
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

Formas breves na literatura contemporânea



Volume 34

dezembro de 2017

ISSN 1678-2054

Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários

Volume 34 (dez. 2017) – 1-94 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

Expediente

A Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002.

Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a revista está classificada no QUALIS como B1 (2016) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes e indexada pelos seguintes mecanismos:

- a) Portal de Periódicos da CAPES
- b) Livre - Revistas de Livre Acesso
- c) LatinIndex
- d) ErinPlus
- e) MLA Directory of Periodicals
- f) JURN
- g) Diadorim
- h) Directory of Open Access Journals

Comissão Editorial

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa (Presidente)

Prof.^a Dr.^a Regina Célia dos Santos Alves

Prof.^a Dr.^a Sônia Pascolati

E-mail: terraroja.uel@gmail.com

ISSN 1678-2054

Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários

Volume 34 (dez. 2017) – 1-94 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ARTIGOS

APRESENTAÇÃO.....	-	4
REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM MINICONTOS DA OBRA AMAR É CRIME, DE MARCELINO FREIRE	-	7
<i>IVANA BOCATE FRASSON (UEL) E MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA (UEL)</i>		
NA BREVIDADE A ABRANGÊNCIA: IRONIA EM DUAS MINIFICÇÕES DE DALTON TREVISAN	-	19
<i>GILDA DE ALBUQUERQUE VILELA BRANDÃO (UFAL) E WESSLEN NICÁCIO DE MENDONÇA MELÂNIA (UFAL)</i>		
NÓS POÉTICOS DE JOSÉ PAULO PAES	-	31
<i>MARIA MIRTIS CASER (UFES) E SILVANA ATHAYDE PINHEIRO (UFES)</i>		
PROSA E VERSOS ESQUECIDOS EM BALÃO CATIVO, DE PEDRO NAVA	-	44
<i>MARIA ALICE RIBEIRO GABRIEL (UFPB)</i>		
IMPRUDÊNCIAS POÉTICAS	-	54
<i>MARIA ROSA DUARTE DE OLIVEIRA (PUC-SP)</i>		
TRÊS VERSOS E UMA CODA: AS MUTAÇÕES DO HAICAI NO BRASIL	-	66
<i>SAMUEL DELGADO PINHEIRO E ÉLIANE CRISTINA TESTA (UFT)</i>		
SÉRGIO VAZ. UMA LITERATURA BREVE PARA SER FELIZ.....	-	80
<i>LUCÍA TENNINA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES)</i>		

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

Ao propor o dossiê “Formas breves na literatura contemporânea”, buscamos o poema “Poética”, de José Paulo Paes:

conciso? com siso

prolixo? pro lixo

Esse texto traduz um ideário de síntese e miniatura que não é exclusivo da literatura moderna e contemporânea. As formas de escrita breve sempre estiveram presentes na cultura literária, bastando-nos lembrar de gêneros ancestrais (como o epigrama, o epitáfio, as máximas) e populares (a fábula, o provérbio, a piada, a parábola). Contudo, é na modernidade, pelo menos desde o pré-romantismo alemão, que a predominância da concisão passa a ser sentida e se torna um valor, “um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas palavras”, de acordo com Antonio Candido.

No caso brasileiro, é a partir do modernismo de 1922 que a fusão de gêneros proporciona um intercâmbio expressivo, resultando, por vezes, em prosa atomizada e poema instantâneo, como se verifica em Oswald de Andrade, a fim de “obter, em comprimidos, minutos de poesia”, nas palavras de Paulo Prado em sua apresentação de *Pau Brasil*.

Encontra-se uma tendência à brevidade, também, na geração mimeógrafo (dita marginal) das décadas de 1970 e 1980 (Cacaso, Francisco Alvim, Chacal), na passagem “do soneto ao haicai” de Dalton Trevisan com *Ah, é?*, de 1994, e nos *Cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire em 2004. Entram nesse âmbito, ainda, as experiências digitais em suportes pré-fixados, como os 280 caracteres do Twitter e seu desafio a ministórias e minipoemas.

Nesse sentido, nesse volume, há contribuições que levam em consideração, por exemplo, o poema curto e o miniconto, além da verificação de como os gêneros antigos e populares sintéticos são reformulados esteticamente sob a forma de novas experiências na literatura contemporânea.

O primeiro artigo, “Representação da morte em minicontos da obra *Amar é crime*, de Marcelino Freire”, assinado por Ivana Bocate Frasson e Miguel Heitor Braga Vieira, ambos da UEL, destacam diversas das características do miniconto de Marcelino Freire, tais como a brevidade, a força da sugestão e do simbólico, a densidade, a ironia e a tensão. Há também incerteza na aporia entre o dito e o não dito, em que o sugerido e o que fica em elipse permitem a polissemia, em uma complexa rede de significados amplificada pelo recorte da cena narrada.

O texto “Na brevidade a abrangência: ironia em duas minificções de Dalton Trevisan”, de Gilda de Albuquerque Vilela Brandão e Wesslen Nicácio de Mendonça Melânia, ambos da UFAL, também destaca que a característica condensada e sintética das narrativas mínimas potencializa sentidos, o que é amplificado pela ironia, tropos que em si já carrega ambiguidade e multiplicidade de significados. Mostra, ainda, que tal recurso linguístico e narrativo constrói crítica à sociedade, constituindo-se em leitura corrosiva da realidade referencial.

Também com destaque para o humor e a ironia, o artigo “Nós poéticos de José Paulo Paes”, de Maria Mirtis Caser e Silvana Athayde Pinheiro, ambas da UFES, mostram a articulação do próximo, o pequeno, a parte e o local com o longínquo, o grande, o todo e o universal. Para tanto, tomam como corpus o poema “Ode à minha perna esquerda”, do livro *Prosas seguidas de odes mínimas*, de 1992, lido na perspectiva do epigrama, seguem como princípio metodológico a articulação entre obra e biografia, e têm por referenciais os conceitos de fragmento e de *unheimlich*, respectivamente de Roland Barthes e de Sigmund Freud.

Já “Prosa e versos esquecidos em *Balão Cativo*, de Pedro Nava”, de Maria Alice Ribeiro Gabriel (UFPB), traz à baila excertos do livro de 1973 do memorialista mineiro que abordam a questão da iniciação literária, sugerindo uma sólida formação de leitor que se revê entre explicações e narrativas de sua experiência vivida.

Em “Imprudências poéticas”, a autora Maria Rosa Duarte de Oliveira (PUC-SP) analisa as formas breves na literatura por dois prismas, a saber: 1) focalizando o conceito de brevidade pelo viés de Ezra Pound e do ideograma e 2) verificando como um romance contemporâneo, *Homens imprudentemente poéticos* (2016), de Valter Hugo Mãe, assimila as possibilidades de do texto breve na convergência entre prosa e poesia.

“Três versos e uma coda: as mutações do haicai no Brasil”, de Samuel Delgado Pinheiro e Eliane Cristina Testa (UFT), resgata tradição no Brasil dessa forma poética de origem oriental por meio da abordagem de autores como Guilherme de Almeida, Olga Savary e Paulo Leminski, responsáveis por uma aclimação do gênero com um haicai “abrasileirado”.

Por fim, o artigo “Sérgio Vaz: uma literatura breve para ser feliz”, de Lucía Tennina (Universidad de Buenos Aires), convida-nos a refletir sobre os modos de atuação de uma poesia dita periférica a partir de textos breves com vistas a uma inserção estética própria na sociedade.

Este dossiê, com tal conjunto de artigos, foi proposto na perspectiva de contribuir para a criação de um corpus de debate teórico e analítico de uma das tendências mais marcantes da literatura brasileira das duas primeiras décadas do século XX, a da radical miniaturização dos artefatos literários, em que o alexandrinismo de nossa época gera uma estética de reaproveitamento dos modos de narrar e das poéticas dos últimos séculos, desde a instauração da Era Moderna na transição do século XV para o século XVI.

Esperamos ter alcançado esse objetivo.

Miguel Heitor Braga Vieira (UEL)

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

(responsáveis pelo volume)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM MINICONTOS DA OBRA *AMAR É CRIME*, DE MARCELINO FREIRE

Ivana Bocate Frasson¹ (UEL)
e Miguel Heitor Braga Vieira ²(UEL)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo proceder à análise de minicontos de Marcelino Freire, escritor brasileiro contemporâneo que tem se destacado nesta nova espécie de composição narrativa. Os textos selecionados integram a obra *Amar é Crime*, publicada em 2010, e o enfoque deste estudo é a representação da morte. Buscou-se relacionar as características presentes em cada miniconto, tais como a brevidade, a densidade, a ironia, a simbologia e a tensão da narrativa, estabelecidas por Freire ao tratar, em seus textos diminutos, a temática da morte de forma inusitada e original. Os autores revisitados na investigação do estado da arte sobre o miniconto são unânimes em apontar a concepção da brevidade conjugada à densidade como elementos sempre presentes neste gênero, que vem se consolidando no cenário literário brasileiro, sobretudo após a publicação da obra *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), por iniciativa de Marcelino Freire. A análise aqui realizada, em confronto com a teoria literária que a respalda, evidencia que no miniconto encontra-se a intencionalidade de provocar o leitor, por meio da busca por inferências que confirmam a força literária desta espécie narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Marcelino Freire; miniconto; morte.

INTRODUÇÃO

“Escrever é inaugurar um olhar para as coisas”
(Marcelino Freire)

Discorrer sobre o miniconto requer uma aproximação com uma proposta literária que se coaduna com a emergência de novas formas de composição literária que

1 - ivana.bocate@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/3867249505168299>

2 alterlux@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4017242166407721>

priorizam a concisão e a brevidade como recursos estilísticos. Apesar de transmitir a impressão de ser um retrato do trivial, suas entrelinhas contêm uma profundidade que permite a análise de questões fundamentais da vida humana.

Noguerol (1996: 49) considera o miniconto como uma ruptura entre a alta cultura e a cultura popular, colocando em evidência a descentralização e a descontinuidade desta literatura pós-moderna.

Suas marcas principais são o descompasso da expectativa e as ideias visuais, que permitem múltiplos e diferentes desdobramentos, a partir da produção em uma linguagem minimalista. Possui ainda características peculiares, conforme também aponta Noguerol (1996: 50), ao relacionar o ceticismo radical, a excentricidade, o virtuosismo intertextual e o recurso frequente do humor e da ironia, presentes em obras abertas que atingem um público maior. Alonso (2009: 14-15) acrescenta ainda a brevidade, narratividade e ficcionalidade como aspectos fundamentais no miniconto.

A escrita de minicontos pode também ser vinculada aos textos publicados na rede social *Twitter*, fundada nos Estados Unidos em 2006 e que permite aos usuários enviar textos de até 140 caracteres pelo site oficial, celulares, *e-mail* ou programas especializados.

Este gênero literário vem se firmando no Brasil, tendo como marco editorial a publicação da obra *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizada por Marcelino Freire. A proposta desta obra partiu de um desafio lançado a cem escritores brasileiros, alguns já fixados na carreira literária como Dalton Trevisan, Millôr Fernandes e João Gilberto Noll, e outros ainda sem o reconhecimento público. Os autores deveriam escrever histórias inéditas com no máximo cinquenta letras, à semelhança do notório texto do escritor guatemalteco Augusto Monterroso que antecede o prefácio da antologia: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”, considerado o mais famoso miniconto do mundo:

O time de escritores convocados por Marcelino Freire [...] inscreveu a antologia na história da minificção brasileira. Além desse motivo, principal para o sucesso da obra, concorrem para este feito a própria persona literária e pública de Marcelino Freire, bem como os textos em si com suas variedades temáticas e formais, as quais, inclusive propõem estruturas minificcionais, como a unitária, a binária e a ternária. (Vieira 2012: 147)

Freire, nascido em Pernambuco em 1967, escreve desde os nove anos de idade, por inspiração de autores como Manuel Bandeira, tendo sido premiado pelo governo de Pernambuco em 1991, quando se muda para São Paulo, onde passou a ganhar espaço nos meios literários. Suas obras mais conhecidas são *Angu de Sangue* (2000), *Balé Ralé* (2003) e *Contos Negreiros* (2005), o qual recebeu o prêmio Jabuti de literatura, na categoria de contos, em 2006. Atualmente exerce a função de curador da *Balada Literária*, evento anual que ocorre na cidade de São Paulo.

A partir destas considerações iniciais, o presente artigo traça como objetivo proceder à análise literária de seis minicontos de Marcelino Freire, tomando como cate-

goria de análise a representação da morte como temática bastante presente em seus minicontos e tema central de seu primeiro romance intitulado *Nossos ossos* (2013), ao lado da violência, do sexo, da prostituição, da solidão, do esvaziamento do ser e da ambiguidade. Este autor foi selecionado uma vez que sua antologia de textos é frequentemente mencionada como um marco da minificção brasileira.

A opção por esta temática deu-se em virtude de contato literário com este autor e do interesse pelo miniconto, tendo em vista a intencionalidade de autores como Marcelino Freire, em traduzir, em poucas e expressivas palavras, a prodigalidade da minificção no que se refere à transmissão dos aspectos do cotidiano de maneira inusitada e impactante.

MINICONTOS: MÍNIMO VERBO, MÁXIMA PROFUNDIDADE

“Escrever é perder”
(Marcelino Freire)

Trazer para este estudo um conceito específico de miniconto não representa uma tarefa fácil, posto que esta análise demanda um olhar precedente para a definição de conto. Assim, em primeira plana, é importante buscar, na teoria literária, aspectos conceituais desta espécie narrativa. Cortázar (2006: 149) refere-se ao conto como “um gênero de difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, como um caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”.

Este mesmo autor sugere uma analogia entre o conto contemporâneo como sendo “uma máquina infalível, destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (Cortázar 2006: 228). Nesta vertente, começamos a tecer um conceito de miniconto, sobretudo quando se associa a missão narrativa à economia de meios, sinalizando as características da narratividade e brevidade a que se referiu Alonso (2009) na introdução deste artigo. Esta mesma autora apresenta a analogia proposta por Violeta Rojo, quando esta equipara o conto a uma bola de futebol e o miniconto a uma bola de *baseball*, não apenas pelo tamanho, mas também pelo impacto.

Resultante da visão de Cortázar (2006: 153), quando o autor reafirma a relevância do conto na ruptura de seus próprios limites, tal qual uma “explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”, Spalding (2008: 59) relata que o miniconto pode ser encarado como “uma narrativa nuclear” de poder e efeito semelhantes aos da bomba atômica: tudo está condensado em seu núcleo e é dali que deve partir a história, projetada, explodida no ato da leitura.”

Para Zavala (2007: 44), a minificção “é um gênero lúdico, intertextual, irônico, e tende a ser notadamente metaficcional, serial e fantástico”³. Ainda conforme este autor, “todas as fronteiras da ficção pós-moderna se condensam na escritura minificcional, que é sim o gênero mais característico da narrativa pós-moderna”⁴.

É conveniente mencionar, na esteira de Lagmanovich (2003), os diferentes termos empregados para denominar o miniconto, tal como microconto, microrrelato ou conto brevíssimo. A estes, acrescentamos a posição de Gonzaga (2007: 33), que menciona a microficcção como “fruto da aceleração de tempos modernos, de um novo contexto de leitura fundado pela fragmentação do próprio tempo dedicado à palavra impressa”.

Por se tratar de uma narrativa muito breve, abre espaço para lacunas sobre as quais o leitor necessariamente precisa fazer suas inferências, envolvendo-se assim em uma participação ativa, moldada por sua bagagem leitora e vivencial. Quando se refere à explosão resultante da leitura de minicontos, Spalding (2008) reafirma a presença do leitor face às ações não narradas, mas sugeridas pelo autor.

No caso dos minicontos, a possibilidade de se formular inferências se amplia, na medida em que o texto escrito se contrai, diminui, sem, porém, esvaziar suas possibilidades de análise. Assim, qual um caracol que evolui nos meandros da linguagem, o miniconto sugere um envolvimento do leitor no sentido de completar as inferências sugeridas pelos contistas na tessitura do texto literário.

Nesta dimensão, busca-se em Lagmanovich (2003) o entendimento de que a oposição extensão/brevidade não é a única que se pode encontrar no miniconto, definindo-o como uma forma compacta, de no máximo uma página, uma página e meia, com uma narrativa que contém início, meio e fim e cujos traços fundamentais do miniconto incluem, além da brevidade: “a sua relação com o mundo natural, o enfoque em um evento ou incidente individual (não sendo, portanto, uma generalização, como o é o aforismo) e a marcação de tempo, este sobretudo através das formas verbais e adverbiais” (Lagmanovich 2003: 72).

Do ponto de vista de Paulino (2001: 37), extrai-se a definição de que o miniconto pode ser definido como “um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo sobre o leitor”. Para esta autora, a rapidez da narrativa lembra o modo como um jornal trata as maiores tragédias, apresentando-as como fato corriqueiro.

