-la, começa a usar a mesma palavra, também despropositadamente, por deboche. Falam de literatura, o cavalheiro lhe pergunta sobre clássicos

românticos e ela cita contos populares. Por último, leva-a ao piano e solicita-lhe que cante uma “ária, norma ou romance”, mas ela entoia a “velha cantilena ‘Aonde vai Sr. Pereira de Moraes’” com uma “voz de gata engasgada”. Apesar disso, é muito aplaudida, o que a deixa mais convencida de seus dotes artísticos. O narrador a leva a uma cadeira e a deixa lá, não sem antes dizer-lhe que ela cantava divinamente. Ao que ela respondeu: “Sou muito modesta beaucoup”. E a resposta: “Pois V. Ex^a canta de forma beaucoup especial; ainda mais o tal Sr. Pereira de Moraes”. O narrador conclui a narrativa perguntando-se: “- Pobreza ou riqueza de espírito?”. E transfere sua pergunta ao leitor, “que está com os olhos por demais regalados para nós, ansioso por ouvir o resto”. Ele que julgue a Ex^a D. Etc., concluindo, ironicamente, “E... julgue, *beaucoup*” (PEREIRA, 1896, p. 5-10).

O segundo conto, “Nem tudo que luz...”, tem como personagem central o Sr. Redinavo da *chicana*, palavra de origem jurídica que significa “manobra capciosa, trapaça, tramoia, treta” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 699), em suma, o malandro, e isso já vai criar a expectativa em torno da trama. Era um político às direitas, estudioso da homeopatia e o rábula da freguesia, advogado prático, sem curso, mas dizia-se entendido em Direito. Conclui o narrador extradiagético, onisciente e irônico: “Enfim, era um... *tudo entende*, no seu entender” (PEREIRA, 1896, p. 8). O Sr. Redinavo era figura popular em sua comunidade, sempre convidado para as festas, para testemunha de casamento e padrinho de batizados. Como no conto anterior, há um diálogo entre o narrador e o leitor, com quem conversa como se fosse o ouvinte de um *causo* popular: “Quem, na freguesia, se casava, batizava o bebê ou fazia qualquer festa em casa e não convidava o Sr. Redinavo? Quem?”. E o narrador mesmo responde com imagens bem do cotidiano popular: “Era mais fácil não haver fartura de doce de mamão; café de calda de cana ou mesmo de rapadura e ter apenas um garrafão de vinho tinto, e um outro de parati, que faltar o Sr. Redinavo, como gênero de primeira necessidade” (PEREIRA, 1896, p. 8). Observe-se a ironia na comparação e na expressão “gênero de

primeira necessidade” para se comparar doce caseiro, calda de cana, rapadura, garrafão de vinho ou de cachaça ao personagem. E o diálogo com o leitor se acentua com as intervenções “E note o leitor”, “E sabe o leitor por que o nosso herói era a grande cousa do lugar? Não sabe?”, estabelecendo uma cumplicidade típica da oralidade:

Aqui para nós e que ninguém nos ouça- era o chefe político! E que político! De não largar os amigos enquanto não arrumava todos os seus negócios. E, por esse motivo, logo que ele chegava, dizia o chefe central em voz baixa para os que o rodeavam: “Hi!... Quem nos chega... que sarna...” (PEREIRA, 1896, p. 9).

Apresentado o personagem resumido como “finório”, pessoa que engana as outras pela aparência, prossegue o narrador. Redinavo tinha uma filha de nome Sábina, que desejava se casar com pessoa que fosse de seu agrado. Um dia, vai-lhe à casa um rapaz solteiro, de boa aparência, e Redinavo arma um plano para casá-lo com a filha. Apresenta-se como chefe político local, com prestígio com o partido no poder e lhe promete conseguir-lhe emprego ou um serviço de limpeza de estrada ou reparos de ponte em troca de ser seu genro. O rapaz, também chamado Sábio, reluta em aceitar, mas, por interesse, acaba aceitando. Tudo decidido, em um mês estavam casados. Após o casamento, o rapaz descobriu que os bens do sogro não passavam de uma modesta casa coberta de tabuinha, onde moravam, de outra coberta de palha, onde era a venda de parques mantimentos, e uma pequena lavoura para o sustento da família.

A festa do casamento é descrita com bastante humor:

A noiva, bonita como era, (credo!) não se esqueceu de segurar o vestido na frente; e, o noivo, trajando uma calça preta, que pelo tempo que possuía estava ruça; um paletó curto que mais se parecia jaqueta; um chapéu de lebre e umas botinas 44, fazendo-se esquecido, olhou para ela com certo ar de néscio e deu-lhe o

braço esquerdo!.. E sabe o leitor por quê? Para que não se divulgasse o imenso remendo, cosido com linha branca, que estava na manga desse lado (PEREIRA, 1896, p. 12-13).

Após a lua de mel, o Sr. Redinavo foi ao chefe do centro, o partido no poder, interceder pelo genro e tudo lhe foi prometido. Voltou à casa e deu a boa nova ao genro, dizendo-lhe que “*o arranjo estava feito*”, e por uma gorjeta bem gorda, quando lhe chega a notícia da *queda do partido!*”, disse a ele: “Eis como são as cousas...Quando eu menos esperava, pá! Pu! Situação mudada”. O genro ainda lhe pergunta se possui meios para viver e ele responde:

O que possuo é o que o senhor tem visto. Aquela tasca, esta casinha e... Uma filha que lhe entreguei, que já não é tão pouco”. O genro tenta desfazer o negócio: -“ Mas, pelo que o senhor me disse... Bem sabe que não solicitei-a. O senhor foi que me a ofereceu. – Sim, sim, é verdade; mas o que se há se fazer, se a política caiu?” (PEREIRA, 1896, p. 13-14).

Hilariante o diálogo entre os dois, não fosse o autor o melhor comediógrafo capixaba. Esse diálogo entre sogro e genro prossegue até o final do conto, com ferinas críticas à prática política e repleto de ditos populares como “Fiquei a ver navios”, “Mateus, primeiro os teus”, “Quem casa quer casa”, para concluir com o que dá título ao conto: “Nem tudo que luz é ouro”... Além de ter uma crítica social ao casamento por conveniência, esse conto é antológico como crítica à política e à sua prática de favorecer os amigos no poder e nos remete à malandragem como prática disseminada não só na política, mas também no comportamento do povo brasileiro, conforme observou Roberto DaMatta (1977) em seu estudo clássico.

O terceiro conto, “Ir buscar lã ...”, inicia-se com uma festa de aniversário de D. Julieta, filha do Sr. Oswaldo. Dentre os rapazes que cortejavam as moças, estava Jason, o sacristão da paróquia, “Feioso como...

qualquer opilado, e desjeitoso, como... qualquer vadio que chora por não ter nem um níquel, mas que não tem coragem de procurar em que ganhá-lo para minorar a miserabilidade” (PEREIRA, 1896, p. 16). Sua pretendente não lhe tinha a menor simpatia e o chamava de *muleta*. O narrador, mais uma vez, intervém na história com comentários, comparações e ironia. No dia seguinte ao baile, o sacristão envia uma longa carta a Julieta, declarando-lhe seu amor. A linguagem do sacristão é cheia de expressões latinas, ironizadas pelo narrador. “Maganão... bifou o doce, o vinho, dançou e queria...receber as mãos...E dizem que há tolos...cada um... Vou-te! Como diz o matuto” (PEREIRA, 1896, p. 17). O humor desse conto está na ridicularização da figura do personagem pelos comentários do narrador, no diálogo entre o narrador e o leitor-ouvinte de seu relato e vai num crescendo de cumplicidade: “O que diz o leitor? Pense para conversarmos quando nos encontrar” (PEREIRA, 1896, p. 18). Enviada a carta, a proposta de Jason Januário é recusada, o que fez “bufar o Jason”, que decide ir à casa do Sr. Oswaldo pedir-lhe a filha em casamento. A conversa entre Jason, o Sr. Oswaldo e D. Zulmira, os pais de Julieta, é teatral, como em todos os contos analisados. Julieta, que ouvia a conversa do quarto principal, vai ao quintal e traz o Tudesco, feroz cão de fila pertencente ao pai, e ameaça soltá-lo em cima do sacristão se ele não se retirar imediatamente. É hilariante a cena do Jason correndo pela sala, com o cão atrás. Impiedoso, o narrador descreve a saída desonrosa do infeliz Jason:

O Jason, este coração despedaçado de amor, pôde escapular pelas escadas abaixo, que quase perde o nariz, deixa ficar o chapéu, rasga a manga do *croisé* num prego do corrimão, esbarra-se com o criado, que vem entrando com um barril d’água, cai, levanta-se em seguida, e foi-se correr por toda a rua, onde criando alma nova, disse consigo mesmo: *Perdi o meu latim...* Nem resposta, nem chapéu!... Esta me ficará, (posso dizer agora) *ad perpetuam rei memoriam...* e nunca mais, juro, *irei buscar lâ para vir tosqueado* (PEREIRA, 1896, p. 21, grifos do autor).

Mais uma vez, o mote do conto é um dito popular e, também, o uso da linguagem como fonte de criação e de exploração do riso.

O quarto conto, “Nem todas as verdades se dizem”, é uma sátira sobre a política. O conto já se inicia com a interpelação ao leitor-ouvinte:

Tenha paciência o leitor, e ouça-nos com a convicção de que vai ouvir algumas verdades, verdades essas que não são desconhecidas do leitor, mas que, em todo caso, é bom repeti-las, apesar do que diz o rifão: - *nem todas as verdades se dizem*. Começemos pela política onde há de tudo. É um verdadeiro bazar de variedades... (PEREIRA, 1896, p. 22, grifos do autor).

E justifica sua opinião com os exemplos: “X é elevado a uma certa posição, embora sem talento, patriotismo, nada fez que mereça menção, é endeusado [...] muito embora haja conhecimento pleno de nenhum merecimento de X” (PEREIRA, 1896, p. 22). O relato prossegue com o narrador conversando com o leitor sobre a prática política: “Em política, quem ocupa posições de responsabilidades, vive sempre *preso por ter cão e por não ter*. [...] Portanto, gritas em política, não mata nem alegre. É questão de mamadeira; quem mais chora, mais mama...” (PEREIRA, 1896, p. 22, grifos do autor). E dá mais um exemplo:

F é jeitoso e tem desejos de galgar certo lugar, mas faltam-lhe conhecimentos. Estuda às pressas, e entra em concorrência com F', que submete-se às provas, fiando-se apenas na sua inteligência e no preparo que tem; -distancia-se de F e não quer julgar-se credor atrás do devedor. Queremos dizer: - não rogou a proteção. No fim de contas F', que sabia manejar o taco, apenas faz uma carambola e F ganha a partida! Então? Sabe o leitor por que artes de berliques e berloques virou-se o feitiço contra o feitiçeiro? F pertencia à política que dominava, e F' à que esperava

dominar. A política, o leitor sabe tanto quanto nós, é o diabo em figura de... Ora, seja ela em figura do que for, é uma mexeriqueira, uma verdadeira Ana Bolena... A política é uma espécie de cômica. Com a maior facilidade, ri sem ter prazer e chora sem ter vontade (PEREIRA, 1896, p. 23).

O conto se estrutura com a digressão do narrador sobre a política e os argumentos que usa: H, nome do personagem, dá um baile em comemoração a um aniversário seu ou de algum familiar e convida as pessoas de sua relação. Batiza-se uma criança, convida para padrinho um correligionário, mas se convida, por amizade, um amigo antagonista político; vão dizer que é por interesse, um adulator. Casa-se uma filha, os paraninfos deverão ser pessoas do mesmo partido político; se não o fizer, dirão querer agradecer a Deus e ao diabo. Conclui o narrador, antes de usar o argumento de sua afirmação: “Só política... Envolve-se em tudo, como dissemos e... até no sal da cozinha” (PEREIRA, 1896, p. 24). E exemplifica com a história: D. Z, esposa do Sr. Q., lê no jornal um artigo político com referências ao marido. Sem saber como vingar do redator, perguntou à criada se fazia as compras na casa comercial de um parente do redator do jornal. Ela responde-lhe que somente comprava na casa do primo do redator, pois ali “o sal era muito alvo e bem medido ou pesado” (PEREIRA, 1896, p. 24). Ao saber disso, a patroa proibiu-a de lá fazer compras, sob pena de ser castigada. Comentário irônico do narrador: “Que mulherzinha, santo Deus! Quem sabe se ela não é mais política que o leitor?” (PEREIRA, 1896, p. 25). Finaliza o conto com a observação:

E como é necessário a política em tudo, porque de tudo faz-se política, desde já declaramos solenemente ao leitor que seremos políticos, mas rezando sempre na cartilha dos verdadeiros políticos que... Conclua o leitor, que nós já vamos nos alongando demais, e é preciso que nos lembremos de que – *nem todas as verdades se dizem* (PEREIRA, 1896, p. 26, grifos do autor).

Diferente dos outros contos, esse não apresenta personagens “verdadeiros”, não possui uma trama, nem diálogos teatrais, apenas uma fala do narrador ao leitor-ouvinte, uma digressão argumentativa sobre as contradições políticas em que “nem todas as verdades se dizem”.

O quinto conto, “Quem muito escolhe...”, é o mais longo de todos e narra a história do Sr. Zebedeu, 70 anos, que tinha uma filha “bela como os amores”, Emília, mas não aceitava nenhum pretendente para ela. Aparece o Sertório, cujo nome não lhe agradou e muito menos a profissão, pois era formando em Medicina e isso lhe parecia mau agouro. Como sempre, o relato é intercalado com intervenções irônicas do narrador ao leitor: “Já viu o leitor tamanho disparate? E... note, foi em seu tempo, o Sr. Zebedeu, um leitor inteligente, o que ainda revela pela memória que possui. A idade, porém, o tem tornado supersticioso e embirante” (PEREIRA, 1896, p. 28). Passados 15 dias, três jovens, em comitiva, foram se declarar pretendentes à mão da bela Emília: o farmacêutico Narciso, o fotógrafo Diógenes e o músico Euclides. Todos foram recusados pelo pai da moça com argumentos próprios, sem que Emília pudesse decidir. Seis meses depois, surge o Comendador Junius, dizendo que tinha permissão de Emília para intermediar o casamento entre ela e um comerciante chamado Cupido, que viera montar uma fábrica de tecidos. Zebedeu aprova a escolha e o casamento é marcado para dali oito dias. Um mês após o casamento, Cupido é interpelado pelo sogro sobre a construção da fábrica, ele responde que não há pressa e que pretende viver às custas do sogro. Além do mais, é jogador e pede à esposa 5 mil réis para o bilhar. Pai e filha se arrependem da péssima escolha que fizeram, o Comendador se exime da culpa e, ao ser perguntado sobre o que fazer, responde: “*Chorar na cama que é lugar quente...*” ao que Zebedeu completa: “- *Quem muito escolhe com o pior se fica*” (PEREIRA, 1896, p. 30, grifos do autor). A maior graça desse conto está na justificativa pela não escolha dos pretendentes por seus nomes e profissões e pela escolha do futuro marido, por se chamar Cupido, o esposo de

Psikê, na mitologia. “Cupido! Há de ser um bom marido... Enganaram-se todos” (PEREIRA, 1896, p. 35).

O sexto conto, “O pior cego”, é a história de D. Felicidade, simpática matrona, viúva e pobre, mãe de Florzinha e Dondona, família sustentada por um irmão da viúva, negociante de maior escala. Após afirmar que as filhas não sabiam o que era namoro, o narrador pergunta: “O leitor acredita?”, e daí começa a conversar com o leitor sobre namoro e amor. Volta a falar das moças, mostrando-lhes a dupla face: “Elas jogavam as pedras e escondiam as mãos... Cobravam boa fama e deitavam-se a dormir... Junto de mamãe, eram umas santas; ao lado do tio, umas santinhas, e às ocultas umas santarronas” (PEREIRA, 1896, p. 38, grifos do autor). Observe-se a diferença semântica entre “santas”, “santinhas”, “santarronas”, com o uso estilístico do diminutivo e do aumentativo para indicar o oposto do que o adjetivo “santa” preconiza. Florzinha, a mais nova, estudava francês com o Sr. Felício, um verdadeiro *dandy*; Dondona dava lições de música ao Sr. Eutério, de quem gostava, um “bilontra”, pilantra. D. Felicidade acreditava na inocência das filhas, sem saber de seus namoricos e dos bilhetes e cartas aos prediletos. Era míope, em todos os sentidos, com o que se aproveitavam as filhas e os dois malandros durante as aulas. A maior graça do conto está na descrição das aulas de francês e de música, pois, mesmo na presença de D. Felicidade, os quatro se apalpa e se beijam sem que ela perceba. A velha adormece e os quatro vão para o jardim “colher a flor de nossa predileção”. Bernarda, a criada, no entanto, ao ver o que se passava no jardim, desperta a patroa e a leva à janela para ver o que se passa lá. Míope, ou fazendo-se de, D. Felicidade diz que nada vê. “Mal sabia a D. Felicidade, que eles apenas a avistaram do jardim, deram às de Vila Diogo indo de novo para as lições...” (PEREIRA, 1896, p. 39). Bernarda desiste de convencer a patroa e lhe diz, pelas costas: “O pior cego é aquele que não quer ver” (PEREIRA, 1896, p. 43, grifos do autor).

O sétimo e último conto da antologia é “A...q...u...i...qui! Apanhei-te!”, o único com dedicatória, a Jules Grauvail. O conto se inicia

com a interpelação ao leitor: “Conheceu o leitor o Deucalião?” e justifica, “não o Deucalião da mitologia, mas outro que fora apresentado por um amigo a uma viúva rica, pretendente a casamento e com rapaz que não tivesse mais de 30 anos”. “Que ingenuidade...” exclama o narrador, o que desperta a curiosidade ao leitor por saber de quem seria essa ingenuidade, do rapaz ou da viúva? Passaram a se frequentar e “a *boazinha* da viúva também gostava imensamente dele” (PEREIRA, 1896, p. 44, grifo do autor). O itálico no adjetivo vai preparando o leitor para o que virá. O rapaz era pobre e a viúva logo percebe que ele se interessava pelo dinheiro dela. Tenta dissuadi-lo dizendo ser idosa, com 52 anos, e travam divertido diálogo, com o rapaz tentando convencer a viúva de que se interessava por suas virtudes, ao que ela cede e lhe dá documentos no valor de 90 contos, “que ele aceitou com certo ar de *santa simplicidade* e exclamou: *A..q...u...i...qui...menéres!*”. E ela, por seu turno, rindo-se para ele, ancha como se tivesse vencido *a guerra das duas rosas*, exclamou também: “-*Apanhei-te,cavaquinho*” (PEREIRA, 1896, p. 48, grifos do autor). A Guerra das Rosas ocorreu entre as casas de Lancaster e a de Iorque, na Inglaterra, no século XV, durou 30 anos e terminou com a vitória de Henrique Tudor, que se casou com Isabel de Iorque, unindo as duas casas. A referência no texto é ao longo diálogo entre os dois, quase uma batalha, que termina com a vitória de ambos, um final feliz para o amor e a conveniência. Embora sem fazer referência a algum dito popular que tenha perdurado até os nossos dias, já que a expressão “Aqui menéres” desapareceu da linguagem popular, bem como o “Apanhei-te, cavaquinho”, o conto figurativiza a falsidade entre o que se pensa e o que se diz, marca principal da ironia.

A esses sete contos de *Humorismos*, pode-se acrescentar outros dois publicados em *Folhas dispersas*, provavelmente no mesmo ano de 1896, o “Antes só do que...” e “X.P.T.O. London!”, por apresentarem linguagem semelhante aos sete de *Humorismos*, seja pela exploração do humor, seja pelo diálogo irônico entre narrador e leitor,

seja pela recriação de ditos populares ou de linguagens coloquiais do tempo de Amâncio Pereira.

Em “Antes só do que...”, Gastão, 72 anos, aguarda a esposa Raphaela, de 60, arrumar-se para irem à missa do Galo na Matriz. Ao chegarem à igreja, deparam-se com o sacristão expulsando um cão dormindo embaixo do coro. A missa tinha acabado, mas o sacristão os conduz à Capela de Santa Luzia, onde havia claridade. Ao chegarem, o padre pronunciava o “Deo gratias”, expressão latina que encerrou a missa. Gastão discute com a esposa, culpando-a pelo atraso, e decide ir a uma terceira igreja, a de S. Lourenço. No caminho, encontram conhecidos, com quem a mulher conversa. Gastão, impaciente, faz-lhe gestos para que se apresse. Ao chegarem à igreja de São Lourenço, o povo saía da igreja. Tentou uma quarta vez e foram até o convento, onde haveria a última solenidade da noite, também inutilmente, pois o sacristão fechava a porta principal quando chegaram. Contrariadíssimo, suando, voltam para casa, com Gastão culpando a esposa como causadora desse desastre, único na sua vida. Ela permanecia em silêncio, “trombuda”. Em casa, jogou a bengala e o chapéu em cima das cadeiras, atirou-se sobre o sofá sem despir a casaca e, olhando o semblante carregado para Raphaela, disse consigo mesmo: “Muito certo o que reza o rifão: Antes só do que mal acompanhado” (PEREIRA, 1896, p. 21). Para quem conhece a Cidade Alta de Vitória, é divertido imaginar a cena dos dois velhos, andando de igreja em igreja, entre ruas e ladeiras, tentando chegar à missa na Noite de Natal sem conseguir, a impaciência e o mau-humor de Gastão com os atrasos de Raphaela e o nem se importar dela com o marido nesse antológico conto de Amâncio Pereira, profundo conhecedor da alma humana e da vida social. E o humor também está no fato de um casal tão longevo ainda se aborrecer com o jeito de ser um do outro.

O último conto, tanto desta análise quanto da antologia *Folhas dispersas*, é “X.P.T.O. London!”, que também foi publicado no *Almanak* de 1918 e narra uma Festa de S. João na casa de D. Dezembrina. Enquanto as velhas falam da carestia dos tempos, os jovens brincam

de “disparates” e de “tirar a sorte”. Jany, filha de Dezebrina, tira a sorte quatro vezes, e todas as quadras dizem que ela se casará com um Capitão. A brincadeira é interrompida por Frederico, que assava as batatas na fogueira e entra na sala correndo dos moleques que queriam lhe roubar as batatas e, ao final, pela chegada de Maurício, marido de Dezebrina, acompanhado do Sr. Anacleto, seu companheiro de colégio, 48 anos, a quem as jovens acham muito feito, mas chamado por ele de “valente capitão”. A previsão das sortes se completa com Jany se casando com o Capitão. O título do conto é uma expressão da época que significava “Tudo terminou bem”, provavelmente um código de guerra incorporado na linguagem usual.

O Prof. Guilherme Santos Neves, em artigo publicado em 1962, por ocasião do centenário de nascimento de Amâncio Pereira, intitulado “Amâncio Pereira e o nosso folclore”, reconhece no velho mestre seu interesse pela cultura popular, pois “curioso e apaixonado, foi buscar na boca e na tradição do povo, alguns dos preciosos fatos folclóricos que, depois, divulgou na imprensa capixaba” (NEVES, 2008, p. 295-297). Em seu artigo, cita trovas colhidas num desafio entre um violeiro e uma mulher, onde se nota “certa ironia maliciosa e ferina, disfarçada nas expressões de sentido figurado com que os contendores compunham as suas quadras” (NEVES, 2008, p. 295-297). Pois esse conto traz essa cultura popular tão arraigada na alma brasileira e a tradição herdada da lusitana de se comemorar o São João com fogueira, batata assada e brincadeiras, hoje substituídas pelas quadrilhas de danças em todo país. No entanto, o registro de Pereira no conto mostra a forma como eram comemoradas as festas de São João no século XIX e o costume de ler sortes em quadras como estas: “Nem tanta pressa, menina,/Nem tanta sofreguidão,/ Que sereis em breve esposa/ De um valente capitão” ou “Morre por ti um alferes/ E também um sacristão/ Mas nunca irás a sineiro,/Por causa de um capitão”. E ainda: “Deseja-te um taverneiro/ Mui amante do feijão,/ mas dele nunca serás/ pois te quer um capitão” (PEREIRA, 1896, p. 67).

Explorando a ambiguidade de ditos populares, estabelecendo diálogo crítico e irônico entre narrador e leitor, recriando diálogos teatrais com personagens típicos e o cotidiano de sua época, como a conversa entre comadres sobre a carestia dos alimentos, nesse último conto, Amâncio Pereira utiliza o humor e a ironia para mostrar os seres humanos em suas diferentes facetas, confirmando o que disse André Jolles (1976, p. 211):

[...] a ironia troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação. Por isso é que ela se caracteriza pelo sentido de solidariedade. [...] É essa a razão por que a solidariedade tem aqui significado mais profundo. Sente-se, na ironia, um pouco da intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior. É justamente nessa solidariedade que reside o imenso valor pedagógico da ironia.

Também em seus contos, como no teatro, Amâncio Pereira foi um mestre não só de fazer rir, mas também o de saber usar o riso como denúncia de nossas contradições, de nossas pequenas misérias, das fraquezas humanas e, com isso, demonstrar seu amor pelas pessoas, como elas realmente são, sem julgá-las, com a arrogância típica dos intelectuais doutores de sua época. Por toda a sua obra, espalhada em poemas, contos, crônicas, ensaios, comédias, dramas, novelas, romances, revistas, operetas, almanaques, didáticos, escrita de 1880 a 1918, publicada ou não, Amâncio Pereira foi o maior e o melhor escritor de sua geração, não reconhecido em sua época e muito menos hoje, quando poucos capixabas e, mesmo os estudiosos da literatura e da história do Espírito Santo, sabem de sua existência.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. SOUZA, E. de. (trad.). São Paulo: Ars Poética, 1992.

- ASSIS, M. de. **Várias histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. BEZERRA, P. (trad.). Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BENJAMIM, W. O narrador. *In*: BENJAMIM, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. BEZERRA, P. (trad.). 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, H. **O riso**: Ensaio sobre a significação do cômico. CAIXEIRO, N. C. (trad.). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- CARVALHO, J. A. Panorama das Letras Capixabas. **Revista de Cultura**, Vitória, ano VII, n. 21, p. 45-91, 1982.
- CLAUDIO, A. **História da Literatura Espírito-santense**. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Xerox, 1981. p. 379-385.
- DAMATTA, R. Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem. *In*: DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.
- DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC-MG, 2006.
- GAMA FILHO, O. **Teatro Romântico Capixaba**. Vitória: DEC, 1987.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JOLLES, A. O chiste. *In*: JOLLES, A. **Formas simples**. CABRAL, A. (trad.). São Paulo: Cultrix, 1976.

NEVES, G. S. **Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba (1944-1982)**. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008. 2 v.

PAULINO, G. *et al.* **Intertextualidades: teoria e prática**. 2. ed. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PEREIRA, A. P. **Folhas avulsas**. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brasil, 1895.

PEREIRA, A. P. **Folhas dispersas**. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brasil, 1896.

PEREIRA, A. P. **Humorismos**. Rio de Janeiro: [Companhia Typográfica do Brasil], 1896.

PEREIRA, H. A.; PEREIRA, M. L. Necrológio Amancio Pereira. **Almanack**, Vitória, 1919.

RESUMO: Amâncio Pinto Pereira (1862-1918), professor, jornalista, historiador, escritor, foi o mais importante escritor de sua época, tendo escrito poemas, contos, novelas, romances, artigos, almanaques, didáticos, que se consagrou como dramaturgo, por suas comédias, dramas, revistas e operetas, encenados nos teatros de Vitória por mais de 30 anos, de 1890 a 1920. Sua obra literária, no entanto, ficou bastante esquecida e nenhuma antologia a contempla. Neste artigo, analisamos sete contos publicados em *Humorismos* e dois em *Folhas avulsas*, provavelmente no único exemplar ainda existente, concernente à questão do humor e da ironia, numa perspectiva de Bakhtin, Bergson, Jolles e outros.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa humorística brasileira – Amâncio Pinto Pereira (1862-1918). Amâncio Pinto Pereira – Contos. Amâncio Pinto Pereira – *Humorismos*. Amâncio Pinto Pereira – *Folhas avulsas*.

“Galicismos a berrar”: uma leitura do primeiro número de Vida Capichaba à luz da literatura comparada

*Grace Alves da Paixão*³³

Há entre Brasil e França uma fecunda rede literária e extraliterária que evidencia os aspectos históricos, mercadológicos, culturais, psicológicos, afetivos e sociais que influem no dinamismo entre as diferentes culturas e, sobretudo, ressaltam os contatos entre centro e periferia, considerando-se a Europa o centro econômico e cultural do Ocidente e a América Latina, por sua vez, a periferia do mundo ocidental, uma espécie de subproduto dos processos de colonização

33 Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

e evolução do capitalismo (CANDIDO, 1993; RIVAS, 2005; PER-
RONE-MOISÉS, 2001, 2013; FIGUEIREDO; GLENADEL, 2009).

No estado do Espírito Santo, a relação com a França não parece divergir das demais regiões do Brasil, no sentido de que durante os primeiros quatro séculos de colonização portuguesa, os registros históricos apontam para um constante repúdio aos franceses, diga-se, às suas tentativas de invasões. Mas ao longo do século XIX e em especial no século XX, os contatos passam a ser prioritariamente positivos, recíprocos e cada vez maiores nos campos da cultura e da educação (OLIVEIRA, 1951/2008; DAEMON, 1879/2010; SALETTO, 2011; LAZZARO, 2014).