Noguerol (1996: 49), por sua vez, descreve o miniconto como sendo: “um marco ideológico muito sugestivo para descrever um fenômeno tão pouco estudado até

3 “es un género lúdico, intertextual, irónico, y tiende a ser notablemente metaficcional, serial y fantástico”.

4 “todas las fronteras de la ficción posmoderna se condensan en la escritura minificcional, que es así el género más característico de la narrativa posmoderna”.

agora, como a eclosão de micro-relatos, um corpo textual que pouco a pouco vai conseguindo o *status* que merece nos estudos literários”⁵.

Com base nos conceitos trazidos pelos autores que sustentam esta análise, deve-se retomar a aproximação proposta por Cortázar (2006: 151) entre o fotógrafo e o contista, os quais buscam no leitor/espectador uma abertura que extrapole o argumento visual ou literário inicialmente levantado.

A MORTE EM MINICONTOS DE MARCELINO FREIRE

“Escrever é pulsar”
(Marcelino Freire)

Escolhemos para análise seis minicontos com a temática da morte, emblema muito recorrente na obra de Marcelino Freire. Para tal selecionamos a obra *Amar é crime* (2010), que é composta por quatorze contos que abordam a temática do amor, do crime e da morte. A publicação traz ainda, conforme ironicamente pontua o autor, alguns bônus, posto que inicia-se com um poema intitulado *Um poeminha de amor concreto e*, na parte final, Freire prepara para o leitor trinta minicontos inéditos aos quais se refere como uma leitura destinada ao “intervalo da novela”. Além dos contos, o livro possui ditos populares e agradecimentos ao final da leitura.

Já na apresentação de *Amar é crime*, Ivan Marques (2010: 13) refere que os personagens da obra são “‘monstros’ que despertam como vulcões, seres atolados que de repente resolvem ‘voar’ – ou amar – e saem pelas ruas aos gritos, reivindicando o que lhes foi recusado pela sociedade injusta e opressora”.

Nesta breve análise, optou-se por selecionar, dentre os trinta minicontos que compõem a parte final da obra, seis narrativas que trazem como temática a morte, entrevista de maneira banalizada e mesmo sob um viés libertador, à mercê da miséria e degradação da vida humana que a precedem. Para fins didáticos, convém informar que os minicontos não foram ordenados de forma cronológica, mas sim em ordem de abordagem.

Um primeiro dado importante diz respeito ao fato de que em nenhum dos minicontos apresentados, foi apostado um título que pudesse trazer maiores informações sobre o enredo proposto e/ou sugerido. Infere-se que esta opção do autor deve-se à possibilidade de buscar uma participação mais ativa do leitor.

Em um dos contos, o autor se vale da expressividade do vocábulo *adeus* para compor sua narrativa:

5 “um marco ideológico muy sugerente para describir un fenómeno tan poco estudiado hasta ahora como la eclosión del micro-relato, un corpux textual que poco a poco va consiguiendo el status que merece en los estudios literarios”.

[13]

O adeus é o que fica.
(Freire 2010: 155)

Neste miniconto, observa-se o comprometimento do autor com a estrutura narrativa, na medida em que, em uma única frase – ou unifrásico, conforme denominação assumida por Spalding (2008) – encontram-se delineados o início, o meio e o fim do relato, que pode exprimir, a um só tempo, a dor da saudade, a dor da morte, trazendo implícita a ideia de separação, seja pela distância – podendo ensejar ainda a infêrência sugestiva do fim de um relacionamento –, seja pela ruptura brusca da morte.

Retomando a teoria sobre o miniconto, é importante atentar ao que indica Vieira (2012: 149):

Os minicontos se inserem [...] em uma categoria bastante ampla, que tem a ver com o encurtamento dos dispositivos técnicos do narrador (ação condensada), mas apegada ao enredo da ação (início, desenvolvimento, clímax e desfecho), precisamente em comparação a contos mais longos.

É possível ainda destacar, no miniconto 13, a característica da brevidade, apontada por autores como Cortázar (2008) e Noguerol (1996). Acerca desta questão, deve-se considerar não apenas o número de palavras que moldam o miniconto, mas sua intensa expressividade. Deste modo, brevidade e profundidade se opõem à primeira vista, mas se complementam de forma inequívoca na escolha do termo *adeus*, base da construção do texto de Freire.

No miniconto 22, a temática da morte se faz também presente, porém de maneira diferenciada, conforme se pode perceber pela organização do texto em três períodos distintos, a saber:

[22]

Se eu soubesse
Que iam chorar tanto,
Teria me matado antes.
(Freire 2010: 157)

O miniconto relata um suicídio, de forma irônica, e insere outros sujeitos na narrativa (*iam chorar tanto*), revelando uma situação de carência do eu-narrativo. O humor presente neste texto se concretiza pela posição do suicida, apontando outro motivo para seu derradeiro ato.

A ironia do relato aqui contido situa-se na percepção de que uma possível causa para o suicídio de que trata o miniconto 22 é a solidão e a falta de atenção, manifestada por ocasião da morte. Esta condição da solidão em que o sujeito se encontra so-

bretudo no mundo contemporâneo está em muitos momentos da obra de Marcelino Freire.

Cabe neste ponto reforçar a extrema dramaticidade que se pode verificar neste miniconto, em concordância ao que afirma Santiago (2002), quando se refere aos personagens da narrativa pós-moderna, como atores do grande drama da representação humana, os quais exprimem-se através de ações ensaiadas.

O que se pode inferir em relação ao miniconto 22, é que a morte representa, para o sujeito da escritura, a única possibilidade de interação com os outros, em uma sociedade da qual se sente excluído.

Convém ainda enfatizar, na esteira do pensamento de Ogliari (2010: 129), que não é apenas a brevidade que está em jogo, mas a densidade do relato presente na narrativa.

Esta mesma densidade se faz presente no miniconto 29, apresentado a seguir:

[29]

Olhou o relógio.
Hora de cortar os pulsos.
(Freire 2010: 159)

Nesta narrativa, a temática do suicídio é retomada, de maneira ainda mais veemente que no miniconto 22, pois se evidencia um anticlímax, resultante do encadeamento nada convencional dos dois períodos – peculiaridade deste tipo de narrativa - que compõem o texto de Freire. Deste modo, ao ato cotidiano de olhar o relógio é justaposta a ação de cortar os pulsos, em uma mescla de humor macabro e angústia diante da constatação de uma possível urgência de vida e morte.

As inferências que podem surgir da leitura deste miniconto remetem à ideia de um sujeito que vê no tempo seu algoz, pois o passar das horas marcado pelo relógio pode representar, simbolicamente, a falta de perspectiva diante de um tempo que não volta, que priva o homem de realizar seus sonhos, seus projetos de vida. Assim, a hora marcada pelo relógio é também a hora de sair de cena, de cortar os pulsos.

Neste miniconto, fica evidente o descompasso da expectativa já mencionada na introdução deste estudo como uma das características marcantes do miniconto, na medida em que se comprova que a passagem do tempo, nas horas de um relógio, é o elemento que desencadeia a decisão do eu-narrativo de cortar os pulsos.

Completando o ciclo dos minicontos que abordam a temática do suicídio, o texto a seguir apresenta um questionamento sobre esta ação extremada.

[30]

Se há vida após a morte,
De que adianta se matar?
(Freire 2010: 159)

Neste miniconto, proposto em forma de pergunta, denota-se a presença de uma inquietação em relação à própria compreensão da finitude humana. Apesar de sugerir a possibilidade de vida após a morte, é possível inferir uma intenção do sujeito em suicidar-se.

Trata-se, aqui, de um monólogo em que se contrapõem as ideias de vida e morte, permeadas pela crença religiosa na ressurreição e na vida após a morte. Ao mesmo tempo, é clara a presença de uma certa ironia, percebida nas entrelinhas, que pode levar o leitor a estabelecer significados sobre o não lido, conforme explica Spalding (2008) quando posiciona o leitor frente às ações apenas sugeridas pelo autor.

Não nos parece incorreto afirmar que a posição da literatura de Marcelino Freire, neste viés, mostra-se um meio de representação das inquietações que existem no homem deste século, profundamente envolvido em questões existenciais para as quais busca uma resposta. Assim, o miniconto em análise traz uma pergunta para a qual – supomos – nem sequer o autor encontrou resposta.

Em outro miniconto, encontramos uma posição de ambiguidade em um monólogo bastante sugestivo, cujo interlocutor é identificado como vovô.

[24]

- Faz quantos anos que
o senhor morreu, vovô?
(Freire 2010: 157)

Por meio de um único período em discurso direto, o narrador, apresentado possivelmente como uma criança, pelo uso do vocativo vovô, lança uma questão sobre a época da morte de seu interlocutor. Esta situação inusitada pressuporia três condições: uma primeira, em que ambos estariam mortos; outra, mais provável, em que a vida do avô é comparada, pelo neto, a um estado vegetativo; e ainda uma terceira hipótese, em que o avô realmente morreu e o neto se dirige a ele, em um momento talvez de saudosismo ou inquietação, seja em forma de pensamento, ou em uma visita onde seu corpo fora enterrado.

Nestes termos, o miniconto se concretiza pela marca da incerteza, deixando a cargo do leitor preencher as lacunas disponibilizadas pelo autor na proposição da pergunta que compõe o texto.

Ratifica-se, aqui, a posição de Cortázar (2006: 151), quando o autor refere-se à possibilidade de recortar um fragmento da realidade, ensejando uma “explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica, que trans-

cede espiritualmente o campo abrangido pela câmera”. Nesta comparação com a fotografia, posicionamos o leitor do miniconto diante de recortes de uma narrativa mais sugerida que revelada.

Assim, pelas lentes do leitor, a pergunta de um neto para o avô pode suscitar uma ampla gama de possibilidade de apreensão da realidade, de memórias, enfim, de toda a vasta relação existente entre a vida e a morte.

Quando Vieira analisa minicontos integrantes da obra *Os cem menores contos brasileiros do século*, é possível comparar sua posição a minicontos de *Amar é crime* uma vez que é pertinente ressaltar “a força realista que se encontra imersa no choque instantâneo” (Vieira 2012: 107), de maneira a ressaltar, conforme Schøllhammer, que “a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente” (Vieira 2012: 107).

Confirma-se, ainda, a proposição de Ogliari (2010: 157), quando menciona que “Muitos contos de Marcelino Freire, da mesma forma, nada contam com precisão, mas apenas perguntam, provocam, sem que as estruturas da contística moderna sejam respeitadas ou levadas em conta”.

No último miniconto que integra a presente análise, Freire (2010) adota como temática a ausência de uma pessoa querida.

[27]

Tenho saudades de chamar
seu nome pela casa.
(Freire 2010: 158)

Na singeleza da afirmação que fala de saudade, Freire (2010) mostra uma ambiguidade de sentidos, pois este sentimento poderia estar relacionado à ausência em virtude da morte ou pela separação, seja pela distância ou pelo fim de um suposto relacionamento. Assim, não se encontram elementos que permitam afirmar com propriedade as razões do sentimento expresso, mas sua intensidade. A menção ao espaço e ao símbolo da casa sugere, no entanto, uma intimidade que potencializa a dor resultante da falta.

Neste miniconto pode ser aplicada a análise realizada por Ferraz (2009), quando menciona que as imagens e situações dos narradores-personagens de Marcelino Freire são modeladas pelo leitor não apenas pela mensagem de cada discurso, mas, sobremaneira, pela forma discursiva empregada, neste caso, sugestiva de uma memória.

Assim, mesclam-se, no miniconto 27, a densidade e simplicidade como características deste novo gênero. Busca-se ainda em Ferraz (2009: 49) a percepção de que:

Embora os contos de Freire muitas vezes optem por priorizar o excesso de realismo, neles [...] a ficção vai se estabelecendo não só como mimesis, mas como reescritura possível do real, uma tradução material das histórias cotidianas, comuns, mas não menos esteticizáveis por isso. Por outro lado, a realidade se coloca como substância necessária à construção dos sentidos ensejados na ficção.

Ao retomar os minicontos que compuseram esta análise, é possível evidenciar as características que afloram em cada uma das obras aqui relacionadas. Foi possível identificar a brevidade, a expressividade, a ironia, o humor, enfim, as múltiplas formas pelas quais o autor cria e transforma, em narrativas enxutas, a tensão atmosférica que não apenas leva o leitor a situar-se no texto, mas a envolver-se completamente, como tomado pela essência daquilo que não foi dito, mas revelado nas entrelinhas de cada mínima forma, à semelhança do magistral exemplo de Monterroso.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A partir da análise de alguns minicontos de Marcelino Freire, buscou-se destacar características como a brevidade, a densidade, a ironia, a simbologia e a tensão da narrativa, estabelecidas por Freire ao tratar, em seus textos diminutos, a temática da morte de forma inusitada e original.

Acerca dos conceitos de diferentes autores sobre o miniconto, encontramos na base de todas as abordagens aqui trazidas a concepção da brevidade conjugada à densidade como elementos sempre presentes nesta nova espécie literária que vem se consolidando no cenário literário brasileiro, sobretudo após a publicação da obra *Os cem menores contos brasileiros do século*, por iniciativa de Marcelino Freire.

Foi possível identificar, nas entrelinhas dos minicontos que compuseram o *corpus* desta análise, o poder sugestivo que emana da obra de Marcelino Freire e o coloca como uma figura ímpar na literatura brasileira deste século, compartilhando com o leitor a responsabilidade pela construção da narrativa, apoiado em um virtuosismo intelectual que torna sua obra digna de maiores e futuros estudos.

Ficou evidente, nos contos analisados, em confronto com a teoria literária que respalda a presente análise, que no miniconto encontra-se o dito e o não dito, de forma a provocar o leitor, na busca por inferências sem as quais a força desta narrativa não se confirmaria. Retomando a analogia proposta por Violeta Rojo, é no impacto do que é sugerido e não dito que se pode perceber a força expressiva do miniconto, como uma proposta literária de grande alcance, apesar da exiguidade de suas palavras.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Mariví. El microrrelato: Un género que recicla. *El conto em red*. Revista eletrônica de teoría de la ficción breve. n. 20, p. 28- 47, 2009. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> Acesso em 20 jan 2017.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. João Alexandre Barbosa e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERRAZ, Flávia Heloísa U. Testemunho e oralidade nos contos de Marcelino Freire: um olhar além da violência. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 15, p 28-35, jun. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24906>. Acesso em 20 jan 2017.
- FREIRE, Marcelino. *Amar é crime*. São Paulo: Selo Edith, 2010.
- _____. (Org.) *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- LAGMANOVICH, David. *Microrrelato*. Buenos Aires - Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2003.
- MARQUES, Ivan. In: FREIRE, Marcelino. *Amar é crime*. São Paulo: Selo Edith, 2010.
- NOGUEROL, Francisca Jimenéz. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para um final de milenic”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, p.49-66. Disponível em: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201%20. Acesso em 20 jan 2017.
- OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- PAULINO, Graça et al.. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *Formas mínimas: minificção e literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.
- ZAVALA, Lauro. Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española. *El conto em red*. Revista eletrônica de teoría de la ficción breve. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> Acesso em 20 jan 2017.

REPRESENTATION OF DEATH IN MINI-SHORT STORIES IN MARCELINO FREIRE'S *AMAR É CRIME*

ABSTRACT: This article analyzes six mini-short stories by Marcelino Freire, a Brazilian contemporary writer who has excelled in this new type of narrative composition. The selected texts are part of *Amar é Crime* (2010). We sought the representation of death trying to relate it to the brevity, density, irony, symbology and the tension of the narrative as traits dealt by Freire in an usual and original way in in each of his mini-short stories. The state of the art is unanimous in pointing out the conception of brevity combined with density as elements always present in this genre, which has been in a crescendo trend in the Brazilian literary scene, especially after the publication of *Os cem menores contos brasileiros do século*, an initiative by Marcelino Freire. The analysis carried out in contrast to the literary theory that supports it shows that there is in the mini-short story the intentionality of teasing the reader to search for inferences that confirm the literary power of this type of narrative.

Key words: Marcelino Freire; mini-short story; death.

Recebido em 26 de setembro de 2017; aprovado em 2 de dezembro de 2017.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

NA BREVIDADE A ABRANGÊNCIA: IRONIA EM DUAS MINIFICÇÕES DE DALTON TREVISAN

Gilda de Albuquerque Vilela Brandão¹ (UFAL)
e Wesslen Nicácio de Mendonça Melânia² (UFAL)

RESUMO: No presente trabalho, analisamos a presença da ironia em duas minificções do escritor Dalton Trevisan: “A boneca” e “Emiliano redivivo”. Cada ministória apresenta uma construção irônica em que a incidência da ironia intensifica a característica condensada e sintética dos textos e sua capacidade de potencializar sentidos. A ironia, em si mesma, já se constitui em um recurso polissêmico que produz, no mínimo, dois sentidos distintos em um mesmo dizer. Além disso, a escrita de Dalton Trevisan, marcada pela construção de narrativas ultracurtas, preza a objetividade e o poder de condensação que fazem com que o discurso literário seja ainda mais permeado pela multiplicidade de sentidos. Assim, a compreensão das várias manifestações da ironia na escrita do autor constitui-se em chave de leitura que contribui para a compreensão do gênero da minificção e sua manifestação na escrita deste escritor. Também destacamos o papel da ironia na crítica da sociedade curitibana e da percepção da violência, conteúdos recorrentes na obra de Dalton Trevisan. Finalmente, utilizamos o método de análise literária através da perspectiva da redução estrutural, relacionando o uso da ironia nas minificções com uma leitura da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: ironia; brevidade; minificção; Dalton Trevisan.

INTRODUÇÃO

Dalton Trevisan é reconhecidamente um grande contista brasileiro contemporâneo, seja pela vasta obra publicada, seja pela consolidação de seus textos no cânone literário brasileiro. O autor curitibano tem se caracterizado por um estilo único e por textos que atualizam, em sintonia com a tendência contemporânea mundial, a forma do gênero conto. Seus textos mais curtos e que desafiam uma leitura convencional, denominados por ele como “ministórias”, apresentam diversas situações cotidianas,

1 gildabrandao@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/7863203565650493>

2 wesslen@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/7259410421220032>

assertivas, textos que remetem ao discurso poético, paródias, chistes, diálogos, monólogos e outros gêneros. O elemento que agrega esses diferentes tipos de textos em uma mesma categoria é a brevidade, o poder de síntese. A ironia, frequentemente, permeia esses textos breves e aponta tanto para uma leitura da realidade quanto para a evidenciação da ficcionalidade dos textos, levando o leitor a uma compreensão crítica dos temas abordados e/ou a um entendimento do fazer literário.

Neste artigo, iremos analisar dois textos ultracurtos do autor curitibano que, apesar da brevidade e concisão, revelam uma leitura crítica da sociedade. As minificções escolhidas para análise foram “A boneca” e “Emiliano redivivo” que fazem parte da obra *Duzentos ladrões* (2008). Os textos listados foram selecionados por duas razões: constituem-se no que compreendemos como o subgênero literário minificção, termo tomado do crítico mexicano Lauro Zavala (2004: 76) para denominar não apenas contos ultracurtos mas também textos ficcionais ultracurtos (ou “ministórias”, na denominação do escritor), e por apresentarem dois tipos diferentes de escrita breve do autor curitibano, uma do tipo opinativo-argumentativo e a outra do tipo narrativo.

Nosso objetivo, portanto, é compreender como esses textos breves realizam, em sua densidade, uma leitura específica da realidade através da ironia. Com isso, buscamos analisar a estética ficcional contemporânea que evidencia na brevidade a complexidade da vida hodierna.

MINISTÓRIAS: FORMA E CONTEÚDO

A escrita condensada e sintética tem se constituído no padrão de escrita narrativa que Trevisan tem produzido nas duas últimas décadas e em um tipo de composição muito produzida contemporaneamente, tendo sua difusão iniciada principalmente a partir de autores da América Latina (Zavala 2004: 69). Essas minificções são permeadas por imagens, jogos de palavras, ambiguidades, chistes e ironias causando as mais diversas interpretações semânticas e efeitos de recepção.

De acordo com Ricardo Piglia (2014: 103-104), todo conto (desde o clássico até o moderno) narra duas histórias. No conto clássico, uma história está em primeiro plano e a segunda fica “escondida” até o desfecho do conto, quando é revelada ao leitor. Em contraponto, o crítico argentino aponta que o conto moderno (que para ele se inicia a partir de Tchekov, Mansfield, Anderson e Joyce) se caracteriza por trabalhar a tensão entre as duas histórias (a aparente e a secreta), mas sem resolver ou revelar nada ao leitor: “A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese deste processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subtendido e a alusão” (Piglia 2014: 106)³.

Assim, até a estética moderna, o gênero *conto* consistia em narrar duas histórias ora escondendo uma delas, ora contando ambas simultaneamente. A resolução ou

³ La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobrentendido y la alusión.

irresolução final definia a diferença entre o estilo clássico e o moderno. Na contemporaneidade, no entanto, essa caracterização perde o sentido. Os estilos estéticos anteriores (seja o clássico ou moderno) podem até ser utilizados pelos autores contemporâneos (tanto no modo quanto na resolução ou não da história secreta), mas apenas para evidenciar a realidade textual e para serem parodiados (Hutcheon 1991: 47). O texto em si ganha destaque e o papel do leitor passa a ser central na compreensão das relações que o texto estabelece com outros textos (seja através da paródia, ironia ou intertextualidade) e na sua interpretação.

Sobre isso, Zavala (2004) evidencia a perspectiva distinta do conto pós-moderno ou da leitura pós-moderna de contos:

Em outras palavras, em lugar de oferecer uma *representação* ou uma *anti-representação* da realidade (como ocorre nos contos clássicos ou modernos, respectivamente), os contos pós-modernos (ou a leitura pós-moderna de um conto clássico ou moderno) consiste na *apresentação* de uma realidade textual.

Em lugar da autoridade se centrar no autor ou no texto, esta se desloca aos leitores e leitoras em cada uma de suas leituras do conto. Em lugar de uma lógica exclusivamente dramática (clássica) ou compassiva (moderna) há uma justaposição fractal de ambas as lógicas em cada fragmento do texto. O sentido de cada elemento narrativo não é apenas paratático ou hipotático mas itinerante. Isto significa que a natureza do texto se desloca constantemente de uma lógica sequencial ou aleatória para uma lógica intertextual. (Zavala 2004: 64-65; grifos do autor)⁴

Deste modo, não podemos analisar as ministórias de Dalton Trevisan pela perspectiva tradicional de análise do conto, mas considerando que esses textos, como representantes de uma estética contemporânea que se utiliza da brevidade e amplitude semântica, realizam uma apresentação de uma realidade textual e que cabe aos leitores compreender as relações intertextuais que dão sentido ao texto. Neste ponto, entendemos que a estética atual, não apenas por causa da brevidade, mas pelos poucos recursos narrativos utilizados ou pelo excepcional trato com a linguagem, exponenciam o não dito, o subentendido e a alusão que constroem a “história secreta” de todo conto. Assim, a constituição das minificções potencializa as possibilidades de sentido e, ao mesmo tempo, aumentam a participação do leitor na constituição da obra.

4 En otras palabras, en lugar de ofrecer una *representación* o una *anti-representación* de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual. En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratático o hipotático sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual.

Da mesma forma que havia uma história secreta em todo conto, atualmente, existe uma história a ser desvelada na estética contemporânea, não apenas aquela que faz parte do conteúdo do conto, mas das relações que estabelece intertextualmente e semanticamente com o contexto sócio-histórico, com outros textos e discursos, todos contribuindo para a compreensão da obra literária. Nesse sentido, a ironia tem papel chave e atua de modo a ampliar as possibilidades de leitura e interpretação do texto literário.

As duas ministórias analisadas neste trabalho possuem constituição que permite uma leitura muito mais ampla de cada discurso e constroem realidades textuais passíveis de uma compreensão mais profunda através da análise da ironia presente, por isso, podem ser interpretadas como leituras abrangentes da realidade. Inicialmente, iremos abordar a construção das duas minificções, percebendo o conteúdo e a tessitura, para, em seguida, pensar especificamente no papel que a ironia desenvolve nelas.

“EMILIANO REDIVIVO”

A primeira minificção que analisamos é “Emiliano redivivo”, que se caracteriza pelo sarcasmo e depreciação de uma figura da sociedade curitibana, a poetisa Helena Kolody. Verifiquemos, primeiro, o texto:

Helena Kolody. Dulcíssima senhora. Professora emérita. Glória do beletismo paranista. O Emiliano redivivo.

Poetisa maior? Ai de mim, menos que menor. Não mais que medíocre. Nem sequer o ruim diferente.

A nossa pobre santinha Maria Bueno do versinho piegas.

Só que, ao contrário da outra, não faz milagres. (Trevisan 2008: 26)

Compreendemos o parágrafo inicial do texto como eminentemente irônico. A adjectivação exaltando pretensas qualidades da poetisa (“dulcíssima”, “emérita”, “glória”), bem como a antonomásia final, “O Emiliano redivivo”, a princípio, parecem enaltecer a autora paranaense, mas o louvor termina aí e o parágrafo seguinte expõe a construção irônica do primeiro, através da desconstrução de toda pretensa exaltação inicial.

O leitor, através de algumas informações externas ao texto literário e da análise do papel da ironia, compreende que o texto não apenas destrata a produção literária da poetisa, mas realiza uma crítica maior à própria sociedade curitibana.

Helena Kolody (1912-2004) foi uma poetisa que fez parte da Academia Paranaense de Letras e foi precursora da escrita de haicais no Brasil, sendo considerada por alguns críticos a primeira brasileira a escrever nessa forma literária. Escreveu mais de 20 livros tendo sido, inicialmente, participante da corrente simbolista que persistiu

até o século XX (Fontes 2013: 2) e teve como um dos principais polos de produção artística a cidade de Curitiba.

Em um segundo momento de sua carreira literária, a “Padroeira” da poesia curitibana, nas palavras de Paulo Leminski, torna-se “o poeta [sic] mais moderno de Curitiba, de uma modernidade enorme, uma modernidade de quase oitenta anos. Nenhum de nós tem modernidade desse tamanho” (Fontes 2013: 3). Participou da publicação *Atlas (Almanak 88)* que foi organizada por autores como Arnaldo Antunes, e contou com artes gráficas e poéticas de diversos autores entre eles Haroldo de Campos, Waly Salomão, Décio Pignatari, Glauco Mattoso e Paulo Leminski (Fontes 2013: 5), como também figurou em obras contemporâneas que pensavam e discutiam a estética e o fazer literário em concepções mais atualizadas.

Assim, literariamente, a “antipatia” trevisaniana pela poetisa não tem razão de ser. A qualidade literária dos escritos da autora é questionada, mas não fica claro se pelos temas escolhidos para seus trabalhos artísticos (“pobre santinha”, “versinho piegas”) ou se por falta de requinte estético (“mediocre”, “nem sequer o ruim diferente”). A comparação com outro artista (Emiliano Pernetá) associa a antipatia pela obra de Helena Kolody com outra mais antiga.

Emiliano Pernetá (1866-1921) foi um poeta simbolista paranaense considerado em sua época como o maior poeta curitibano. Foi alvo de diversas críticas de Dalton Trevisan por representar, para este, um culto ao beletismo e às formas literárias ultrapassadas. Nomear Helena Kolody como o “Emiliano redivivo” é atribuir à obra da poetisa as mesmas características da do poeta simbolista.

É importante perceber que a ministória apresentada foi publicada em duas obras de Trevisan: *Duzentos ladrões* (2008) e *Desgracida* (2010), ou seja, ao menos quatro anos após a morte da escritora. Com isso, podemos inferir que ele não estava aludindo apenas aos trabalhos iniciais de Kolody, que estilisticamente poderiam ser comparados com as do poeta simbolista, mas associou a obra artística da poetisa com o movimento estético paranista encabeçado principalmente por Emiliano Pernetá. O sarcasmo utilizado no texto serve para reduzir em importância e qualidade a obra da autora paranaense, embora, por outro lado, o fato de ter lhe dedicado uma minificção ateste sua importância na historiografia literária.

O trecho inicial tem seu efeito ressaltado pelo uso de superlativo e de vocábulo erudito (estilo rebuscado que remonta aos autores de escolas literárias como o simbolismo e o parnasianismo) que, a partir do parágrafo seguinte, é abandonado para assumir um discurso mais informal e vulgar. A transição de estilos acentua o efeito irônico/cômico do texto que passa do grandiloquente ao rasteiro.

Outra característica do texto que reforça o sarcasmo é a menção à Maria Bueno, a “nossa pobre santinha”. Maria Bueno faz parte da cultura curitibana por ser acreditada como uma santa milagreira. A moça passou a receber rezas após a morte prematura por esfaqueamento seguida de degola pelo então companheiro, no final do século XIX. A pequena Curitiba da época ficou abalada com o crime hediondo por motivo fútil: ciúmes. Desde então, no local do assassinato, os cidadãos passaram a depositar

flores e acender velas. Daí passou-se a rezas e a pedidos, que suscitaram os primeiros milagres atribuídos à “santinha”. Desde então, o local é um centro de peregrinações e de devoção de fiéis que creem no poder da “santa curitibana” e vão até o local para fazer suas preces. A comparação de Helena Kolody com Maria Bueno só aumenta a depreciação da autora: ambas aclamadas pelos curitibanos, mas sem a canonização oficial. O arremate final ainda atribui à Maria Bueno a vantagem de conseguir, de fato, realizar milagres, ao contrário da poetisa.

“A BONECA”

Construção diversa segue a ministória “A boneca”, que apresenta um caso de violência sexual contra uma menina de dez anos, em uma narrativa que expõe a violência na sociedade contemporânea:

Manhã de sol, menina vai pulando caminho da escola, uma curruíra do céu, um grilo descalço na grama. Daí o cara se chega. Diz que tem uma boneca pra ela.

-É só pegar, logo ali...

Ela está com pressa, mas vai. Uma boneca, já pensou? E de cachinho loiro. O tipo lhe dá a mão e seguem por uma trilha no mato. Ela tem medo e quer voltar. Diz o cara:

-Quietinha. Senão te pincho no rio!

É verdade: ali o rio de águas fundas. O tipo manda que ela tire a calcinha. O que podia a triste? Só dez aninhos... Ela chora muito. Ai, como dói.

Ele sai de cima. Ainda se abotoando, foge depressa. A menina se ergue, toda suja de barro - um fio vermelho desce na coxa esquerda.

Em vez da escola, volta pra casa. Tem a perninha trêmula. Muita febre. A mulher olha pra filha e tudo entende. Acha que é dela a culpa. E, para aprender, lhe dá umas boas palmadas. (Trevisan 2008: 27)

O miniconto trata de um tema terrível: a violência sexual contra uma criança. O início do primeiro parágrafo constrói uma cena bucólica onde se ressalta o equilíbrio entre a criança e a natureza através da metáfora com animais e o cenário campestre (“corruíra do céu” e “grilo descalço na grama”), que poderia apontar um direcionamento mais leve ao texto. Mas essa expectativa é imediatamente quebrada com a chegada do “cara”, que já indica ao leitor um desfecho violento para a história. A partir disso, a narrativa segue mostrando o percurso até o abuso sofrido, aparentemente o clímax da minificção. Mas é neste ponto que de fato ocorre o arremate da narrativa: quando, no último parágrafo, a criança encontra a mãe. É neste parágrafo final que a ironia incide e torna a tragédia ainda mais terrível, causando um efeito demolidor no leitor e ampliando a realidade textual para além de um caso de violência isolado.

Analisando a composição do texto literário, percebemos a ausência de nomes para as personagens. Nenhuma personagem é nomeada: temos “a menina”, “o cara” e “a

mulher” e referências por pronomes (“ele” e “ela”). Isso nos aponta tanto a recorrência dos acontecimentos narrados (acontecem todos os dias com diversas crianças, com nomes diversos) como o caráter ficcional do texto (não se está narrando um “fato verídico”, embora ele ocorra na realidade), mas são produções ficcionais a partir de eventos da realidade.

A narrativa incide especificamente sobre a menina: acompanhando seus passos a caminho da escola, a abordagem do estuprador, o momento de estupro e o retorno para casa. Desde o início, podemos acompanhar o trajeto de perda da inocência e de ingenuidade da criança: ao ir “pulando caminho da escola”, ao ser metaforizada em animais, quando é iludida com a expectativa de ganhar uma boneca, etc. Mas, ao fim, a realidade encontrada é a da violência sexual e doméstica.

Podemos perceber a naturalização da violência na construção do conto através também do tempo verbal, o presente do indicativo, que traz o aspecto verbal de uma ação continuada, ininterrupta (Garcia 2002: 92). Todo o conto é narrado no tempo presente, como se o acontecimento estivesse se desenrolando ante os olhos do leitor. A escolha desta flexão verbal na narrativa nos indica que a trama apresentada na obra é recorrente, é algo que ocorre com frequência ou que é duradoura no tempo. Casos de crianças vítimas de pedofilia e estupro fazem parte do dia a dia da sociedade contemporânea, principalmente, nas grandes capitais brasileiras.

Verificando o conteúdo do miniconto, em sua relação com os aspectos estruturais já identificados e imbricados com a trama, percebemos a caracterização da criança como vítima de abuso e de incompreensão. Na ministória, isso é representado desde o título, em que se apela para a ingenuidade e inocência da criança, ao mesmo tempo que nos permite entender também como uma referência à menina abusada, tratada como um objeto. No fim, a menina acaba sendo o objeto usado para o prazer do estuprador e descartada após a realização do abuso, mingando a expectativa inocente da criança de obter um brinquedo.