Uma confluência de fatores faz com que os séculos XIX e XX sejam marcantes quanto às aproximações entre Brasil e França, dentre eles, queremos dar destaque ao desenvolvimento da imprensa, fenômeno que caminha junto da ampliação do acesso à educação, ao aprimoramento técnico, às necessidades comerciais e à formação de um público leitor. Os intercâmbios literários no contexto do Brasil-colônia haviam sido restritos, uma vez que a maioria da população era analfabeta e que Portugal proibia o desenvolvimento da imprensa, mas o cenário começa a mudar a partir da segunda metade do século XIX (ALVES; OLIOZI; RADAELLI, 2013).

O despontar da imprensa ocorreu de maneira mais tardia no contexto do Espírito Santo, em comparação a outras capitais do Brasil (ANTELO, 1997; ZANANDREA; FRIZZERA, 2005; MARTINUZZO, 2009; DUTRA *et al.*, 2012; ALVES; OLIOZI; RADAELLI, 2013). Também nesse contexto, ela é fruto e, ao mesmo tempo, propulsora dos vários processos de modernização e seu desenvolvimento está relacionado à formação de um campo literário mais sólido, mais dinâmico, mais ativo, à medida que vão se proliferando os diferentes espaços em que a literatura é publicada, comentada, dialogada.

Os artigos reunidos por Martinuzzo (2005) evidenciam o quanto a imprensa contribuiu para a propagação da literatura no ambiente capixaba, uma vez que em sua maioria os periódicos reservavam lugar

privilegiado à crítica literária e à promoção de textos literários. Jadir Rostoldo (2000) e Ceciana França, Daniella Zanotti, Fernanda Pontes e Patrícia Galletto (2005) chegam a afirmar que, no início do século XX, imprensa e literatura se confundem no Estado, mesma opinião de Lídia Rangel (2011, p. 88, grifos da autora), quando afirma:

Vê-se, portanto, que a consolidação de uma imprensa mais organizada, também determinada pelo surgimento de oficinas dotadas de equipamentos gráficos mais sofisticados, favoreceu o aparecimento não só de jornais mais volumosos, de apresentação menos artesanal, mas também de muitos semanários de literatura, crítica e humor, a maioria em Vitória e Cachoeiro de Itapemirim, município localizado ao sul do Espírito Santo. Títulos como *A Passagem de Venus* (1883); *A Violeta* (1889); *O Lidador* (1890); *A Chrysalida* (1892); *Sorriso* (1893); *O Gladiador* (1895); *O Papagaio*; *A Borboleta* (1896); *O Binoculo* (1898); *A Bomba*; *A Lanterna* (1900); *O Pharol* (1904) e muitos outros marcaram os projetos de um tipo de imprensa incipiente, mas já envolvida com uma produção artística que só viria a consolidar-se após a década de 1920, com o surgimento de uma grande revista local, a *Vida Capichaba*.

Assim, o progresso da imprensa ilustra o ritmo que seguia a rápida modernização do estado no início do século XX, quando se vivia no Brasil (sendo o Rio de Janeiro, capital da nação, a referência cultural para as demais localidades) um fenômeno de identificação com a cultura francesa, visível na moda, na arquitetura e no urbanismo, na educação: uma verdadeira galofilia, nos termos de Perrone-Moisés (2001), derivada da influência da *Belle Époque* carioca, irradiadora dessa tendência para o restante do país na época.

Em tal contexto, Paris era o que havia de mais moderno. De lá vinham as ideias, os modos e os produtos que marcavam a modernidade. Em grande medida, os meios de comunicação funcionavam como importante vetor de propagação da cultura francesa no

território brasileiro e, por conseguinte, capixaba. Por isso, fazem parte de um mesmo processo a expansão da imprensa (que está aliada a uma maior circulação de pensamentos e textos) e a valorização da cultura francesa.

Nesse sentido, os artigos impressos no estado funcionam como uma espécie de radar capaz de captar o tom e o timbre das ressonâncias da cultura francesa na vida local, uma vez que:

[...] os periódicos, polos em torno dos quais se reuniam e disciplinavam forças e instrumentos de combate e intervenção no espaço público, oferecem oportunidades privilegiadas para explicitar e dotar de densidade em torno de projetos políticos e questões artístico-literárias que, longe de esgotarem-se em si mesmas, dialogam imensamente com os dilemas do tempo (LUCA, 2011, p. 2-3).

O periódico *Vida Capichaba*, palco da cena cultural da elite de Vitória entre o ano de 1923 e 1957, é um desses polos em que se condensam forças culturais, políticas e literárias. Os conteúdos expressos trazem à tona todo um contexto que permite identificar o que era lido e apreciado pelo público leitor. Por isso, configura-se excelente fonte de pesquisas no intuito de se estudarem as relações França-Brasil na região, uma vez que suas páginas trazem resenhas, comentários e excertos de livros franceses.

Para alguns pesquisadores, *Vida Capichaba* é reflexo do Movimento Modernista em curso em São Paulo e no Rio de Janeiro, sendo incluída no rol de revistas que nasceram na época, inspiradas nas ideias modernistas e vanguardistas:

Considerada a 10ª publicação mais conhecida do estado (VALLE, 1971) na década de 70 e sendo a revista de maior longevidade no Espírito Santo até hoje, a revista *Vida Capichaba* foi a maior representante do movimento modernista no estado. Publicada entre abril de 1923 e fevereiro de 1957, tinha como

público-alvo principal membros da alta sociedade, que repercutiam conceitos e atitudes propostos pela revista (ALVES; OLIOZI; RADAELLI, 2013, s.p.).

Não é essa a leitura feita por Rangel (2011) que, ao observar os traços conservadores de alguns discursos quanto à literatura, discorda de que *Vida Capichaba* possa ser colocada na esteira dos modernistas, mas, sim, junto ao fenômeno das revistas ilustradas e de variedades com leiaute *Belle Époque* e literatura ainda marcadamente academicista.

Ela não é destinada apenas à cultura e à literatura. Por um lado, seu público leitor é restrito (a elite local); por outro lado, seu conteúdo é abrangente: traz anúncios publicitários, coluna social e esportiva, notas sobre cinema, fotografias, matérias informativas, artigos de opinião, notícias do mundo e acontecimentos sociais, além de literatura (crônicas, narrativas e obras poéticas) e crítica literária (resenhas de livros).

Vida Capichaba não é, portanto, unicamente cultural e literária, nem propriamente de variedades, mas tentava diversificar interesses no intuito de conquistar mais leitores. O fato é que traz significativa informação literária e, por isso, auxilia a compreender o lugar da literatura – de um modo geral, e também a francesa – nesse meio. Em seu primeiro editorial, seus idealizadores proclamam:

Embora pessoas experimentadas, embora velhos peregrinos da chiméra, que ficaram pelo caminho, nos digam que a nossa iniciativa, devido à famosa indiferença do publico espírito santense pelas cousas de arte e literatura, terá ephemera duração, aqui estamos para enfrentar o monstro... [...] (VIDA..., 1923, s.p.).

A imagem abaixo reproduz um excerto do texto de apresentação:

Figura 1 – Excerto do editorial do primeiro número da revista *Vida Capichaba*

Embora pessoas experimentadas, embora velhos peregrinos da chiméra, que ficaram pelo caminho, nos digam que a nossa iniciativa, devido á famosa indiferença do publico espirito santense pelas cousas de arte e literatura, lerá ephemera duração, aqui estamos para, enfrentar o monstro...

A nossa inquieta mocidade gosta, justamente, das emprezas difficeis, ama os grandes gestos de audacia...

Não acreditamos, porém, na má vontade do nosso publico com a revista que hoje começa a desempenhar a função que lhe cabe na vida espirito-santense.

Fonte: https://issuu.com/mariacaramedeiros7/docs/vida_capichaba__n.1/36. Acesso em: 8 maio 2023

Tais palavras dão a ver um entorno que tem a fama de ser desinteressado por literatura, uma gente pouco leitora, avessa aos embates críticos e pouco cultivada, ideias que decorrem do fato de que houvera antes periódicos literários ou prioritariamente voltados às questões literárias na região, mas todos efêmeros. Mesmo assim, a revista procura combater o estereótipo do espírito-santense indiferente às “cousas de arte e literatura”, ao inserir significativo material cultural e literário.

Considerando que “[...] o conteúdo de jornais e revistas não pode ser dissociado das condições materiais e/ou técnicas que presidiram seu lançamento, dos objetivos propostos, do público a que se destinava e das relações estabelecidas com o mercado [...]” (LUCA, 2011. p. 2), é preciso observar a quem se destinava *Vida Capichaba*:

Já nesse período, é possível perceber que as publicações eram construídas em torno de uma temática principal – no caso, a

literatura – e que contemplavam apenas o universo de pequena parcela da sociedade. A restrição do acesso a obras literárias, bem como ao ensino superior, já estava incrustado na cultura local, determinando também o público consumidor desse tipo de periódico. Já que as famílias ricas representavam o principal grupo consumidor das produções culturais, as revistas eram escritas sob a ótica elitista da época, carregando, desde seu nascimento, o caráter de segmentação de público (FRANÇA *et al.*, 2005, p. 282).

Não se pode perder de vista que, na realidade brasileira da primeira metade do XX, a escolarização e a literatura ainda eram de difícil acesso ao público geral. Apenas uma parcela privilegiada da sociedade, isto é, intelectuais e burguesia³⁴, estava inserida no debate literário. Por extensão, a língua e a literatura francesas estavam longe de ser produtos de amplo alcance; ao contrário, estavam alinhadas aos interesses e às perspectivas da elite. Ou seja, *Vida Capichaba* foi meio de comunicação produzido pela elite e para a elite (haja vista inclusive o custo elevado de sua produção e comercialização).

Mesmo sendo fruto de uma sociedade provinciana, conservadora e patriarcal, a postura dos seus editores tem caráter relativamente progressista, haja vista que os autores contavam com significativa liberdade de expressão e que as mulheres podiam publicar seus escritos, inclusive com pautas consideradas feministas para a época, como destaca Rangel (2011). Rostoldo (2000, p. 272-273) salienta a esse propósito que, nos anos de 1930, “a revista já comportava matérias

34 Barreto (2005) afirma a respeito da organização social da Vitória dos anos de 1920: elite (constituída de políticos, funcionários públicos de categoria superior, juristas, exportadores de café e os grandes proprietários de terra); intermediária (constituída de comerciantes, funcionários públicos, profissionais liberais, professores, estivadores, operários e pequenos proprietários de terra); pobre (constituída de enfermeiros, boias-frias, artesãos, biscateiros, vendedores, coveiros, costureiras, domésticas, telefonistas e lavadeiras).

desenvolvidas por colaboradores independentes, mas não se responsabilizava pelas opiniões que emitiam, conferindo-lhes plena liberdade de pensamento”.

Por tudo isso, *Vida Capichaba* permite que se vislumbrem os encontros com outras culturas e literaturas e o papel do diálogo com o estrangeiro na constituição da identidade capixaba, ainda que seu propósito inicial principal não tenha sido o de trazer ao Espírito Santo informações de fora ou qualquer conteúdo com objetivo de propagar a cultura estrangeira, pelo contrário, anunciam seus editores no primeiro número, em abril de 1923:

Os ideais da *Vida Capichaba* [como sendo] os formosos ideais de todos nós, trabalhadores ingênuos e honestos pela grandeza do Espírito Santo. Não se justifica a falta de uma revista nesta Capital, que já é uma linda e encantadora cidade de muitos milhares de habitantes. Toda a cidade linda tem uma revista linda, que conta a sua história..., que exalta a sua elegância e que guarda... as ânsias sutis de sua vida sentimental... [...] (VIDA..., 1923, s.p.).

Como anuncia o título da publicação, trata-se de um periódico que pretende estar voltado para sua gente, sua cultura, sua realidade e, tanto quanto possível, levar a “vida capichaba” e sua cultura a serem conhecidas tanto em seu próprio território, quanto fora dele. Nos dizeres de Rangel (2011, p. 91):

É bastante notável a carga de responsabilidade que os editores da revista chamam para si ao anunciarem, nesse primeiro contato com o público, a missão de registrar e de exaltar tudo que pertencia ao mundanismo, às artes, à história e à literatura de seu pequeno meio social.

Para os estudos das relações entre França e Brasil, cabe observar em que medida “o que pertencia ao mundanismo, às artes, à história

e à literatura” exposto nas páginas da *Vida Capichaba* dialoga com a cultura francesa. Em se tratando de uma sociedade ávida pela ideia de modernização, vale refletir sobre as imagens de modernidade ligadas à França (paradigma de progresso para o Brasil da época, como vimos) que fazem parte das inquietações e projeções dos capixabas, ou são refutadas por esses.

Vida Capichaba, desde sua fundação, manifestou o propósito de ser a expressão do povo do Espírito Santo, tendo como eixo naturalmente sua capital, Vitória. Por esse ângulo, era ciosa em levar a público fatos e dados da vida do local. Havia uma preocupação em expor imagens da terra (seu número inaugural, por exemplo, traz uma fotografia da Pedra dos Ovos, situada na baía de Vitória, na capa).

Figura 2 – Capa do primeiro número da revista *Vida Capichaba*



Fonte: https://issuu.com/mariacaramedeiros7/docs/vida_capichaba_n.1/36. Acesso em: 8 maio 2023

Além de retratos de pontos turísticos, muitas de suas capas expõem fotografias de personalidades locais ou ilustrações de datas comemorativas. Assim, a revista funcionou como um “espelho” da sociedade. Por isso, pode soar paradoxal procurar nela relações interculturais e literárias entre Brasil e França, dada sua estreita vinculação com a cultura capixaba. Entretanto, justamente por ser um espelho da sociedade, *Vida Capichaba* traz o reflexo dos encontros culturais que entram em cena no processo de informação e de formação da identidade dos seus habitantes.

Não se estranha, por esse motivo, que seu primeiro número traga (1) uma nota sobre o casamento da princesa Yolanda de Saboia com Carlo Calvi de Bergolo, ocorrido em 9 de abril de 1923, algo que parece soar distante dos interesses da pequena Vitória do outro lado do oceano, e (2) uma igualmente longínqua notícia sobre a situação precária da saúde de Lenin, na Rússia. Isto é, ela não está atrelada unicamente ao universo de Vitória, mas estabelece diálogo com o mundo ao trazer notícias do exterior.

Um olhar sobre o seu design gráfico na década de 1920 indica que os contatos com o modelo francês se dão até mesmo na forma de diagramação, marcada pela *Art Nouveau* (ALVES; OLIOZI; RADAELLI, 2013), típica da *Belle Époque*. As ilustrações do Carnaval (com pierrôs, colombinas e melindrosas), emprestadas da *Commedia dell’Arte* da França, como era moda no Brasil na década de 1920, também dizem algo da maneira como se imprime aqui um estilo vindo da Europa (DUTRA, 2011; TONINI, 2011).

Do mesmo modo, as imagens de mulheres são valiosas ao evidenciarem traços da presença francesa naquele meio, porque trazem vestimentas e posturas importadas da França. Os trabalhos de Lídia Rangel (2011), Silva e Gomes (2015) e Silva, Almeida e Gomes (2015) indicam o quanto a moda, por exemplo, era vinda de Paris, cidade modelo para toda uma geração de brasileiros capixabas.

Assim, o seu conteúdo imagético é rico em elementos que revelam quão imersa a elite capixaba estava na cultura francesa, em grande

parte por uma espécie de influência de um ambiente afrancesado aclimatado no Rio de Janeiro desde o século XIX. O público era atraído pelos apelos da cultura francesa que movimentava o mercado consumidor e ditava padrões de elegância e consumo, criando um imaginário social e regras de conduta reproduzidas por essa mesma elite e almeçadas pelas classes consideradas “inferiores” (ROSTOLDO, 2000).

No texto que funciona como um editorial do primeiro número, seus idealizadores declaram: “O Espírito Santo não pode ser pessimista, não tem essa tão salientada ojeriza pelo progresso literário” (VIDA..., 1923, s.p.). A frase condensa o espírito inaugurador do periódico no sentido de afirmar a modernização do estado e provar, como já salientamos, que a literatura despertava o interesse daquela sociedade, ainda que alguns periódicos anteriores tenham tido vida breve.

A expressão “progresso literário” chama atenção de modo especial, porque a princípio remete à ideia de modernidade no campo das Letras, isto é, leva-se a supor a existência no Espírito Santo de um público interessado pela literatura mais contemporânea, como se a *Vida Capichaba* quisesse promover as correntes estéticas mais progressistas ao combater a pecha de “povo que tem ojeriza pelo progresso literário”. Contudo, vale observar que não há referências ao Modernismo no primeiro número da revista, nem às correntes vanguardistas.

No ano de inauguração da revista, vivia-se no Brasil o calor dos embates entre os passadistas e os modernistas – termos bastante empregados na imprensa da época. A “Semana de Arte Moderna” de São Paulo completava apenas um ano e seus ecos repercutiam em vários cantos do país. Mas *Vida Capichaba*, nesse momento, não se declara modernista. Fazê-lo significaria tomar partido entre dois polos em confronto no período, isto é, significaria estar de um lado ou do outro da trincheira, o que acarretaria na definição de um público leitor mais restrito.

Não parece ser o propósito dos seus realizadores manifestar filiação a um grupo específico, nem se quer trazer ao Espírito Santo embates literários acirrados entre “velhos” e “novos”, em especial porque os editores eram figuras ligadas a instituições, políticas ou educacionais, que requeriam “respeitabilidade”. Desse modo, parece-nos que a preocupação com o “progresso literário” não está exatamente ligada à modernidade literária das correntes estéticas de vanguarda, mas à promoção e à veiculação de Literatura, num sentido mais genérico, na capital do estado.

Na mesma perspectiva, a seção “Vultos e livros” do primeiro número anuncia:

Iniciando esta seção – onde daremos notícias de todos os livros, que se publicarem no Espírito Santo, sem nos esquecermos de indicar aos interessados os trabalhos de mais longo renome, aparecidos nos outros Estados, no Rio de Janeiro e nos grandes centros modernos da literatura mundial [...] (VIDA..., 1923, s.p.).

Na afirmação, está ratificada a ideia de promover a produção literária. O excerto revela um periódico que deseja, por um lado, divulgar a produção local e, por outro lado, comentar livros lançados tanto nos centros urbanos do país quanto nos “centros modernos da literatura mundial”. Não se cita explicitamente quais seriam, mas o contexto geral permite pressupor que a famosa capital da França seja um deles, dado o lugar de centralidade que ocupava naquele momento.

Nesse primeiro número, as referências diretas a autores estrangeiros são: uma pequena citação de Rabindranath Tagore (1861-1941), poeta indiano vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1913; quatro textos curtos atribuídos ao chinês Tsao-Chang-Ling, cuja real existência é questionada por alguns pesquisadores; duas frases de Anatole France; uma notícia sobre a situação financeira desfavorável do poeta Du Plessys; e duas citações de Charles Baudelaire.

As citações de Rabindranath Tagore (indiano) e Tsao-Chang-Ling (chinês), de maneira indireta, dizem respeito às relações literárias entre Brasil e Europa. Por um lado, a valorização de escritos de culturas orientais vinha da vaga orientalista de matriz europeia crescente

ao longo do século XIX e início do século XX que atraía um público interessado pelo exótico e pelo pitoresco. Por outro lado, as traduções para a língua portuguesa vinham, via de regra, das publicações inglesas e francesas, isto é, os livros eram traduzidos ao francês e ao inglês e, a partir de tais versões é que eram retraduzidos e divulgados no Brasil.

Até 1923, ano de inauguração de *Vida Capichaba*, duas traduções de Tagore haviam sido publicadas no Brasil, como reflexo do Prêmio Nobel de literatura que o autor ganhara em 1913: em 1914, *O gitânjali*, sua obra mais difundida, fora publicado pela editora O Pensamento, e *A lua crescente* fora publicada pela Editora Besnard, em 1915. Tais traduções brasileiras foram feitas a partir das traduções inglesas (FREITAS, 2011; BIBLIOTECA NACIONAL, 1962).

Os excertos de poemas de Tsao-Chang-Ling vêm da tradução para o francês realizada por Franz Toussaint (1879-1763) e publicada em 1920 com o título *La flûte de Jade* (TOUSSAINT, 1920). Supõe-se que esse livro seja uma adaptação de *Le livre de Jade*, de Judith Gautier (1845-1917), que havia sido publicado na França em 1867 como uma coletânea de traduções de poemas chineses. Atualmente, questiona-se que o livro de Judith Gautier se trate de traduções, mas, sim, de composições próprias e recriações livres da autora a partir de poemas chineses (STOCÈS, 2006). A autenticidade dos poemas não está em questão neste trabalho.

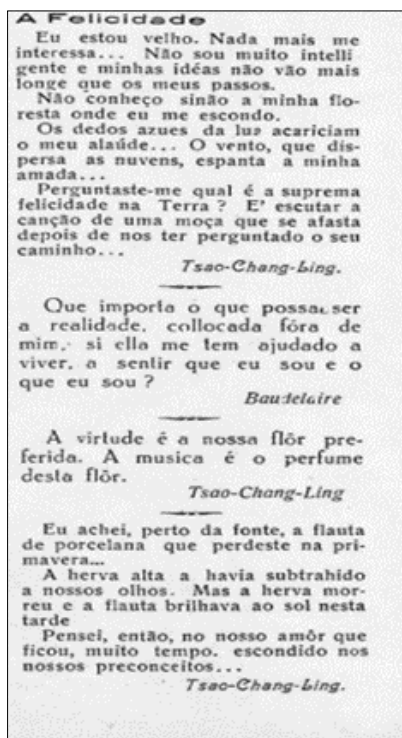
Tais dados servem para demonstrar um dos modos como o orientalismo apreciado pelos franceses repercutiu no mundo, e também no Brasil. A esse respeito, Ferdinand Stocès (2006, p. 48, tradução nossa) afirma: “Com efeito, muitos poemas do *Livre de Jade* foram traduzidos e retraduzidos em diferentes línguas por compiladores frequentemente mais interessados por poesia que por sinologia e é essa poesia “chinesa” que o grande público passou a apreciar”³⁵.

35 No original: “En effet nombre des poèmes du *Livre de Jade* ont été traduits et retraduits en différentes langues par des compilateurs souvent plus soucieux de poésie que de sinologie et c’est cette poésie “chinoise” que le grand public s’est mis à aimer”.

Isto é, a poesia chinesa divulgada no Ocidente – e a poesia oriental como um todo – é, no fundo, fruto de traduções, assimilações, produções e projeções francesas.

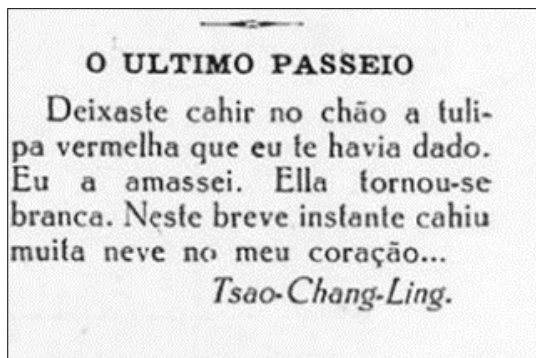
É preciso salientar, igualmente, que a primeira tradução brasileira conhecida atualmente de *La flûte de Jade* é a de Mauro de Freitas, *A flauta de Jade*, publicada pela Editora José Olympio, em 1942, na coleção Rubáiyát. Supõe-se, portanto, que os excertos publicados na *Vida Capichaba* tenham sido traduzidos diretamente do francês por algum dos seus editores ou que pertençam a alguma tradução não localizada do início dos anos de 1920.

Figura 3 – Excerto de página da Revista



Fonte: https://issuu.com/mariaclaramedeiros7/docs/vida_capichaba_n.1/36. Acesso em: 8 maio 2023

Figura 4 – Excerto de página da Revista

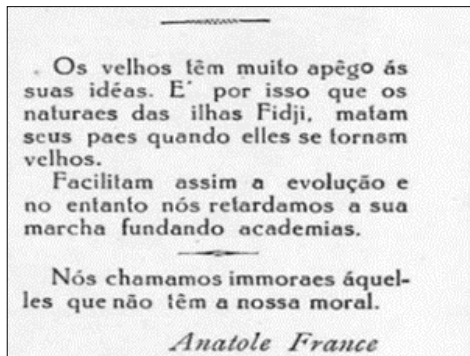


Fonte: https://issuu.com/mariacaramedeiros7/docs/vidacapichaba__n.1/36. Acesso em: 8 maio 2023

Embora se possa conjeturar que alguns textos tenham sido usados para “preenchimento” de espaços ociosos na diagramação da revista, que dependia de colaboradores e anunciantes nem sempre fiéis ou pontuais em sua contribuição, com relação às quatro referências diretas à literatura francesa do primeiro número, elas podem demonstrar, além do conhecimento livresco dos editores, que a revista podia estar conectada mais profundamente aos pensadores e escritores franceses que tiveram repercussão na nossa *Belle Époque*. São autores que exerceram fascínio sobre os brasileiros daquela geração.

A presença de Anatole France (1844-1924), por exemplo, foi tão marcante entre os brasileiros do início do século XX que o fenômeno ficou conhecido como o “anatolismo”, uma verdadeira idolatria pelo francês. Prova disso é o louvor com que fora saudado pelos brasileiros em sua passagem pelo Rio de Janeiro, em 1909. Embora seu prestígio comece a cair em declínio após a Primeira Guerra Mundial, quando seu estilo de pensamento e escrita cedem lugar para novas formas de expressão, conforme analisa Senna (1979), ainda é possível observar nas páginas de um periódico como *Vida Capichaba* que o autor era apreciado pelo público no Brasil.

Figura 5 – Excerto de página da Revista



Fonte: https://issuu.com/mariacaramedeiros7/docs/vida_capichaba__n.1/36. Acesso em: 8 maio 2023

As duas frases citadas foram colhidas de *O jardim de Epicuro*, lançado em 1895: livro de caráter filosófico em que Anatole France expõe pensamentos sobre o mundo, com traços de ironia e pessimismo. São elas: “Os velhos têm muito apêgo às suas idéias. É por isso que os naturaes das ilhas Fidji matam seus paes quando eles se tornam velhos. Facilitam assim a evolução e, no entanto, nós retardamos a sua marcha fundando academias”³⁶ (FRANCE, 1895, p. 151) e “Nós chamamos immoraes áqueles que não têm a nossa moral”³⁷ (p. 116).

O teor das citações acima ajuda a compreender o espírito de progresso que impulsiona a revista, uma vez que falam de tensões entre o velho e o novo, entre o igual e o diverso. As máximas anatólicas trazem em si a perspectiva da mudança, a necessidade da evolução

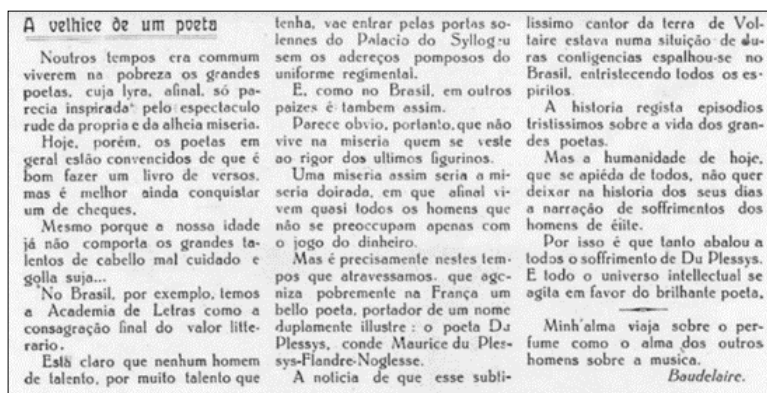
36 No original: “Les vieillards tiennent beaucoup trop à leurs idées. C’est pourquoi les naturels des îles Fidji tuent leurs parents quand ils sont vieux. Ils facilitent ainsi l’évolution, tandis que nous en retardons la marche en faisant des académies” (FRANCE, 1895, p. 151).

37 No original: “Nous appelons dangereux ceux qui ont l’esprit fait autrement que le nôtre et immoraux ceux qui n’ont point notre morale [...]” (FRANCE, 1895, p. 116).

das ideias, a relativização de verdades absolutas, a abertura às diferentes visões de mundo. Ao que parece, um espírito de mudança pairava no ar e a ideia de matar simbolicamente os pais e romper com o velho era uma tônica daquele período.

Algumas páginas depois, há um texto intitulado “A velhice de um poeta”, em que a situação financeira de Maurice Du Plessys (1864-1924) serve de reflexão sobre a condição do poeta na sociedade. Contrapõe-se o estereótipo do poeta desajustado aos valores sociais, “de cabelo mal cuidado e gollas sujas” (VIDA..., 1923, s.p.), que já não teria lugar naquele tempo, ao estereótipo dos novos poetas, alinhados às instituições e aos padrões ditados pelas Academias. Mais uma vez, *Vida Capichaba* insiste na distinção entre o velho e o novo, ao opor características de um certo estereótipo romântico de poeta (inadaptado ao mundo; alheio à vida prática e material) a um novo jeito do poeta se relacionar com o mundo: inserido nas instâncias institucionais e nos círculos sociais e culturais.