Além disso, a ingenuidade da criança é reforçada no conto pelas metáforas apresentadas (“uma corruíra no céu, um grilo descalço na grama”, quando vai “pulando” à caminho da escola). Essas imagens e a configuração de cenários da natureza criam a atmosfera de inocência e pureza a respeito da menina. Mesmo após a violência sofrida, a metáfora permanece, quando se demonstra, por um eufemismo, o sangramento enquanto “um fio vermelho [que] desce na coxa esquerda”. A metáfora é um recurso literário que, além de estabelecer relação de similitude entre termos, serve também para criar um afastamento da realidade (quando ocorre a violência sexual não é um fio vermelho que desce, mas sangue). Relacionam-se elementos não interligados diretamente, afastando assim a composição inicial e construindo uma imagem mais distante (que fica apenas esboçada). Nas duas ocorrências, a metáfora é utilizada para demonstrar a ingenuidade da criança (comparada com elementos da natureza) e mostrar a não compreensão total da criança do abuso sofrido (o sangramento do órgão sexual), ao mesmo tempo em que atenua a narração de um ato de extrema violência.

Por fim, a ingenuidade da criança é castigada pela mãe, que deveria se compadecer e percebê-la como vítima de um ato criminoso. Ao voltar pra casa, a menina é vista pela mãe, que entende tudo que ocorreu. No entanto, a mãe atribui à ingenuidade da criança a culpa pela violência sofrida. Então, “para aprender, lhe dá umas boas palmadas”. A atitude sexista da mãe vê no estupro da filha a permissividade da conivência com o criminoso por ainda ser ingênua. Para ela, a culpa era da filha por se deixar molestar. Daí, necessitar de correção, precisar “levar umas boas palmadas”. Interessante notar que a menina é violentada no caminho da escola e que a mãe, no fim do conto, se põe no papel de quem deve “ensinar” à filha. A criança não vai à escola, mas termina recebendo uma “lição” em casa.

Outro aspecto é que a criança só recebe voz na narrativa em dois momentos: quando da expectativa de ganhar a boneca e quando do momento do estupro, e mesmo nestes momentos através do discurso indireto livre. A voz narrativa e a voz da menina se confundem, pois silenciar a voz da vítima reduz a força do ato violento, abrandando-o e tornando-o mais suportável. Em contraponto, a voz direta no conto só é permitida ao “cara”, o estuprador. Esta configuração nos leva também à questão do sexismo, em que é negada à mulher a voz, que pertence apenas ao homem, mesmo que criminoso.

Assim, temos a configuração da naturalização da violência como fator de mote e construção da ministória. A narrativa é centrada em uma menina anônima que recebe duplo abuso por sua ingenuidade: primeiro pela violência do estuprador, depois pela mãe, com as duas atitudes sendo atenuadas pela voz narrativa, apontando a recorrência e habitualidade dessas ações no mundo contemporâneo.

DA BREVIDADE À ABRANGÊNCIA

Um dos aspectos que podemos destacar nas duas minificções é a ironia. Em ambos os textos, e marcadamente na obra de Dalton Trevisan (Waldman 2014: 148), este recurso está presente contribuindo para a melhor compreensão do texto. De fato, ele é parte não só da estética trevisaniana, mas é presença frequente em textos ultracurto, como afirma Zavala (2004: 109), em que “Muitos dos mais importantes escritores hispano-americanos produziram textos ultracurtos cujas características comuns são o humor, a ironia e a hibridização de gêneros literários e extra-literários”⁵. Assim, a ironia está comumente atrelada à composição das minificções, se apresentado de forma distinta, pois:

Também nesses microtextos a ironia está presente, mas geralmente é instável, isto é, não pode ser determinada pela intenção da voz narrativa. Isso porque a intenção narrativa em geral (e a intenção irônica em particular) é indecível

⁵ Muchos de los más importantes escritores hispanoamericanos han producido textos ultracortos cuyos rasgos comunes son el humor, la ironía y la hibridación de los géneros literarios y extraliterarios

nesses casos, na ausência de contexto suficiente para ser interpretado de maneira estável.⁶ (Zavala 2004: 95)

Este recurso se apresenta frequentemente de modo instável, não sendo possível determinar qual a intenção irônica da voz narrativa. No entanto, justamente por essa instabilidade, a ironia contribui para a abrangência de sentido do texto. E é partindo desta possibilidade que analisaremos a presença irônica em cada texto.

CURITIBOCAS

De modo geral, há pouca ou quase nenhuma controvérsia em compreender a ironia como o discurso que diz o oposto do que é dito (Hutcheon 2000: 25). Assim, em “Emiliano redivivo” percebe-se o intuito de depreciar a obra de Helena Kolody. O primeiro parágrafo do texto, cheio de pretensos elogios à poetisa, constitui-se em construção que contribui para intensificar o efeito cômico. Como afirma Beth Brait a respeito da ironia romântica, mas que pode ser aplicado à ministória de Dalton Trevisan, percebemos na construção irônica:

a idéia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambigüidade propositalmente contraditória desse discurso. (Brait 2008: 34; grifos da autora)

É esse efeito da ironia que nos permite ler o texto trevisaniano percebendo nele a presentificação da realidade textual e a necessidade de participação do leitor. A ironia em “Emiliano redivivo” ocorre no sentido de preparar o leitor para o texto e para que, desde o início, ele saiba a leitura que deverá realizar. O recurso está presente já no primeiro parágrafo para que o texto seja compreendido como algo cômico e mais amplo. O propósito da construção textual não é apenas tecer considerações sobre Helena Kolody e sua obra, mas, como é frequente em Trevisan, demonstrar a pequenez de Curitiba e de seus pretensos motivos de orgulho. Essa leitura é reforçada pela menção à “santinha” Maria Bueno, que tem sua esfera de relevância restrita à cidade paranaense. A ideia de canonizar Helena Kolody como padroeira da poesia paranaense também parte de críticos da cidade. Daí o tom exagerado de Trevisan contra a obra e aquilo que ela representa para sua Curitiba. Nesse sentido, é importante notar que a interdiscursividade no texto ao realizar uma comparação entre a poetisa e a “santinha” contribui para a concepção da ironia como parte desse discurso trevisa-

⁶ También en estos microtextos la ironía está presente, pero suele ser inestable, es decir, no puede ser determinada por la intención de la voz narrativa. Esto se debe a que la intención narrativa en general (y la intención irónica en particular) es indecidible en estos casos, a falta del suficiente contexto para ser interpretada de manera estable.

niano que busca sempre ressaltar os males desta cidade que sempre se apresenta distinta em relação ao resto do país.

Por isso, podemos conceber a ironia como:

uma forma de discurso, [que] pode compreender o humor, a paródia, a intertextualidade, a interdiscursividade e outros elementos elencados [...] como mecanismos que participam, ao mesmo tempo ou não, da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia. (Brait 2008: 74)

Assim, a minificção não ironiza apenas a poetisa, mas compõe o discurso irônico mais amplo do autor em relação à cidade de Curitiba. Como também afirma, Hutcheon (2000: 36) não podemos pensar a ironia fora de um discurso “Porque a ironia [...] acontece em alguma coisa chamada ‘discurso’, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição”. A comparação com Emiliano Pernetá contribui para essa leitura visto que o narrador rejeita símbolos de orgulho e exaltação à cidade.

No discurso da ministória, o culto a essas personagens ilustres por parte da população curitibana só reforça a pequenez da cidade, que busca se apoiar em figuras de destaque para alimentar o sentimento de grandeza e orgulho local. Curitiba é o alvo final da ironia, que busca reviver ícones que exaltem a imagem de uma cidade que tenta ser melhor do que é.

A DUPLA VIOLÊNCIA

No miniconto “A boneca” o discurso e o efeito irônico são distintos do texto anterior. A ironia recai agora sobre a violência urbana e a cultura de criminalização da vítima. Ao compor uma narrativa que aborda a violência e ao expor, logo no meio da narrativa, a violência sofrida, o autor reduziu a expectativa do leitor de que outra violência ainda fosse ocorrer. Isso foi intensificado pela ironia no parágrafo final, que deixa dúvida o que de fato a mãe compreendeu do que ocorreu com a criança. Nesse sentido, o efeito irônico atua de forma desconfortável e cruel, pois a expectativa da empatia da mãe com a filha é quebrada e mostra justamente o oposto: nova violência contra a criança, que é culpada pelo abuso recebido. Isso é reforçado pela voz narrativa que, objetivamente, mantém o discurso ambíguo e indefinido, sendo a detentora do poder narrativo. O leitor confia nas informações passadas e quando percebe que não se trata exatamente daquilo que se esperava, sente sua expectativa frustrada, aumentando o efeito também do que é dito. A respeito disso, Hutcheon aponta que “A suspeita de logro que acompanha a circunlocução, especialmente quando combinada com a idéia de poder, provoca um certo desconforto compreensível” (Hutcheon 2000: 26).

A personagem “mãe”, que também incorpora uma figura de autoridade, provoca de modo semelhante frustração ao não ter empatia com a dor e mal sofridos pela filha. Assim, tanto o modo de escrita da narrativa, quanto o conteúdo apresentado corroboram o efeito irônico ressaltando o absurdo da violência e da culpabilização da vítima. Nesse sentido, não cabe questionar o porquê de Trevisan se utilizar do discurso irônico em um miniconto que expõe um quadro de violência terrível, especialmente quando, muitas vezes, a ironia está tão atrelada ao humor. Linda Hutcheon tece considerações sobre essa situação entre humor e ironia como:

discutível [...], mas nem por isso ela pode ser ignorada ao se lidar com a política da ironia. Nem todas as ironias são divertidas [...] – embora algumas sejam. Nem todo humor é irônico – embora algum seja. No entanto, ambos envolvem relações de poder complexas e ambos dependem de contexto social e conjuntural para que possam realmente existir. (Hutcheon 2000: 48).

Dessa forma, Trevisan se utiliza da ironia para problematizar a compreensão comum de que sempre será clara a percepção da violência sofrida e de quem é o responsável por ela. Através do jogo irônico, o leitor, antes do último momento, pode ter a expectativa que a mãe, de forma natural e lógica, irá se compadecer da filha e compreender o que se passou. Talvez até tomasse para si a culpa pelo ocorrido, pois deixou uma menina de 10 anos ir sozinha para a escola, mas nada disso ocorre e o leitor, por fim, é surpreendido com o desfecho e a sensação de ter sido enganado pela voz narrativa que não expôs, desde o início, a possível conclusão da trama.

A ironia funciona em “A boneca” de modo a romper com a expectativa do leitor mediano e levá-lo a refletir nos problemas da sociedade contemporânea que é capaz, até mesmo, de inverter posições e atribuir a culpa do crime sofrido à vítima. Sem o efeito irônico essa reflexão não seria possível e o miniconto perderia em força.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ironia nos textos analisados funciona de forma a ampliar o sentido imediato das minificções. Para além de zombar de uma poetisa ou apresentar mais um relato de violência, os textos permitem uma interpretação mais ampla, que geram uma leitura crítica da sociedade curitibana e da percepção da violência no mundo contemporâneo. As ministórias são formuladas de forma a explorar a brevidade textual com o intuito de ampliar sentidos e levar o leitor a participar do jogo literário interpretando as referências e associações subjacentes ao texto. Assim, Dalton Trevisan compõe textos concisos, que se atualizam a cada leitura pela coparticipação dos leitores na construção da realidade textual.

OBRAS CITADAS

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2a. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

FONTES, Luísa Cristina dos Santos. Página em construção... Helena Kolody e a crítica. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: desafios atuais dos feminismos* (Anais eletrônicos). Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386689381_ARQUIVO_LuisaCristinadosSantosFontes.pdf. Acesso em 15 set. 2017.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 22a. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. (Tradução de Julio Jeha). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

———. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (Tradução Ricardo Cruz). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

TREVISAN, Dalton. *Duzentos ladrões*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

———. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004. Disponível em: <http://www.laurozavala.info/attachments/Cartografas.pdf>. Acesso em 15 set. 2017.

IN BRIEF THE REACH: IRONY IN TWO DALTON TREVISAN'S MINFICTIONS

ABSTRACT: In this paper, we analyze the presence of irony in two minifictions of Brazilian writer Dalton Trevisan: "A boneca" and "Emiliano redivivo". Each flash fiction has an ironic construction in which it enhances the characteristic of texts and their ability to potentiate condensed and synthetic senses. Irony, in itself, is already a polysemous resource that produces at least two distinct meanings at the same time. Moreover, Dalton Trevisan's writing, marked by the construction of ultra short narratives, values the objectivity and power of condensation that makes the literary discourse even more permeated by multiples meanings. Thus, the understanding of the manifestations of irony in the author's writings constitutes a reading key that contributes to the understanding the genre of minifiction and its manifestation in the Dalton Trevisan's works. We also highlight the role of irony in the criticism of Curitiba society and the perception of violence, recurrent contents in the work of Dalton Trevisan. Finally, we use the method of literary analysis through the perspective of structural reduction, relating the use of irony in the stories with a reading of Brazilian reality.

KEYWORDS: irony; brevity; minifiction; Dalton Trevisan.

Recebido em 27 de setembro de 2017; aprovado em 2 de dezembro de 2017.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

NÓS POÉTICOS DE JOSÉ PAULO PAES

Maria Mirtis Caser¹ (UFES)
e Silvana Athayde Pinheiro² (UFES)

RESUMO: José Paulo Paes elegeu o epigrama como forma recorrente de sua poesia. Além disso, o humor e a ironia são também marcas evidentes em seus versos. Sob esse modo poético, há a fluência entre o grande e o pequeno, o local e o universal, a parte e o todo, a criança e o adulto, a vida e a morte, o que não implica em contraposição entre polos, mas em trânsito entre esferas que se interpenetram. O epigramático por vezes se apresenta em variadas feições poéticas que articulam esses pares, como no poema que é objeto de análise deste artigo, “Ode à minha perna esquerda”, do livro *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992). O poema matiza pontos de contato entre a vida e a obra poética de Paes, portanto, apresenta um perfil autobiográfico. Inicialmente, a análise parte de observações já realizadas por Davi Arrigucci Jr. sobre o poema em questão. Depois, o trabalho procura ampliar tal análise, pautando-se principalmente nas categorias de *fragmento*, segundo Roland Barthes (1977) e de *unheimlich*, conforme descrito nos registros de Sigmund Freud (1976).

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira; José Paulo Paes; autobiografia; epigrama.

A obra poética de José Paulo Paes começou a ser publicada em 1947, com o livro de poemas *O aluno*, seguido de *Cúmplices* (1951), *Poemas reunidos* (1961), *Anatomias* (1967), *Meia Palavra* (1973), *Resíduo* (1980), *Um por todos* (1986), *A poesia está morta mas juro que não fui eu* (1988), *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992), *A meu esmo* (1995) e *De ontem para hoje* (1996). Além dos citados, publicou vários livros de poemas para crianças e atuou como importante tradutor de obras literárias de diversas línguas.

Na busca constante de dizer o máximo no mínimo, Paes elegeu o epigrama como forma maior. No transitar entre o grande e o pequeno, traduz a célebre frase de Goe-

1 mirtiscaser@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/1341358191671907>

2 pinheirosilvana12@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4226301273514930>

the: “É principalmente no ato de se limitar que se revela um mestre”. Talvez, por isso, pudesse dizer com aparente honestidade: “quando penso que alguém da grandeza de Manuel Bandeira se considerava um poeta menor, que mais posso ser senão um mínimo poeta?” (Paes 1996: 2).

Sobre a forma do epigrama, Arrigucci esclarece:

Desde suas formas arcaicas, enquanto inscrição feita na pedra para assinalar o reconhecimento de que ali alguma coisa é (...), constitui uma fórmula condensada em poucos versos, na qual se mesclam os gêneros, podendo combinar a notação épica do acontecimento e o sentimento do drama ao tom lírico da elegia ou à verve satírica, a que em geral vem associada em nossos dias. É que além do traço primitivo da mistura dos gêneros e de sua extensa voga entre os romanos, ficou-nos sobretudo do epigrama essa ideia da forma incisiva, voltada para o comentário irônico ou corrosivamente satírico da vida pública. (Arrigucci 1998: 22)

As marcas da poesia de Paes, além do perfil epigramático frequente, são a ironia e o humor de uma linguagem cortante. Somando-se a essas marcas, Davi Arrigucci Jr., em artigo introdutório do livro *José Paulo Paes – Melhores Poemas*, aponta outro aspecto fundamental na poesia desse poeta, que se articula à opção insistente pelo epigrama:

a dimensão infinitamente pequena que se contrapõe a essa face genérica e infinitamente grande. Dessa articulação depende aquela palpitação particular e concreta que dá vida ao epigrama como um todo, como um mundo em miniatura. Compreendê-la supõe penetrar (...) no movimento interno à forma pela qual o infinitamente pequeno chega a se abrir para o infinitamente grande. (Arrigucci 1998: 27-8)

Essa fluência entre o grande e o pequeno não implica contraposição, mas trânsito entre esferas aparentemente opostas, que, no entanto, se interpenetram. As aparências transitivas entre o grande/pequeno percorrem e se traduzem nos trajetos que Paes realiza poeticamente entre local/universal, parte/todo, criança/adulto, vida/morte, “enquanto parte da experiência a uma só vez mais íntima e mais ampla” (Arrigucci 1998: 28).