Figura 6 – Excerto de página da Revista



Fonte: https://issuu.com/mariacaramedeiros7/docs/vida_capichaba_n.1/36.

Acesso em: 8 maio 2023

Contudo, dessa vez é o passado romântico que se quer valorizar. O tom é de elogio aos poetas de outrora, “[...] cuja lyra, afinal, só parecia inspirada pelo espectáculo rude da propria e da alheia miseria”. Para o autor do artigo, dado o tom pejorativo com que se refere aos novos poetas, os contemporâneos valorizariam mais o dinheiro e as pompas. Daí a simpatia por Maurice Du Plessys (1864-1924), que não é um poeta de premissas românticas, cujas notícias de que levava uma vida miserável chegavam ao Brasil. Vale um olhar sobre os adjetivos que lhe são atribuídos: “bello poeta”, “nome duplamente illustre” (porque era poeta e conde); “subtilíssimo cantor da terra de Voltaire”, “brilhante poeta”.

Du Plessys era discípulo de Jean Moréas e Charles Maurras e juntos procuraram afastar-se do hermetismo simbolista, voltando-se às formas clássicas, características que estão na contramão das correntes estéticas modernistas que impulsionam as vanguardas (MENDÈS, 1903). Assim, os louvores endereçados a Du Plessys indicam que a Musa de *Vida Capichaba* nesse primeiro número estava em consonância com a estética parnasiana reinante no Brasil até a chegada do Modernismo. Isso não impede que sejam publicados nela também alguns poemas de características neorromânticas e simbolistas (RIBEIRO, 1996; NEVES, 2019).

Na mesma página, separada por um traço horizontal, a primeira citação da obra de Charles Baudelaire (1821-1867): “Minh’alma viaja sobre o perfume como a alma dos outros homens sobre a música”³⁸, excerto do poema em prosa “Um hemisfério numa cabeleira”. A segunda aparece algumas páginas depois, em meio aos excertos de Tsao-Chang-Ling: “O que importa o que possa ser a realidade colocada fora de mim, se ela tem me ajudado a viver, a sentir o que sou e o que não sou?”³⁹, trecho do poema em prosa “As janelas”.

38 No original: “[...] Mon âme voyage sur le parfum comme l’âme des autres hommes sur la musique [...]” (BAUDELAIRE, 1869/1975, p. 300).

39 No original: “[...] Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?” (BAUDELAIRE, 1869/1975, p. 339).

Baudelaire foi muito cultuado, tanto pelos simbolistas quanto pelos parnasianos brasileiros (MEIRELLES, 2010). Por isso, sua presença no periódico não causa surpresa. Mas a escolha dos *Pequenos poemas em prosa*, e não d'*As flores do mal*, chama a atenção, uma vez que este livro é que tem posição de centralidade na recepção do poeta no Brasil. Além disso, toda a fortuna crítica baudelairiana afirma o avanço na modernidade poética dos poemas em prosa em relação ao primeiro livro, isto é, é o Baudelaire mais moderno, de formas mais inovadoras, que está sendo divulgado na estreia de *Vida Capixaba*.

Importa ressaltar que uma tradução integral dos *Pequenos poemas em prosa* no Brasil só será lançada no final dos anos de 1930, mas já nos últimos anos do século XIX são encontradas traduções esparsas de poemas baudelairianos, tanto d'*As flores do mal* quanto do *Spleen de Paris* (BOTTMANN, 2017). O periódico capixaba, ao reproduzir poemas em prosa aos leitores e leitoras, propicia um encontro com um autor francês cada vez mais apreciado e, mais que isso, contribui para a divulgação de novas formas poéticas no cenário literário local.

Assim, não podemos concordar inteiramente com Rangel (2011) quando afirma que a modernidade da revista não está no conteúdo literário que veicula:

Tudo o que se caracterizava como moderno em suas edições estava restrito ao formato inovador com que era impressa e ao objetivo de realçar e impulsionar todas as facetas da modernidade capixaba, desde as realizações progressistas no Estado e na Capital, até os investimentos no comportamento moderno das elites urbanas, com moda, regras de postura e indicações de lugares a serem frequentados (RANGEL, 2011, p. 95).

É verdade que as vanguardas não chegaram às páginas da primeira edição da revista capixaba. O referencial francês, por exemplo, não é o das revistas de envergadura vanguardista. Contudo, é preciso observar que a modernidade literária não está atrelada às

vanguardas, mas se delineou na Literatura Francesa ao longo de todo o século XIX, especialmente de sua segunda metade em diante. Isto é, sem ser vanguardista, *Vida Capichaba* trouxe “notícias” dos “grandes centros modernos da literatura mundial”, neste caso, de Paris.

No seu número de estreia, como vimos, a presença de autores franceses não é numericamente expressiva, mas permite vincular a revista aos moldes da *Belle Époque* e observar que chegam às suas páginas correntes modernas do século XIX e do início do XX vindas da França, símbolo de modernidade e de cosmopolitismo para os homens da época e, por extensão, para os editores da *Vida Capichaba*. Du Plessys e Anatole France estavam vivos e ainda atuais em 1923, e Baudelaire era uma grande referência para toda aquela geração, em especial o poeta do *Spleen de Paris*.

Assim, um olhar sobre a presença francesa no primeiro número de *Vida Capichaba* ajuda a compreender quais as ideias e correntes europeias, sobretudo as francesas, estavam em circulação no período, isto é, que autores(as) e obras participam de algum modo da formação dos editores e do público leitor, e da sensibilidade estética e artística do Espírito Santo da década de 1920.

REFERÊNCIAS

ALVES, G. S.; OLIOZI, A. C. C.; RADAELLI, E. R. Nas páginas da Revista Vida Capichaba: mídia e história no Espírito Santo. In: ENCONTRO NACIONAL HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013. **Anais [...]**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-imprensa/nas-paginas-da-revista-vida-capichaba-midia-e-historia-no-espirito-santo>>. Acesso em: 8 out. 2020.

ANTELO, R. As revistas literárias brasileiras. **Boletim de Pesquisa NELIC (Núcleo de Estudos Literários e Culturais)**, Florianópolis,

v. 1, n. 2, p. 1-11, 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1041/791>>. Acesso em: 8 out. 2020.

BARRETO, S. M. da C. Retrato impresso, pela revista “Vida Capiçaba”, da normalista nos anos de 1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – HISTÓRIA: GUERRA E PAZ, 23., 2005. **Anais [...]**. Londrina: Anpuh, 2005. Disponível em: <<https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/28-snh23?start=160>>. Acesso em: 8 out. 2020.

BAUDELAIRE, C. Le spleen de Paris (1869). In: BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1975.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Exposição Tagore**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1962. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285814.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

BOTTMANN, D. Edições de Baudelaire no Brasil. **Revista XIX: Artes e Técnicas em Transformação**, Brasília, v. 2, n. 5, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21831>>. Acesso em: 8 out. 2020.

CANDIDO, A. Literatura Comparada. In: CANDIDO, A. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211-215.

DAEMON, B. C. (1879). **Província do Espírito Santo. Sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística**. 2. ed. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2010 (Coleção Canaã, v. 12). Disponível em: <https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Provincia_do_espirito_santo.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

DUTRA, T. L. A revista *Vida Capichaba* no seu contexto histórico. **Revista Tipo&grafia**, Vitória, n. 1, p. 8-10, 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/bolotas/docs/tipografia1>>. Acesso em: 8 out. 2020.

DUTRA, T. L.; PAIVA, R. M.; FONSECA, L. P.; PACHECO, H. S. A história da revista *Vida Capichaba* sob a ótica do design gráfico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 10., 2012. **Anais [...]**. São Luís, 2012. Disponível em: <<https://www.eed.emnuvens.com.br/design/article/view/148/144>>. Acesso em: 8 out. 2020.

FIGUEIREDO, E.; GLENADEL, P. França-Brasil: elementos para uma relação. **Revista Letras**, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 47-59, jul./dez. 2009.

FRANÇA, C.; ZANOTTI, D.; PONTES, F.; GALLETO, P. Espírito Santo em revista. In: MARTINUZZO, J. A. (org.). **Impressões capixabas: 165 anos de jornalismo no Espírito Santo**. Vitória: Imprensa Oficial, 2005. p. 282-315. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/ea000207.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2020.

FRANCE, A. **Le jardin d'Épicure**. Paris: Calmann Levy, 1895.

FREITAS, M. V. de. Tagore e a Coleção Rubaiyatt. **Aletria**, Belo Horizonte, n. 2, v. 21, maio/ago. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view-File/2208/2143>>. Acesso em: 8 out. 2020.

GAUTIER, J. **Le livre de Jade**. Paris: Lemerre, 1867.

LAZZARO, A. (org.). **Imigrantes Espírito Santo. Base de dados da imigração estrangeira no Espírito Santo. Séculos XIX e XX**.

Vitória: Arquivo Público do Espírito Santo, 2014 (Coleção Canaã, v. 12). Disponível em: <https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Imigrantes_Livro_21_05_14.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

LUCA, T. R. de. **Leituras, projetos e (re)vista(s) do Brasil (1916-1944)**. São Paulo: Unesp, 2011.

MARTINUZZO, J. A. (org.). **Impressões capixabas: 165 anos de jornalismo no Espírito Santo**. Vitória: Imprensa Oficial, 2005. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/ea000207.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2020.

MARTINUZZO, J. A. A imprensa na história capixaba. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2009. **Anais [...]**. Fortaleza: Unifor, ago. 2009. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1s-ki4Jqig2Ube8gsAY3w7GuKatHyF5eQ/view>>. Acesso em: 10 maio 2023.

MEIRELLES, R. **Les fleurs du mal no Brasil**: traduções. 2010, 240f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MENDÈS, C. **Le mouvement poétique français de 1867 à 1900**. Paris: Imprimerie Nationale, 1903. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205134m>>. Acesso em: 8 out. 2020.

NEVES, R. S. **Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo**. 2. ed. – Vila Velha; Vitória; Cariacica: Estação Capixaba; Neples; Cândida, 2019. Série Estação Capixaba, v. 20. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2019/10/Mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-ES-de-Reinaldo-Santos-Neves.-1.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2020.

OLIVEIRA, J. T. de (1951). **História do Estado do Espírito Santo**. 3. ed. Vitória: Secretaria do Estado da Cultura; Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008. (Coleção Canaã, v. 8). Disponível em: <https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Livro_Historia_ES.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

PERRONE-MOISÉS, L. **Cinco séculos de presença francesa no Brasil**: invasões, missões, irrupções. São Paulo: Edusp, 2013.

PERRONE-MOISÉS, L. Galofilia e galofobia na cultura brasileira. **Gragoatá**, Niterói, n. 11, p. 41-59, 2001.

RANGEL, L. de A. S. **“Feminismo ideal e sadio”, os discursos feministas nas vozes das mulheres intelectuais capixabas**. 2011, 268f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_4647_L%EDvia_de_Azevedo_Silveira_Rangel.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

RIVAS, P. **Diálogos interculturais**. São Paulo: Hucitec, 2005.

RIBEIRO, F. A. **A literatura do Espírito Santo**: uma marginalidade periférica. Vitória: Nemar, 1996. p. 38-39.

ROSTOLDO, J. P. *Vida Capichaba*: o retrato de uma sociedade - 1930. **Dimensões. Revista de História da Ufes**, Vitória, v. 11, p. 269-281, jul./dez. 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/index.php/dimensoes/article/view/2344>>. Acesso em: 8 out. 2020.

SALETTO, N. **Donatários, Colonos, índios e jesuítas**. O início da colonização do Espírito Santo. Vitória: Arquivo Público do Espírito Santo, 2011. (Coleção Canaã, v. 13).

SENNA, H. Apresentação. In: BARBOSA, R. **Saudação a Anatole France**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1979. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/rui_barbosa/FCRB_RuiBarbosa_Saudacao_a_AnatoleFrance.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

SILVA, C. N. da; ALMEIDA, F. Q. de; GOMES, I. M. Beleza e feminilidade: o corpo feminino nas páginas da revista *Vida Capichaba* (1925-1939). **Motrividência**, Florianópolis, v. 27, n. 46, p. 35-52, dez. 2015. Disponível em: <<https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-1326>>. Acesso em: 8 out. 2020.

SILVA, C. N. da; GOMES, I. M. *Vida Capichaba*: beleza e mulher na cidade de Vitória. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE (CONBRACE), 19.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS DO ESPORTE (CONICE), 6., 2015. **Anais [...]**. Vitória, Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte, 2015.

STOCÈS, F. Sur les sources du *Livre de Jade*, de Judith Gautier (1845-1917). (Remarques sur l'authenticité des poèmes). **Revue de Littérature Comparée**, v. 3, n. 319, p. 335-350, 2006. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-3-page-335.html>>. Acesso em: 8 out. 2020.

TAGORE, R. **Colheita de frutos**. RENAULT, A. (trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

TONINI, J. C. “Toda cidade linda tem uma revista linda”. **Revista Tipo&grafia**, Vitória, n. 1, p. 12-16, 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/bolotas/docs/tipografia1>>. Acesso em: 8 out. 2020.

TOUSSAINT, F. **La flûte de Jade**. Paris: Piazza, 1920.

TOUSSAINT, F. **A flauta de Jade**. FREITAS, M de (trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

VIDA Capichaba. Vitória, n. 1, abr. 1923. Disponível em: <https://issuu.com/mariacaramedeiros7/docs/vida_capichaba__n.1/36>. Acesso em: 8 maio 2023.

ZANANDREA, A.; FRIZZERA, L. Os primórdios da Imprensa no Espírito Santo. In: MARTINUZZO, J. A. (org.). **Impressões capixabas**: 165 anos de jornalismo no Espírito Santo. Vitória: Imprensa Oficial, 2005. p. 282-315. Disponível em: < <http://livros01.livros-gratis.com.br/ea000207.pdf> >. Acesso em: 8 out. 2020.

RESUMO: Analisa o periódico *Vida Capichaba* (1923-1957) como fonte de pesquisa a respeito das relações entre a França e o Brasil. Observa em que medida os contatos entre os dois países tiveram repercussões na configuração da vida local, considerando os estudos de Leyla Perrone-Moisés (2007, 2013). Investiga o primeiro número da revista no intuito de contribuir para os estudos acerca do campo literário capixaba, apoiada nas pesquisas de Raúl Antello (1997), Jadir Rostoldo (2000) e José Martinuzzo (2005, 2009). Divulga os primeiros resultados de pesquisa descritiva de base documental e bibliográfica acerca das interações entre França e Espírito Santo, os quais apontam para a existência de um ambiente afrancesado na Vitória da primeira metade do século XX, manifesta nas referências.

PALAVRAS-CHAVE: Relações literárias França-Brasil. Campo literário capixaba. Revista *Vida Capichaba* (1923-1957).

Carne viva do tamanho de um punho

Katria Gabrieli Fagundes Galassi⁴⁰

Sabe-se que da escrita feminina nos seus primórdios, no século XIX, esperavam-se assuntos referentes apenas à medíocre condição feminina, ou seja, assuntos que não despertassem espanto, não abrangessem temas acreditados masculinos e não perturbassem a pretensa calma que havia na literatura majoritariamente masculina, como afirma Paixão em seu artigo:

A poesia feminina estava direcionada no sentido de abordar certos temas, considerados próprios à fala da mulher. O olhar crítico da sociedade pré-determinava a conveniência ou não de certos assuntos, tendo, por isso, uma importância relevante no que

40 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

concerne à produção literária da mulher. O fator social importa, na medida em que prepara a esfera de atuação da crítica literária, na época totalmente edificada sob um olhar preconceituoso e condescendente em relação à literatura feminina, influenciando no imaginário da escritora, cerceando, policiando (PAIXÃO, 1990, p. 50).

Nada mais correto do que seguir as regras para conseguir ser ouvida, certo? Não, obviamente. A questão já incomodava algumas pensadoras literatas da época, como Cândida Fortes, Ibrantina Cardona, Francisca Júlia, Narcisa Mália, para citar alguns nomes, que não concordavam com as regras e como elas eram pensadas. Em algum momento surgiriam vozes que confrontariam aquele lugar de submissão sempre imposto às mulheres, que, com isso, manifestavam a força das palavras nos escritos femininos. Não apenas o gênero masculino se mostrava incomodado com o que surgia, mas também algumas mulheres não estavam preparadas para verem subvertidas as ordens e criticavam produções audaciosas de suas colegas de gênero. Um exemplo disso foi Perpétua do Vale, crítica da revista *A Mensageira*, do fim do século XIX, que considerava as transgressões de regras como uma “mágoa” de certas autoras para com o regime ou às ordens e afirmava ainda que as mulheres comumente tinham “pouco cultivado” das ideias, por isso sua escrita não deveria ser levada tão a sério. Tal rechaço com as produções femininas insinuava, por vezes, que aquelas poesias mais audaciosas e enérgicas não poderiam ser feitas por mulheres, já que delas se esperavam apenas produções “tuberculosas e roucas” (PAIXÃO, 1990, p. 52).

Falar de amor e romance entre duas pessoas era proibido às mulheres, era considerado uma “forçada mediocridade”, palavras de José Veríssimo, pois a mulher deveria adequar-se à “imposição do social sobre o que deve ou não ser tematizado pela mulher, sendo o amor entre dois sexos proibido” (PAIXÃO, 1990, p. 53).

Seguindo nessa linha na (r)evolução da escrita feminina e no espaço conquistado ser cada vez maior, Constância Lima Duarte

propõe que a inserção das mulheres na literatura acontece em momentos-ondas:

[...] quero sugerir a existência de, pelo menos, quatro momentos comuns nessa trajetória. Com certeza, eles não aconteceram isoladamente, nem independentes uns dos outros. Ao contrário, se complementam como se o seguinte fosse a continuação do anterior, que veio antes apenas para preparar o terreno... Também gosto de pensar nestes momentos como ondas, que se formam de maneira difusa, se avolumam até o clímax, para então refluir numa fase de aparente calma.

As décadas em que estes momentos-ondas teriam obtido maior visibilidade, isto é, em que estiveram mais próximos das concretizações de suas bandeiras, seriam 1830, 1870, 1920 e 1970 (DUARTE, 2011, p. 77).

Por algum motivo, esses momentos se confirmam, entre 40 e 50 anos de diferença, não excluindo as produções feitas em todos esses intervalos. Para a primeira onda, de acordo com a pesquisa de Duarte, que acontecem pelos anos 1830, os grandes destaques são Nísia Floresta Brasileira Augusta, Beatriz Brandão, Clarinda da Costa Siqueira e Delfina Beingna da Cunha, que bebem das águas do além-mar, principalmente da Europa. A segunda onda, por volta de 1870, é mais marcada por produções femininas em jornais e periódicos, e tem como destaque Josefina Álvares de Azevedo, que construiu romances e contos com temáticas de divórcio, voto, direito ao ensino superior para mulheres, inclusive encenando uma peça teatral intitulada *O voto*. Também se tornaram notórias as irmãs gaúchas Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, com o jornal *O Corimbo*. Nessa época também surgiu a revista *A Mensageira*, na qual trabalhou a crítica ferrenha das mulheres, Perpétua do Vale, já citada acima, mas foi dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, que fazia papel de defensora das ideias femininas da época. A terceira onde surge por

volta de 1920, focada no voto feminino e no acesso ao trabalho não comumente feminino, com muitos nomes de destaque – pouquíssimos deles divulgados em livros de literatura ou estudos: Bertha Lutz, Leolinda Daltro, Maria Lacerda de Moura, Rosalina Coelho Lisboa, Gilka Machado e seus poemas eróticos, Ercília Nogueira Cobra e sua trilogia sobre a virgindade, lançada no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, Mariana Coelho, Rachel de Queiroz – essa mais conhecida por sua obra *O quinze*, que causou tanto furor que duvidavam da sua identidade; autora que inaugurou a Academia Brasileira de Letras – e também destacam-se Elódia Xavier e Adalzira Bittencourt. Na quarta onda, por volta de 1970, as discussões se voltam ao “direito à sexualidade, ao prazer e ao aborto” (DUARTE, 2011, p. 83). Entre os vários jornais criados, destacam-se *Brasil Mulher*, *Mulherio* e *Nós Mulheres*, e são ícones dessa época Rose Marie Muraro, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti e Lya Luft. Duarte mostra-se otimista e ansiosa com a próxima onda de escritoras:

Com certeza vivemos outros e novos tempos: as jovens escritoras já não consideram necessário vincular sua obra com questões específicas das mulheres, e o movimento feminista parece atravessar um necessário e importante período de amadurecimento e reflexão. E nós ficamos aqui, à espera da próxima onda, mesmo sem saber que formato e que dimensões ela poderá ter (DUARTE, 2011, p. 85).

Se a onda segue mesmo nesse intervalo de tempo, então a época seria agora. Pelo que se tem visto das produções literárias recentes, pode-se dizer que o momento é da retomada da efervescência criativa feminina. Algumas vozes que representam o cenário atual na poesia são Cristiane Sobral, Angélica Freitas, Alice Sant’Anna, Cidinha da Sila, Luna Vitrolira e, em destaque no cenário capixaba, Livia Corbellari desponta na poesia com sua obra *Carne viva*. O rechaço

dessas regras impostas há tantos anos para a escrita feminina se mostra em sua obra desde a capa, ardente em chamas. Como autora de seu tempo e dona dele, Corbellari indica que ali não apenas rechará as regras, tanto temáticas quanto de estilo, mas também criará novas. Sua edição pequena, 17 cm por 11, possui uma capa em tons de vermelho, laranja e amarelo. O leitor se encontra frente ao fogo, flâmulas dançantes; as letras do título, como que dilaceradas, atravessadas por lâminas, desfalecem em meio dele. Olhando mais acima, no canto direito do livro, uma mancha enegrecida faz lembrar um machucado, um ralado discreto, já em fase de cura.

Poesia de leitura rápida e intensa. Não há floreios desnecessários, as palavras são postas sobre a superfície do papel e suga o leitor para as páginas na busca profunda dos significados que se apresentam. O efeito que deixa pós leitura perpetua. De alguma forma, a poesia simples, visualmente, de Corbellari desperta e convida ao intertexto com outras poesias do seu tempo e reforça que a luta começada séculos atrás marca presença nas linhas rebeldas e audaciosas da poeta. O prefácio de Isabela Mariano prenuncia o que está por vir, e como que incrédula de que “não há muita suavidade em Carne Viva” (MARIANO, 2019, p. 7), induz ao leitor um mergulho de cabeça e sem freios pelo rio de sangue à frente.

O livro está dividido em três etapas: “fluxo intenso”, “vias de fato” e “mar aberto”. O que esperar de tais temas? Apropriado pensar em cada palavra, pois elas foram colocadas ali com propósitos específicos e intencionais. Do “fluxo intenso”, espera-se encontrar uma etapa da vida dessa personagem, dessa mulher, onde acontece um princípio de transição, uma descoberta, quem sabe. Ou pode ser a parte mais intensificada dessa composição, da montagem de si mesma. E a poesia se inicia afirmando que “só é mudança se passar pelo corpo [...] sufocar o coração” (CORBELLARI, 2019, p. 12). A mudança que propõe a autora tem que vir de dentro, tem que doer, tem que gritar. Esse sexo frágil, subalternizado há tanto tempo pelo patriarcado, tanto na vida comum quanto na vida literária, possui toda a super fragilidade que suspende todo um ser, que

permite alçar voos. Leveza e peso são associados numa mesma igualdade, o conhecimento de si próprio é essencial para que a conexão dentro do corpo aconteça. Nada poderia acontecer sem que o ser soubesse de todos os detalhes ou ao menos dos mais importantes no seu âmago.

E pelo conhecimento do ser vem o conhecimento da dor. Aquela que dilacera, que corta mais que faca, que exacerba todas as palavras. As palavras, essas podem cortar mais que qualquer faca afiada, pode matar o ser, silenciá-lo.

nem toda morte é sangue
o fim pode ser limpo

facas hesitam
palavras não
(CORBELLARI, 2019, p. 18).

E justamente por ver essas notas musicais afiadas estampadas nas páginas de Lívia, num crescente, pode-se afirmar que todas as palavras ali colocadas foram overdosicamente pensadas e estão propositalmente conectadas. Esse “fluxo intenso” revelar-se-á como reflexão de relacionamentos afetivos, depressão, tentativa de suicídio, feminicídio, hereditariedade. As palavras cortam intermitentemente. Calam-se por vezes para, em seguida, arrancarem do sangue coagulado da inabilidade de pronunciar diante das intempéries que afligem a todos.

veias enferrujadas
sangue duro
corações engarrafados

tentamos negar nossas origens
mas o ódio e a mágoa são hereditários
ainda assim
é irremediável amar

e eu não sei fingir
igual a minha mãe
e a mãe dela

mas você sabe machucar
igual ao seu pai
e o pai dele
(CORBELLARI, 2019, p. 23).

A sutileza que mascara as palavras da autora grita com a omissão de quem quer que esteja alheio aos debates suscitados diariamente. Rompe com a visão estigmatizada da submissão feminina hereditária, como se estivesse dentro do sangue as regras de se calar. Não está no sangue o silêncio, mas na violência imposta às mulheres, aos mais fracos dentro de um sistema pensado por quem domina. Deverá ser essa geração que romperá com o que antes era irremediável ou, pelo menos, impensável. A mágoa prevalecerá ainda hereditária, mas somente até que passe a ser apenas lembrança longínqua de um passado marcado de sangue e dor. A questão da fragilidade feminina é umbilical, mas não é obvio o porquê. Corbellari repudia essa ideia de que a mulher se mostre fraca, mas assume a constante tentativa do silenciamento feminino.

ouvi dizer que um útero é do tamanho de um punho. perigoso.
e como tudo que é preguiçoso tentaram governar. mas a mulher
é sagrada. e como tudo que é sagrado. tentaram matar. mas a
semente é forte e persiste. erva daninha.

e me encho de hematoma só com olhares.
(CORBELLARI, 2019, p. 24).

A autora afirma que num local invisível e insignificante no tamanho está toda a força que será externada pela mulher, sagrada

e daninha ao mesmo tempo. O punho e o útero, em sua pequenez, podem se transformar numa vida ou num soco. Depende de que modo eles são ativados e por quem. Esse poema dialoga com a escritora Angélica Freitas na obra *Um útero é do tamanho de um punho*. O punho, que se faz visível quando tentamos compará-lo ao útero, coloca em nossas mãos o questionamento da fragilidade e do poder feminino. O questionamento do protesto e da pacificação.

Além da temática potencializada, a semelhança na escrita toda em letra minúscula das duas autoras também se faz presente. A letra minúscula parece representar insignificância, assunto bobo, simples, nessa configuração quem sabe para suavizar os fatos densos que surgem à frente. Mas enganam o leitor nessa estratégia quando trazem as combinações de palavras brutas e sem lapidação. A letra minúscula representa um enorme conflito que tira do eixo. Freitas também posiciona o leitor numa cadeira de espinhos quando mostra na sua narrativa a força estonteante do sexo frágil, o feminino:

um útero é do tamanho de um punho
num útero cabem cadeiras
todos os médicos couberam num útero
o que não é pouco
uma pessoa já coube num útero
não cabe num punho,
quero dizer, cabe
se a mão estiver aberta
o que não implica gênero
degeneração ou generosidade
ter alguém na palma da mão
conhecer como a palma da mão
conhecer alguém, um sobre a outra
quem pode dizer que conhece alguém
quem pode dizer que conhece a degeneração
quem pode dizer que conhece a generosidade

só alguém que sentiu tudo isso
no osso, o que é uma maneira de dizer
a não ser que esteja reumático
ou o osso esteja exposto

im itiri i di timinhi di im pinhi
quem pode dizer tenho um útero
(o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
i midici
o medo de que não funcione
para que serve um útero quando não se faz filhos

para quê

piri qui
[...]

(FREITAS, 2017, p. 59).

Freitas causa furor com essa afirmação que, a princípio, parece não fazer sentido algum. Quem já mediu o tamanho de um útero para afirmar que ele é do tamanho de um punho? O útero de quem é do tamanho do punho de quem? Ela expõe ironicamente uma temática muito cara às mulheres: a questão da maternidade, ainda e eternamente um tabu para muitos que acreditam que o grande papel social de uma mulher apenas se torna totalmente cumprido quando ela se torna mãe. Mas o que muitos fingem não ver é que essa não é uma verdade completa. Não mais. O desejo da mulher não perpassa mais naturalmente por esse viés. Ele extravasa, vai além. O que ela deseja parir são seus sonhos, que podem ou não estar ligados à maternidade. Freitas ironiza a infertilidade com a língua do “i”. Quem não se lembra dessa brincadeira de criança? Como falar “um útero é do tamanho de um punho” na língua do “i”? - “im itiri i di timinhi di im pinhi”. A questão apresentada por ela carrega dor e cansaço, já não

pode mais ser resolvida com simples respostas, quem sabe por isso ironiza na língua infantil. As temáticas perpassam a dor, o aborto, a infertilidade, o poder feminino. Tantos temas que foram tão rechaçados nas escritas femininas dos séculos passados, pois não eram considerados temas do cotidiano feminino aceitável.

Depois de trazer Freitas para seu poema, Corbellari fecha seu grupo de poemas do “fluxo intenso” ainda em dor, entregue às eventualidades e causalidades da vida:

e não adianta mesmo fugir
a vida é uma ferida aberta
dói, sangra e no final infecciona
(CORBELLARI, 2019, p. 29).