Do aparentemente mais próximo, do provinciano às vezes, do testemunho histórico, o poeta desloca seu olhar para a busca do sentido de um todo (é certo, fragmentário). Brincando com a morte, tema recorrente, fala da vida. Escrevendo para crianças, traz o tempo não abolido de um corpo, que é e não é mais o seu.

Como analisa Arrigucci, realizar leituras nessas superfícies unissonamente dissonantes é um desafio. As tensões sobre tais superfícies poéticas podem ser muito mais do que dados do perfil de sua obra. Podem ser dados de sua própria biografia, enten-

dida, aqui, em sentido largo, como conjunto de experiências que se superam, mas que permanecem como sombras de um processo de construção da interlocução com o mundo (Arrigucci 1998: 32-33).

Por isso, ao mergulhar-se na obra de José Paulo Paes, vem o desejo de conhecer um pouco mais sobre ele mesmo (como se fosse possível). Escritor e obra se tornam igualmente instigantes. Daí, a aventura de matizar pontos de contato entre a vida e a obra poética de Paes. Um grande risco, já que se pode cair num erro, histórico, de tentar reduzir um ponto ao outro. Mas vale à pena resvalar esse limite.

Num certo sentido, toda obra é sempre autobiográfica. Mas nela mesma se encontra o limite dessa afirmativa, pois que toda tentativa de escrita, sendo tentativa de inscrever-se, de se auto-escrever, escapa ao próprio autor:

Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever. (Barthes 1977: 8)

Quando o autor busca falar de si mesmo, se depara com a impossibilidade humana de ser fiel a uma desejável (ou não) imagem real de si mesmo, pois quem pode encontrá-la? Tal imagem já é uma imagem, portanto produção humana. Tudo o que o poeta diz:

deve ser considerado como dito por uma personagem de romance - ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás). (Barthes 1977: 129)

Considerando as múltiplas vozes, as muitas personas, as inúmeras superfícies e “nós” de cada ser humano (tanto mais, quanto humano), há de se ter o respeito por essa pluralidade, e não reduzi-la a uma leitura única. Paes era um trabalhador da palavra, que atuava em tantas frentes, por achar que “a vida era rica demais para permitir especializações” (Kamel 1998: 22).

Gostaríamos de tomar como estação de partida, então, para estabelecer pontos de contato entre fatos da vida de José Paulo Paes e sua poesia, um poema que muito nos instiga pela sua provocante construção e pela (sempre aparente) relação mais visível com acontecimentos da biografia do autor. Embora seja um longo poema subdividido em sete partes, muitas de suas partes garantem características epigramáticas:

ODE À MINHA PERNA ESQUERDA

1

Pernas
para que vos quero?

Se já não tenho
por que dançar?

Se já não pretendo
ir a parte alguma.

Pernas?
Basta uma.

2

Desço
que subo
desço que
subo
camas
imensas.

Aonde me levas
todas as noites
pé morto
pé morto?

Corro, entre fezes
de infância, lençóis
hospitalares, as ruas
de uma cidade que não dorme
e onde vozes barrocas enchem o ar
de p
a
i
n
a sufocante
e o amigo sem corpo
zomba dos amantes
a rolar na relva.

Por que me deixaste
pé morto
pé morto

a sangrar no meio
de tão grande sertão?

nã o
n ã o
N ã O !

3

Aqui estou,
Dora, no teu colo,
nu
como no princípio
de tudo.

Me pega
me embala
me protege.

Foste sempre minha mãe
e minha filha
depois de teres sido
(desde o princípio
de tudo) a mulher.

4

Dizem que ontem à noite um inexplicável morcego
assustou os pacientes da enfermaria geral.

Dizem que hoje de manhã todos os vidros do ambu-
latório apareceram inexplicavelmente sem tampa,
os rolos de gaze todos sujos de vermelho.

5

Chegou a hora
de nos despedirmos
um do outro, minha cara
data vermibus
perna esquerda.
A las doce en punto
de la tarde
vão-nos separar
ad eternitatem.
Pudicamente envolta
num trapo de pano
vão te levar
da sala de cirurgia

para algum outro (cemitério
ou lata de lixo
que importa?) lugar
onde ficarás à espera
a seu tempo e hora
do restante de nós.

6

esquerda direita
esquerda direita
 direita
 direita

Nenhuma perna
é eterna.

7

Longe
do corpo
terás
doravante
de caminhar sozinha
até o dia do Juízo.
Não há
pressa
nem o que temer:
haveremos
de oportunamente
te alcançar.

Na pior das hipóteses
se chegares
antes de nós
diante do Juiz
coragem:
não tens culpa
(lembra-te)
de nada.

Os maus passos
quem os deu na vida
foi a arrogância
da cabeça
a afoiteza
das glândulas
a incurável cegueira

do coração.
Os tropeços
deu-os a alma
ignorante dos buracos
da estrada
das armadilhas
do mundo.

Mas não te preocupes
que no instante final
estaremos juntos
prontos para a sentença
seja ela qual for
contra nós
lavrada:
as perplexidades
de ainda outro Lugar
ou a inconcebível
paz
do Nada.
(Paes 1992: 55-60)

No início da década de sessenta, José Paulo Paes teve um começo de gangrena na perna direita, com dores agudas que os analgésicos aliviavam precariamente, mantendo-o preso em casa por alguns meses. Uma intervenção cirúrgica para restabelecimento da circulação nas pernas livrou-o da gangrena, possibilitando sua volta à ativa. Duas décadas depois, quando da ocasião do lançamento de seu livro *Um por todos*, viveu novo drama, semelhante ao primeiro, devido a outro acidente circulatório, agora na perna esquerda, rapidamente agravado pela consequente necrose do pé. A amputação foi inevitável, assim que o processo necrótico foi finalizado. Ele mesmo narra este acontecimento:

Chegou finalmente o dia de ir para o hospital. Nesse dia eu estava tão alucinado que cheguei a sugerir ao médico me cortasse ambas as pernas para maior segurança. A amputação, acima do joelho, foi feita ao meio dia. Da sala de cirurgia segui para a de recuperação, onde só voltei a mim na madrugada do dia seguinte. Quando abri os olhos, estava totalmente lúcido, sem mais tonturas nem delírios nem dores. Levaram-me embriagado de lucidez – se assim se pode dizer – para o quarto [...] a cicatriz psicológica deixada pela amputação fechou-se definitivamente com o poema nela inspirado, ‘Ode à minha perna esquerda’.
(Paes 1996: 67-8)

Embora carregue, sem dúvida, a face trágica de um fato realmente ocorrido, Paes consegue tratar da matéria, no poema, com certo distanciamento (também pelo distanciamento de tempo entre o acontecido e a produção do poema), dando aos versos uma tonalidade de ironia peculiar ao seu trabalho.

O poema parece ser bastante representativo de sua obra poética como um todo. Abrindo a segunda parte de um de seus últimos livros, *Prosas Seguidas de Odes Mínimas* (1992), “Ode à minha perna esquerda” é um longo poema, dividido em sete partes. Por se relacionar tematicamente à morte e ao juízo final, fica explicável a escolha do número sete, simbolicamente ligado ao texto bíblico do Apocalipse, livro que traz várias ocorrências desse número escatológico: as sete cartas às sete igrejas da Ásia; os sete anjos das igrejas; os sete espíritos de Deus; o cordeiro que tinha sete chifres e sete olhos; os sete anjos com as sete últimas pragas; as sete trombetas; os sete selos do livro. Em outros livros bíblicos a ocorrência do número sete também é significativa.

O ritmo do poema é variante ao longo das partes, oscilando entre os momentos-ápice de confusão emotiva e de pensamentos inebriantes frente ao esperado (desesperado) acontecimento, e os momentos de descanso interino, intervalar, em meio a uma turbulência e outra.

A primeira parte do poema tem por base uma ironia a partir do dito popular “Pernas pra que te quero!”. Reinventando a locução, pela correção do pronome *te*, para o seu plural *vos*, e pela substituição da exclamação pela interrogação, o poeta brinca com seus próprios sentimentos, tentando reconhecer uma possível compensação em se ter uma perna só.

A parte seguinte contrasta visivelmente com a primeira, pela assimetria de sua forma, que traduz as oscilações de um momento de confusão, repleto de imagens oníricas e fantasmáticas, vivido pelo poeta ao estabelecer um diálogo com o pé morto, já longe do corpo, e este abandonado num mundo de alucinações.

O fragmento 3 leva o poeta ao descanso contrastante com o quadro anterior, nos braços de sua eterna musa, Dora, mulher com quem foi casado.

O quarto poemeto narra uma história, numa escrita inclinada mais à prosa, de humor insólito, sobre um vampiro na enfermaria do hospital, *intermezzo* para a mutilação, o sacrifício narrado no quinto movimento, este, um diálogo final com a perna ainda a ser amputada.

A sexta parte mimetiza sonora e visualmente uma marcha militar, que de repente se silencia em um dos seus movimentos, o da perna esquerda já amputada.

E o último movimento do poema é o mais longo e se constitui num diálogo com a perna, agora longe do corpo, que caminhará sozinha para o juízo final. Com um tom paródico, o poeta fala da morte inevitável de todo o corpo, mas sem acentuar a gravidade, o que ele consegue por meio da ironia.

Cada uma das sete partes do poema apresenta uma semelhança com a opção pelo epigrama, tão comum à sua obra, e mantém certa independência entre si, como pedaços, partes, fragmentos ou movimentos de uma mesma peça musical, um réquiem, devido ao tema. Tal característica formal parece enfatizar as relações de transitividade entre o grande/pequeno, entre a parte/todo, marcas recorrentes nos poemas de Paes, como já vimos no início deste trabalho.

Barthes discorre a respeito do aspecto dos fragmentos, como insistente forma de sua escritura. Para ele, “o fragmento é como a ideia musical de um ciclo [...]: cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas” (Barthes 1977: 102). Nesse sentido, os fragmentos, alguns quase epigramáticos no poema em questão, parecem adquirir o mesmo perfil. Entretanto, no que se refere ao porquê dessa opção, há uma diferença básica aqui: Barthes escreve “tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres (mas ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais: receio de não saber resistir à última palavra, à última réplica)” (Barthes 1977: 102). No poema de Paes, embora a nosso ver tal cláusula não se cumpra, os versos caminham para uma finalidade de despedida da perna esquerda.

A relação de afastamento/proximidade entre parte e todo, concretiza, de certa forma, a temática do próprio poema: perna e corpo são, a um só tempo, corpo e partes do corpo. Corpo, que por sua vez também é e não é uma superfície de um eu, que acaba se vendo como um corpo longe do corpo:

Chegou a hora
de nos despedirmos
um do outro, minha cara
data vermibus
perna esquerda.

O poeta se vê como uma unidade fragmentada. Perna esquerda e corpo, um e outro, eu e você, a quem ele se refere na primeira pessoa do plural, que logo deixará de ser nós.

Barthes também, ao lidar com as imagens fotográficas de sua juventude, situação que possibilita um distanciamento mais consentido para falar com certa lucidez sobre as relações com o próprio corpo, reconhece o sentimento de estranheza:

a imageria [...] me põe em relação com o ‘isso’ de meu corpo; ela suscita em mim uma espécie de sonho obtuso, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas, que não me pertencem, sem, no entanto pertencer a mais ninguém: eis-me então em estado de inquietante familiaridade: veja a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada). (Barthes 1977: 7)

A estranheza causada por olhar um corpo que é seu e não seu, por isso é também estranho e familiar, parece se relacionar com a categoria descrita por Freud (1973: 73-318), denominada por ele de *Unheimlich*. Freud tenta selecionar temas de estranheza que se destacam na obra de Hoffmann, intitulada *O Homem da Areia*. Esses temas dizem respeito ao fenômeno do *duplo*. A obra traz personagens considerados idênticos, pois possuem “conhecimento, sentimentos e experiências em comum com o outro” ou há uma identificação tamanha de um sujeito com outros onde “há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)” (Freud 1973: 293).

O texto prossegue esclarecendo o que venha a ser o *duplo*: “tem ligações com reflexos em espelhos, com sombras, [...] com a crença na alma e com o medo da morte”. Fala de uma evolução da ideia do “duplo”, que originariamente era uma segurança contra a destruição do ego, fruto do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Em estádios superiores do ego, existe uma atividade mental capaz de tratar o ego como objeto, o homem é capaz de auto-observar-se (Freud 1973: 295). E Freud narra, ainda, histórias e experiências que apresentam casos como exemplos de *Unheimlich*, e que retornam à antiga concepção animista do objeto:

É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como ‘estranho’ satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (Freud 1973: 300)

É possível ler a relação do poeta das odes mínimas com sua perna esquerda a ser amputada como uma expressão do *Unheimlich* freudiano, na perspectiva da observação distanciada, da auto-observação, do “duplo”, e também do ponto de vista de um estágio animista. O poeta pode observar, de fora, a perna que se tornará independente e vê-la em vida, fora de si mesmo. O *Unheimlich* dessa relação se presentifica nos diálogos com a perna mutilada ao longo dos fragmentos de número 1, 2, 5 e 7. O eu lírico consegue traduzir esse sentimento de estranheza familiar com o seu toque de humor e com sua capacidade de rir de si mesmo.

Mas não é a primeira vez que o poeta se refere à sua perna amputada com esse tom humorado. No ano anterior à publicação das *Odes Mínimas*, José Paulo Paes já traz o tema da perna esquerda no pequeno trecho introdutório de seu livro infanto-juvenil, *O menino de Olho d’Água* (1991). Paes brinca com a ausência de sua perna, buscando elementos mitológicos das histórias de aventuras escritas para as crianças:

Ouvi essa história do Rubens, quando ele era piloto de navio pirata. Depois se cansou do mar e virou desenhista. Eu também já fui pirata, desses de perna de pau, venda no olho e tudo o mais. Agora que sou escritor, troquei a venda por um par de óculos e a perna de pau por uma perna mecânica. Mas chega de conversa, vamos ao que interessa. (Paes 1991: 3)

Num diálogo interessante com as imagens produzidas por Rubens Matuck, também ilustrador dos seus oito poemas de *Olha o bicho* (1989), *O menino de Olho-d’Água* é prosa em versos, “[...] uma história descalça/que gosta de pisar grama/e de sentir os cabelos/despenteados pelo vento” (Paes 1991: 3). Paes inicia a história com uma digressão metalinguística sobre os ofícios de escritor e de ilustrador, reportando-se a um tempo passado vivido por ambos, tempo de magia, de fantasia, que não traz o

pesar de um tempo abolido (Barthes 1977: 28), um tempo que ainda está, o tempo da infância.

A transitividade adulto/criança também parece ser uma das tensões presentes na obra de Paes, já que se dirigiu a ambos os públicos. Escrevendo para o público infanto-juvenil, é como se o escritor escrevesse também para a criança que existe nele mesmo. Um corpo que já foi, e não é mais, mas que de alguma forma, continua sendo.

Da mesma forma, jogar poeticamente com a perna de pau que é trocada por uma perna mecânica é jogar não só com a variação temporal do corpo. A leitura desse jogo poético remete para além da variação temporal: fala da impossibilidade de se ter um corpo só. Temos vários. O corpo é plural, pela variação no tempo, pela multiplicidade de membros e órgãos, pela pluralidade de cenas em que se insere.

A ode à perna esquerda, que enfatiza a pluralidade do corpo, traz fatalmente a relação entre a vida e a morte. Isto é mais plausível no quinto e no sétimo fragmento do poema. A morte da perna é o prenúncio da morte de todo o corpo, que ainda permanece em vida. Viver, assim, é caminhar para a morte, é morrer um pouco a cada tempo:

Chegou a hora
de nos despedirmos
um do outro, minha cara
data vermibus
perna esquerda.
A las doce en punto
de la tarde
vão-nos separar
ad eternitatem.
Pudicamente envolta
num trapo de pano
vão te levar
da sala de cirurgia
para algum outro (cemitério
ou lata de lixo
que importa?) lugar
onde ficarás à espera
a seu tempo e hora
do restante de nós.
(Paes 1992: 57-58)

Lidar com um membro do corpo morto é lidar com a inevitável morte gradativa de todo o corpo. Tal pensamento evoca um assustador trecho de Barthes:

Em Leysin, em 1945, para me fazerem um pneumotórax extrapleural, tiraram-me um pedaço de costela, que me depois devolvido solenemente, enrolado num pouco de gaze medical (os médicos, suíços, é verdade, professavam assim que meu corpo me pertence, qualquer que seja o estado despedaçado em que eles mo envolvam: sou proprietário de meus ossos na vida como na morte). Guardei durante muito tempo, numa gaveta, esse pedaço de mim mesmo, [...] não sabendo o que fazer dele, não ousando me livrar dele por medo de atentar contra minha pessoa, embora me fosse bastante inútil ficar fechado assim numa escrivaninha, em meio a objetos ‘preciosos’ [...]. E depois, um dia, compreendendo que a função de toda gaveta é de suavizar, de aclimatar a morte dos objetos, fazendo-os passar por uma espécie de lugar piedoso, de capela empoeirada onde, sob o pretexto de os manter vivos, arranjamos-lhes um tempo decente de triste agonia, mas não indo até ousar jogar esse pedaço de mim mesmo na lata de lixo comum do prédio, lancei a costeleta e sua gaze do alto do balcão, como se estivesse dispersando romanticamente minhas próprias cinzas, na rua Servandoni, onde algum cachorro deve ter vindo farejá-las. (Barthes 1977: 68-9)

O fato descrito por Barthes parece estabelecer alguma identidade com a situação poeticamente narrada por Paes. Preservar o membro mutilado em algum lugar de sepultamento, seja um cemitério, uma gaveta, uma lata de lixo, é mantê-lo num lugar de passagem, onde ele é a um só tempo vivo e morto, à espera do restante do corpo que caminha para a morte.

No último fragmento do poema de Paes, essa constatação se rompe na situação ironizada pelo eu lírico sobre a chegada da perna esquerda, antes do corpo, ao juízo final. O poeta exorta a perna a não temer frente aos questionamentos do juiz, quanto aos erros cometidos pelo corpo, e vai, um a um, enumerando os membros corporais responsáveis por cada erro, isentando a perna de qualquer culpa e garantindo-lhe a presença de todo o corpo quando for emitida a sentença final. Nesse jogo catártico, ao mesmo tempo brincalhão e assustador, o poeta vai se despedindo de sua perna esquerda e enfrentando os falsos limites entre a vida e a morte.

Essa máxima (a meu ver) ode de Paes desfaz esses e muitos limites, através da construção bem arquitetada poeticamente sobre temas delicados para autor e leitores. Nas odes mínimas, José Paulo Paes apresenta o que há de melhor em sua poesia. “Ode à minha perna esquerda” é um bom indício de sua obra como um todo, oscilante entre o particular e o geral, entre o pessoal e o universal, entre o fragmento e o todo. Um poeta na busca de dizer o mínimo com grandeza.

OBRAS CITADAS:

ARRIGUCCI, Davi Jr., org. *Os melhores poemas de José Paulo Paes*. São Paulo: Global, 1998.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1977.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras Psicológicas Completas*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-318.

PAES, José Paulo. *O Menino de Olho-d'Água*. São Paulo: Ática, 1991.

———. *Prosas Seguidas de Odes Mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*. São Paulo: Atual, 1996.

KAMEL, Ali, ed. “A Poesia brasileira perde José Paulo Paes, 72 anos”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 outubro 1998, p. 22.

POETIC FOLDS OF JOSÉ PAULO PAES

ABSTRACT: José Paulo Paes chose the epigram as a recurrent form of his poetry. In addition, humor and irony are also evident marks in his verses. In this poetic way, there is the fluency between the great and the small, the local and the universal, the part and the whole, the child and the adult, life and death, which does not imply in opposition between poles, but in between interpenetrating spheres. The epigrammatic sometimes presents itself in various poetic features that articulate these pairs, as in the poem that is the object of analysis of this article, “Ode à minha perna esquerda”, from *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992). The poem qualifies points of contact between the life and the poetic work of Paes, therefore presents an autobiographical profile. Initially, the analysis starts from observations already made by David Arrigucci Jr on the poem question. Afterwards, this paper seeks to amplify this analysis, focusing mainly on the categories of fragment, according to Roland Barthes (1977) and *unheimlich*, as described in Sigmund Freud’s (1976) records.

KEYWORDS: Brazilian poetry; José Paulo Paes; autobiography; epigram.

Recebido em 21 de setembro de 2017; aprovado em 20 de dezembro de 2017.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PROSA E VERSOS ESQUECIDOS EM *BALÃO CATIVO*, DE PEDRO NAVA

Maria Alice Ribeiro Gabriel¹ (UFPB)

RESUMO: Memórias pessoais são convencionalmente vistas como um campo dedicado à preservação do passado. Entretanto, nos últimos anos, cresceram as controvérsias e as pesquisas referentes à representação de ficção e não-ficção em autobiografia, biografia, memórias e na “literatura de testemunho”. A memorialística de Pedro Nava ofereceu vislumbres particulares para caracterizar a função da memória em seu processo criativo e esforço para reconstruir o passado. A formação do leitor, outra questão examinada pelo memorialista, tem implicações para os estudos sobre cultura, história, memória social e literatura. Este ensaio pretende expor relatos e digressões ensaísticas presentes em *Balão cativo* (1973) concernentes ao tema da iniciação literária, assinalando alguns autores, influências e obras literárias que contribuíram para as primeiras experiências de Nava como leitor. Uma análise comparativa desses excertos sugere que Nava procura evocar histórias e reminiscências para conectar eventos do passado a perfis biográficos e questões sobre poesia, prosa, emoções e identidade pessoal.

PALAVRAS-CHAVE: *Balão cativo*; iniciação literária; Pedro Nava.

As Memórias de Pedro Nava buscam efetuar a imponderável tarefa de ordenar liricamente a experiência subjetiva e transcrever fatos, impressões multifatoriais, e ideias da vida consciente e inconsciente por meio de imagens. Artífice e exegeta do processo mnemônico, sua prosa comporta autobiografia e biografia, crônica histórica e literária, relato e testemunho, formas breves da cultura oral, anedotas, casos e contos populares, além de expressões narrativas pertinentes ao colóquio, ao ensaio, à meditação e à novela.

Eileen Gregory (1994: 122) comparou a História a um modelo de entendimento que pretende uma visão lúcida das constantes da natureza humana e, portanto, do

¹ rgabriel1935@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/9257665714343943>

caráter repetitivo de eventos naturais e políticos, impulsores de decisões que testam a falibilidade do desejo e do julgamento humano. Nesta acepção, o testemunho, o simples narrar do que houve num momento significativo do passado é direcionado ao futuro, orientado de algum modo à atemporalidade. Principalmente após as Grandes Guerras Mundiais. Alon Confino, Dominick LaCapra, Michael Roth, Paul Cohen, Paul Ricoeur, Saul Friedländer e Yosef Hayim Yerushalmi avaliaram a relação histórico-cultural entre memória e testemunho, considerando a autenticidade do discurso autobiográfico. Já Angel Loureiro e Oliver Herford discutiram as características textuais e retóricas desse discurso, respectivamente, na obra de Paul de Man, em *The Ethics of Autobiography* (2000) e nos escritos autobiográficos de Henry James, em *Henry James's Style of Retrospect* (2016).

A memorialística seria, assim, gênero que percorre os trilhos paralelos da verdade e da ficção numa sociedade de consumo, desde o século XIX, economicamente favorecida pela permeabilidade das fronteiras entre arte, ciência, entretenimento e informação. Novas formas são admitidas na literatura pós-moderna, segundo Martin Paul Eve (2016: 120), a exemplo do que o crítico denominou subconto digressivo, feito de reflexões sobre a obra mestra na qual se insere e formalmente confundido com a *mise-en-abyme*.

Com a repercussão dos atos terroristas de 11 de setembro de 2001, afirmou Megan Brown (2017: 5), surge uma era na qual se intensificou a noção do indivíduo como “alvo” do poder. De forma similar, a memorialística que narra ações terroristas, a rotina dos prisioneiros de Guantánamo ou das tropas enviadas a Kabul voltou-se para uma cultura da sobrevivência e para dilemas relacionados à identidade, subjetividade e tecnologia.

Em 2006, Deborah Scranton dirigiu o primeiro documentário produzido *in loco* por combatentes que filmaram e relataram as próprias vivências na guerra do Iraque, entre março de 2004 e fevereiro de 2005. *The War Tapes* declina de expor o conflito em termos políticos, centrando-se nas situações do dia a dia. O ato de narrar consta em primeiro plano. O testemunho registrado no momento dos acontecimentos, e não coletado tempos depois, propõe novas questões sobre o papel da memória na experiência de cada narrador.

A velocidade com que se desenvolve essa pluralidade de formas narrativas e meta-gêneros, ficcionais ou não-ficcionais, desafia a crítica historiográfica e literária. Segundo Eve (2016: 120), o argumento relativo a ideia da ficção representar certa inverdade que é, todavia, plausível (e talvez, em alguns relatos, ainda mais verossímil que a não-ficção), pode ser deturpado. O criticismo, por sua vez, pretende ser verdadeiro e sincero, mas é constantemente acusado de sofismático. Logo, criticismo e ficção envolvem um tipo de luta de legitimação da verdade. As noções de “sinceridade” em ficção, porém, são difíceis de discutir pois há diferentes visões sobre o que, exatamente, significa “sinceridade”. Em *Baú de ossos* (1972), Nava reconhece a imprecisão da memória relativa à “sinceridade”:

É impossível colocar em série exata os fatos da infância porque há aqueles que já acontecem permanentes, que vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre trazidos tempo afora, como se fossem dagora. É a carga. Há os outros, miúdos fatos, incolores e quase sem som – que mal se deram, a memória os atira nos abismos do esquecimento. Mesmo próximos eles viram logo passado remoto. Surgem às vezes, na lembrança, como se fossem uma incongruência. Só aparentemente sem razão porque não há associação de ideias que seja ilógica. O que assim parece, em verdade, liga-se e harmoniza-se no subconsciente pelas raízes subterrâneas – raízes lógicas! – de que emergem os pequenos caules isolados – aparentemente ilógicos! Só aparentemente! – às vezes chegados à memória, vindos do esquecimento que é outra função ativa dessa mesma memória. (Nava 1974: 233-234)

O objetivo deste ensaio é expor passagens de *Balão cativo* (1973), que servem de apoio a digressões sobre o tema da memória correlacionado ao da iniciação literária do escritor. Assim, para se iniciar esta análise, é necessário retroceder no tempo, a 1911, quando, após a morte de seu marido, o médico José Pedro da Silva Nava, Dona Diva Mariana Jaguaribe Nava, “como um Robinson Crusó dentro da ilha deserta de sua viuvez começou a mostrar seu gênio de improvisação e a fantástica capacidade de ganhar e economizar que foram sua constante até morrer” (Nava 1977: 45). Sempre empenhada na educação dos filhos: “Uma das primeiras providências que ela tomou em Juiz de Fora foi fazer-me voltar ao Colégio Andrès. Por pouco tempo” (Nava 1977: 46).

A família residiu na casa dos avós maternos do autor por dois anos, até a morte de Dona Maria Luísa da Cunha Jaguaribe, mãe de Dona Diva. Nesse meio tempo, Nava (1977: 46) refere-se vagamente às razões que o levaram a deixar os bancos de escola dos Andrès: “Então eu fui levado por minha Mãe a matricular-me no Colégio Lucindo Filho, onde se ministrava instrução ‘principalmente moral’, ‘sobretudo cívica’ – como declarava o seu pomposo diretor”, o fluminense Antônio Vieira de Araújo Machado Sobrinho:

Ele próprio, diretor, na aula de leitura e língua nacional era sublime, declamando a *Seleta em Prosa e Verso* e os *Contos Pátrios*. Do primeiro não sei quem fez a coletânea. Jamais encontrei esse livro nos sebos, nunca pude reler sua prosa e versos esquecidos. Dentro dessa cinza brilha como brasa viva, só a história do *Castelo de Faria*. Seu Machado gostava de lê-la e sua voz ressoava cheia de nobreza na sala de aulas [...] O velho alcaide saía ao encontro dos besteiros do Adiantado de Galiza que talava aquelas terras. Deixara o filho tomando conta da honra de Faria. Numa emboscada vira seus peões e cavaleiros passados a fio de espada e ele fora subjugado, preso, amarrado em cima dum burro de carga. Teria vida salva se induzisse o filho a se entregar e mais as barbacas que defendia. Tocam as buzinas diante da levadiça alçada e chega o moço às ameias. O pai começa a falar. Sabes tu Gonçalo Nunes, a quem pertence esse Castelo que juraste defender? A El-Rey de Portugal. Assim, antes morressem todos a

verem seus pátios maculados pela presença do galego. Lança seu último apelo: – Defende-te, Alcaide! e é espostejado ali mesmo, a machadadas, diante do filho que chorando de raiva manda sua gente descarregar flechas e virotes sobre os matadores de Nuno Gonçalves – vingado antes de esfriar. Devo essa história a Seu Machado e devo a ele e ao conto o princípio de meu interesse por Portugal. (Nava 1977: 47-48)

A profusão de detalhes com que são descritos os fatos em torno da figura do diretor é ainda mais extensa que o trecho referido e acrescenta, sem ser repetitiva, uma quantidade de informações pormenorizadas acerca de diversos aspectos do perfil, não só de Machado, como do aspirante a homem “de Letras” da primeira década do século XX:

Fora jornalista no Rio, depois em Juiz de Fora onde era ainda, poeta militante, contabilista, onde se especializara em geografia e história universal comerciais, fazia conferências, escrevia um dicionário de revisores, um romance, um epitalâmio, uma epopeia, pertencia à Academia Mineira de Letras mas era principalmente, um furioso cultor da Pátria, das suas instituições e dos seus símbolos sagrados. Era, assim, um religioso do “brava gente”, um devoto do hino à bandeira, um apaixonado do hino nacional e um fanático do “auriverde pendão de minha terra/ que a brisa do Brasil beija e balança”. (Nava 1977: 46-47)

A combinação entre os ideais românticos e republicanos, ou seja, de um século que se extingue apresentando ao seguinte uma cultura baseada no modelo europeu que privilegia a erudição e o progresso técnico, mas cujo ufanismo e algumas tônicas, como a questão abolicionista, foram absorvidas pelos valores antimonárquicos e civilistas, é representada nos versos do dramático poema “Navio Negreiro” (1868), de Castro Alves.

Deixando Juiz de Fora com o pai, o major da “briosa” Joaquim José Nogueira Jaguaribe, Dona Diva matricula Nava no Ginásio Anglo-Mineiro, cuja origem dos “pavilhões luxuosos” data de 1912, quando “[...] ‘os homens bons’ de Belo Horizonte se reuniram para criarem uma instituição que fosse, em Minas, o seu Eton e o anti-Caraça” (Nava 1977: 116). Nessa época, “a princípios de março de 1914”, Nava (1977: 133) torna-se um dos “meninos”: “Os mais velhos de nosso grupo não passavam de dez, onze anos”.

Balão cativo descreve muitas faces do período e sugere como possível síntese das emergentes conexões culturais, organizações e publicações da *Belle Epoque* nacional:

o Moacir Chagas – Moacir Lafaiete Macedo Chagas – também professor (sem beca) do colégio e um dos dez brasileiros mais ingleses do planeta. Ele fora atraído pelas moças de roupas esvoaçantes, saias arrastando na poeira vermelha, de cujos chapéus saíam alongados pontos de interrogação feitos

com arame revestido de seda. Esses enfeites pareciam antenas de borboleta. O Chagas começou logo a namorar e, num intervalo de conversa, subira, correndo, ao seu quarto e de lá voltara sobraçando pacote de brochuras de capa entre o róseo e o roxo desmaiado, onde se atravessava, em diagonal, o nome do livro. Chamava-se *Turibulário* e continha os desesperados poemas de sua autoria. Ofereceu um à linda prima. Um a minha Mãe, um à tia, um à Marianinha, um à Melita, um ao Durval, um a mim e ainda nos confiou mais uma boa meia dúzia para ofertarmos em casa. Ele os espalhava como prospectos do seu desespero, como volantes de sua musa pessimista e amarga. Ai! Que dor... Durante anos rolaram em nossa casa volumes dessa coletânea. (Nava 1977: 119-120)

Na rotina noturna do colégio, os alunos iam para a sala de estudo depois do jantar: “Não havia propriamente um estudo. Cada noite tínhamos ali um dos professores [...] que vinha para repisar um ou outro ponto das aulas, explicar coisas que não tinham sido esclarecidas durante as lições, simplesmente conversar ou mandar um dos meninos ler” (Nava 1977: 164). Que fim tiveram os “desesperados poemas” de *Turibulário*? Do autor desses versos, um dos retratos legados por Nava (1977: 165) é o do autêntico Dom Juan: “O caso era que o Chagas, quando viera para Belo Horizonte a trabalhar no Anglo, dera-se como viúvo. Com as liberdades desse estado namorava à grande, inclusive aluna que diariamente lhe trazia uma flor ‘para o retrato da falecida’”. Esta, como *revenant* dama dos contos de Poe, surgiria “quando o Chagas foi para o funeral e o inventário do sogro”.

É característico das Memórias de Nava produzir uma série de retratos interligados de alguém, baseando-se em arquivos familiares, documentos e publicações as mais diversas, fruto das pesquisas do escritor. A “musa pessimista e amarga” seria um extrato remanescente ou argumento para conjurar a “A Musa Venal”, de Charles Baudelaire?

Ó musa de minha alma, amante dos palácios,
Terás, quando janeiro desatar seus ventos,
No tédio negro dos crepúsculos nevoentos,
Uma brasa que esquite os teus dois pés violáceos?