Quando se pensava que a ferida estava para cicatrizar, a confissão do último poema joga pelos ares a falsa calma quando assume o fingimento na superação dos fatos até ali, pois nada cicatrizou, apenas segue em contínua infecção. *No matter what.*

“Vias de fato” traz um conjunto de poesias eróticas, cartas narradas no ápice da paixão e da loucura. Não mostra apenas a parte bela da paixão, mas vomita a angústia da dor:

os finais me perseguem
são os começos que me escapam
um segundo de descuido
um só segundo
e o seu tempo já transpassava minha pele
e me molhava o corpo
seus olhos já se enchiam de mim
e íamos encharcando o chão

mas antes de ir me responda:
foi o frio ou foi o calor?

foi tédio ou foi tesão?
(CORBELLARI, 2019, p. 35).

Pode-se notar as nuances de um relacionamento, seja ele da espécie que for, hétero, transgênero ou homoafetivo, já que o amor e a paixão possuem a mesma forma para todos os corpos. Fala-se do calor da cama, no sexo selvagem e carnal, da paixão, do conhecer ao outro, da intimidade, do desgaste de uma relação, do abandono de si, do abandono do outro, da entrega dos dois, do grito, do silêncio.

silêncio é paz e o corpo é devorado
para se ter certeza da densidade

com dedos
dentes
e língua
ele percorre os caminhos
que sabe de cor
mas finge que é estrangeiro aqui
perde-se entre pernas e cabelos
sabe como eu gosto
como eu gozo
e demora
e escorre
(CORBELLARI, 2019, p. 36).

Esse poema é visual, sensorial e tátil. O desejo é sentido em suas formas sem arestas, expansivo. Ele escorre das páginas do livro num misto de suor, gozo e lágrima. Corbellari narra sua percepção da dor do mundo, uma dor que aflige a todos, em qualquer tempo, em qualquer canto do mundo, a dor do fim que ninguém quer aceitar, mas que engole a todos e os repele quando já está farta do peso. A dor, ela mesma, também reage à repulsa do sentimento não correspondido:

as ruas também ficam doentes e morrem
os prédios infeccionam e são abandonados
a ponte sente dor e afasta

e a cidade te engole e te cospe
(CORBELLARI, 2019, p. 41).

Com toda angústia percebida no mundo, a narrativa poética de Lívia transita vorazmente pelo universo das paixões, as nuances percebidas são como gráficos que serpenteiam nos altos e baixos do relacionamento. A leitura jamais se dá de forma linear e branda, ela provoca o leitor para sua montanha-russa, um espectador com olhos nas emoções do relacionamento alheio que poderia ser o seu próprio, que também sai em carne viva, sem ter recebido aviso prévio. A paixão deixa desprotegida a pessoa que a carrega e a consente involuntariamente.

o seu corpo descolando do meu
é pele se soltando
deixando a carne viva
é perder a camada que me protege
do mundo lá fora
que me separa de você
(CORBELLARI, 2019, p. 46).

A ruptura das relações em suas diversas variáveis, nos diversos tons de paixão e desejo entre os diversos corpos possíveis, passa a impressão de dilaceramento, uma dor completamente impossível de aceitar devido a todas as camadas que possui. “É pele se soltando”, descarnamento do ser, aqui, aberto para as diversas interpretações do modo real ou figurado, pois muitas das relações concretizam o real dilaceramento da carne. E, mesmo com a agressão física que muitas pessoas sofrem nas relações, a falta do outro causa abstinência e

perda de si. Um amor dependente, que suga alma e esperança. Uma proteção imprescindível ao ser que ama. Um amor que precisa tomar ar para se reconstituir.

A exposição ao mundo lá fora dá abertura para “mar aberto”, terceira e última parte do livro. O mar aberto fecha em si a contemplação do ser, um autoconhecimento necessário depois de tantas caminhadas e dores, num silêncio necessário. O esvaziamento do ser revela-se como alternativa irrevogável do que foi construído ao longo da narrativa ou ao longo da vida, como se não houvesse mais nada além de aceitar a perda do outro para encontrar a si próprio.

Os olhos nem se tocavam
As palavras iam se acumulando na retina
E se precipitavam em gotas grossas
Que batiam pesadamente na mesa
E respingavam nos livros
Nos quadros
Preenchendo a sala
E manchando o silêncio
(CORBELLARI, 2019, p. 48).

A própria construção do poema, as estrofes assim colocadas, simula uma dança, uma entrega ao ritmo que a vida pretende levar. Representa uma dubiedade de sentimentos, palavras não ditas e acumuladas na garganta, acessos de raiva e angústia, o inaudito perdido no espaço da casa que já pertenceu a mais corpos e que restou em silêncio. Refazer-se requer aceitar-se em seu próprio silêncio e pode ser dolorido compreender o que não deu certo. Entregar-se para dentro de si mostra uma força vinda de dentro daquele útero, invisível aos olhos, mas potente e necessário no seu desprendimento do outro.

eu durmo comigo
deitada de braços eu durmo comigo

virada pra direita eu durmo comigo
eu durmo comigo abraçada comigo
não há noite tão longa em que não durma comigo
como um trovador agarrado ao alaúde eu durmo comigo
eu durmo comigo debaixo da noite estrelada
eu durmo comigo enquanto os outros fazem aniversário
eu durmo comigo às vezes de óculos
e mesmo no escuro sei que estou dormindo comigo
e quem quiser dormir comigo vai ter que dormir do lado.
(FREITAS, 2017, p. 55).

Nesse estágio de autoaceitação, compreende-se que o processo de refazimento de si passou por etapas necessárias, como saber-se no escuro, reconhecer seu espaço de volta, sentir o exterior como componente do interior, perder-se do medo e exigir que, no reaparecimento do desejo, será a partir de si e para si que ele deverá voltar na construção dessa nova trilha: “e quem quiser dormir comigo vai ter que dormir do lado”. Para que o outro faça parte, ele precisará se posicionar para dentro do quadro pintado, do qual ele não fazia parte. Percebe-se a vida passando lá fora sem que isso faça a diferença dentro da narradora. Pensar em amor, no completo sentido da palavra não comportará mais compreensões planas. Nota-se o esvaziamento do ser, que estando diante do mar aberto, observa a tempestade que se aproxima, sem temê-la.

ela vestiu um silêncio branco para não deixar as palavras escaparem e olhava com ar de desprezo, mas era só ar quando queria ser ventania. saiu alheia a promessa de chuva. É que não acreditava mais em ameaças, se fosse para chover que desabasse tudo em sua cabeça logo. quando chegou deixou a memória espalhada pelo chão como as outras. por isso vivia tropeçando em lembranças. mas ao contrário das nuvens que prendiam a água. ela foi deixando escapar uma palavra ou outra e foi escrevendo

para que nada se perdesse e ela jamais esquecesse (CORBELLARI, 2019, p. 51).

Já para a narradora de Corbellari, a vida vai passando lá fora, no turbilhão de sensações, e então ela se utiliza da escrita para que a memória derramada ao chão, junto às lembranças, não se perca. Para que ela não se perca de si. Mas já aí ele está consciente de si, reconhece sua potência de volta. A narradora se encontrará dentro do mar aberto, afogando-se no peso que as lembranças deixaram na fase de refazimento:

membro fantasma
é isso
não sobrou nada que eu pudesse tocar

só a cabeça
tão cheia de memórias
que não consigo levantá-la
do travesseiro
(CORBELLARI, 2019, p. 54).

Tal qual um lençol voante, que é facilmente levado, mas não mais direcionado nas vontades de um outro alguém que não ela mesmo. O embate entre o medo e o empoderamento nessa nova fase parece ter um ápice, mas se acalma novamente após o respirar. A memória possui a capacidade de servir como âncora em dois sentidos: ou afundando ou reerguendo. Nessa terceira parte do texto de Corbellari, tem-se a impressão de que a âncora puxa a narradora para baixo, num mergulho interior, para dentro de um conjunto de conclusões que não poderiam levar para nenhuma outra direção: apenas para si próprio:

As luas do coração
Transitam em fases incontáveis

O vinho branco invariável
Mas, às vezes, é só gim

Oculto de novo

Já morri mil vezes
Mas sempre volto para mim
(CORBELLARI, 2019, p. 58).

Independentemente da trajetória pela qual passou, a narradora se reconstrói, mesmo com suas pesadas memórias, intocáveis, manejáveis, que carregam tudo em si, todas as partes de um percurso, todos os dissabores de uma vida. E o desejo de uma retomada, sendo com o mesmo objeto de desejo de outrora ou com um novo objeto, Corbellari insinua a permanência dos sentimentos impermanentes e irresolvíveis. Com seu último poema, pode-se pensar numa circularidade na obra: o fim pode levar ao recomeço. A busca não cessa quando chega ao fim, apenas retoma:

Transe de corpos pela sala
O álcool não esteriliza
Porra nenhuma
(CORBELLARI, 2019, p. 59).

Só é mudança se passar pelo corpo
Tem que dilatar os poros
Arranhar a pele
Embaraçar os cabelos
Sufocar o coração
Até ele querer pular
Para fora do peito para respirar
Porque a gente só entende do que é feito quando vê
(CORBELLARI, 2019, p. 12).

Com essa narrativa performática, dócil e agressiva, a poeta reafirma a posição requerida em tempos passados, abafadas por narrativas de sabotagem do texto feminino, reerguida e conquistada na persistência da escrita destemida e multitemática. Os caminhos gritados séculos atrás pelas indóceis donas de casa ecoaram nas mãos da poeta de maneira potente.

REFERÊNCIAS

CORBELLARI, L. **Carne viva**. Vitória: Cousa, 2019.

DUARTE, C. L. Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil. **Pontos de Interrogação. Revista de Crítica Cultural**, Salvador, n. 1, p. 76 - 86, 2011.

FREITAS, A. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARIANO, I. Prefácio. *In*: CORBELLARI, L. **Carne viva**. Vitória: Cousa, 2019. p. 5-7.

PAIXÃO, S. P. O olhar condescendente (Crítica literária e literatura feminina no século XIX e início do século XX). **Travessia**, Florianópolis, n. 21, p. 50-60, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17201/15775>>. Acesso em: 4 jun. 2020.

RESUMO: A poesia de Livia Corbellari destaca-se no panorama das obras contemporâneas produzidas no Espírito Santo. Por meio de textos das críticas literárias Constância Lima Duarte e Sylvia Perlingueiro Paixão, que retratam o percurso construído e conquistado pelas escritoras brasileiras desde o século XX, pretende-se traçar um panorama breve que desemboca na poesia de violência, prazer e dor

de Corbellari em seu primeiro livro de poesias, *Carne viva*, lançado em 2019. A jornalista escreve com palavras e sentimentos subversivos e despudorados que suscitam no leitor a busca pelos sentimentos escondidos em seu próprio ser.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia feminina brasileira contemporânea – Lívia Corbellari. Lívia Corbellari – *Carne viva*. Prazer – Tema literário.

Parque Moscoso: Da memória afetiva ao território do lobisomem

Linda Kogure⁴¹

Parte-se de um lugar específico de Vitória, o centenário Parque Moscoso, pioneira área florestal de lazer ajardinada não só da capital como do Espírito Santo. O desafio é verificar de que forma e por que o parque se sobressai recorrentemente nas páginas literárias. O que instiga a pesquisa (ainda embrionária) são as múltiplas singularidades ficcionais na recriação desse lugar, por ora, tão especial e secularmente interligado também à memória afetiva de quatro gerações de capixabas. Considera-se, aqui, o tradicional marco de

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

25 anos⁴² para cada ciclo de vida. Embora prosadores e poetas ficcionalizem o parque desde 1912, ano de sua abertura, elencam-se aqui apenas dois escritores contemporâneos de diferentes gerações, que desenvolvem abordagens diferenciadas: Luiz Guilherme Santos Neves (dos anos 1930), por entrelaçar a memória afetiva ao Moscoso em romances e crônicas (às vezes com personagens alter ego), e Francisco Grijó (da década de 1960), por ter criado o lobi-somem⁴³ que, por hipótese, faz do parque o seu lugar de experiências de suas ações escabrosas e, quem sabe, o seu território⁴⁴. Ambos incluem as vias do entorno⁴⁵.

Dos fios literários da dupla, o Moscoso se presentifica revitalizado no mais reles cotidiano das personagens. Parque e criaturas

42 Segundo Matheus Hoffmann Jordão (2016), o filósofo Mário Cortella afirma que, tradicionalmente, cada geração correspondia a um ciclo de 25 anos. No entanto, nas últimas cinco décadas, a brusca aceleração do tempo alterou os modos de agir e de produzir, influenciados pelas novas tecnologias tão decisivas na criação de “marcas de tempo” (CORTELLA *apud* JORDÃO, 2016, s.p.). Por isso, o filósofo acredita que, atualmente, o intervalo de tempo entre uma geração e outra encurtou para 10 anos.

43 Grijó lança a primeira versão do seu licantropo, em 1994, na série Escritos de Vitória, n. 6, que reuniu textos de autores capixabas sobre o Parque Moscoso. Trabalhamos, aqui, com a versão completa em trilogia lançada em 2001.

44 Por ser um conceito de diferentes perspectivas, seguimos a vertente deleuziana, definida por Félix Guattari e Suely Rolnik (1996, p. 323) como: “Território num sentido muito amplo que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos”.

45 O retângulo que forma o Parque possui quatro artérias principais em suas margens: as avenidas da República e Cleto Nunes, e as ruas 23 de Maio e Padre José de Anchieta.

emergem ainda inseridos no tecido urbano da cidade, ou melhor, de Vitória. Nos recortes fictícios, identificam-se rastros identitários entre personagens e o Moscoso, relação que não se constrói “no vazio, mas num contexto social e espacial preciso, de que faz parte a cidade, com os símbolos que lhe estão ligados” (MELA, 1999, p. 145). E, conforme veremos, o parque é um desses símbolos marcantes.

ENTRE O PRESENTE E O PRETÉRITO

No caso de Luiz Guilherme (o chamaremos também de LG), há constantes vínculos do passado vivenciados por *seres* que revitalizam a memória afetiva de um pretérito reexperimentado no presente. Philippe Joutard (2007, p. 223) confirma a premissa: “A memória tem uma relação direta, afetiva com o passado”, por ser “antes de tudo, memória individual, lembrança pessoal de acontecimentos vividos”. Para o historiador, a expressão mais exata inscreve-se em Paul Ricoeur (2007, *apud* JOUTARD, 2007, p. 223): na memória há “um fenômeno de ‘reconhecimento’” no aqui e agora, como ocorre, por exemplo, em *Passeio pelo centro de Vitória na companhia de Rubem Braga*, quando o narrador revela: “Este Parque Moscoso intensamente o vivi na década de quarenta. Ele era aberto e franco, sem o muro que o cerca hoje” (SANTOS NEVES⁴⁶, 1992, s.p.).

Mas há outros “reconhecimentos” preservados somente na memória, já que não restam sequer vestígios materializados: o Parque Tênis Club; o animado coreto que, “em 1949, exibiu-se como um auto de Gil Vicente a marujada São Paulo, do morro dos Alagoanos”

46 Usamos o binômio para identificar a tradição da família em distintos setores do Espírito Santo: político (Jones, governador e senador, cujo nome intitula também o Instituto Jones dos Santos Neves); folclore (Guilherme, um dos mais destacados); literatura (Reinaldo, Jayme e LG); medicina (Jayme); jurídico (Manoel, homenageado por sua função profissional e sobrenome na nomeação da avenida Desembargador Santos Neves, na Praia do Canto, bairro de Vitória).

(SANTOS NEVES, 1992, s.p.); o orchidário (grafado assim mesmo) que também ressurgiu em *Navegação em torno da ilha vislumbrada*⁴⁷ (2014) e em outras obras, como *O menino Cadu e o passeio pelo parque centenário* (2013): “Era uma construção arredondada, feita de ripas de madeira, com uma arquibancada circular onde se expunham vasos de plantas. Num ambiente menor, atrás do primeiro, ficavam as orquídeas” (SANTOS NEVES, 2013, p. 38) ou as “silenciosas florescências” (SANTOS NEVES, 2014, p. 46) da referida *Navegação*...

Em *O menino Cadu...*, único título ficcional de LG dedicado exclusivamente ao parque e seu entorno, uma das personagens é o Autor, alter ego de LG, que descreve o espaço reservado aos tenistas, aqui, espaço como lugar praticado (CERTEAU, 1994) pela criatura nas juvenis aulas de tênis: “Chamava-se Parque Tênis Club, por influência inglesa. Era cercado por um alambrado de arame e possuía duas quadras separadas por uma passarela. A sede do clube, um prediozinho de dois andares, ficava no fim da passarela” (SANTOS NEVES, 2013, p. 49). Nota-se que a memória ressurgiu em imagem translúcida de quem experienciou o lugar que abriga atualmente “a escola das Ciências Físicas [que] não existia no meu tempo de menino [...]”. Ela foi construída em 1952, para ser o Parque Infantil Ernestina Pessoa”, acentua o Autor (2013, p. 47).

O Tênis Club reemerge novamente nas crônicas do fantasma do centro histórico de Vitória (publicado no site *Tertúlia Capixaba*, de Pedro J. Nunes), personagem singularíssimo, que *viveu* intensamente a capital capixaba nas três últimas décadas do século XIX até

47 Em *Navegação...*, o Moscoso ressurgiu como o Parque aterrado da cidade-ilha imaginária, destacado não só pelo *orchidário*, como pelo chafariz que libera a água do mar pela “boca dos leões marinhos e dos silfos efeminados” (SANTOS NEVES, 2014, p. 45). É uma espécie de cartão postal que atrai também forasteiros: “Eles admiram os esguichos de mar que saem do chafariz, deslumbram-se com os ciprestes cobertos de sal marinho, e voltam para sua terra com os cabelos duros e salpicados, recendendo a maresia” (2014, p. 45).

cerca de 1970. Tipo testemunha ficcional da história e/ou da memória da cidade, o espectro *ressurge* constantemente para *perambular* no que sobrou do antigo núcleo insular. E, claro, sempre tece dedos de prosa com o narrador, outro alter ego do escritor.

Sintetizemos num único exemplo que confirma o já explorado em *O menino Cadu...*: em “A mais antiga saudade histórica do fantasma”, o espectro quer saber qual seria o tal lugar do narrador. Resposta: o Parque Tênis Club de Vitória, “onde me iniciei menino ainda no jogo de tênis, mas sem ir adiante. Portanto, uma saudade de garoto que acalanta o meu passado” que, na *visão* do espectro, é “uma saudade de raízes bem antigas, meu íncrito. Pouca gente ainda viva se recorda do Parque Tênis Club de Vitória” (SANTOS NEVES, 2005, s.p.).

É curioso como o escritor joga com o seu alter ego, principalmente em *O menino Cadu...* Enquanto se inscreve como o Autor nas linhas textuais, quem se presentifica nas fotografias, incluindo a capa, é o próprio LG. E, ao encontrar Cadu (que está ali para conhecer e aprender a origem e a evolução do local) e sua mãe, Regina, declara: “o que vou contar não é invenção de escritor. São recordações que tenho do Parque Moscoso” (SANTOS NEVES, 2013, p. 34), dos tempos de menino que vagava de bicicleta por suas alamedas: “era uma delícia deslizar no piso de areia batida, que foi substituído, não sei por que cargas d’água, pelas lajotinhas atuais” (2013, p. 38). Literalmente, mais saboroso ainda, era degustar o “beijo gelado”, o picolé de então, vendido nas ruas e acondicionados numa “caixa de madeira branca, pintada a óleo, que [os vendedores] equilibravam na cabeça sobre uma rodilha de estopa” (2013, p. 44). De novo, são memórias de experiências afetivas e gustativas do dia a dia vividos naquele lugar tão especial e de outro tempo. Tanto é que, quando o trio caminha pelo entorno, ao avistar a rua Vasco Coutinho que desemboca na 23 de Maio, o Autor pergunta:

– Vocês estão vendo aquela casa no fundo da rua?

A casa com varandas na frente [...].

Ela fica na rua Afonso Brás, que liga a Vasco Coutinho à Vila Rubim. Pertenceu a meus pais e eu morei ali quase vinte anos. [...] (SANTOS NEVES, 2013, p. 53).

De casa, ele via o Parque Tênis Club e “até o cocuruto do Penedo” (SANTOS NEVES, 2013, p. 53), já que não havia prédios em Vitória⁴⁸. O local da morada do Autor por quase duas décadas também já foi residência do escritor: “rua Afonso Brás, número 73” (ACHIAMÉ; KOGURE, 2013, p. 39), idealizada por seu pai, o folclorista Guilherme Santos Neves, com direito a um torreão. Essa evidência se confirma na fotografia da página 52: o sobrado com varandas ao fundo, com o torreão (meio escondido) à esquerda. E, em primeiro plano, LG e Cadu, o que induz, à primeira vista, uma espécie de jogo de lusco-fusco entre o escritor e o Autor.

Esse brincar de esconde-esconde torna-se mais intrigante quando o trio dobra as ruas 23 de Maio e a José de Anchieta. Curioso, Cadu pergunta se resta alguma casa de outrora. Resposta do Autor: “A da esquina, do outro lado da rua [...]. Hoje virou um ponto comercial... Aliás se vocês estão interessados em saber, eu nasci em 1933 aqui pertinho, numa casa da rua Bonifácio, que está toda reformada” (SANTOS NEVES, 2013, p. 56). Desvela-se, assim, o lugar do berço do Autor, ou “o nosso canto do mundo”, nosso primeiro universo: “Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (BACHELARD, 1996, p. 62). Sendo assim, “o lugar do nascimento é constitutivo da identidade individual [...] e obedece à Lei do ‘próprio’” ou do nome próprio (AUGÉ, 2012, p. 52) que, segundo o antropólogo, compõem o primeiro item da tríade nomeada por ele como lugar antropológico, detalhado avante.

Nota-se que na ficção de LG há imbricação entre o primeiro canto do mundo do Autor e do escritor. Explica-se: LG nasceu em 24

48 O que confirma o já dito por Mela (1999): há estreita relação entre o parque, personagens/moradores e a cidade.

de setembro de 1933, na rua Bonifácio, número 1 e também morou na referida casa do Autor da rua Afonso Brás, só para reenfatizar. E ele costuma se gabar de que veio ao mundo e foi criado no Parque Moscoso, o que evidencia o citado jogo de lusco-fusco entre LG e seu alter ego. Ora, se o espaço público de lazer foi inaugurado em 19 de maio de 1912 – e o escritor e ficcionalmente seu Autor nasceram 21 anos depois –, logo, a dupla faz parte da primeira geração que viveu e transformou o parque na extensão do quintal de suas casas para brincar, tomar “beijo gelado”, pedalar e fazer peraltices. Pode-se afirmar ainda que LG e o Autor mantêm forte conexão com o citado lugar antropológico de Augé (2012, p. 51): “simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa”. Em síntese, são três características básicas: identitárias, relacionais e históricas. A primeira conecta-se à morada natal: “nascer é nascer num lugar, ser designado à residência” (AUGÉ, 2012, p. 52), portanto, constitui a referida identidade individual. A segunda, a relacional, “admite que cada elemento do lugar esteja ao lado dos outros” (p. 52), ou seja, em convívio com a alteridade, além de objetos, edificações e lugares do entorno. E a terceira, o histórico, é definida por uma mínima estabilidade entre as questões identitária e a relacional, quando se reconhecem os feitos dos antepassados, das tradições locais etc. Para Augé, também “é histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência” (p. 52).

Luiz Guilherme, que também é historiador, parece seguir o preceito de Augé. Na ficção, tende a explorar seu alter ego para recriar seu memorial do Parque Moscoso, de forma didática e bem-humorada, sem o rigor da cientificidade da História.

LICANTROPO EM AÇÃO

Por sua vez, Grijó segue outro viés: recria o Parque Moscoso como o lugar das inusitadas experiências e do território de uma clássica criatura: “o velho e mofado” lobisomem, como acentua Reinaldo

Santos Neves em seu “Prefácio” de *Licantropo* (GRIJÓ, 2001, p. 13). Ao homem-lobo que se considera “sentimental” (GRIJÓ, 2001, p. 23), adiciona-se uma cúmplice 100% humana, a “amiga” com quem divide apartamento, segredos e amor. É ela, inclusive, que se encarrega de escolher roupas e acessórios, incluindo a gravata, para o ritual noturno das sextas de lua cheia. Para a “amiga”, o Parque Moscoso é “o porão da cidade” (2001, p. 24). Para ele, o lugar de viver suas duas faces: a humana⁴⁹ e a lupina.

Experienciar, afirma Tuan (1983, p. 10), vai além da mera “capacidade de aprender a partir da própria vivência”. Implica “vencer os perigos”, via etimologia: “experiência” resulta da raiz latina *per* “de experimento, experto e perigoso. E, para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se pelo desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto. Para se tornar um experto, cumpre arriscar-se a enfrentar os perigos do novo” (TUAN, 1983, p. 10).

É o que aparenta ocorrer com o licantropo mesmo com o acúmulo de suas experiências: “há quarenta e cinco anos vivo este ar, meio névoa da noite” (GRIJÓ, 2001, p. 25). Ao longo da trilogia (dois contos e o epílogo em versos), observa-se que o Parque Moscoso não é o mesmo de outros tempos, portanto, os perigos do novo surgem aqui e ali. Hoje, por exemplo, as noites não atraem mais a legião de pessoas que vagavam “em par, namorados de mãos dadas, senhoras de meia idade, jovens indo à escola. Cortavam a rua em passadas pesadas, presas fáceis que eram o meu alimento, minha proteína.

49 No primeiro conto, a “amiga” o leva para “passear durante a tarde – horário que não suporto muito nesta época de calor. Encosto-me num carro estacionado e olhamos, juntos, o que acontece. Nada, nada acontece durante o tempo que sou uma composição de carne, pele, ossos e más atitudes” (GRIJÓ, 2001, p. 24). No segundo, relata: “Também gosto de passear pelo parque no final da tarde, entre cinco e seis horas. É o que chamo de hora sublime, e a amiga ri nem sabe por quê” (p. 69). No epílogo em versos, a criatura ouve jazz: “Ouço Howlin’ Wolf no último volume/ na esperança de que logo anoiteça./ A isso eu chamo amor” (p. 105).

Hoje não” (p. 25). É preciso zigzaguear mais e escolher a oportunidade precisa para dar o golpe fatal, sem deixar testemunhas. E mais: suas preferências gastronômicas permanecem as mesmas. Não se alimenta, por exemplo, de crianças. Prefere corpos já formados, volumosos, “têm mais sal e a carne não é mole” (p. 25). Pele muito branca, como a da “amiga”, também não: “tão triste em contato com o vermelho do sangue ou as manchas, hematomas” (p. 25).

Portanto, com a redução de possíveis vítimas, é premente se adequar aos perigos que o novo traz. Novos riscos em sua missão de caçar, uivar e devorar sua principal proteína: carne humana. Se não bastasse a limitação de alimento, a criatura faz questão de preservar seu antigo ritual: “observo rostos e corpos, espelho sobre peso, carnadura e cor” (GRIJÓ, 2001, p. 25). Seletivo, em seu radar entram ainda o “modo de andar, silhueta, ar burguês, elegância, displicência” (p. 72). Tantas exigências até por ter consciência de sua dupla vantagem: sua força física e agilidade são incomparavelmente superiores aos dos humanos. Portanto, sob suas afiadas garras “ninguém está protegido, ninguém está a salvo” (p. 26), nem os corpos mais avantajados, mesmo de policiais ou de seguranças treinados.

Ainda a seu favor, preponderam o domínio e o conhecimento do seu território, desde as remotas origens de todo aquele espaço que outrora abrigou um manguezal:

[...] no final do século dezenove, um imenso mangue, uma área conhecida como Lapa do Mangal, e que hoje, aterrada e urbanizada, ganhou cor e vida. O aterro, obra do método e zelo, foi concebido durante o mandato de Henrique Moscoso, então, presidente da Província – daí ter esse nome, cuja pronúncia não me agrada (GRIJÓ, 2001, p. 67).

Contudo, é como antigo habitante que o homem-lobo se apropria do território e do seu lugar de experiência: é morador da rua “José de Anchieta” (GRIJÓ, 2001, p. 67) e foi “criado e crescido

próximo ao Clube Vitória”⁵⁰ (p. 69). Ao contrário do Autor de LG, não há referência se nasceu por ali e, por isso, descarta-se o referido lugar antropológico de Augé em função da questão identitária. Sendo ou não sua morada natal, o licantropo conhece, em minúcias, o parque e seu entorno. Ao manter a rotina de percorrer sempre a pé, observa vagarosamente mais detalhes, tantas vezes reativando a memória vivenciada e o referido “fenômeno de reconhecimento” de Ricoeur (2007, *apud* JOUTARD, 2007) dos áureos tempos da agitação social experimentados no Moscoso: o prestigiado cinema transformado em decadente sala de filmes pornôs, a agitação dos bares e outros:

[...] andar pelas ruas do Parque Moscoso requer paciência e arte, e uma certa dose de *nostalgia* [...]. Os filmes no Santa Cecília, as grandes produções que deram lugar à escatologia e ao despudor. Os bares, as lojas, os armazinhos, as lanchonetes, a passagem para a Cidade Alta, o viaduto. Memória apenas (GRIJÓ, 2001, p. 69, grifo nosso).