Aquecerás teus níveos ombros sonolentos
Na luz noturna que os postigos deixam coar
Sem um níquel na bolsa e seco o paladar,
Colherás o ouro dos cerúleos firmamentos?

Tens que, para ganhar o pão de cada dia,
Esse turbulo agitar na sacristia
Entoar esses *Te Deum* que nada têm de novo,

Ou, bufão em jejum, exhibir seus encantos
E teu riso molhado de invisíveis prantos
Para desopilar o fígado do povo. (Baudelaire 1985: 126-127)

A referência a Guerra Junqueiro revela, no âmbito sociocultural, quais mestres da fortuna intelectual moderna orientavam a produção artística e intelectual daqueles dias:

Mas o bom mesmo era o dia do Chagas. [...] Esperávamos essa oportunidade ansiosamente, porque ele trazia sempre um livro para ler alto para nós. Lia bem, usando os recursos de sua bela voz e sua mímica nada ficava devendo à sua declamação. Parece que fazia essas leituras muito para seu próprio deleite, mas, assim como assim, foi quem me iniciou literariamente. Dele, ouvi, apavorado, os versos sacrílegos de *A Velhice do Padre Eterno* e as estrofes satânicas de *A Morte de Dom João*. (Nava 1977: 165)

Apesar de matizar alguns acordes, a *forma mentis* do Anglo não se cristalizava em estrutura rígida. O contraste infere-se da menção às *Poesias* (1909), de Augusto de Lima, subintituladas, “com juízos críticos de Theophilo Dias, Raymundo Correia, Lívio de Castro e Araripe Junior – Contemporaneas – Symbolos – Laudas Ineditas” e publicada, à época, pela célebre editora de H. Garnier, nº 109 da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro:

Dentro do ensino meio fantasista dos ingleses, o de D. Célia distinguia-se pela organização, seguimento e método. Tinha de quem sair, pois era filha de Seu Artur Joviano – professor e diretor da Escola Normal. Além da estrutura da língua nossa, D. Célia fazia-nos estudar seu funcionamento em prosa e verso. Mandava-nos decorar trechos de José de Alencar, Macedo, Coelho Neto, Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Augusto de Lima. Foi este que me tocou para recitativo que me deixou perplexo. Era a história de um inquisidor, de mãe lacrimosa rojada a seus pés – pedindo o perdão do filho. Tocado no coração, o dominicano concede a graça e manda que o herético, em vez de queimado, fosse esquartejado apenas. Eu tive horror dessa história, onde busca raízes certo vago anticlericalismo jamais de todo espancado do meu de dentro. Sobretudo porque ao horror misturava-se a confusão. “*O Grande Inquisidor escreve à luz d’um círio,/ corre do seu tinteiro o sangue do martírio...*” – é como, parece, rezava o poema. Pois a mim a coisa se afigurava não “à luz dum círio” mas como sendo “a luz dum sírio”. Sírio, sírio de armarinho, turco da Rua dos Caetés e eu ficava bestificado, conjeturando como é que o grande inquisidor podia escrever iluminado por uma daquelas figuras rebarbativas de grandes pestanas e metro na mão. Qual deles? seria lamparina bastante. O Seu Abras? O Seu Bedran? Cada bigode um pavio, eles haviam de arder em chama dupla... (Nava 1977: 156-157)

A imagem do “inquisidor austero”, que “escreve”, permite inúmeras comparações, evocando, por associação, os princípios de Jeremy Bentham adotados por escritores e editores que fizeram da literatura pedagógica assunto de Estado a partir

do final do movimento romântico, em Portugal, e nos primeiros anos da República Velha, no Brasil:

O grande Inquisidor escreve à luz de um círio:
corre de seu tinteiro o sangue do martírio.
Súbito, uma mulher acerca-se da mesa
e prostra-se: “Senhor! um dia a natureza
bradará por meu filho, a vítima inocente,
que amanhã vai ser posta à morte iniquamente!
Da sentença riscai, com generoso traço,
o confisco, o pregão, o anátema e o baraço;
e mandai demolir a forca que abre a cova
à decrepita mãe, à esposa ainda nova,
e a três filhos, Senhor, entes que Cristo adora!

A maldição não tisona, é certo, a luz da aurora,
e nem pode manchar a fronte encanecida,
que a tarde da velhice é a aurora da outra vida.
Como Xerxes punindo o mar com ferro em brasa,
em vão buscais cortar a inacessível asa
do pensamento: – o ideal é um lúcido oceano
e uma invencível águia o pensamento humano;
mas, se preciso for, em nome dele abjuro
a razão, a ciência, os astros, o futuro.”

Fez-se solene pausa; e com acento triste
fala o grande juiz: “Pois bem! mulher, feriste
a fibra paternal do Inquisidor austero;
volta tranquila ao lar, pois choraste, e não quero
espalhem os clarins da vil maledicência
que a justiça de Deus mais pode que a clemência.
Acolhi teu clamor humilde e o vão perdoo,
vai na paz de Jesus, por Ele te abençoo;
quanto a teu filho amado, ileso das mais penas,
há de ser, para exemplo, esquarterado apenas.” (Lima 2008: 17)

Não é demais transcrever por extenso os poemas mencionados pelo escritor, pois a prosa naveana consiste em sistemas de interfaces, de espelhamento entre prosa e poesia. Nava é exímio cronista e historiador da arquitetura, cultura, metodologia e regime dos colégios que frequentou, perscrutando-os desde seu estabelecimento, como o faz ao reconstituir a fundação de origem do Colégio Pedro II, no período colonial:

Façamos tábua rasa das edificações e tomemos como ponto de referência para o glorioso evento, a igreja de São Pedro – teríamos aí o marco, tornado assim, tão importante para a história de nosso ensino de humanidades como

Santa Cruz de Coimbra o foi para o universitário, em Portugal. (Nava 1977: 272).

Além do memorial erigido por Nava, as narrativas sobre o Colégio Pedro II totalizam um capítulo da história dessa instituição. Arquivos mnemônicos de valor inestimável como patrimônio material e imaterial, os informes registrados e averbados pelo escritor em *Balão cativo* sincronizam memória pessoal e coletiva, como no excerto:

Quem? jamais desconfiou do autor das pedradas no sino de bronze do térreo (que víamos das janelas de cima do poço de ventilação) que assim gongava madrugada alta. Pois era eu e só parei a brincadeira na noite em que divisei, embaixo, olhando para mim, um velho majestoso, barbas brancas, olhos muito azuis e sobrecasaca fosforescente. Na hora, bem que pensei que fosse o fantasma de Dom Pedro II. Depois vi que isto era besteira, que aquilo só podia ser o Seu Néelson, entrevistado na escuridão. Há pouco li que os sinos do Internato e do Externato só serviam para anunciar a entrada, na Rua Larga de São Joaquim ou no Campo de São Cristóvão, do patrono da nossa Casa. Tive um arrepio retrospectivo: eu tinha visto, claramente vista e invocada por mim, a Sombra Augusta do Imperador (Nava 1977: 328)

O comentário de Nava após o relato permite inferir a transcendência da experiência lembrada sobre a experiência vivida, causando “um arrepio retrospectivo” ao ser presentificada. Suscita, igualmente, o efeito momentâneo de rompimento da estrutura temporal da consciência, fator que propiciaria a reprodução da aparição, “claramente vista e invocada” – para o escritor, através da memória e para o leitor, através da imaginação.

Conforme Jack M. Greenstein (1992: 16) recordou, na Antiguidade, o significado da história era poético ou retórico. Qualquer que fosse a importância da história, esta era contada para transferir sua natureza artística ao discurso literário, no qual eventos do passado seriam recontados. Quando no século 50 a. C. a história emergiu como um conceito substantivo, ela já possuía uma conotação literária. O termo *historia* (ἱστορία) deriva de *histor*, palavra grega que designa a atividade da testemunha ou juiz qualificado para discernir o relato confiável em uma matéria disputada, concernente a pessoas, coisas ou eventos, ainda que os não tivesse presenciado.

Contudo, instâncias desse uso na literatura grega são raras e a palavra logo assumiu significação diversa. Apesar de designar as autópsias – literalmente, o ato de ver com os próprios olhos – e inquéritos do *histor*, *historia* veio a denotar o resultado ou produto de uma investigação. A partir desse momento, o novo sentido de *historia* investe a palavra história com a ambiguidade retida pelo termo, ao manifestar a informação fidedigna expressa pelo historiador e a forma literária do relato escrito, na qual esta informação se apresenta. Para o memorialista, a realidade da história é muitas vezes secundária ao transcrever a percepção da experiência pelo processo criativo da imaginação, como referiu o próprio Nava em entrevista ao *Pasquim*: “O menino tem um mundo meio mágico, meio estranho. Convivemos com as histórias

que nos contam, e assimilamos aquilo como verdade, dando corpo. Minha mãe mesmo dizia: Mas você não pode lembrar disso. Ouviu contar ou imaginou” (Dines; Ziraldo 1981: 11).

As passagens ensaísticas da obra de Nava alternam explanação e narrativa de modo complementar, adotando uma perspectiva hermenêutica da memória. Nos relatos vistos nesses excertos, os espaços (onde estariam o ilusório e o histórico, o aparente e o real, a fabulação e a história) esvaziados pela memória são preenchidos pela imaginação.

OBRAS CITADAS

BAUDELAIRE, Charles. “A musa venal”. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 126-127.

BROWN, Megan. *American autobiography after 11/09*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2017.

DINES, Alberto; ZIRALDO. “Pedro Nava no viço de seus 78 anos: lembrar dói e incomoda”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 635, ago/set., 1981, p. 11-15.

EVE, Martin Paul. *Literature Against Criticism: University English and Contemporary Fiction in Conflict*. Cambridge: OpenBook, 2016.

GREENSTEIN, Jack M. *Mantegna and Painting as Historical Narrative*. Chigago: The University of Chicago Press, 1992.

GREGORY, Eileen. “Clio: Muse of History – Things Are They Are”. Gail Thomas, ed. *The Muses*. Dallas: The Dallas Institute Publications, 1994, p. 112-120.

LIMA, Augusto de. O inquisidor. In: *Poesias: Contemporâneas – Símbolos – Laudas Inéditas*. Coleção Afrânio Peixoto. Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Publicações da ABL, 2008, p. 17. Disponível em: www.academia.org.br/sites/default/.../poesias_-_augusto_de_lima_-_para_internet.pdf. Acesso em: 18/09/2017.

NAVA, Pedro. *Balão cativo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

———. *Baú de ossos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

OBLIVIOUS PROSE AND VERSES IN BALÃO CATIVO, BY PEDRO NAVA

ABSTRACT: Personal memories are conventionally viewed as a field devoted to the conservation of past. But recently, controversies and researches have arisen regarding the representation of fiction and non-fiction in autobiography, biography, memoirs and “witness literature”. Pedro Nava’s memoirs offer particular glimpses to characterize the function of memory in his creative process and effort to reconstruct the past. The formation of a reader, another question examined by the memoirist, has implications for studies in culture, history, social memory and literature. This essay aims to expose accounts and essayistic digressions presents in *Balão cativo* (1973) referents to the theme of literary initiation by pointing out some authors, influences and literary works that contributed to Nava’s first reading experiences. The comparative analysis of such excerpts suggests that the author seeks to

evoque histories and reminiscences to connect events of the past with biographical profiles and questions on poetry, prose, emotions, and personal identity.

KEYWORDS: *Balão cativo*; literary initiation; Pedro Nava.

Recebido em 20 de setembro de 2017; aprovado em 2 de dezembro de 2017.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

IMPRUDÊNCIAS POÉTICAS

Maria Rosa Duarte de Oliveira¹ (PUC-SP)

RESUMO: O artigo objetiva refletir sobre as formas breves no âmbito literário, focalizando a temática de um duplo ponto de vista: de um lado, refletir sobre o conceito de brevidade, que aqui será entendido no sentido poundiano e ideogrâmico de condensação; de outro, analisar o impacto destas formas breves num romance contemporâneo – *Homens imprudentemente poéticos* (2016), de Valter Hugo Mãe, gênero que, ao contrário da poesia, caracteriza-se mais pela expansão do que pela contenção. A premissa que conduz a nossa interpretação crítica é a de que há, na fundação deste romance, um entrespaço liminar no qual oriente e ocidente perdem as fronteiras que os separam para constituírem um novo campo tensional e dialógico entre forças diferentes, mas complementares. Cada capítulo possui uma dupla face: de um lado, é um instantâneo condensado entre palavra, visualidade e sentido, inspirado nas formas breves da literatura e da arte caligráfica japonesa como o *haikai* e o *sumiê*; de outro, expande-se em conexões com aqueles que ora o antecedem, ora o sucedem, sem que a causalidade se estabeleça, a fim de que uma trama se constitua. Entre poesia e prosa, a imprudência poética deste romance se perfaz. PALAVRAS-CHAVE: literatura; ciência; interdisciplinaridade; educação.

PALAVRAS-CHAVE: formas breves; romance; poema; Valter Hugo Mãe

As violetas desconheciam erro. Eram flores
ainda mais belas por se inventarem
a elas mesmas, selvagens.

Valter Hugo Mãe
[*Homens imprudentemente poéticos*]

Chego pela senda
da montanha
Ah! Isto é lindo!
Uma violeta
Bashô

¹ mrosa0610@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/7301535243235896>

O último romance de Valter Hugo Mãe, *Homens imprudentemente poéticos*, de 2016, desde o título nos desafia com uma questão: por que o poético gera imprudência no ser humano? O que há na sua natureza que induz à imprudência e todos os seus corolários, imersos em negatividade: desrazão, desmedida, insensatez, desvio do padrão?

De certo, focalizar a presença de formas breves, no interior de um gênero como o romance, é um desafio que induz, também, à imprudência. No entanto, esta possibilidade se realiza neste livro do autor, ele também, não por acaso, um homem imprudentemente poético, tal qual seu romance.

A premissa que conduz a nossa interpretação crítica é a de que há, na fundação deste romance, uma flutuação, um entrespaço liminar, no qual oriente e ocidente perdem as fronteiras que os separam para constituírem um novo campo tensional e dialógico entre forças diferentes, mas complementares. De um lado, a lógica do ideograma, da condensação e da analogia são forças condutoras da significação que busca inspiração em formas breves da literatura e da arte caligráfica japonesa – o haicai e o sumiê – este em traçados sugeridos pelas imagens da capa, da entrada-soleira do livro e do posfácio do autor. De outro lado, o reverso: o movimento de expansão de cada capítulo em outros, criando uma teia de linhas que se cruzam a fim de estabelecer uma trama romanesca, ainda que pulverizada por constantes cortes e interrupções.

A Literatura é o espaço privilegiado, como diz Benjamin em *Passagens* (2007: 535) para a constituição desta experiência de limiar que o homem atual tem pouca oportunidade de viver pelo próprio ritmo frenético das mudanças que o afetam no seu cotidiano. Experiências como as que vive no sonho ou, ainda, em momentos como os de adormecer, entre a vigília e o sono, e o do despertar são amplificadas na literatura e nas artes em geral, que são os campos por excelência para o exercício perceptivo exigido por estes lugares de passagem, especialmente intervalares, entre o interior e o exterior, como ocorre se nos posicionarmos na soleira da entrada de uma casa: nem dentro, nem fora dela:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E com isso também o despertar). [...] O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Grenze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo. (Benjamin 2007: 535)

Temporalmente, a experiência liminar implica o instante presente, o agora irrepetível e impossível de ser recuperado tal qual é por ser um ponto de cruzamento e passagem, que concentra em si múltiplas dimensões temporais que se fazem espaço,

ou melhor, um campo de forças, entre o invisível e o visível, em flutuação e equilíbrio instável e, por isso mesmo, dinâmico.

1 SOBRE FORMAS BREVES

O conceito que desenvolveremos aqui é o de brevidade no sentido de condensação, que difere da simples redução daquilo que entendemos por resumo, porque possui uma dimensão de verticalidade e concentração de diferentes sentidos num mesmo espaço ou, como diz Pound para definir a linguagem literária: “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (1970: 32). Isto implica um nível de saturação tal que cada palavra se parece com uma *palavra-valise* de Joyce: traz muitas camadas de sentidos embutidos, em compressão máxima dentro de si, de modo que é preciso, ao ler, descomprimir, desenrolar, extrair as muitas linhas desse enovelamento.