50 Nas notas de referências de “O menino e o Parque”, texto apresentado oralmente em homenagem ao centenário do Parque Moscoso, em 27 de março de 2012, na Biblioteca Pública Estadual Levy Rocha, em Vitória, Luiz Guilherme revela detalhes sobre o Clube Vitória: “foi um dos mais tradicionais de Vitória nas décadas de 20 a 50, localizava-se em um sobrado, na esquina da Rua 23 de Maio com a Avenida Cleto Nunes. Era chamado ‘o aristocrático’ por ter como sócios os membros das famílias de melhores condições sociais de Vitória que, todavia, não moravam apenas no centro da cidade. Paradoxalmente a decadência do Clube começou a se desenhar a partir da construção da sua nova sede, na Rua José de Anchieta” (SANTOS NEVES, 2000, s.p.). Apesar de Grijó não especificar qual seria a sede do Clube Vitória, é mais provável que o licantropo refira-se à segunda fase, até pela proximidade de sua residência (rua José de Anchieta).

Temos, então, a coexistência da memória em nostalgia. Segundo Svetlana Boym⁵¹ (2017, p. 154), “a nostalgia não é apenas uma expressão de saudade local, mas resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível”. Ao que parece, o homem-lobo não só apreende essa nova “compreensão” como se reinventa no novo espaço-tempo para sanar suas vitais necessidades. E segue sempre intercalando seus passos entre o presente e o pretérito.

Assim como LG, Grijó parece criar o que Certeau (2005, p. 176) denomina de “jogos de passos [que] moldam espaços. Tecem os lugares”. Ao indicar as travessias a pé, o licantropo e o Autor relatam as rotas escolhidas, desvelam as vias com seus nomes verídicos e, pouco a pouco, traçam o que o filósofo chama de “mapa urbano” (CERTEAU, 2005, p. 176), no nosso caso, do parque e seus arredores.

Vejam como isso ocorre com o lobisomem nos momentos dedicados à caça. No primeiro conto, ele inicia seu jogo de passos “pela Marcos de Azevedo, em direção ao coração do parque. Gente que volta para casa, apressada, um contido medo estampado porque há essa raça de ladrões [...]. Entro na 23 de Maio [...]. Aglomerado: criaturas na fila do cine São Luiz” (GRIJÓ, 2001, p. 25), extinto em 15 de fevereiro de 1996 (TATAGIBA, 1999). Mesmo faminto, não age. Afinal, sabe dos riscos e dos perigos de atacar em público: pânico, gritos, correria... E o pior: “alterações na química corpórea tornam a carne sem sabor, eu diria intragável” (GRIJÓ, 2001, p. 25). Mais: haveria testemunhas e repercussão, algo intolerável a um lobisomem que se preze, ainda mais do Parque Moscoso.

51 A pesquisadora afirma que, embora a nostalgia aparenta ser a “saudade de um lugar [...] é na realidade um anseio por um tempo diferente – o tempo de nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos. Em um sentido ainda mais amplo, a nostalgia é uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso” (BOYM, 2017, p. 154).

Por isso, retoma seu jogo de passos. Apropria-se cada vez mais “do sistema topográfico” (CERTEAU, 2005, p. 177) e pouco a pouco traça o mapa do Moscoso ao indicar as rotas da sua caminhada. Só que aí surge um inusitado porém: do São Luiz, “*corto à esquerda* para encontrar a sombria Cleto Nunes [...]” (GRIJÓ, 2001, p. 26, grifos nossos). Vê possíveis vítimas nada apetitosas: dois policiais passam e nada... “Pauso minha caminhada, meu estômago ruge, minhas mãos suam, os pêlos querem crescer, mas me contenho” [...] (p. 26).

Retomemos: qual é o porém? Será que o lobisomem, já no desespero, faminto, *pelos* de lobo aflorando, sedento por sangue, no afã da emergência, confunde a mão de direção ou, quem sabe, talvez seus cílios estejam crescendo, embaralhando sua visão? Vai saber... Porque pela lógica geográfica, o homem-lobo teria que dobrar à direita (e não à esquerda⁵²) para acessar a “sombria Cleto Nunes” para seguir, conforme o próprio relata, até o cruzamento da sua tão saborosa avenida República: “onde fiz minhas primeiras refeições” (p. 26) em outros tempos, outros ares. “Hoje sem o humor dos boêmios e a inspiração dos poetas, visionários que admiravam a minha lua. Hoje sem a ebulição festiva do bar Dominó, das estudantes que deixavam o Labuto’s e vinham a mim, o brilho nos olhos, pouco medo mas muita surpresa” (GRIJÓ, 2001, p. 26). Ao tecer seus passos, novamente reacende a memória nostálgica até dos poetas amantes da sua lua.

No entanto, ao soltar o inevitável primeiro uivo, retoma o presente. O próximo, revela, soará em dois minutos. O licantropo sabe qual o segundo exato da incorporação do lobo. E segue ao norte pela avenida República: “Apresso meu passo até chegar à antiga rodoviária, próximo ao Colégio Americano. São dez da noite e fiz o percurso que sempre me trouxe sorte e hoje não será diferente” (GRIJÓ, 2001, p. 26). E, enfim, avista a vítima de físico avantajado:

52 À esquerda, o lobisomem chegaria à Vila Rubim, ao sul do destino pretendido.

Um homem alto, moreno, bem vestido que também apressa o passo. [...] Minhas presas afiadas, os olhos vermelhos cheios de sangue, meus pulsos fortalecidos, a saliva e mais um uivo. Ele se aproxima de meus dentes e unhas, inocente, enquanto penso que o Parque Moscoso é mesmo o porão do mundo. (GRIJÓ, 2001, p. 26).

E o lobo salta, dá o bote e, enfim, farta-se. Grijó dispensa detalhes da violência. Já no segundo conto, o lobisomem lê o noticiário (ainda em jornal impresso) sobre suas ações: “assassinatos no Parque Moscoso” (GRIJÓ, 2001, p. 65), com requintes de brutalidade. Suspeitas da polícia: “Maníaco dotado de extrema força – ou mais de um –, possivelmente sob efeito de drogas, acompanhado por um animal feroz, provavelmente um cão treinado para matar. As mordeduras sugerem um animal de grande porte” (p. 66).

O mais instigante é que não se trata do crime do primeiro conto. Grijó dismantela a sequência temporal na segunda narrativa e surpreende o leitor. Também nas telas da televisão, com massiva audiência, os novos massacres “desse animal de grande porte” aterrorizam os capixabas e, claro, a polícia promete revanche, com forte cerco para flagrar e prender o(s) assassino(s). Diante do midiático discurso policial, o licantropo decide quem serão suas próximas vítimas: os policiais. Vingança, por ousarem invadir o seu território conquistado com tanta garra, volúpia e sangue. Na próxima sexta de lua cheia, “o território será, enfim, demarcado. Vou esmagá-los sem compaixão [...]. O parque é meu, meu burgo e meu lar – e não deles” (GRIJÓ, 2001, p. 70). Comprova-se, assim – em primeiríssima pessoa do singular –, de que forma a criatura marcará o seu território, o seu lar e o seu lugar de experiência:

Na curva da General Osório há dois deles. Um alto e de bom tamanho, atlético, está rindo – possivelmente pela última vez. Outro mais baixo mas de aparência robusta e bem alimentada,

conta-lhe uma história que não consigo ouvir [...] São pesados para andar. Não tem ritmo. Num salto olímpico, fico diante deles e antes que [...] (GRIJÓ, 2001, p. 72).

Os policiais sequer têm tempo para reagir ao “salto olímpico” (GRIJÓ, 2001, p. 72). Só que dessa vez Grijó descreve a avidez da criatura e seus “olhos cheios de sangue” ao destroçar os corpos: “com a mão aberta, o pescoço do mais alto [...]. É um golpe absoluto” (p. 72). Sangue e carne rasgada por suas “unhas que são mais que lâminas frias, mais que navalhas precisas” (p. 72). Em seguida, o segundo alvo: bate com a mão esquerda no abdômen, “barriga um tanto flácida” (p. 72) que, em uma só pancada, abre uma fenda. Sem resistência, são devorados. Pronto: objetivo cumprido com êxito total para preservar e (de)marcar o seu território. Afinal, segundo Deleuze, “o território⁵³ é o domínio do ter [...] ter [que] é mais profundo que o ser”, o que indica a distância de “toda identificação subjetiva” (DELEUZE, 1988, *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 23). Zourabichvili (2004, p. 23) explica que, para Deleuze, o verbo “ter” indica uma “expressividade que faz o território, marca do domínio, da permanência, não mais de um sujeito”. O que vale, portanto, é não perder o território em suas relações de dominação.

LACUNAS & PREENCHIMENTOS

Vimos de que forma o Parque Moscoso é recriado de modos tão singulares. Observa-se nos recortes ficcionais que o parque não é um mero lugar de passagem. As criaturas o vivenciam em seu cotidiano

53 Deleuze lembra que “o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele”, ou seja, a desterritorialização (DELEUZE, 1988, s.p.). Embora Grijó não inscreva a linha de fuga do lobisomem, presume-se que o licantropo fuja do local, após cada ataque, até para não ser flagrado. Entretanto, a ficção não detalha para qual destino. Talvez vá para casa.

de Vitória, revigorando também miudezas rotineiras do passado, a partir do aqui e agora. Nota-se, portanto, o quanto a memória afetiva transforma o parque na extensão do quintal dos alter egos de LG e, no presente do indicativo, no território do licantropo. Os dois casos, portanto, contrapõem-se ao Não lugar (AUGÉ, 2012), vinculado ao consumo capitalista contemporâneo, como aeroportos, terminais de ônibus, hotéis etc., em que prevalece uma relação contratual, como compra de passagem e *check-in* de embarque obrigatórios em aeroportos. Pelo contrário, conforme já dito, o parque e seu entorno são lugares antropológicos e da memória afetiva, sobretudo para os seres de LG. E, como já alinhavado, o lugar da experiência, da nostalgia e do território do licantropo.

No entanto, o parque não seria também o lugar da experiência na ficção de Luiz Guilherme? Será que o ato de pedalar e/ou o brincar do Autor menino não subscrevem riscos e novas descobertas? Pelo sim, pelo não, em *Navegação...*, LG desvela mais concretamente os perigos na travessia da ponte do parque aterrado em coexistência ao Moscoso. Tanto é que seu formato se assemelha a um tronco de árvore retorcido sobre o lago de “águas indecifráveis” (SANTOS NEVES, 2014, p. 47):

Acredita-se que a ponte pode tornar-se elástica, encompridando-se além da sua normalidade costumeira para arremessar no lago os que sobre ela transitam. Por isso, os habitantes da ilha se valem de estratégias para atravessá-la com segurança: uns o fazem correndo, diminuindo o tempo da travessia; outros passam lentamente, com os nervos à flor da pele, apoiando-se no corrimão; e há os que, com excesso de prudência e medo, engatinham devagarzinho sobre a base estreita da ponte (SANTOS NEVES, 2014, p. 47-48).

Tanto zelo para não correr o risco de cair e ser devorado pelo “monstro” aquático que ninguém nunca viu, por isso, cada um

imagina como bem entender. E a crença geral é que a travessia exitosa significa “derrotar a Morte pelo menos uma vez na vida” (SANTOS NEVES, 2014, p. 49). Desafio que pode ser incluído ao lugar da experiência como exemplo do parque de *Navegação...*, obra que constrói uma cidade-ilha mítica totalmente diferenciada das outras citadas ficções, que se conectam muito mais à memória afetiva, com personagens vivenciando o parque no presente e, simultaneamente, reacendendo o pretérito.

Outra lacuna a preencher: ao contrário do Autor de LG, por que o licantropo considera todo o entorno e vias próximas, como a da antiga rodoviária, atual Praça Misael Pena, como o Parque Moscoso? Na ficção de Grijó, não há entrada nem saída do parque. Não existem fronteiras. Tanto o licantropo quanto suas vítimas e outros figurantes caminham nas vias do entorno ou adjacências como se fosse o parque. É como se não existisse o muro, com grades e portões, que isolam a área ajardinada desde 1973 (SANTOS NEVES, 2013, p. 32), quando ainda a então Rodoviária Carlos Alberto Vivácqua Campos funcionava na Praça Misael Pena⁵⁴. A priori, parece ir além do lugar da experiência para se transformar em dominação total do território, do já referido “ter” de Deleuze, que se estende às adjacências para ser um só: “o parque é meu, meu burgo e meu lar” (GRIJÓ, 2001, p. 70), sem muros nem grades, livre, solto e com múltiplas entradas e saídas.

Quanto aos jogos de passos, adiciona-se mais um lance: “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os enunciados” (CERTEAU, 2005, p. 177). Grijó e Luiz Guilherme enunciam seus passos, indicam direções em correlação topográfica e semântica, descrevem o que o olhar captura no presente e algo estala, reacendendo o que um dia já foi. Ao traçar o mapa urbano do aqui e agora e parte do passado, os escritores revitalizam ainda mais o lugar praticado de Certeau: transformam o parque em companheiro/cúmplice de jornadas, fazem dele testemunha/

54 Transferida em 1979 para a atual sede, na Ilha do Príncipe.

personagem de suas ações. Cada qual a seu modo e estilo, atualiza espaço-tempos diferentes. Em LG, emergem desde os anos 1940, e Grijó revigora possivelmente as décadas de 1960 a 1990, portanto, visões do lugar, de acontecimentos e experiências de duas gerações diferentes.

Vejamos na prática. Enquanto LG traz à tona o cine Politeama⁵⁵, inaugurado em 1926 (PINHEIRO, 2018, p. 124) no cruzamento das avenidas República e Cleto Nunes, Grijó ilumina o Santa Cecília. Portanto, são duas linhas de tempo vivenciadas por duas gerações no mesmo endereço: o Politeama, o velho barracão de madeira do lendário cine poeira, demolido em 1951. Em sua área, construiu-se o luxuoso cine Santa Cecília, “com a maior tela de projeção da época” (p. 124). Todavia, não é mais o aristocrático que ressurgem em Grijó: trata-se de outra fase, do mesmo Santa Cecília já decadente, o cine pornô que substituiu os filmes de qualificadas produções, que atraíram numeroso público. Grijó também recria (no presente do indicativo) as antigas filas do prestigiado cine São Luiz e rememora o bar Dominó e os ares daquela boemia: marcas de outros tempos.

Tempos outros que atraíam levas de capixabas ao Moscoso e são recriados em parte na ficção. No entorno do parque, cinemas, clubes, bares como o Dominó e o Labuto's, o referido Colégio Americano, cujos estudantes transformavam o Moscoso na extensão dos seus recreios. No interior do parque, LG lembra dos blocos de mascarados que se aglomeravam no Carnaval, das apresentações no coreto

55 Embora Pinheiro grafasse Politeama, seguimos a grafia de Luiz Guilherme e suas informações: “foi o único cine ‘poeira’ clássico que existiu em Vitória. Funcionava num barracão de alvenaria, coberto de zinco, dividido em duas alas, conforme o valor do ingresso: a ‘Geral’ em forma de arquibancada semicurva, com acesso independente da entrada principal, situada na parte interna traseira. Na área central, havia [...] cadeiras de madeira e, em piso ressaltado nas laterais, vizinhas das ‘cadeiras do meio’, bancos inteiriços para os assistentes que os preferissem” (SANTOS NEVES, 2000, s.p.).

(SANTOS NEVES, 2013, p. 35), dos memoráveis lambe-lambes⁵⁶ que clicavam frequentadores/clientes ou semblantes mais sérios, aqueles exigidos em documentos.

A Lapa do Mangal, como lembra o licantropo, de aterro em aterro, transformou-se no urbanizado Parque Moscoso. LG esmiúça mais detalhes sobre a transformação do Mangal em Campinho⁵⁷ e depois na urbanização do parque⁵⁸ ajardinado, além do porquê do nome Moscoso⁵⁹, também explicitado por Grijó. Para clarear a importância do parque em relação à cidade e aos moradores, lembramos que, via historiografia, além de abrir pioneiramente uma nova frente de ocupação urbana da capital, expandindo sua morfologia, o parque (inaugurado por Jerônimo Monteiro) estreou com um inédito pacote

56 Regina explica a Cadu: “Os lambe-lambes do Parque Moscoso ficaram famosos. No tempo deles, as pessoas não tinham máquinas fotográficas ou celulares [...]. Os lambe-lambes tiravam as fotos no Parque com suas máquinas em forma de caixotes montados em tripés de madeira. Eles ainda tinham de enfiar a cabeça dentro de um pano escuro para aprontar o equipamento [...]. Depois [...] o lambe-lambe mandava todo mundo ficar quietinho e dizia ‘olha o passarinho’, para ninguém fechar os olhos. Aí batia a foto acionando um fiozinho preto, chamado disparador” (SANTOS NEVES, 2013, p. 16-17). Em seguida, “tiravam, revelavam e copiavam as fotos. [...] havia a lavagem dos retratos na água de um balde com o emprego de sais químicos que os fotógrafos identificavam lambendo as fotografias que estavam copiando” (p. 17). Daí o nome lambe-lambe.

57 “Era uma área sem drenagem, um espaço baldio na cidade de Vitória, onde as águas da chuva formavam charcos. Era preciso transformar num lugar saudável para uso do povo” (SANTOS NEVES, 2013, p. 13).

58 Regina explica a Cadu: “Jerônimo Monteiro [...] teve a feliz ideia de fazer o parque, quando Vitória não tinha um grande jardim público. Aliás, a expressão que se usava na época era passeio público, um lugar em que as pessoas iam passear – diz Regina” (p. 14).

59 “[...] o nome do parque foi dado pelo próprio Jerônimo Monteiro em homenagem a outro presidente que governou o estado em 1888. Ele se chamava Henrique Moscoso” (SANTOS NEVES, 2013, p. 15), falecido antes da conclusão das obras do parque.

de infraestruturas⁶⁰: Vitória e seus cerca de 10 mil habitantes passaram, enfim, a ter água encanada, rede de esgoto, iluminação elétrica, bondes elétricos e novos edifícios de repartições públicas (DERENZI, 1995, p. 162-163). Ou seja, o Parque Moscoso faz parte do divisor de águas que alterou o dia a dia dos moradores e as relações entre esses ilhéus e a cidade. Graças à nova iluminação pública, por exemplo, as famílias capixabas criaram novo hábito: passear à noite e desfrutar das alamedas, lagos e jardins do seu único parque de 24.142 metros quadrados, com projeto paisagístico de Paulo Motta.

Com essa guinada de 180 graus, o Parque Moscoso transformou-se no ponto de encontro de todas as gerações, no cartão de visita e na área mais nobre de uma Vitória que experimentava os primeiros ares da então modernidade europeia, a exemplo de outras cidades brasileiras. A elite constrói amplas e confortáveis residências às suas margens, mas poucas casas antigas, como a Vila Oscarina, permanecem no entorno. Comércio, cinemas, clubes social e esportivo, como os citados por Grijó, o “beijo gelado” e o cine Politeama por LG, colégios e até a sede do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo compunham o cenário e a efervescência não só do entorno, mas também das relações sociais, econômicas, culturais e afetivas que se estabeleciam entre os capixabas, o Moscoso e a cidade ou vice-versa.

Mais do que isso, o parque passa a ser o novo símbolo da urbe, retomando Mela (1999, p. 145). Símbolo que se inscreve na memória afetiva das gerações que vivenciaram (e vivenciam) a pioneira área de lazer e são recriadas ficcionalmente, aqui reenfatizadas nos recortes de Luiz Guilherme e Grijó. É possível que esse simbolismo afetivo

60 É preciso enfatizar que até a primeira década do século XX Vitória era uma das capitais mais precárias do Brasil: sem água encanada nem rede de esgoto, com iluminação pública à base de querosene, piso lastimável nas tortuosas ruas mal traçadas, alagadiços insalubres, sem edifícios públicos que atendessem às necessidades administrativas (DERENZI, 1995, p. 155).

explique o porquê das inúmeras recorrências do Parque Moscoso na literatura do Espírito Santo. No entanto, ainda é prematuro bater o martelo, já que a pesquisa está em fase preliminar.

REFERÊNCIAS

ACHIAMÉ, F.; KOGURE, L. **Guilherme Santos Neves**. Vitória: Pró-Texto 2013.

AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. PEREIRA, M. L. (trad.). Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. LEAL, A. da C. (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOYM, S. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, n. 23, p. 153-165, 2017. Disponível em: <<http://www.historiadahistoriografia.com.br>> revista > article > view > 1236>. Acesso em: 27 jul. 2020.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. ALVES, E. F. (trad.). Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, G. **Abecedário**. Entrevista a Claire Parnet para o canal *Arte* da televisão francesa, 1988. Disponível em: <<http://escolano-made.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

DERENZI, L. S. **Biografia de uma ilha**. 2. ed. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1995.

GRIJÓ, F. **Licantropo e outras histórias**. Vitória: Flor&Cultura, 2001.

GRIJÓ, F. “Eu, licantropo”. *In*: **ESCRITOS** de Vitória 6: Parque Moscoso. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1994.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

JORDÃO, M. H. **A mudança de comportamento das gerações X,Y,Z e Alfa e suas implicações**. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.gradadm.ifsc.usp.br/dados/20162/SLC0631-1/geracoes%20xyz.pdf>>. Acesso em: 5 abr. 2020.

JOUTARD, P. Reconciliar história e memória? **Escritos**. *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 223-235, 2007. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero01/FCRB_Escritos_1_9_Philippe_Joutard.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2020.

MELA, A. **A sociologia das cidades**. Lisboa: Estampa, 1999.

PINHEIRO, L. F. de M. **O Parque Moscoso como espaço-memória da cidade de Vitória**: a educação na cidade em debate na formação continuada de professores. Dissertação (Mestrado em Ensino de Humanidades) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades, Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

SANTOS NEVES, L. G. **Navegação em torno da ilha vislumbrada**. Fotografias de Pedro J. Nunes. Vitória: Cultural; Tertúlia, 2014.

SANTOS NEVES, L. G. **O menino Cadu e o passeio pelo parque centenário**. Vitória: Cultural; Tertúlia, 2013.

SANTOS NEVES, L. G. **Passeio pelo centro de Vitória na companhia de Rubem Braga**. Fotografias de Humberto Capai. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.

SANTOS NEVES, L. G. A mais antiga saudade histórica do fantasma. *In*: NUNES, P. J. (coord.). **Tertúlia Capixaba**. Vitória: [s.n.], 2005. Disponível em: <https://www.tertuliacapixaba.com.br/coluna_a_certos_respeitos/106_a_mais_antiga_saudade_historica_do_fantasma.html>. Acesso em: 15 abr. 2020.

SANTOS NEVES, L. G. O menino e o parque. *In*: SANTOS NEVES, M. C. **Estação Capixaba**. Vila Velha: [s.n.], 2000. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/2017/04/o-menino-e-o-parque.html>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SANTOS NEVES, R. Prefácio. *In*: GRIJÓ, F. **Licantropo e outras histórias**. Vitória: Flor&Cultura, 2001. p. 11-14.

TATAGIBA, J. **A ilha da nostalgia**: crônicas/reportagens de Vitória. Vitória: [s.n.], 1999.

TUAN, Y-F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. OLIVEIRA, L. (trad.). São Paulo: Difel, 1983.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: versão digitalizada do Centro Interdisciplinar em Novas Tecnologias e Informação, 2004. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

RESUMO: A meta é debater como e por que o Parque Moscoso e seu entorno são recriados recorrentemente nas páginas literárias capixabas. O recorte limita-se a dois escritores: Luiz Guilherme Santos

Neves e Francisco Grijó. O primeiro, ao longo de sua obra ficcional, preserva a memória afetiva de personagens que vivenciam o Moscoso desde 1940, além de tantos outros que sempre retornam ao mais tradicional espaço de lazer público de Vitória, reacendendo a história. O segundo revigora o parque como lugar da experiência, da nostalgia e do território de um lobisomem. Em trilogia, o licantropo há 45 anos percorre o local e suas vias à caça de apetitosas carnaduras humanas. Philippe Joutard, Marc Augé, Michel de Certeau, Gilles Deleuze e Yi-Fu Tuan fazem parte do escopo teórico.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e lugar da experiência. Literatura e território. Literatura e memória afetiva. Luiz Guilherme Santos Neves. Francisco Grijó. Parque Moscoso – Tema literário.

Galos e piratas na poesia humorística de Manoel Teixeira Leite (ou João Bohemio)

Paulo Roberto Sodré⁶¹

O projeto de pesquisa *A sátira na literatura brasileira produzida no Espírito Santo nos anos de 1930 a 1950*, cuja proposta é buscar informações sobre o contexto cultural que propiciou a produção de *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, de Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves, produzido em 1933, mas publicado em 1985, de maneira a situá-lo e a analisá-lo a partir dos parâmetros próprios de sua época, levou-nos à leitura de diversos poemas humorísticos publicados na revista *Vida Capichaba*. Essa produção dos anos de 1923

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

a 1933, em Vitória, apresenta diversidade de autores (sob pseudônimos), de temas e de seções que compõem o periódico.

Embora o recorte temporal do projeto geral seja de 1930 a 1950 – uma vez que o objeto de análise é o livro fescenino produzido em 1933, mas com acréscimos de poemas datados mais tardiamente (NEVES, 1985, p. 260-261) –, ao longo do percurso de investigação percebemos que o recuo a 1923 seria produtor, haja vista a instigante produção humorística encontrada nos números da *Vida Capichaba*.

Em decorrência disso, realizamos preliminarmente o estudo da poesia de Xisto (pseudônimo de Manoel Lopes Pimenta) (SODRÉ, 2016) e de Til (pseudônimo de Manoel Teixeira Leite) (SODRÉ, 2016), o que nos fez perceber a relevância de se estudarem os textos humorísticos em prosa e verso, dada a sua frequência na revista especialmente nos anos de 1920.

Desse modo, iniciada a investigação acerca da poesia de humor de Xisto e de Til, e dando sequência a essa série de trabalhos introdutórios sobre o assunto, neste estudo observaremos pontualmente a poesia humorística de João Bohemio, pseudônimo de Teixeira Leite, que se distingue daquele assinado pelo mesmo poeta com o nome de Til, pseudônimo frequente na revista.

Um dos periódicos mais concorridos do Espírito Santo na primeira metade do século XX, a *Vida Capichaba*, como outros quinzenários da época, faz parte da história das revistas no Brasil (SALIBA, 2002, p. 37-65; MARTINS, 2008; NOGUEIRA, 2010). Seus editores fundadores foram Manoel Lopes Pimenta e Elpidio Pimentel que, em 1923, inauguraram a revista com o propósito de noticiar a vida social, literária, cultural e política do estado. Sua estrutura é composta por editorial, “De quinzena em quinzena”, geralmente assinada por Pimentel, e por inúmeras e nem sempre constantes seções. Durante os 35 anos da *Vida Capichaba*, desde 1923 até abril de 1958, quando se lança o último número, diversos textos foram publicados

em colunas ou em seções com finalidade tanto de informar como de entreter os leitores capixabas.

A dimensão humorística não foi omitida; ao contrário. Diversas colunas se valem do texto humorístico para veicular notícias “verdadeiras” ou imaginárias, além de comentários e opiniões sobre o que ocorria na cidade, no estado e no mundo. Nesse conjunto em prosa (normalmente por meio de notas e de comentários, às vezes, de minicontos), percebem-se títulos cuidadosamente pensados, de modo a preparar e sugerir ao leitor o propósito de seu conteúdo: “Traves e argueiros”, assinada por Escaravelho; “Aglhas e alfinetes”, assinada por Evandro; “Martelladas”, assinada por Antomor; “Précis de maledicência” e “Pavilhão das Bonecas”, assinada por Olho de Vidro. Além dessas, destaca-se pelo sucesso e pela constância da publicação a coluna “Alfinetadas”, assinada por Alfinete (SODRÉ, 2016).

Além dessas seções em prosa, a verve humorística é registrada igualmente em poemas, geralmente inclusos em colunas com títulos também sugestivos, e não na seção dedicada à publicação de poemas, “Versos” ou “Cimelio Literário”, bastante concorridas, pois divulgavam a produção lírica “séria” em alta na época. Em vez disso, os poemas humorísticos são distribuídos aleatoriamente no leiaute da revista. A razão evidente dessa distinção estaria no modo de recepção desses dois tipos de poesia (lírica e humorística): os textos selecionados para aquelas seções corresponderiam a uma produção considerada “séria”, sublime, de acordo com os padrões neoparnasianos, simbolistas ou, em outros termos, acadêmicos, da época (RIBEIRO, 1996, p. 38-39). Considerados poesia de circunstância, datados e “sem transcendência”, os poemas humorísticos eram considerados *menores* no panteão dos líricos, o que levou poetas de prestígio a adotarem pseudônimos que encobrissem sua identidade e o protegessem da “vergonha” e também do “risco” de publicarem textos satíricos, jocosos ou burlescos. Essa atitude era comum tanto para a publicação de livros como de periódicos produzidos no Brasil nesse período. Elias Thomé Saliba (2002, p. 119), em *Raízes do riso*, comenta que

[...] muitos humoristas, talvez envergonhados por se dedicarem a uma atividade tida como “não séria”, mesmo no teatro de revista procuravam esconder-se atrás de pseudônimos. [...] O uso de pseudônimos possibilitava iludir a produção do humor interdito, principalmente por parte de escritores com vínculos institucionais (Academia de Letras, cargos políticos etc.).

Em outro trabalho, a palestra “Deslizes e delícias da sátira humorística nas crônicas inéditas de Lima Barreto (1907-1921)”⁶², Saliba comentou que, além da proteção dos autores, o uso do pseudônimo poderia ser também uma estratégia de diversificação dos colaboradores nas revistas pequenas com carência de autores.

Conquanto fosse uma estratégia tanto para a proteção como para a diversificação de colaboradores, os pseudônimos se tornaram um problema, pois colocavam os editores em situação igualmente arriscada, porque poderia ser atribuída a eles a responsabilidade pelas opiniões dos autores de nome falso, em especial as maledicentes e críticas. Tal receio explicaria uma série de advertências que os editores publicaram na *Vida Capichaba*: “Os redactores da ‘Vida Capichaba’ informam aos seus leitores que a responsabilidade das secções, firmadas por pseudonymos, corre por conta individual dos donos desses escriptos” (VIDA..., 1923, p. 9). Em outro aviso, alerta-se para o abuso de pseudônimos:

Pedimos às pessoas, que nos distinguem com a remessa dos seus escriptos, o obsequio de declararem, para da redação, os seus legítimos nomes, ou de quem por ellas responda, sem o que teremos sempre o desgosto de não attendel-as, evitando a publicação de seus trabalhos.

62 Palestra apresentada na mesa redonda “Humor e Literatura”, no XVII Congresso da Sociedade Internacional de Humor Luso-Hispânico, ocorrido de 9 a 11 de novembro de 2016, na Faculdade de Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp), em Araraquara.

Isso porque o uso abusivo e exclusivo dos pseudônimos (*sic*) favorece, às vezes, certas mystificações impertinentes (VIDA..., 1925, n. 38, [p. 17]).

Essa pletora de pseudônimos levou Guilherme Santos Neves a publicar, provavelmente nos anos de 1950, um pequeno artigo sobre o assunto, indicando as razões (“modéstia, exibição ou snobismo”) e os usuários (Elpídio Pimentel, Manoel Lopes Pimenta, Aurino Quintais *et al.*) do falso nome:

Sem ponta de dúvida, foi luzido o grupo de colaboradores de “VIDA CAPICHABA”, desde o seu lançamento em abril de 1923. E seria interessante, no momento em que esta Revista inicia a caminhada de seus trinta anos de vida, recordar aqui seus escritores, citando-lhes os nomes, bem como os pseudônimos usados por modéstia, exibição ou snobismo.

Este, aliás, o propósito destas linhas: revelar, aos leitores de hoje, os nomes sob os quais se escondiam poetas e prosadores que deram sua colaboração às letras espírito-santenses, através das páginas da “VIDA CAPICHABA”, nos anos iniciais de sua circulação. (NEVES, 2020, p. 65).

Um dos exemplos famosos dessa atitude pseudonímica de fins do século XIX e início do XX é Olavo Bilac. Respeitado como poeta parnasiano, publicou, com Guimarães Passos, *Pimentões (rimas d’Ofilhote)*, ambos protegidos pelos pseudônimos Puck (Bilac) e Puff (Passos). Alvaro Santos Simões Junior, em *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904* (2007), explica, por meio de crônicas deste poeta, que a função do pseudônimo era o de identificar um estilo mais do que ocultar a autoria. Continua o autor:

Assim, ao lado do *estilo sério* dos poemas parnasianos e das crônicas semanais ou diárias coexistiria o *estilo leve* das sátiras em verso e também de várias crônicas mais ou menos descontraídas ou irreverentes. Pode-se afirmar que esses estilos coexistiam de modo harmônico, pois a autoria dos textos “leves” era assumida por um pseudônimo facilmente atribuível ao poeta. Talvez Bilac estabelecesse essa delimitação de fronteiras para preservar a respeitabilidade e o prestígio do estilo “sério”, sujeito a rígidos preceitos estéticos (SIMÕES JÚNIOR, 2007, p. 28, grifos do autor).

Provavelmente esse seria o caso de Manoel Teixeira Leite, autor de *Plenilúnio*, no estilo academista, “sério”, publicado em 1932. Ao investigarmos sua poesia de humor sob pseudônimo, percebemos que ele produziu para seções específicas como “Figuras e Figurões” ou “Ellas e Elles”. Personalidades políticas, intelectuais e artísticas são os alvos para Leite tecer homenagens ao mesmo tempo elogiosas e burlescas. Guilherme Santos Neves (2020, p. 66) comenta:

Poetas e prosadores como TIL ou JOÃO BOHEMIO, pseudônimos de M. Teixeira Leite, que ainda nos dá a graça de sua colaboração em “Plumas e Farpas”. *Til*, além de poeta, era ilustrador dos “Retratos a Giz” do *Xisto*, e de outras seções da Revista.

Embora Neves aponte a diferença entre os dois pseudônimos de Teixeira Leite apenas a partir de formatos textuais distintos – poema e prosa –, a leitura dos poemas assinados por Bohemio nos levou, inspirados pela ponderação de Simões Júnior, à hipótese preliminar de que haveria outras diferenças entre eles, apesar de terem em comum o “estilo leve”. Os poemas firmados com Til, como vimos em outro trabalho sobre o escritor, são curtos, vazados em quadras e sonetos; o elogio é exposto concomitantemente com as tiradas cômicas, em geral caricaturas e jogos de palavras com os nomes e sobrenomes do visado do poema (SODRÉ, 2016).

Quanto aos assinados por João Bohemio, de imediato percebemos a extensão e a narratividade. Esses são os poemas que observaremos neste trabalho. De todo modo, vale notar que, por vezes, ele assina alguns textos em prosa, como o conto “A generosa”, e poemas menores, “Primor”, no estilo de Til:

Figura 1 – *Fac-símile* de poema curto e de conto de João Bohemio



Fonte: VIDA..., 1926, n. 66; VIDA..., 1927, n. 103

Por conta dessa distinção, preferimos separar o comentário sobre a poesia humorada de Leite por pseudônimos. Alguns poemas assinados por Bohemio são “O gallo enfermo” (VIDA..., 1923, n. 7), “Não é?...” (VIDA..., 1924, n. 30), “A semana da gallinha” (VIDA..., 1926, n. 79), “À porta do Globo” (VIDA..., 1926, n. 75), “Cinzas... cinzas” (VIDA..., 1927, n. 89) e “Carnaval” (VIDA..., 1927, n. 87), entre outros⁶³. Neste trabalho, procuraremos analisar o primeiro, apoiados especialmente nas reflexões sobre o humor e seus caracteres, de Vladímir Propp (1992), Alvaro Santos Simões Júnior (2007) e Luiz Carlos Travaglia (1989, 2015).

63 Os poemas assinados por João Bohemio compõem um livro inédito de versos humorísticos, *Plumas e farpas*, como informa Neves, a que não tivemos acesso ainda (cf. RIBEIRO; AZEVEDO, 2008, p. 116).

Em forma de silva – isto é, composição de origem ibérica dotada de grande liberdade de estrofe, metro e rima (CAMPOS, 1978, p. 151) –, composta de 15 estrofes decassilábicas e hexassilábicas (clássico recorte métrico das odes, que se difeririam da silva pelo recorte estrófico assistemático desta), “O gallo enfermo” é uma narrativa em terceira pessoa sobre uma doença diagnosticada como “monogamia gallinacea”, decorrente de um comportamento “lesa-natura”, segundo o qual os bichos não devem se restringir a uma única fêmea. Neneco, casado com Dada, nota a doença de seu gallo carijó, cuja cura estaria nas mãos veterinárias da Dr.^a Lindanor:

Naquelle dia o gallo do terreiro
Do Neneco Faria amanhecera
 Tristonho, no poleiro,
De asas moles e crista côr de cera,
O que era, certamente, o mau symptoma
 De uma doença fatal.
Neneco ao collo o gallinaceo toma
 E, triste, paternal,
Examina-o tal qual como um doutor,
Concluindo desse exame
Que a entendida senhora Lindanor
 Com rapidez se chame...

D. Dada, bem perto do marido,
Contempla, lacrimosa, o lindo gallo.
Da raça carijó, ali nascido,
Pois cuidados sem fim tivera em creal-o.

Era um raro exemplar muito invejado
Por todo avicultor.
Grande, robusto, altivo, esbelto, ousado,
E sobre tudo bom reproductor,

Cincoenta gerações
Já havia dado ao mundo com a “Tetéia”,
Galinha de perfeitas proporções,
Da qual ninguem faz a menor idéa!

Desde moço, frangote,
Por sua companheira a recebera,
Pois, entre tanta flor do plumeo lote,
O Neneco a escolhera,
Elle um poeta, um artista, em cuja estréa
O collocaram na primeira linha,
A quem tanto encantava uma Phrynéa,
Como boa galinha!

Foi por causa do aviario
Que elle casou-se inesperadamente,
Elle com prosa de celibatario,
Que vivia contente
Entre os bandos inquietos dos pintainhos,
Sua unica ventura,
Sem jamais desejar mornos carinhos
De feminil creatura.

Não ha muito enjeitara
Um casamento, que era um partidão!
Trinta contos de dote abandonara
Nesta quadra de arroxo e cavação!
Trinta! Quando por tres ha tanta gente
Que a liberdade deu por uma vez,
E até quem se “enforcasse”, cégamente,
Faltando mesmo tres!...

D. Dadá, vizinha, horas inteiras,
No muro do quintal trepada, via
O nosso avicultor das chocadeiras
Tirar a pintaria,
Afflicto, as mãos mettendo
Como nas fartas arcas de um thesoiro,
Entre os dedos trazendo
Umas bolinhas de oiro...

Teve inveja. Dois dias logo após,
Comprara á bela moça, no mercado,
Oito casaes de puros carijós
Para o seu lindo aviário começado...
As constantes permutas
De gallos e gallinhas, pintos e ovos,
Fizeram em Neneco, entre ânsias brutas,
Nascer a flor de sentimentos novos...

A D. Lindanor, veterinaria,
Depois de auscultações, diagnosticou
Que era doença de vida sedentária;
Uma gallinha, apenas, desposou,
O que era contra as leis do gallinheiro
E crime de, tambem, lesa-natura...
Assim, no mundo inteiro,
As leis dos bichos são as da creatura!...

A sra. Doutora
Disse não era nada,
Que em poucos dias a ave encantadora,
Estaria curada...

Levasse-a sempre á sua residencia,
Onde tinha aparelhos e pharmacia...
Curaria, porem, com muita sciencia,
Essa “monogamia gallinacea”...
Neneco esperto, mal raiava o dia,
O seu formoso gallo
A’ casa da doutora, em ancias ia
Pontualmente leval-o.

O tratamento nunca terminava
Apesar de garboso e prazenteiro
A asa arrastar, si perto lhe chegava
Qualquer dama do alegre gallinheiro...

D. Dadá notara, certo dia,
Que seu bello marido amanhecera
Com a luz dos lindos olhos negros fria
E a face côr de cera...
O que era, certamente, o máo symptoma
De uma doença fatal...
Ha muito que Neneco não lhe toma
Na boca rubia o beijo conjugal!

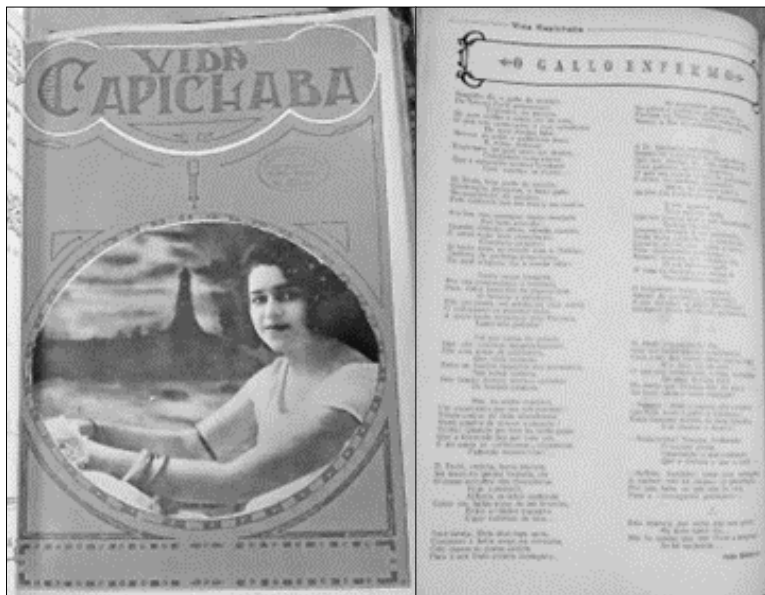
– Neneco! disse a esposa, não consinto
Que hoje leves o gallo a Lindanor!
Estás bastante doente, eu bem presinto,
Vou chamar o doutor!
– Nada tenho! Troveja, furibundo,
O marido pirata,
Guardando o mal profundo,
Que o tortura e que o mata...

– Soffres, bandido! disse com amargura
A mulher; não há “Senso” na pharmacia,
Por isso, falso, sei que não ha cura
Para a “monogamia gallinacea”!...

~

Esta historia, por certo, não tem graça,
Ha todo santo dia...
Não ha esposa que não chore a desgraça
De tal epidemia... (LEITE, 1923, n. 7).

Figura 2 – *Fac-símile* da capa do número 7 da *Vida Capichaba*, de 1923 e da página de “O gallo enfermo”, de João Bohemio



Fonte: VIDA..., 1923, n. 7

Teixeira Leite lança mão do recurso narrativo clássico da epopeia, a narração *in media res*, uma vez que inicia sua história com a preocupação de Neneco e Dada com a doença do galo (“De asas moles e crista côm de cera”), explicando seu início em flashback: a vida celibatária de Neneco e a paixão pela avicultura, o encontro com a vizinha Dada, também entusiasta das aves, e o cuidado dos dois, unidos então pelo matrimônio, com o galinheiro. Exposto o passado, o narrador retoma o episódio da doença, colocando em cena a recuperação do carijó, e acrescenta o principal ponto da narrativa jocosa: a mesma doença do galo atinge o dono, o que é exposto na estrofe final: “Esta historia, por certo, não tem graça, / Ha todo santo dia... / Não ha esposa que não chore a desgraça / De tal epidemia...”.

A despeito do que afirma o poeta narrador (“Esta historia, por certo, não tem graça”) – ironicamente, decerto –, todo o poema é chistoso, desde a escolha da forma até a glosa do tema da malandragem masculina. A tonalidade elegante da justaposição do decassílabo e do heroico-quebrado na silva (numa época de poesia acadêmica nos ambientes letrados capixabas) contrasta com o assunto de “estilo leve” ou “baixo”: a “galinhagem” ou “safadeza” dos esposos – ou “pirataria”, nos termos da época (“O marido pirata”⁶⁴) –, o que inicia o efeito humorístico do poema.

Acirrando o contraste, Teixeira Leite aproveita o que Vladimir Propp considera marcantes recursos do cômico: o uso dos nomes e a comparação zoomórfica. Embora para o autor russo os nomes sejam um recurso auxiliar para “reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama” (PROPP, 1992, p. 131) e que o “instrumento básico [do cômico] é [antes] a descrição dos protagonistas, da trama, dos conflitos etc.” (p. 132), parece que o nome e seu sentido antecedem (e em alguns casos dispensariam) a descrição: Neneco⁶⁵

64 Horácio de Almeida (1981, p. 211), no *Dicionário de termos eróticos e afins*, registra o termo com o sentido de “Homem sedutor”.

65 Curiosamente, o feminino “neneca” significa “meretriz”, um regionalismo de São Paulo (ALMEIDA, 1981, p. 186).

Faria, o avicultor, tem um nome e um sobrenome que o descrevem comicamente de antemão. Em vernáculo, o termo implica a junção do substantivo “nenê” com o sufixo diminutivo “-eco” – às vezes de efeito pejorativo –, significando, no contexto do poema, “bebezinho”. Essa ideia de infantilidade vem reforçada pelo nome/apelido de sua mulher, Dada, que ressoa onomatopaicamente e lembra os balbucios iniciais da criança, enfatizando o aspecto cômico na caracterização do casal (PROPP, 1992, p. 131).

Para contrapô-la e reforçar a ingenuidade moral dos esposos, Teixeira Leite coloca a personagem Lindanor, “a entendida senhora Lindanor”, como doutora veterinária, sábia e cidadina (deduz-se que, considerada a época, ela estudou em grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, para onde iam os estudantes abastados interessados em títulos de doutor), diferente dos interioranos (ou, ao menos, provincianos de hábitos rurais, devido ao gosto pelo galinheiro) Neneco e Dada. Possivelmente uma aglutinação dos nomes “Linda” (bela) e “Eleonor” (*Alli nur-Elli nor*: meu Deus-*Alli/Elli* é luz-*nor* – GUÉRIOS, 1981, p. 109), de que resultaria o significado de “linda luz”, Lindanor é a que diagnostica a doença do galo e acende no dono, Neneco, o desejo de “ciscar em outros galinheiros”, doença incurável dos homens, segundo a coda do poema.

A locução “monogamia gallinacea” é outro recurso do poeta para o efeito cômico de sua silva, haja vista a adjetivação paradoxal: como se sabe, boa parte dos galináceos, sobretudo a das galinhas, não é monogâmica, pelo contrário; os galos são reprodutores prolíficos, o que garante aos empresários grande produção de ovos e frangos. Isso nos leva ao cerne do poema: o galo, “Grande, robusto, ativo, esbelto, ousado, / E sobre tudo bom reproductor”, foi escolhido para ficar apenas com Tetéia, uma galinha comparada à famosa cortesã grega, Frinéia, outro motivo de gracejo no poema, pois desenvolve a comparação humano/animal.

O sobrenome de Neneco, “Faria”, só ganha sentido pontual ao fim do poema, complementando a composição do personagem.

Topônimo português (GUÉRIOS, 1981, p. 118), “Faria” interessa no poema como futuro do pretérito do verbo fazer, pois indica qual seria a ação de Neneco ao se sentir doente como seu galo: “Com a luz dos lindos olhos negros fria / E a face côr de cera... / O que era, certamente, o máo symptoma / De uma doença fatal...”. Os três últimos versos retomam com adaptações a descrição da doença do carijó: “De asas moles e crista côr de cera, / O que era, certamente, o mau symptoma / De uma doença fatal”.

A silva é construída de modo ambíguo, porque, ao tratar da recuperação do galo, tornando contente o Neneco, tem-se a impressão de que as visitas de tratamento à casa de Lindanor são as visitas adulterinas (ou bígamas) do próprio avicultor, um poeta apreciador dos encantos de Frinéia: “Elle um poeta, um artista, em cuja estréa / O collocaram na primeira linha, / A quem tanto encantava uma Phrynéa”⁶⁶. Nessa descrição, aliás, Teixeira Leite nos dá outra pista do caráter “pirata” do antes celibatário e dedicado marido de Dada. No entanto, tudo indica que são as visitas e o poder de sedução de Lindanor, personificação da cortesã grega, linda luz feminina, que conduzem Neneco à doença observada por Dada, que percebe e protesta contra o perigo da “bandidagem” do marido enrabichado:

– Soffres, bandido! disse com amargura
A mulher; não há “Senso” na pharmacia,
Por isso, falso, sei que não ha cura
Para a “monogamia gallinacea”!... (LEITE, 1923, n. 7).

Como percebe que não há o remédio “juízo” (“Senso”) na farmácia, capaz de curar a doença do tristonho Neneco, Dada parece se conformar com a falta de cura e com o caso que o marido *faria* com Lindanor.

66 É possível que Teixeira Leite brinque com algum conhecido da época (ou consigo mesmo, poeta humorístico).

Nesse ponto, percebe-se claramente a comparação zoomórfica de Neneco com o galo carijó apenas insinuada ao longo do poema. Nos textos humorísticos, é comum essa aproximação entre homens e alguns animais, na medida em que

Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. Por isso a representação de uma pessoa com o aspecto de porco, macaco, galha ou urso indica as qualidades negativas correspondentes do homem. A similitude com animais aos quais não são atribuídas qualidades negativas (a águia, o falcão, o cisne, o rouxinol) não provoca o riso. Daí a conclusão de que para as comparações humorísticas e satíricas são úteis apenas os animais a que se atribuem certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano (PROPP, 1992, p. 66-67).

A respeito do galo, Propp (1992, p. 102) comenta sua presença nos contos maravilhosos russos referentes à raposa. Nesses, o galináceo é apresentado como polígamo e como espertalhão: “O papel de embusteiro pode ser desempenhado não só pela raposa, mas também por outros animais, como o gato que todos temem, ou o galo que nada teme e com seu canto incute medo aos animais mais fortes” (PROPP, 1992, p. 102). Ainda que o autor russo alerte para o fato de que aqueles contos não intentam o efeito cômico, percebe-se que o estereótipo da esperteza da raposa e do galo pode perfeitamente migrar por meio de comparações para o texto humorístico, como ocorre no poema de João Bohemio.

Nesse sentido, o galo adoecido é tratado por Teixeira Leite no poema ao mesmo tempo como personagem propriamente dito da narrativa e como antecipação alegórica, metonímica ou fabular do que ocorrerá possivelmente com Neneco *Faria*. Em ambos os caracteres se dá a “lesa-natura”, a monogamia, facilmente corrigida no tratamento do galo, mas dificilmente curada no casamento cristão de Neneco.

Diferentemente de Til, voltado para retratos ou comentários humorísticos breves ligados à política capixaba, assina João Bohemio os poemas de Teixeira Leite com mais atenção ao ordinário jocoso da vida. No caso de “O gallo enfermo”, como os outros que apresentaremos oportunamente, trata-se de texto longo, em forma de silva, realista, que prima por uma espécie de crônica zombeteira de Vitória e de seus arredores, flagrando situações que, em geral, expõem as tensões do casamento e da educação moral das mulheres.

Não passa despercebido, decerto, o teor misógino e patriarcalista do poeta, próprio da época, em sua narrativa. Para elaborar de modo jocoso esse tipo de ideia conservadora no poema, Leite utiliza ora os nomes, os caracteres, ora algumas figuras de linguagem comuns ao discurso humorístico: o exagero (caricatura e hipérbole) e o contraste.

Como se percebe, os poemas humorísticos publicados na *Vida Capixaba* causam interesse não apenas do ponto de vista da discussão de aspectos sociais e histórico-culturais relativos a Vitória no início do século XX, mas da reflexão a respeito da convivência dos estilos “sério” e “leve” num mesmo poeta, ora dedicado a uma mundividência literária acadêmica, ora voltado à anotação humorística do que se passa a seu redor.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, H de. **Dicionário de termos eróticos e afins**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ANTELO, R As revistas literárias brasileiras. **Boletim de Pesquisa NELIC (Núcleo de Estudos Literários e Culturais)**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 1-11, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1041/791>. Acesso em: 22 abr. 2020.

BILAC, O.; PASSOS, G. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

BREMMER, J.; ROODENBURG, H. Introdução. *In*: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. **Uma história cultural do humor**. AZEVEDO, C.; SOARES, P. (trad.). Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.

CAMPOS, G. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

DAMASCENO, D. Sincretismo e transição: o Neoparnasianismo. *In*: COUTINHO, A. (dir.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 4, p. 593-609.

DUTRA, T. L. A revista *Vida Capichaba* no seu contexto histórico. **Tipo&Grafia**, Vitória, n. 1, p. 8-10, 2011. Disponível em: <http://ladht.ufes.br/baixar/tipoografia/tipoografia_revista01.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2020.

EAGLETON, T. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Tradução de Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

GUÉRIOS, R. F. M. **Dicionário etimológico de nomes e de sobrenomes**. 3. edição revista e aumentada. São Paulo: Ave Maria, 1981.

HANSEN, J. A. Anatomia da sátira. *In*: VIEIRA, B. V.G.; THAMOS, M. **Permanência clássica**: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 145-169.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEITE, M. T. O gallo enfermo. **Vida Capichaba**, Vitória, n. 7, 1923. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Código de localização n. 2,194,03,03.

LIMA, J. V. de (org.). Teixeira Leite. *In*: LIMA, J. V. de. (1934). **Poetas capixabas**. 2. ed. revista e atualizada. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2018. p. 33-35.

MARTINS, A. L. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1920). São Paulo: Edusp, 2008.

MENDES, L. *Álbum de Caliban*: Coelho Neto e a literatura pornográfica na Primeira República. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 205-228, 2017.

MENDES, L.; VIEIRA, R. F. **Pimentões (rimas d'O Filhote)**, de Puff e Puck: Olavo Bilac, Guimarães Passos e a “pornografia deco-tada” na *Belle Époque*. 2020 [Texto inédito].

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

NEVES, G. S. Pseudônimos e pseudônimos em *Vida Capichaba*. **Fernão**: Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo, Vitória, n. 3, p. 65-70, 2020.

NEVES, R. S. Comentários. *In*: VELLOZO, P.; NEVES, J. S.; NEVES, G. S. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 215-263.

NEVES, R. S. **Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo** (Terceira parte: De 1901 a 1950). 2019. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2019/10/Mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-ES-de-Reinaldo-Santos-Neves.-1.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2020.

NOGUEIRA, C. A. Revista *Careta* (1908-1922): símbolo da modernização da imprensa no século XX. **Miscelânea**, Assis, v. 8, p. 60-80, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/clara.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2020.

PACHECO, R. As publicações literárias (ou quase). *In*: HISTÓRIA da Literatura do Espírito Santo. Vitória: Cultural-ES, [1992]. 3 v. p. 349-369. Dattiloscrito inédito constante do acervo da Coleções Especiais da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. Tombo n. 869,0 (81) (091) H 673.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. BERNARDINI, A. F.; ANDRADE, H. F. (trad.). São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84).

PUFF (Guimarães Passos); PUCK (Olavo Bilac). **Pimentões (rimas d'O Filhote)**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=75773>>. Acesso em: 20 maio 2020.

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

RIBEIRO, F. A.; AZEVEDO, T. M. **Dicionário de escritores e escritoras do Espírito Santo**. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras, 2008.

ROCHA, C. Introdução. *In*: ROCHA, C. **Revistas literárias do século XX em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. p. 11-30.

ROSTOLDO, J. P. *Vida Capichaba: o retrato de uma sociedade*. **Dimensões: Revista de História da Ufes**, Vitória, n. 11, p. 269-281,

jul./dez. 2000. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2344/1840>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na república. In: SEVCENKO, N. (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SALIBA, E. T. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMÕES JÚNIOR, A. S. **A sátira do parnaso**: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904. São Paulo: Unesp, 2007.

SODRÉ, P. R. Camões (e injúria lúdica) em Vitória, 1933: a propósito de sonetos de g. em *Cantáridas*. **Ciências Humanas e Sociais em Revista**, Rio de Janeiro, v. 33, p. 163-174, 2011.

SODRÉ, P. R. **Cantáridas e “Alfinetadas” na Vida Capichaba**: estudo sobre literatura satírica produzida no Espírito Santo (década de 1920). Relatório de atividades (Licença para Capacitação) – Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. [Inédito].

SODRÉ, P. R. Sobre o tipo e os gêneros do texto humorístico: o aspecto literário. **PERcursos Linguísticos**, Vitória, v. 8, n. 20, p. 11-25, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/20777>>. Acesso em: 15 maio 2020.

TRAVAGLIA, L. C. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Revista Leitura**, Maceió, n. 5-6, p. 42-79, 1989. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6579/5508>. Acesso em: 21 jul. 2020.

TRAVAGLIA, L. C. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. In: CARMELINO, A. C. (org.). **Humor**: eis a questão. São Paulo: Cortez, 2015. p. 49-90.

VIDA Capichaba, Vitória, 1925-1927. Acervo eletrônico da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

VIDA Capichaba, Vitória, 1923. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Código de localização n. 2,194,03,03.

RESUMO: Recolhe e analisa “O gallo enfermo”, poema narrativo humorístico de Manoel Teixeira Leite, sob o pseudônimo João Bohemio, publicado na revista *Vida Capichaba*, em 1923. Considera para o estudo introdutório do poema a noção, o contexto e os recursos linguísticos e literários do humor propostos por Vladimir Propp, Alvaro Santos Simões Júnior e Luiz Carlos Travaglia. Observa que os textos de Leite/Bohemio são elaborados a partir especialmente da caricatura, muito comum na poesia humorística da época, vazada em versos narrativos de relativa extensão.

PALAVRAS-CHAVE: Humor literário brasileiro – anos 1920. Poemas humorísticos – Manoel Teixeira Leite/João Bohemio. Poesia humorística capixaba – Manoel Teixeira Leite/João Bohemio. Manoel Teixeira Leite/João Bohemio – Poesia humorística.

A literatura de cordel produzida no Espírito Santo

*Rodrigo dos Santos Dantas da Silva*⁶⁷

As reflexões aqui presentes são oriundas de minha pesquisa de mestrado, *O cordel capixaba no Ensino Fundamental II: práticas dialógicas de leitura e escrita nas aulas de Língua Portuguesa*, ainda em andamento, que pretende discutir a correlação existente entre o ensino de leitura e a produção embasadas na literatura de cordel capixaba⁶⁸.

67 Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

68 Estamos usando os termos “cordel capixaba” e “cordel produzido no Espírito Santo” por conta da referência popular do termo capixaba, o que dialoga com o gênero discursivo cordel – que em nosso estado também foi escrito por sujeitos que se radicaram aqui.

As discussões aqui presentes têm como objetivo contextualizar a história desse gênero discursivo no Brasil, tentando identificar sua chegada no Espírito Santo, assim como mapear pessoas que produzem ou produziram literatura de cordel em nosso estado. Ressaltamos que a literatura de cordel, enquanto expressão popular, tende a valorizar a história e a voz de um povo, por isso é pertinente pesquisarmos a literatura popular capixaba e analisar sua concreticidade na educação básica, no meio acadêmico e em momentos menos formais de leitura literária.

Trazemos à tona reflexões acerca da chegada desse gênero discursivo no Brasil, a partir dos estudos de Abreu (1999) e Marinho e Pinheiro (2012); assim como as definições que envolvem a literatura de cordel: uma produção cultural que no Brasil é uma herança lusitana da época da colonização, uma prática a qual, inicialmente, instalou-se no Nordeste e que desde o século XIX se espalhou pelos quatro cantos do país.

Isso posto, propomos mover um olhar para essa literatura popular dentro de um viés bakhtiniano acerca da literatura de cordel: enunciados situados historicamente, envolvidos por nossa cultura em um contexto social real, o capixaba. Trazemos a este estudo a literatura de cordel, enquanto evento discursivo, mutável e plástico (BAKHTIN, 2011, p. 285) e associado ao nosso cotidiano, a partir da voz do cordelista ou produtor de cordel⁶⁹. Compreendemos essa literatura de folhetos que traz enunciados associados às experiências cotidianas – um evento discursivo potencializador de vozes reais (e sociais), uma unidade enunciativa claramente definida e alinhada dentro de uma métrica e estrutura preestabelecida – o cordel.

Esperamos que as informações aqui expostas possam reverberar futuras discussões acerca da literatura de cordel capixaba e,

69 Vamos utilizar os termos “cordelista” e “produtor de cordel”, visto que no Espírito Santo professores, pesquisadores, contadores de histórias, jornalistas e poetas também escrevem/escreveram cordel.

possivelmente, contribuir com professores, pesquisadores e estudiosos interessados em pesquisas com cordéis do Espírito Santo.

O ADVENTO DA LITERATURA DE CORDEL NO BRASIL

A literatura de cordel surge na França da Idade Média, no século XVI, período em que o Trovadorismo estava em voga, popularizando-se em meio impresso. Lembramos que as cantigas trovadorescas eram ligadas diretamente à oralidade: versos cantados juntamente de instrumentos musicais (castanholas, violão, pandeiro). Com o advento da imprensa, surgem assim os folhetos. O cordel em Portugal se torna comum no século XVII, chegando ao Brasil colonial no fim desse período.

De acordo com Silva (2018), esses folhetos traziam narrativas populares e serviam também para informar a população do que estava acontecendo. A literatura de cordel lusitana não possuía definição fixa, no que se diz respeito ao gênero e à forma, e compreendia vários gêneros discursivos: receitas, novelas, teatro, contos fantásticos, notícias (ABREU, 1999, p. 21). Esse material impresso era vendido nas feiras e exposto pendurado em uma corda, por isso o nome cordel. Em Portugal, os folhetos também eram chamados de “literatura de cego”, porque Dom João V permitia, em 1789, a venda desse tipo de publicação pela Irmandade dos Homens Cegos de Lisboa. Na Espanha, os folhetos também são chamados de “folhas soltas”.

Em Portugal, a comunidade letrada apreciava esse tipo de literatura, no entanto, não se perdia a perspectiva oral que a envolvia, pois aqueles que sabiam ler faziam a leitura desse material para aqueles que não dominavam essa prática. O que populariza a literatura de cordel em Portugal é a impressão dos folhetos em material de pouca qualidade, o qual era vendido mais barato às classes sociais mais baixas (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 19).

Não sabemos com precisão o momento em que a literatura de cordel chega ao Brasil; porém, entendemos que foi no período

colonial por meio dos colonizadores portugueses e durante as invasões no Nordeste pelos espanhóis. Souza e Passos (2018, p. 77) afirmam que o gênero foi trazido primeiro para Salvador e depois, na modalidade oral, compartilhado com outras regiões nordestinas. De acordo com Abreu (1999, p. 105), o cordel lusitano diz ao leitor brasileiro para não se preocupar com problemáticas políticas, sociais e econômicas. Eram histórias que retratavam heróis e nobres portugueses, desavenças entre o bem e o mal e a harmonia das classes baixas com seus senhores. Contudo, essas particularidades foram alteradas em nosso contexto de produção e até hoje a literatura de cordel brasileira apresenta características de nosso contexto.

A estrutura do cordel brasileiro se difere daquele que era produzido em Portugal, até mesmo pela quantidade de gêneros discursivos que a literatura portuguesa de cegos abarcava. Percebemos que em Portugal a literatura de cordel estava muito mais relacionada ao processo editorial desses textos (ABREU, 1999, p. 25) que um processo de manifestação poética e cultural.

Inicialmente, os folhetos eram produzidos em tipografias de jornais, depois os próprios poetas passam a imprimir sua obra em suas tipografias. Os pequenos livros eram encontrados em mercados públicos, feiras e também por meio dos correios e, em dado momento, os poetas populares tinham os seus revendedores de cordel. E a partir de 1940, a técnica da xilogravura é atribuída às capas dos folhetos – anteriormente os cordelistas usavam ilustrações de artistas ou fotos de cartões portais.

No Nordeste de nosso país, a literatura de cordel se define e populariza, na metade do século XIX, a partir da prática oral: cantorias, recitação de poemas e pejejas (debates poéticos que se se assemelham às batalhas de rima contemporâneas). Leandro Gomes de Barros publica seus primeiros folhetos em 1893, logo em seguida, Francisco das Chagas Batista e João Martins Athayde fazem suas publicações. Nesse mesmo período, estruturam-se os padrões de composição, as formas de comercialização e a constituição do público (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 22).

Podemos encontrar cordéis com os seguintes conteúdos: 1) Pelejas, os debates poéticos; 2) Folhetos de circunstância, os quais trazem histórias semelhantes aos relatos jornalísticos; 3) ABCs, poemas narrativos em que cada estrofe corresponde a uma letra do alfabeto; 4) Romances, que trazem histórias com embates entre heróis e vilões, podendo ser de vários estilos e, apesar dos poucos detalhes, possuem elementos de uma narrativa. Em 1920, a métrica poética dos folhetos é definida: “Na década de 1920, graças à atuação de João Martins de Athayde, as características gráficas dos folhetos foram estabelecidas: 8 a 16 páginas, para as pelejas e poemas de circunstância; 24 a 56 para os romances” (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 26).

Na literatura de cordel, a sextilha é o tipo de estrofe que mais encontramos: contendo seis versos de sete sílabas, os quais trazem rimas alternadas nos versos pares (2º, 4º e 6º versos). Os romances comumente são escritos em sextilhas, porém, temos folhetos de sete ou dez versos, a depender do conteúdo que eles trazem. É também em 1920 que a estrutura da poesia em cordel é concebida de acordo com o conteúdo do folheto.

A LITERATURA DE CORDEL NO ESPÍRITO SANTO

Sabemos que a literatura produzida no Espírito Santo nem sempre foi evidenciada, porque o nosso estado, desde o período da colonização, esteve à margem do poder (RIBEIRO, 1996, p. 9). E com o cordel capixaba não seria diferente, visto que ainda é tida por alguns como uma literatura de pouca qualidade (por conta de seu aspecto popular e fortemente oral), marginalizada pelas “autoridades” literárias, culturais ou políticas por questões de mercado e circulação.

A literatura de cordel, apesar de ser muito florescente nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, conseguiu migrar e se instaurar em outras localidades do país, inclusive na região Sudeste – mas sem perder o seu caráter popular. Após esse processo de migração, em 1988, a Academia Brasileira de Literatura de Cordel, ABLC, foi fundada no Rio de Janeiro.

Deduzimos que a literatura de cordel chegou ao Espírito Santo na época em que São Paulo estava se urbanizando, período que corresponde a uma das eras do Presidente Vargas, de 1951 a 1954 – período em que nordestinos migravam para São Paulo em busca de novas oportunidades de trabalho e qualidade de vida, visto que “a virada do século XIX no Brasil foi marcada por mudanças que afetaram sobretudo os trabalhadores que viviam do campo, em condições de dependência e favor” (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 18). De São Paulo, esses sujeitos migravam para outras partes da região e para outros estados do país, inclusive para o Espírito Santo, e carregavam suas histórias e cultura na bagagem.

Assim, trouxemos a esta discussão 20 nomes de escritores, capixabas ou não, os quais residem ou residiram no Espírito Santo e que evidenciam ou já evidenciaram a literatura de cordel em sua produção. Ressaltamos que nem todos se autodenominam cordelistas, mas já fizeram uso dessa literatura para sua composição poética.

As informações referentes às pessoas que se dedicaram ao cordel no Espírito Santo estão se consolidando por meio de buscas na internet, de diálogo ou troca de e-mail com presidentes ou membros de algumas Academias de Letras capixabas, assim como de estudiosos de literatura produzida no Espírito Santo e de entrevistas ou conversas informais com os próprios cordelistas. Ressaltamos, inclusive, a falta de material bibliográfico acerca da produção desse gênero discursivo em nosso estado.

Figura 1 – Capas de folhetos capixabas



Fonte: arquivo do próprio autor

A literatura de cordel do Espírito Santo tende a abarcar o contexto capixaba: monumentos históricos, lendas, praias, fauna, flora, pessoas importantes para nossa terra, problemáticas sociais e temas políticos. Enfim, enunciados que se concretizam a partir de nosso cotidiano. Alguns nomes se destacam na produção do gênero, principalmente na região da Grande Vitória, como Kátia Bobbio, Clério Borges, Teodorico Boa Morte e Vitor Vogas. Outros indivíduos de fora da metrópole capixaba também trabalham ou trabalharam com literatura de cordel capixaba – nem todos cordelistas, mas escritores, poetas ou apenas estudiosos do gênero e, ainda, temos aqueles que mais se utilizaram do processo editorial de folhetos –, todos esses compreendidos como vozes que precisam ser reconhecidas.

Na capital do estado, temos Kátia Bobbio, Adilson Vilaça, Vitor Vogas, Fábio Pererê, Leonardo Dutra Ferreira e Wladimir Cazé – este último é natural de Petrolina, mas é radicado na capital desde 2009, não produziu nenhum folheto capixaba, mas trouxe na bagagem cordéis como *A filha do imperador que foi morta em Petrolina* e *ABC do carnaval*. Kátia Bobbio é natural de Conceição da Barra e desde a adolescência escreve cordel, pois passava férias no interior baiano e

teve contato com esse tipo de produção. Certamente é a primeira a mulher capixaba a escrever cordel e o faz desde 1978.

A obra de Bobbio contempla os mais variados temas de caráter capixaba, além disso, coloca em pauta temáticas cômicas ou de cunho social, como o câncer de mama, a violência contra a mulher e o aquecimento global. No folheto *Praias do Espírito Santo*, Kátia enaltece com orgulho o balneário do Espírito Santo, que compreende o estado de norte a sul:

O litoral capixaba
É uma beleza sem par
Tem cheiro de maresia
Que se espalha pelo ar,
São praias brasileiras
Que eu agora vou falar

A nossa costa praieira
Tem águas quentes e frias,
Algumas são mais desertas
Com rochas e pedrarias,
Também tem as mais profundas
E outras com calmarias... (BOBBIO, [20--], p. 1).

Kátia Bobbio é verdadeiramente apaixonada pela cultura capixaba; além de cordelista, é advogada, servidora pública e artista plástica. Deduzimos que seja a cordelista capixaba mais conhecida e premiada. Kátia é titular em sete academias de letras do Espírito Santo, dentre elas a Academia Espírito-Santense de Letras e a Academia Feminina Espírito-Santense de Letras, e é acadêmica de outras fora do estado. O cordel capixaba produzido por Kátia Bobbio também faz parte do conjunto de literatura feminina do Espírito Santo e integra uma marginalidade de um todo que já é marginalizado, a própria cultura capixaba (RIBEIRO, 1996, p. 54), visto que a maioria do

cordelistas são homens e Bobbio é umas das poucas mulheres que produziram literatura de cordel no estado e ainda se destaca por sua obra.

Adilson Vilaça, quase um cânone capixaba, publicou em seu Facebook recentemente um cordel homenageando Mestre João Miguel Pereira – o qual fez 103 anos em 2020 e mora no distrito da Prata dos Baianos, em Ecoporanga –, sendo este um dos maiores representantes da cultura popular capixaba e um dos mais antigos organizadores da Roubada da Bandeira, festejo típico ecoporanguense:

Mestre João Miguel Pereira
Um entre tantos paisanos
Festeiro da Brincadeira
Ali da Prata dos Baianos
Encantando a vila inteira
Desde faz corridos anos
Na Roubada da Bandeira
Rei de todos os decanos.

Ninho do ilustre folguedo
Sua casa alegre reduto
Vida aberta sem segredo
Seu olhar de homem astuto
Um coração de arvoredo
Ofertório do melhor fruto
Livre do mal e do medo
De todo cão absoluto.

No fandango do quintal
Fincou confiança em São João
Pra terço e pelo-sinal
Alto mastro em devoção
Pro belo festejo anual
No auge da celebração

Pela graça celestial
Todo o povo em oração.

A Brincadeira é ruidosa
Não somente contrição
Sua reza é bem rumorosa
Quando vem a procissão
Ruge fogo em polvorosa
Estrondaços de montão
Pisa a matraca orgulhosa
Dando vivas a São João. (VILAÇA, 2020, s.p.).

Vilaça tem um grande amor por esse município, onde o escritor de origem mineira passou sua infância. Lembramos, ainda, que Vilaça já escreveu um livro sobre o massacre de Cotaxé, também distrito de Ecoporanga. Adilson Vilaça ainda não tem nenhum folheto impresso publicado, mas se prepara para publicar em 2020 o livro de poesias *Quem é dono desta morte?*, no qual consta “Cordel de Dona Geralda”, enaltecendo esta e outro distrito ecoporanguense, Imburana, e na mesma obra também estará presente “Cordel de Mestre Ivan”, exaltando esse capixaba e sua dedicação ao movimento cultural de Folia de Reis.

Vitor Vogas, carioca, é jornalista do *A Gazeta* desde 2008. Faz publicações nesse jornal, geralmente analisando a política estadual e nacional, inclusive, já criou uma personagem, Severino Severo, que mediava peijas com políticos brasileiros vigentes naquele contexto (ROCHA, 2015, p. 5). Vogas publicou, em 2014, uma narrativa infanto-juvenil em cordel, *Irmãos de leite*, relançado em 2018, que coloca em tela temas relacionados às desigualdades sociais.

Figura 2 – Capa de *Irmãos de leite*, livro escrito em cordel por Vitor Vogas



Fonte: perfil pessoal de Vitor Vogas no Facebook

Fábio Pererê é idealizador do *Cordel Afro Capixaba* (2019), folheto que narra as histórias de pessoas pretas de ascendência africana que viveram as políticas escravocratas em São Mateus, norte do estado, sendo estas: Costância de Angola, Clara Maria do Rosário dos Pretos, Zacimba Gaba, Dona Antônia Panelreira e Chico Pombo. Essas personagens são oriundas dos livros de Maciel de Aguiar, da coleção “História dos Quilombolas” (2007), textos que foram escritos a partir da coleta de narrativas orais, desde a adolescência de Aguiar. Pererê é ator, contador de histórias e membro da Academia Brasileira de Contadores de Histórias; tem diversos projetos correlacionados à literatura e, desde 2004, dedica-se às “histórias dos vencidos”.

O professor Leonardo Dutra Ferreira é graduado em Letras Português-Espanhol e se dedica ao cordel desde a graduação. Organiza grupos de estudo e recitação, onde ele recita seus poemas e

também discute o gênero discursivo aqui exposto – ainda não tem cordéis publicados.

Agnalberth Gonçalves Campos é natural de Contagem, mas passou a infância em Vitória. Possui cerca de 85 folhetos e ficou muito conhecido no Pará. É autor de um cordel capixaba com fins de campanha política, já publicado, e almeja publicar um folheto sobre um antigo “puteiro” de Vitória. Atualmente, Agnalberth mora em Vila Velha.

No município de Serra, temos Clério Borges, poeta e trovador, que publicou duas edições de seu folheto *O Vampiro lobisomem de Jacaraípe*, uma em 1983 e outra em 2005 – cordel que traz uma lenda presente na história desse balneário da Serra:

Jacaraípe de ontem
Não tinha a mesma beleza
Como se vê, atualmente,
Por toda sua riqueza,
De garotas, sol e mar,
Que nos dá a natureza

Na época do lobisomem
Tudo ia em marcha ré
Vivia-se entre os matos
E o povo só andava a pé,
Pulava-se como os gatos
Entre cobra e jacaré.

Como poeta do povo
Vou narrar todo mistério
Do tal vampiro encantado
Que tornou-se um caso sério,
Que assustava muita gente
Por trás do cemitério... (BORGES, [2005], p. 2).

Teodorico Boa Morte, também de Serra, é cordelista, músico e folclorista; lançou em livro um cordel narrando a revolta de negros escravizados na região de Queimado, intitulado de *Insurreição de Queimado* (tendo sua primeira edição em 1998 e a segunda, em 2019). Também publicou em cordel *Igreja dos Reis Magos, de Nova Almeida*. Borges e Boa Morte são membros da Academia de Artes e Letras da Serra.

No município de Serra ainda temos os poetas Juacy Lino Feu, Pedro Maciel da Silva e Moacir Malacarne, que também fazem cordéis capixabas, segundo o *Caderno Dois do Diário Oficial do Espírito Santo* (ROCHA, 2015, p. 3). Todavia, não conseguimos adquirir o material poético deles.

Em São Mateus, temos César Domiciano, paulista, radicado nesse município do norte capixaba. Segundo o próprio cordelista, ele foi alfabetizado com cordéis que seu pai, mineiro que foi tentar a vida em São Paulo, adquiria com colegas de trabalho, os quais eram nortistas ou nordestinos. César é acadêmico da Academia Mateense de Letras e produziu cordéis honrando as belezas do Norte capixaba, além de cordéis para sua esposa e também sobre os quilombolas de Conceição da Barra. É graduando do curso de Pedagogia do Campo (Ufes, campus São Mateus) e já mobilizou diversos projetos sociais com literatura de cordel.

Em Cachoeiro de Itapemirim, nós temos o cordelista Aécio de Bruim, que também é professor aposentado. Já fez cordéis para personalidades capixabas como Rubem Braga e Luz Del Fogo. Recentemente, fez folhetos para crianças, *A festa no céu e outras histórias em cordel*, e em 2005 publicou *Cinó, um capixaba sem medo*. Bruim também escreve contos e crônicas.

Paulino Leite, em Ecoporanga, também faz cordel e os publica em livros. A sua obra se concretiza com narrativas sobre a história desse município, assim como a de figuras importantes que compõem o enredo ecoporanguense:

No ano de 55
Ainda era mata virgem
Não existia ambulância
Nem também uma viatura
Pois não existia estrada
Na mata só tinha picada
E nos homens e as pisaduras

Nos ombros que carregam
A padiola e o doente
Não podia voltar para trás
Só podia seguir para frente
De Águia Branca para Ecoporanga
Com mata de ponta a ponta
E rios de água corrente... (LEITE, 2004, p. 150).

Também conhecido como Paulino PT, nasceu em Jequié-BA e estudou até a 4ª série, mas a pouca escolaridade não aprisiona sua criatividade, muito menos sua memória discursiva: já publicou 14 livros e, desde 2015, tem preparado sua 15ª obra – narrativas em versos de caráter histórico e memorialista, compreendidas de causos, testemunhos pertinentes àquela realidade.

Maria do Carmo Conopca, professora e pesquisadora, publicou em 2019 *O menino que nasceu aos 15*, um cordel que evidencia a importância do uso social de pessoas trans. O material é produto educacional de sua pesquisa do Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica do Instituto Federal do Espírito Santo. O enredo de seu cordel é emprenhado de diversas vozes de sujeitos trans, discentes ou servidores do Ifes – Campus Colatina –, local da coleta de dados de sua pesquisa.

Célia Oliveira, que atualmente reside na Irlanda, em 2006 publicou o folheto *Crime da Ilha do Frade (O direito de saber)*, uma releitura literária do livro *O poder da calúnia* (2005), de Vinícius Bittencourt,

da crônica do jornalista Pedro Maia, “Cadê as provas?”, publicada em *A Tribuna* (26/2/2003), e em extrato original de autoria de Neyla Duffles Andrade Donato, *O direito de saber*. O folheto narra a dor e a angústia de uma tradicional família capixaba provindas de um caso de duplo homicídio no bairro nobre Ilha do Frade, em 2003.

Figura 3 – Capa do folheto *Crime da Ilha do Frade (O direito de saber)*



Fonte: arquivo do autor

Trazemos ainda a esta pesquisa poetas já falecidos que também se dedicaram à literatura de cordel capixaba: Manuel Alves Barreto, de Pinheiros; Elmo Elton, o “príncipe dos poetas” de Vitória; Hermógenes da Fonseca, barrense que se radicou em Vitória; e Adenir Bernardino, carpinteiro que veio do interior e publicou dois folhetos de cordel: *A amante assassina* e *O bairro São Pedro*.

Em Pinheiros, no norte do Espírito Santo, Manoel Alves Barreto, ou simplesmente Barreto, foi um cordelista baiano, nascido em

Ibipeba, que se radicou no contexto pinherense. Barreto estudou apenas até a 4ª série primária e isso não o impossibilitou de construir seus versos; tanto produzia com auxílio de dicionário, como fazia versos de improviso. Foram mais de 30 anos morando em Pinheiros, vindo a falecer em 2009 por complicações devido ao Mal de Parkinson. Em 2011, estudantes e professores do grupo Ressoar, da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Nossa Senhora de Lourdes, localizada nessa cidade, montaram uma coletânea com os cordéis de Barreto. O seu filho Romilton também publicou um cordel capixaba, *Barreto, o poeta esquecido*, e seu neto Bruno ainda não publicou nenhum folheto, todavia, já produziu alguns rascunhos em cordel.

Os cordéis capixabas de Barreto muito preocupavam-se com os movimentos político-sociais, merecendo destaque: *A eleição do Inferno*, *A voz do povo*, *Espero um Brasil melhor*, *A morte de Tancredo Neves e a Emoção do Brasil em 1985*.

Elmo Elton (1925-1988), conhecido como Poeta da Cidade aqui em Vitória, foi um escritor de extrema versatilidade, porque, de acordo com sua biografia publicada em 2014, produziu biografias, antologias, trovas e cordéis capixabas, como *ABC de Vitória*, *O Convento da Penha*, *O Padre José de Anchieta no Espírito Santo*, *São Francisco de Assis*, *Terra Capixaba*, *Caboclo Bernardo*, *O enfermeiro das contas brancas e a sineta de ouro*, *A lenda de Braz Gomes – O Judeu Pescador*.

Elton fez curso de Jornalismo no Rio de Janeiro e foi membro da Academia Espírito-Santense de Letras, assim como integrante do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. Foi um dos pioneiros em sua poesia ao trazer personagens populares da ilha: o pescador, a rendeira e o catraieiro (JACINTHO, 2018, p. 33); e foi um dos poucos escritores capixabas que teve seu devido reconhecimento ainda em vida. Citado pelo engenheiro e poeta trovador Eno Teodoro Wanke, na capa do folheto de Clério Borges, como um dos cordelistas do Espírito Santo, ao lado de Bobbio, Barreto e Clério Borges, por honrarem as Letras Capixabas em um gênero que não é de “fácil feitura”.

Hermógenes da Fonseca, que se considerava um folclorista capixaba, nasceu em Itaúnas, distrito de Conceição da Barra; manuseava a cultura popular capixaba “em forma de contos, crônicas, ensaios, poesia e cordel” (TRAJETÓRIA..., 2013, s.p.). Tinha formação em Contabilidade e Direito; foi sindicalista, integrava o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e foi vereador na capital, Vitória, onde se radicou. Produziu também fábulas, as quais contêm personagens que fazem referência às pessoas simples de lugares como Conceição da Barra e São Mateus, região Norte do estado, e “[...] inúmeras obras que deixou, a maioria em forma de folhetos” (NEVES, 2019, p. 92).

O mapeamento de cordelistas do Espírito Santo aqui apresentado nos mostra que nosso estado também produz literatura de cordel, o cordel capixaba. Percebemos a riqueza desse gênero ainda não muito evidenciado no Espírito Santo, que traz particularidades concretas do contexto espírito-santense, as quais se correlacionam com uma estrutura de métrica, estrófica e em um jogo de rimas. O cordelista capixaba traz em seu texto aspectos importantes de nosso povo e região, que se misturam às marcas sócio-históricas situadas geograficamente em nosso Espírito Santo.

Percebemos a concreticidade e a relevância do cordel capixaba, pois podem ser entendidos como “[...] enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação” (BAKHTIN, 2011, p. 264), uma produção discursiva contínua, compreendida por uma coletividade social, e seu “acabamento” se relaciona com particularidades ocasionais e singulares pertinentes às experiências discursivas reais e cotidianas (BAKHTIN, 2018, p. 219). Por isso, reforçamos que ele precisa ser compartilhado em lugares de trocas de saber, sejam eles formais ou informais.

APONTAMENTOS SOBRE OS CORDÉIS COM SOTAQUE CAPIXABA

Entrar em contato com o cordel capixaba nos subsidiou perceber a vitalidade desses textos, constituídos de vozes sociais, as quais enaltecem a cultura do Espírito Santo. Infelizmente, percebemos que a literatura produzida aqui sempre ficou à margem, se comparada a outras manifestações literárias de nosso país, a “prima pobre” da literatura brasileira, e com o gênero discursivo cordel não seria diferente: um gênero popular que em nosso estado tem ficado à margem da margem. Mas vemos estudiosos, intelectuais, apreciadores e editores conterrâneos que se movimentam constantemente a fim de trazer à tona essas produções tão importantes para a literatura nacional.

Percebemos que o cordel capixaba está presente em diversos suportes: livros, blogs, antologias, redes sociais – para além dos folhetos. E os cordelistas daqui muitas vezes estão ligados apenas aos movimentos das academias de letras, das quais são titulares, ou são conhecidos só nas adjacências de onde residem. Muitos desses escritores produzem cordel concomitante ao efetivo trabalho em outras áreas de atuação/conhecimento ou produção literária. Notamos também que o cordel capixaba, diferentemente da esmagadora maioria dos cordéis nordestinos, não segue uma métrica ortodoxa e nem sempre essas produções possuem afinidade com a prática de recitação em público, mesmo trazendo temas populares relacionados ao Espírito Santo.

Compreendemos também que a literatura de cordel, dentro de um pensamento concreto, é composta de enunciados situados historicamente, trazendo temáticas reais de um contexto – em nosso recorte, o contexto capixaba –, uma produção poética compreendida por um coral de vozes sociais relevantes, as quais despertam no interlocutor uma multiplicidade de significados e respostas.

Evidenciamos que os cordelistas/produtores de cordel capixabas aqui “mapeados” não compõem um panorama completo, visto a

grandiosidade artístico-literária que compreende o estado do Espírito Santo; logo, podem existir outros sujeitos que fazem uso desse gênero discursivo em sua prática literária. Por isso, vemos a importância desses cordéis espírito-santenses adentrarem as escolas de educação básica, no contexto acadêmico, em rodas de leitura e eventos de literatura e arte, a fim de que essas vozes sejam valorizadas e outras sejam descobertas, formando, assim, um verdadeiro coral que canta em sextilhas, versos, rimas e que fazem dos folhetos uma partitura que compreende a nossa cultura popular capixaba.

REFERÊNCIAS

ABREU, Ma. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

BOBBIO, K. **Cordel Praias do Espírito Santo** [Folheto de cordel]. Vitória: Governo do Espírito Santo, [20--]. 8p.

BORGES, C. J. **O vampiro lobisomem de Jacaraípe** [Folheto de cordel]. 2. ed. Serra: Clube dos Trovadores Capixabas, [2005]. 8p.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. BEZERRA, P. (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. M. (Volochinov). **Marxismo e filosofia de linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência de linguagem. GRILLO, S.; AMÉRICO, E. V. (trad.). 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

JACINTHO, A. L. N. **O poeta da cidade. Elmo Elton**: vida e obra. Vitória: Prefeitura de Vitória, 2014.

JACINTHO, A. L. N. **Leitura poética de Vitória na obra de Elmo Elton**. 2018. 175f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de Humanidades) – Programa de Pós-Graduação em Ensino em Humanidades, Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

LEITE, P. **Ecoporanga e suas raízes**. Vitória: Edit, 2004.

MARINHO, A. C.; PINHEIRO, H. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

NEVES, R. S. **Mapa da literatura feita no Espírito Santo**. 2. ed. Vila Velha; Vitória; Cariacica: Estação Capixaba; Neples; Cândida, 2019. (Série Estação Capixaba, v. 20).

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

ROCHA, C. Cordel com sotaque capixaba. **Revista de Cultura do Diário Oficial do Espírito Santo**, Caderno Dois, Vitória, ano V, n. 29, p. 3-5, set. 2015.

SILVA, A. V. U. S. da. **A literatura de cordel como prática motivadora da leitura e da escrita em sala de aula**. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Rural de Pernambuco-Unidade Acadêmica de Guaranhuns, Guaranhuns, 2018.

SOUZA, L. R. dos S. de; PASSOS, O. V. de O. A. LITERATURA DE CORDEL: Um recurso pedagógico. **Revista Científica da FASETE**, p. 75, 2018. Disponível em: <https://www.fasete.edu.br/revista-rios/media/revistas/2018/17/literatura_de_cordel.pdf>. Acesso em: 25 out. 2020.

TRAJETÓRIA de Hermógenes Lima Fonseca é contada em livro. **Secult**, Vitória, 5 jan. 2013. Disponível em: <<https://secult.es.gov.br/trajetoria-de-hermogenes-lima-fonseca-e-conta>> Acesso em: 30 set. 2020.

VILAÇA, A. **Cordel de João Miguel**. Vitória, 24. jun. 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=1453893641465507&set=a.111721479016070>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

RESUMO: Buscamos com o artigo em tela investigar a literatura de cordel no Espírito Santo, apresentando os possíveis produtores desse gênero discursivo em nosso estado. Por meio das investigações de Marcia Abreu (1999) e Ana Cristina Marinho e Hélder Pinheiro (2012), pontuamos a chegada da literatura de cordel no Brasil e seu deslocamento para as outras regiões do país. Analisamos alguns folhetos/produções poéticas recolhidos, a partir de estudos de Mikhail Bakhtin, no que diz respeito à categoria de enunciado concreto. Procuramos aqui potencializar a valorização do cordel capixaba, pouco evidenciado em nosso estado.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de cordel do Espírito Santo. Cordel capixaba. Cordel – Enunciado Concreto.

Amâncio Pereira: um homem de sua época

*Wilson Coêlho*⁷⁰

Tendo em vista o fato de Amâncio Pereira ser negro, talvez por um tabu em aprofundar sobre as questões do racismo, sua história parece um pouco conturbada, considerando que nos faltam muitas informações para entender bem a sua sobrevivência como um homem comum e, mais ainda, como conseguiu vencer as intempéries de sua época e chegar a ocupar cargos e funções de destaque na sociedade capixaba. Para se ter uma ideia, ele nasceu pouco depois da “Insurreição de Queimado”, que aconteceu em março de 1849, no distrito da Serra, São José do Queimado. Insurreição essa que, chamada de Revolta pela classe dominante capixaba, foi palco de uma das maiores rebeliões a favor da liberta o dos escravos, ou seja, a tentativa de alforria dos negros escravizados na província do Espírito Santo,

70 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

e uma das maiores na época em que ocorreu, ou seja, no Período Imperial do Brasil, lembrando que a Proclamação da República só aconteceria em 1889.

Das três leis que gradualmente aboliram a escravidão, a primeira foi a Lei Eusébio de Queirós (Lei n.º 581), promulgada dia 4 de setembro de 1850, proibindo o tráfico de escravos, elaborada pelo ministro da Justiça, Eusébio de Queirós Coutinho Matoso da Câmara (1812-1868), durante o Segundo Reinado. A segunda, Lei do Ventre Livre, elaborada pelo senador Visconde do Rio Branco, foi aprovada apenas em 28 de setembro de 1871. Em seu Artigo 1º, rezava que os filhos da mulher escrava que nasceram no Império, desde a data da publicação da lei, seriam considerados livres. No mesmo artigo, no parágrafo 1º, dizia que os tais filhos menores ficariam em poder e sob a autoridade dos senhores de suas mães, os quais terão a obrigação de criá-los até a idade de 8 anos completos e, completando, no parágrafo 2º, quando o filho da escrava chegasse a essa idade, o senhor da mãe terá a opção ou de receber do Estado a indenização de 600 mil-réis ou de utilizar-se dos serviços do menor até a idade de 21 anos completos. Mas conforme Anelisa Aarão Marques, citando Joaquim Nabuco em *O Abolicionismo*:

“Ninguém mais nasce escravo” era seu princípio, porém os ingênuos – apelido pelo qual ficaram conhecidas as crianças beneficiárias da lei – só se emancipavam aos vinte e um anos de idade, ficando na companhia da mãe escrava e, conseqüentemente, também escravizados. É certo também que a lei previa que a criança ficaria em poder do senhor da escrava até os oito anos de idade... (MARQUES, 2005, p. 248-249).

Ainda conforme a Lei Rio Branco ou Lei do Ventre Livre, o filho da escrava era livre, mas devia ser entregue ao governo ou permanecia na fazenda ou na casa do seu proprietário, junto à família, até completar 21 anos. Também poderia ser entregue a alguma instituição do governo que se encarregaria de seu sustento até a maioridade.

Obviamente, mesmo que não se tenham informações sobre como Amâncio Pereira tenha sobrevivido desde o seu nascimento, consta, conforme referido anteriormente, que ele participou desde jovem da luta abolicionista e, mais tarde, na fundação da Sociedade Abolicionista do Espírito Santo. De acordo com Maria Stella de Novaes, em seu livro *A escravidão e a abolição no Espírito Santo*:

A 14 de julho de 1884, “A Província do Espírito Santo” transcrevia notícias do Jornal do Comércio: “O Governo vai convocar os Conselheiros do Estado, para, em reunião plena, dizerem acerca das medidas que pretende propor à Assembleia Geral, para a solução progressista deste delicado problema, no sentido indicado pelo Sr. Presidente do Conselho, no programa com que se apresentou, nas duas Câmaras, no dia 9 do corrente mês, isto é, por meio de uma disposição geral, se forme, no país inteiro, a localização provincial do elemento servil; se amplie, em largas proporções, fundos de emancipação, lançando-se uma contribuição nacional que chame a concorrer, para a extinção do elemento servil, toda a massa contribuinte e não unicamente as classes proprietárias; se decrete a libertação dos escravos, que tenham atingido a idade de sessenta anos etc.”

[...]

No mesmo ano de 1884, fundava-se, no Espírito Santo, mais uma sociedade, para trabalhar pela redenção dos cativos, a Abolicionista Literária Peçanha Povoá, a 29 de Março. Seus fundadores foram Pedro Lírio, Tibúrcio de Oliveira e diversos estudantes do Ateneu Provincial. Durou pouco e mais tarde, transformando-se no Clube Abolicionista João Clímaco. É o que lemos, em “Homens e Causas do Espírito Santo”, do saudoso Prof. Amâncio Pereira (NOVAES, 2010, p. 105-106).

É dessa personalidade, respeitada em sua época e pouco conhecida hoje, que procurará tratar este trabalho introdutório. Apoiado

nos estudos de Francisco Aurelio Ribeiro e Oscar Gama Filho, em especial, e na leitura da peça *Virou-se o feitiço* de Amâncio Pereira, pretendemos trazer para comentário dados de sua biografia e aspectos de sua obra dramaturgica.

A FORMAÇÃO DO DRAMATURGO

Amâncio Pereira (Vitória, ES, 8 de abril de 1862-13 – agosto de 1918, também em Vitória) foi professor, jornalista, historiador e escritor, autor de obras de pedagogia, novelas, contos, biografia e assuntos históricos. Também era compositor e tocava piano e rabeca. Veio de uma família pobre e, por falta de recursos financeiros, não pode completar seus estudos secundários no Curso do Ateneu Provincial e tampouco realizar seu desejo de se dedicar à carreira jurídica. Depois, enquanto trabalhava no Tesouro Provincial, acabou colando grau no antigo Colégio Normal, tornando-se professor primário. Como professor em início de carreira, trabalhou em diversas cidades do Espírito Santo; depois se instalou em Vitória até a morte.

Ainda estudante, fundou, juntamente de outros colegas, o Clube Saldanha Marinho, de feição republicana, manifestando-se, desde moço, em favor da abolição da escravatura por meio da imprensa de sua província. Inclusive, com Cândido Costa e Aristides Freire, igualmente dramaturgos, participou, em 17 de outubro de 1869, da fundação da Sociedade Abolicionista do Espírito Santo. Era membro da loja maçônica União e Progresso. Além disso, pertenceu à Societé Academique de Histoire International de Paris, ao Instituto Histórico da Bahia, ao Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, ao Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba e ao Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo (RIBEIRO, 2010, p. 37-38).

Ainda de acordo com Francisco Aurelio Ribeiro, em *Patronos e acadêmicos* (2014), Pereira foi fundador e redator de dois jornais: *Sete de Setembro* e *Gazeta Literária*, além de haver colaborado nas seguintes folhas: *O Espírito-santense*, *Gazeta da Vitória*, *Gazeta do Itapemirim*,

Pyrilampo, Comércio do Espírito Santo, Eco da Lavoura, Autonomista, A Tribuna, Jornal Oficial, Diário da Manhã, Nova Senda, Regeneração, Meteoro, O Semanal, O Lidador, O Combate, Alvorada, A Ordem, e na revista humorística *O Olho*, de Luiz de Fraga Santos e Aristóteles da Silva Santos. Publicou trabalhos didáticos como *Noções abreviadas de Geografia e História do Espírito Santo*, em cinco edições, a primeira datada de 1894 e adotada, como as demais, pela Diretoria da Instrução Pública local; *Almanaque do Espírito Santo*, em dois volumes, o primeiro em 1898 e o segundo, edição póstuma, em 1919; *Traços biográficos*, 1897; *Folhas avulsas*, 1895; *Folhas dispersas*, 1896; *Homens e coisas do Espírito Santo*, em dois volumes, o primeiro de 1897 e o segundo em edição póstuma; *Datas espírito-santenses*, em dois volumes, o primeiro de 1909 e o segundo em edição póstuma (RIBEIRO, 2010, p. 37).

Na área literária, publicou *Humorismos*, contos, 1897; *Benevente, cidade de Anchieta*, sem data; *Na lua de mel*, comédia, 1895; *O tio Mendes*, comédia, 1897; *O engrossa: virou-se contra o feiticeiro*, comédia, 1890; *Apuros de um marido*, comédia em um ato, sem data; *Jorge ou perdição de mulher*, novela, sem data; Vários trabalhos continuam inéditos (peças teatrais, operetas infantis e um romance).

ASPECTOS DA DRAMATURGIA DE AMÂNCIO PEREIRA

No que diz respeito ao teatro, Amâncio Pereira, juntamente a um grupo de interessados e amantes das artes cênicas, funda o Grêmio Dramático Particular 7 de Setembro, data inclusive de sua fundação, em 1889. Esse Grêmio Dramático foi o realizador da encenação de muitas de suas peças e, como era comum na época, os homens quase sempre interpretando os papéis femininos. E de sua carreira como dramaturgo, podemos distinguir duas fases diferentes: uma delas é composta de comédias de costumes e dramalhões e, a outra, *vaudeville* e revista (GAMA FILHO, 1987, p. 156), além das peças dedicadas ao público infantil. De acordo com Oscar Gama Filho, em seu

livro *Teatro romântico capixaba* (1987), Amâncio Pereira foi o primeiro dramaturgo brasileiro a escrever peças teatrais dedicadas ao público infantil. Vale abriremos uma ponderação a respeito deste último item.

Obviamente que um teatro para crianças, da forma como o conhecemos hoje, ou seja, na maioria das vezes feito por adultos visando ao público infantil, é bem recente. Segundo Gama Filho:

Amâncio Pereira foi o primeiro dramaturgo brasileiro a escrever peças teatrais especialmente endereçadas ao público infantil (as obras de José de Anchieta, espanhol de nascimento, pretendiam atingir a população em geral). O que caracteriza esta especificidade do texto é pura e simplesmente o fato de o próprio Amâncio ter se valido da expressão “revista infantil” para classificar as peças *Ano Novo* (escrita e encenada em 1915) e *Vitória de Relance* (escrita e encenada em 1916) (GAMA FILHO, 1987, p. 157).

Mas o que é um teatro infantil? Será mesmo que este, se podemos entendê-lo como um gênero teatral, teve início mesmo apenas na primeira metade do século XX? Provavelmente, devemos também considerar muitas manifestações cênicas e rituais anteriores como suas parentes, algumas mais próximas, outras mais distantes. Então, o que havia de tão especial na peça de Amâncio Pereira para justificá-la como gênero de teatro infantil, considerando que foi montada por um grupo formado por atores, diretor e autor, que se reuniu para realizar um espetáculo teatral voltado para o público infantil? O que será que existia antes?

No Brasil, por exemplo, no século XVI, temos a experiência do teatro religioso de uma didática catequética e moralizadora, a partir de José de Anchieta que, influenciado pelos autos do português Gil Vicente, seguiu a tradição do teatro religioso medieval. E escreveu peças de circunstância, embora adaptadas à nova realidade colonizadora, incluindo elementos da cultura indígena. Em suas apresentações, não contava somente com atores adultos, mas com o público

infantil bastante importante e fundamental para o êxito de suas mensagens colonizadoras. Lembrando que, em seus autos religiosos, ele tinha a plena consciência do impacto que a presença e participação desse público infantil contribuiriam na formação e conversão religiosa e moral dos nossos indígenas.

Na história do teatro brasileiro, consta que, em meados do século XVII e XVIII, havia grupos de teatro que trabalhavam com marionetes e fantoches, apresentando-se ao ar livre, de forma que eram assistidos por crianças. Obviamente, apesar de esse gênero teatral de marionetes e fantoches estar bem próximo do teatro chamado infantil, muitos de seus temas estão mais adequados para o público adulto.

Consta na história do teatro brasileiro que, pouco tempo depois, praticamente no fim do século XVIII e início do XIX, era muito comum ver crianças representando para adultos, ou seja, havia companhias infantis formadas por jovens atores entre 9 a 14 anos nos palcos, cantando, dançando e atuando. Havia grupos de fãs que se reuniam em clubes para homenageá-las. E entre esses espectadores, contava-se com um público infantil, embora essa não seja a questão central, considerando que esses grupos representavam peças do repertório clássico de teatro.

Ainda no século XIX, o chamado teatro infantil, ou um gênero bastante próximo, acabou surgindo com o teatro que se fazia na escola. Este se constituía de monólogos escritos por autores famosos da época para serem representados em datas comemorativas. Esses monólogos tinham um cunho moralizador e deveriam ser recitados por crianças. De certa forma, são praticados até os dias de hoje.

Considerando esses dados, a questão de Amâncio Pereira ser considerado o primeiro autor de uma “dramaturgia infantil”, na verdade, parece equivocada, pois creio que seria mais apropriado dizer de uma dramaturgia direcionada para o público infantil, considerando que seus autores são adultos.

Voltando à pergunta “o que é um teatro infantil?”, Oscar Gama Filho se socorre de Mário de Andrade, em seu livro *O empalhador*

de passarinho, quando diz: “O que é o conto? Alguns dos escritores do inquerito se tem preocupado com este inábil problema de estética literária. Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, s.d., p. 5, *apud* GAMA FILHO, 1987, p. 157). Certamente, ele faz essa citação para justificar sua afirmação de que Amâncio Pereira seria considerado o primeiro autor de uma dramaturgia infantil por ele ter nomeado suas peças *Ano Novo* (escrita e encenada em 1915) e *Vitória de relance* (escrita e encenada em 1916) como “revista infantil”.

Numa publicação da *Revista de teatro*, de janeiro/fevereiro de 1960, intitulada “A quem a prioridade no teatro infantil por atores adultos?” e assinada por Raimundo Magalhães Junior, então presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais s (SBAT), há uma controvérsia:

[...] Refiro-me à medalha dada a Maria Clara Machado, como “homenagem especial como Criadora do Teatro Infantil por Artistas Adultos”. Acredito que o “Jornal do Comércio” foi de boa fé induzido ao erro por informações de quem não se deu conta de pesquisar a verdade. Homenagens merecerá Maria Clara Machado como atriz e autora de peças infantis, não, porém, por aquele título, que não lhe cabe (MAGALHÃES JUNIOR, 1960, p. 7).

Quem, na verdade, fundou no Brasil o Teatro Infantil por Artistas Adultos foi Lucia Benedetti, com a peça *O casaco encantado*, levada à cena pela Companhia Artistas Unidos, elenco profissional de primeira ordem, com Henriette Morineau, Graça Melo, Ambrósio Fregolente, Dary Reis, Jacy Campos, Margarida Rey e outros, no Teatro Ginástico, em temporada regular, iniciada a 27 de outubro de 1948, como se poderá verificar no registro da SBAT (MAGALHÃES JUNIOR, 1960, p. 7).

De certa forma, pelo menos no que diz a respeito a esses dois autores, sai vitorioso Amâncio Pereira, considerando que sua peça

Ano Novo foi montada em 1915, e *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, que nasceu em 1914, somente foi ao palco em 1948.

Retomando o tema das duas fases diferentes da dramaturgia de Amâncio Pereira, a primeira marcada por comédias de costumes e dramalhões e a segunda por *vaudevilles*, operetas e revistas, parece importante compreendermos um pouco da conjuntura nacional no que diz respeito à produção teatral.

A partir de 1822, com a proclamação da independência do Brasil, foi aberto um espaço onde eclodiram amplamente as manifestações artísticas do romantismo e, por consequência, dos sentimentos nacionalistas. Surge João Caetano, considerado o primeiro grande ator brasileiro que, em 1833, fundou a primeira companhia brasileira de teatro. Em 1836, Gonçalves de Magalhães, em artigo na revista *Niterói*, editada em Paris por um grupo de brasileiros, chamava a atenção do público para o tema da nacionalidade. Em 1838, a companhia de João Caetano lançou Magalhães, com a peça *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, e Martins Pena, fundador da comédia de costumes brasileira, com *O juiz de paz na roça*. Vale lembrar que a obra de Martins Pena inclui vinte comédias e seis dramas e, embora interrompida pela morte precoce do autor aos 33 anos, representa um divisor de águas, com a introdução no teatro da linguagem popular e coloquial, da sátira social e dos retratos de situações cotidianas. Algumas de suas peças, como *O noviço* (1845), subsistem no repertório moderno.

Depois, numa fase romântico-naturalista, surge a dramaturgia de Gonçalves Dias como a mais representativa da segunda metade do século XIX, apesar de bem inferior à sua produção poética. Em 1843, suas peças *Patkull* e *Beatriz Cenci*, apesar das concessões que fazem ao gosto folhetinesco da época, já demonstram um grande talento. Impressionando pelo equilíbrio formal e a elegância e teatralidade do diálogo, em *Leonor de Mendonça*, de 1846, o autor se liberta dos previsíveis clichês românticos.

No Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, escrita em sua maior parte em 1866, ano em que sofreu grave crise psíquica, surge a obra

de Qorpo-Santo, pseudônimo do gaúcho José Joaquim de Campos Leão. Marcado pelo vigor do *nonsense*, Qorpo Santo produziu um teatro totalmente estranho ao ambiente romântico. Sua obra é considerada como precursora do teatro do absurdo. Sua dramaturgia foi resgatada pelo escritor Guilhermino César, na década de 1960. Um dado curioso é que poucos dos grandes nomes da literatura nacional no século XIX mostraram interesse pelo teatro. Foi muito pequeno o empenho na dramaturgia e somente esporadicamente surgiu algo de romancistas de talento como Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, que, de certa forma, seguiam explicitamente modelos franceses por não acreditarem na existência de uma dramaturgia nacional.

Também em fins do século XIX, a comédia de costumes iniciada por Martins Pena acaba consolidada por França Júnior e Artur de Azevedo. As peças de França Júnior, por exemplo, são bem recebidas por serem consideradas pelo seu domínio técnico, além de uma superação da ingenuidade romântica que aproximam sua obra do espectador contemporâneo. Por exemplo, as peças *Como se faz um deputado* (1882), *Caiu o ministério!* (1884) e *As doutoras* (1889) trazem uma apurada e vigorosa sátira social. Artur Azevedo, por sua vez, num estilo simples, direto e de grande fluência, produz uma obra que representa uma reação aos abusos do gênero ligeiro que, naquele momento, ameaçava extinguir o drama e a comédia. Como modelos do gênero das burletas, vejam suas obras *A capital federal* (1897) e *O mambembe* (1904).

Amâncio Pereira herda e insere-se nesse contexto de dramaturgos brasileiros. Para Gama Filho,

Nas peças de sua segunda fase há a introdução de subgêneros como a revista, o vaudeville, a opereta; além disso, alguma delas possuem certa semelhança com os autos medievais, graça ao uso de personagens alegóricos, as presenças do maniqueísmo e do elemento religioso e à estrutura frágil e simples sustentada apenas

por um fio de enredo. O medievalismo que constituiu uma das características do romantismo europeu ressurgiu em Amâncio de maneira diferente, mas é mais uma razão para situá-lo como representante desse estilo de época. Aliás, em seu livro inédito *Miscelâneas* podemos encontrar poemas típicos do nacionalismo ufanista romântico como é o caso de *Ao Dia 7 de Setembro, Carlos Gomes, Castro Alves, Marquês do Herval*, entre outros (GAMA FILHO, 1987, p. 154).

Esses aspectos, brevemente expostos, ajudam a compreender uma de suas comédias publicadas em vida, *Virou-se o feitiço*, do final do século XIX.

UMA LEITURA DE *VIROU-SE O FEITIÇO*

De algumas de suas obras teatrais que li, elegi *Virou-se o feitiço*, de Amâncio Pereira, para comentar. Foi escrita em 1894 e, ainda neste ano, impressa no Rio de Janeiro pela Companhia Typográfica do Brasil. Embora não se tenha informações suficientes e precisas, é possível que esse texto tenha sido montado e apresentado pelo Grêmio Dramático Particular 7 de Setembro, que havia sido fundado em 1889, ou seja, cinco anos antes dessa obra.

A peça é simples, com apenas um ato, mas cumpre o seu papel no gênero de comédia de costumes, no caso, os interesses de um casamento arranjado, com personagens caricaturais retratando modelos da sociedade de então. O autor desenvolve ações e diálogos inteligentes, adequados ao que se propõe. Grosso modo, a obra cumpre os cânones aristotélicos das unidades de ação, tempo e espaço. Não como uma genialidade do autor, mas porque antes de Antonin Artaud, Bertolt Brecht e poucos outros dramaturgos e teatrólogos, é praticamente impossível pensar num teatro não aristotélico, ou seja, em uma dramaturgia que rompa com esses cânones.

Ainda me referindo à *Arte poética*, de Aristóteles, embora de forma muito apressada e até superficial, em *Virou-se o feitiço*, Amâncio Pereira acaba por realizar uma interessante peripécia que, de certa forma, termina por justificar o título da obra. Obviamente, na *Arte poética*, Aristóteles tem como referência básica a tragédia (do grego antigo, *τραγωδία*, composto de *τράγος*, “cabra” e *ὤδή*, “música”), uma forma de drama que se caracteriza pela sua seriedade e dignidade, pondo frequentemente em causa os deuses, o destino ou a sociedade. De uma maneira reduzida, poderíamos dizer do bode expiatório, o que não tem nada a ver com *Virou-se o Feitiço*, considerando que se trata de uma comédia. Conforme afirma Aristóteles:

Peripécia” é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário [...] (ARISTÓTELES, 1991, p. 61).

Ainda segundo Aristóteles, essa peripécia não deve ser casual, e, sim, fruto de alguma desmedida do herói que deve surgir da própria história, provocando, assim, a catarse. Em *Virou-se o Feitiço*, não há catarse, tendo em vista que a obra não tem nenhuma relação com a fatalidade que é própria das tragédias, mas trata-se tão somente de um recorte da realidade, sem contradições, de um determinado grupo social em seus costumes, sem nenhuma pretensão de colocá-lo em xeque ou criticá-lo. É uma fotografia extática da realidade desse grupo que, de certa forma, contribui com a banalização do machismo e da universalização dos costumes.

Oscar Gama Filho, no que diz respeito ao resumo dessa peça, observa que

Em *Virou-se o Feitiço*, Eleutério, um espertalhão já idoso, compromete-se com Ingrácia, viúva velha e rica, a lhe arranjar um marido jovem, desde que ela lhe conceda a mão de sua filha Isaura em casamento. Entra, então, em contato com Deucalião Espertinho, que, interessado na fortuna que pode obter, consente em se matrimoniar com Ingrácia. O grande obstáculo aos planos de Eleutério é Zebedeu, irmão de Ingrácia, que, no decorrer da peça, rejeita vários pretendentes à sobrinha. No entanto, encontrando-se casualmente com Isaura, Deucalião descobre a trama de Eleutério e, percebendo que a moça não deseja ser esposa do velho, consegue persuadi-la a se casar com ele. Assim, quando chega a hora das duplas núpcias, o rapaz adianta-se, dá o braço a Isaura e segue com ela para a igreja, sugerindo a Eleutério que desposse Ingrácia (GAMA FILHO, 1987, p. 175).

O centro da ação dramática da obra se estrutura a partir de dois núcleos. Um deles é composto paralelamente por Ingrácia e Isaura, respectivamente mãe e filha, futuras esposas, bem como Eleutério e Deucalião, futuros esposos. O outro é o de Zebedeu e sua relação com os pretendentes de sua sobrinha Isaura. Há aí também a presença de Balduíno, o criado que, como uma espécie de personagem coringa ou *raisonner*, torna-se mediador entre os dois núcleos. Um elemento interessante, e que aparentemente implica uma contradição, são os nomes de alguns personagens da obra, como Cupido, Jasão, Narciso, Diógenes e Euclides. Refiro-me a contradições porque o perfil de todos eles não tem nada a ver com os personagens da História e da mitologia, mas isso também serve de estratégia para que o autor os questione por meio do personagem Zebedeu, o tio de Isaura.

Quando Narciso se apresenta como farmacêutico, Zebedeu se revolta dizendo: “E chama-se Narciso, um dos nomes dos deuses inferiores e... insensível!” (PEREIRA, 1894, p. 38). Para Diógenes, o fotógrafo, ele ironiza: “Diógenes comungou a errônea religião dos cínicos!...” (p. 38). Quanto a Euclides, o músico, ele provoca: “Era

justamente o que faltava, e apareceu afinal! Um músico! Sabe que se chamou Euclides o célebre matemático da Alexandria?” (p. 38). De Jasão, o sacristão (feioso), ele não faz nenhuma referência ao homem que, conforme a mitologia grega, na metade de baixo do corpo era de cavalo e, tampouco, ao argonauta e marido de Medeia. Quanto ao Cupido, ele se encantou e muito contente disse: “Que bonito nome?!... Ah!... Cupido! O nome do esposo de Psiquê!... Cupido!..., que é visto sob a forma que bem diz a inocência!... Cupido!... [...] Não há dúvida, não há dúvida! Há de ser um bom marido” (p. 53).

O valor de *Virou-se o feitiço*, apesar de ser uma obra de final previsível, de acordo com a sua proposta de divertimento, reside na possibilidade de podermos entender um pouco de como a sociedade brasileira, e em particular, a capixaba, utilizava a arte teatral para perpetuar a sua tradição.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte poética**. SOUZA, E de. (trad.). São Paulo: Nova Cultural, 1991. v. 2. (Coleção Os Pensadores).

CARVALHO, J. A. Panorama das Letras capixabas. **Revista de Cultura da Ufes**, Vitória, ano VII, n. 21, 1982.

CLAUDIO, A. **História da literatura espírito-santense**. 2. ed. Rio de Janeiro: Xerox. 1981.

DANTAS, C. (org.). **Revivendo o Melpômene**. Cinco atos da memória de um teatro de madeira. Vitória: Diálogo, 2017.

ELTON, E. **Logradouros antigos de Vitória**. Vitória: Edufes, 1999.

FERREIRA, L. C. **A casa paterna**. Vitória: [s.n.], 1979.

GAMA FILHO, O. **Teatro romântico capixaba**. Vitória: Departamento Estadual de Cultura-ES, 1987.

GAMA FILHO, O. **História do teatro capixaba**: 395 anos. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.

HORTA, A. L. **A Vitória do meu tempo**. Vitória: AEL, 2007.

LEAL, J. E. F. História da educação no Espírito Santo. **Estação Capixaba**, 2016. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/historia-da-educacao-no-espírito-santo.htm>>. Acesso em: 25 out. 2020.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **A quem a prioridade no teatro infantil por artistas adultos?** Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1960.

MARQUES, A. A. A escravidão e suas consequências. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo**, Vitória, n. 60, p. 245-254, 2005.

NOVAES, M. S. de. **A abolição e a escravidão no Espírito Santo**. 2. ed. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2010.

PEREIRA, A. **Virou-se o feitiço**. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brasil, 1894.

RIBEIRO, F. A. Amâncio Pereira, o Pestalozzi capixaba. In: TORTA capixaba III, 2010. Disponível em: <https://www.ael.org.br/torta_capixaba_3/francisco_aurelio_ribeiro_amancio_pereira_o_pestalozzi_capixaba.html>. Acesso em: 11 maio 2023.

RIBEIRO, F. A. (org.). **Patronos e acadêmicos**. 4. ed. Serra: Formar, 2014.

RESUMO: Apresenta Amâncio Pinto Pereira (1862-1918), dramaturgo capixaba negro, personalidade respeitada em sua época e pouco conhecida hoje. Apoiado nos estudos de Francisco Aurelio Ribeiro e Oscar Gama Filho, em especial, e na leitura da peça *Virou-se o feitiço*, pretende trazer dados de sua biografia e discutir aspectos de sua obra dramaturgica.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia Brasileira – Espírito Santo. Dramaturgia Brasileira – Amâncio Pinto Pereira (1862-1918). Amâncio Pinto Pereira – *Virou-se o feitiço*.