Esta concepção de brevidade vai ao encontro de duas formas artísticas orientais nas quais a condensação impera: o *haikai* e o *sumiê*. O primeiro pode ser caracterizado por um sentido plástico que o faz atravessar a literatura e as artes visuais, de modo que nele impera a visualidade das imagens inscritas na escrita poética, na qual cada palavra ou ideograma, no caso das escritas chinesa e japonesa tradicionais, tem seu sentido saturado por imagens visuais, ou *fanopeia*, como Pound denomina:

as palavras são carregadas de significado por três modos: fanopéia, melopéia, logopéia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito. [...] e no entanto o máximo de fanopéia (a projeção de uma imagem visual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita. (1970: 41; 45)

Com efeito, basta olhar para o *haikai* do consagrado poeta japonês Bashô (1644-1694), na epigrafe deste trabalho, para se constatar exatamente isso: três movimentos, como pinceladas abreviadas, são suficientes para materializar uma célula narrativa, em trânsito para o poema, condensada ao máximo: a chegada do sujeito narrador/eu lírico/andarilho por uma estreita passagem na montanha – o efeito da contemplação de algo – a visão do contemplado: a violeta. O é isto, como diz Barthes em suas aulas magistrais sobre o *haikai*, isto é, não há o que interpretar além daquilo que está lá, materializado na escritura-anotação, a não ser a percepção deste instantâneo presente em que tudo acontece ao mesmo tempo e o sujeito que escreve é também aquilo que escreve e, ainda, aquele que vive e olha a cena, num mesmo gesto integrativo:

O *haikai*: surpresa de um gesto. Direi: gesto = o momento mais fugitivo, o mais improvável e o mais verdadeiro de uma ação, isto é, algo que é restituído

pela anotação, produzindo um efeito de “É isto!”, mas algo que não teríamos pensado em *olhar* na sua tenuidade. [...] Mas acontece ao haikai [...] o é isso: aparição brusca do referente no passeio (da vida) e da palavra na frase. (2005: 103;162, grifo do autor)

Da mesma forma, a tradicional arte caligráfica do sumiê, vinda da China para o Japão, manifesta esta concentração entre a mão do artista, o pincel, a tinta e o gesto único e irrepitível, que traça o motivo da composição com extrema simplicidade e precisão de forma, reduzida ao essencial. Tudo está lá, nos bambus e flores que brotam do papel de arroz, sem que nada mimetizem do exterior, no aqui e agora do instante. Não se trata, assim, da representação de uma paisagem natural, mas do seu nascimento e aparição no espaço límpido e iluminado do papel de arroz, no contraste monocromático entre o preto da tinta e o branco do papel.

Imagem 1



Fonte: Sumiê

Em ambos – haikai e sumiê – o ponto comum está, além da condensação extrema, na sintaxe justaposta de cenas-imagens que rompem a continuidade da linha e da relação de causa-efeito, em prol da descontinuidade de cortes abruptos que instauram

o vazio e o silêncio, tornando visível o intervalo de um gesto irrepresentável em movimento de passagem, sem o encontro de um ponto de repouso e fixidez. No entanto, o sentido está lá, nesse deslizamento imperceptível que faz da interpenetração entre os constituintes da cena o seu princípio constitutivo, apostando em outra lógica – a analógica – integrativa e em busca das semelhanças entre os dessemelhantes. O sentido, desta forma, não está aqui ou ali, num espaço determinado, mas no meio, na estreita passagem daquilo que está em processo, sem estar em lugar nenhum e, ao mesmo tempo, em todos os lugares, isto é, num campo relacional em fluxo contínuo de redes associativas que se fazem num momento para se desfazerem logo em seguida.

Estamos a falar do ideograma, a escrita tradicional, que da China veio ao Japão, e de seu princípio constitutivo, o qual, não por acaso, é o mesmo da poesia, como Pound e Fenollosa perceberam, já no início do século XX. Nesta *pintura abreviada de ações ou processos* (1977: 124), como Fenollosa (1853-1908) define a escrita ideográfica em seu ensaio – *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* –, a base de sustentação está na lógica analógica e relacional que integra o que antes estava separado, como finos fios tecidos em redes interativas. Não é à toa que o poeta brasileiro Décio Pignatari (1927-2012), em mais um de seus *insights* iluminadores, afirma que *a arte (e a poesia) é o oriente dos signos* (1987: 17). É que justamente na linguagem poética dá-se o encontro entre ocidente e oriente: a escrita ocidental, de base alfabético-fonética, reencontra a sua alteridade na escrita oriental e não alfabética do ideograma, no qual ideias são visíveis na própria forma plástico-gráfico-visual dos caracteres justapostos e entrelaçados:

O ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que relembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa, de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura. (Pound 1970: 26, grifo do autor).

Esta percepção é que levou Ernest Fenollosa, destacado filósofo e orientalista norte-americano, ao analisar as diferenças entre os caracteres ideográficos da escrita chinesa e os da alfabética ocidental, a descobrir o vínculo essencial que une a lógica do ideograma à do poema, de modo a criar um corpo estranho, como se a língua de base fonética se ideogramatizasse e esta se fonetizasse, contaminação preciosa para a percepção e para o pensamento integrativo e condensado:

Nesse processo de compor duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. [...] como a Natureza, as palavras chinesas têm vida e plasticidade, porque *coisa e ação* não ficam formalmente separadas [...] o pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta, carregada, luminosa de brilho interior. (1977: 124; 132; 144, grifo do autor)

E esta é mais uma dentre tantas outras imprudências poéticas...

2 IMPRUDÊNCIAS POÉTICAS

Em *Homens imprudentemente poéticos*, vislumbramos a paisagem de um romance em modo oriental, no interior de um gênero cujas raízes estão no ocidente. Cada capítulo tem uma dupla face: é um instantâneo verbal, sonoro, visual, tátil, gestual e olfativo, concentradamente, à semelhança do sumiê e do haicai e, ao mesmo tempo, projeta uma continuidade em outros capítulos que o antecedem ou sucedem, porém, sem abandonar a descontinuidade de frequentes interrupções e cortes entre as cenas. Não é o princípio da causalidade que os mantém unidos, mas o da justaposição.

A história se desenvolve em quatro movimentos: A origem do sol (14 cenas/tomadas), O homem interior a todos os homens (13 cenas), A fúria de cada deus (3 cenas) e A síndrome de Itaro (7 cenas).

As personagens, por sua vez, entram em cena, a cada capítulo da primeira parte, como uma dança caligráfica e multissensorial: de um lado, Itaro – o artesão de leques –, sua irmã cega – a menina Matsu – e a criada, senhora Kame; de outro, nova tríade formada por Saburo – o oleiro –, sua mulher – a senhora Fuyu – e o quimono, que, tal qual uma personagem fantasmal, permanece como marca da presença da ausente senhora Fuyu, após a sua morte.

As imprudências poéticas cometidas por cada uma delas constituem um dos eixos da narrativa, potencializada pelo narrador, também ele contaminado pela mesma imprudência que abala as bases deste romance a meio caminho para a poesia. Em cruzamento com este eixo, surge um outro – o da morte – que aqui assume outras potências de significado, imprudentes sem dúvida, por irem na contramão do sentido que a cultura ocidental habitualmente dá a ela. Tal é o que ocorre seja no contexto do próprio enredo, que dá um lugar de honra aos suicidas no Japão, seja no que diz o próprio Valter Hugo Mãe, em nota ao final do livro, ao expor a experiência vivida por ele na floresta dos suicidas, no monte Fuji:

Por ser ocidental, a cultura da culpa, a base cristã e a inteira obrigação para a vida impelem-me à salvação de cada pessoa. Como se a morte fosse sempre pior do que prosseguir na deriva tantas vezes cruel de existir. Para os japoneses o suicídio reveste-se de complexa nobreza. O morto nobre, na floresta do monte Fuji, sobra nas árvores como a devolver-se à mutante natureza. A natureza é, de todo modo, o único futuro viável, a única perenidade.

Caminhar por entre aquelas árvores, a perseguir por um pouco os fios, encontrando restos de acampamentos simples, objetos de companhia e necessidade, foi uma experiência que me comoveu. A floresta inteira se pôs de

cemitério exposto, à luz, coisa orgânica onde pensar e morrer era igualado à infinita sapiência de fazer folhas, criar troncos, deitar flor, parar.

No meu livro aludo à tal floresta, mudando-a de lugar e de tempo, porque se tornou impossível prosseguir com a minha ideia de inventar um artesão japonês abdicando do que ali senti. (Mãe 2016: 181)

Mas não é só isso. Se focalizarmos, a título de recorte para a dimensão deste artigo, apenas parte desta paisagem poético-narrativa, sintetizada na figura de duas das personagens – Itaro e Saburo, já é possível termos uma dimensão do quanto nos acercamos da brevidade e do princípio da condensação, que tem na lógica ideográfica do poema sua expressão mais radical, como diz Pound (1970: 40). Acrescentese a isso, o fato de ambos exercerem o ofício da arte e de manifestarem graus, cada vez maiores, de imprudência e insensatez poética, de algum modo: Itaro na artesanaria de leques improdutivos para o consumo e a sobrevivência, Saburo, o oleiro, tanto pelos ornamentos de suas peças de barro, que também comprometem a sua utilidade prática, quanto pela insistência de transformar a natureza selvagem da floresta dos suicidas, e dos animais que a habitam, num imenso jardim, imprimindo-lhes uma segunda natureza.

ITARO: O IMPRUDENTE ARTESÃO

Itaro é aquele que mata os animaizinhos indefesos, as violetas exuberantes de beleza para vislumbrar mensagens invisíveis; uma arte da adivinhação que anuncia desgraças. No entanto, é aquele que capta a beleza nos leques que fabrica; não aquela que reproduz o gosto comum ou a natureza, mas aquela que vai contra a natureza e a representação em busca da essência do ato criador, igual apenas a si mesmo e não-representativo portanto. Puro paradoxo, que contraria a lógica dedutiva e causal:

O artesão descobria notícias do futuro havia muito, usando absurdamente o exato instante da morte dos bichos [...] *matava para perguntar*. Já o pai o alertara a incúria de sucumbir a uma curiosidade ao invés de obedecer apenas à fome. (Mãe 2016: 26-27, grifo nosso)

Itaro aproximava a mão e o pincel lavrava igual a uma lamina de luz sobre o papel. O seu rosto era uma presença divina no trabalho. As flores germinavam convencidas de que pertenciam a um deus [...] No entanto, Itaro, de olhar magoado, odiava as flores. *Era um deus revoltado com a sua criação. [...]* a criação amava-o e ele devorava o próprio amor. O pai dizia: segue pelo papel como pelos campos e alegra as flores. *O filho aprendera tão bem a lição que as sabia enganar, uma a uma. Para sempre.* (Mãe 2016: 64, grifo nosso).

Difícil compreender o sentido da criação artística para este artesão e, neste capítulo de título tão singular e desafiador – “O homem que mentia às flores. O homem

que mentia aos pássaros” –, aposta-se no paralelismo de uma ideia de *mentira* que excede o sentido habitual do termo, talvez para indicar, subliminarmente, um outro modo, poético, de conceituar a realidade criada nos leques que Itaro confecciona: mentir para investir contra a reprodução da beleza natural a fim de extrair da negatividade da morte o seu outro lado, luminoso de ser; aquilo que causa repulsa, na morte do vivo natural, gera um outro tipo de vida no gesto da mão que inventa uma outra realidade possível. Ao desaprender a lição do pai, Itaro descobre um outro sentido para a criação artística:

Pintar as violetas desfeitas era o contrário da arte. Faria outra coisa diferente de semear. O papel acolhia a tragédia, entristecia, guardaria apenas o desastre. Um desastre eterno, como a contemplação exagerada de uma dor e da maldade. Itaro exigia a mesma exatidão. [...] As pessoas desentenderiam o que se deparava diante dos seus olhos. O retrato das flores mortas seria ininteligível à expectativa do cidadão comum. Ele diria que treinara o comportamento da luz. Guardaria uma experiência de luz. Mais nada. Se definisse aquele leque, pensaria que capturara um corpo de sol que se deixara molhar num bocado de água. [...] Talvez fosse o único momento em que Itaro se escusou de mentir às flores. Levou o leque à luz, a irmã quis saber que ideia tão diferente era aquela de pintar algo sem representação. O artesão emudeceu. Guardaria o leque para sempre. (MÃE 2016: 65, grifo nosso)

Chama a atenção o modo como Itaro interpreta a sua pintura nos leques, um modo de não interpretar, mas buscar por meio de uma imagem escorregadia e em passagem, o “é isto!” do haicai, como afirma Barthes, isto é, a captura efêmera daquele instante único e irrepetível das violetas desfeitas em água e sol-luz. Significativo é o emudecimento que se segue a esta impossibilidade de interpretar, coroando, na intraduzibilidade, o sentimento ou quase-ideia de um leque singular que se pode guardar. Novo paradoxo se estabelece: aquele de duração perceptiva de um instantâneo rebelde à duração no tempo, mas que ganha uma presença no espaço. Basta imprimir alguns cortes na cena narrada acima e eis que surge a visão de um poema, por entre as linhas, no espaço da página:

violetas desfeitas
uma experiência de luz guardada
aquele leque
corpo de sol
num bocado de água

A imprudência poética transborda a cada momento da narrativa, que se metamorfoseia em poema, como acontece, aliás, no trecho destacado acima no qual há uma tal sintonia entre a voz do narrador e a da personagem, que cada palavra ecoa, ao mesmo tempo, fora e dentro de cada um ou, melhor ainda, numa estreita faixa de limiar entre ambos, configurando um jogo dialógico entre alteridade e contaminação. A mesma, aliás, que alcança o próprio gesto autoral que está ali, aqui e em toda parte

do campo narrativo, fora e dentro do narrado, num gesto mudo e irrepresentável, como o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben aponta de forma exemplar:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso, em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. [...] Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. (2007: 59; 61)

SABURO: O OLEIRO SONHADOR

Saburo é o outro. Tão diferente de Itaro na delicadeza e no cuidado com cada ser vivo, em contraposição à agressividade e violência de Itaro; um duelo entre a luz e a sombra; a vida e a morte. Inimigos. Itaro despreza a fraqueza da sensibilidade de Saburo, enquanto este vê em Itaro a imagem de um homem cruel, perigoso e não confiável.

A morte, no entanto, ronda ambos, assim como a imprudência de atos poéticos e insensatos. E isso os aproxima, embora por perspectivas diferentes. Dois capítulos concentram tais qualidades da personagem – “A lenda do oleiro Saburo e da senhora Fuyu” e “Ossatura útil”. Cada um deles engendra espaços próprios, ganhando uma densidade singular, embora instaurem uma relação de continuidade entre cenas, que deve ser processada pelo leitor, tal qual o princípio de montagem ideogrâmica. Então, esta duplicidade entre narrar e quebrar a continuidade por meio de cenas justapostas é a constante desta composição romanesca entre prosa e poesia de *Homens imprudentemente poéticos*.

Ao enunciar como lendária esta história de Saburo e de sua mulher, o gesto autorial já a coloca a meio caminho entre realidade e ficção. É uma lenda da tradição de um povo que, transmitida de geração a geração, ganha estatuto de verdade. Saburo é um caso exemplar digno de ser contado como história transformada em lenda no circuito da transmissibilidade, fonte da vida da narrativa oral, conforme Benjamin aponta em seu ensaio clássico sobre *O narrador*, de 1936: “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (1996: 205).

O que faz toda a diferença desta experiência narrada e metamorfoseada em lenda é justamente a sua estranheza e o quanto ela desafia a lógica racional. Saburo é um homem imprudentemente poético:

O oleiro começara a cuidar de flores na orla da montanha havia muito. Uns cem passos de jardim sob as copas das primeiras árvores, um alarido de cores e perfumes que contrastava com o rude que as coisas selvagens podiam ser.

Acusado de se esperarçar por belezas de que a natureza prescindira, Saburo trabalhava à vista da sua esposa, a senhora Fuyu [...]

Por três vezes o vizinho Itaro lhe dissera que um animal esfaimado haveria de baixar a montanha para lhe matar a mulher. Saburo, justificado pelo amor, magoou-se longamente e quis saber de que modo poderia demover tal fera de lhe trazer tão impossível dor. O vizinho [...] o aconselhou a mudar a natureza. Queria certamente aludir à utopia de o conseguir, mas a Saburo pareceu-lhe assim, que *se destituísse a floresta do seu cariz selvagem amansariam as bestas, ganhariam coração, seriam um pouco domésticas, como alguns pássaros que se habituavam a amizades com as gentes*. Saburo pensou.

Por todo o tamanho que pudesse, *haveria de fazer da floresta um jardim sensível que, à passagem de qualquer bicho zangado, funcionaria como escola de modos, uma lição de ternura e respeito que ensinaria a todas as fomes a importância de respeitar a vida das pessoas*. (Mãe 2016: 30-31, grifo nosso)

Este plano desmesurado de imprimir à natureza selvagem uma segunda natureza, imposta pelo homem no intuito de civilizá-la, é, de certa forma, semelhante ao artesanato na sua luta obstinada pela não representação da natureza, investindo contra a reprodução mimética. Mas Saburo vai mais além ao imprimir novo significado à utilidade das peças que fabrica:

O forno era uma criatura de entranhas violentas. Acalmava muito lentamente, para largar a ossatura útil à mão do oleiro.

Ridículo, Saburo enfeitaria depois as suas louças com pequenas pinturas. Até loucamente, porque se destituíam de serviço. As louças pintadas deixavam de valer para cozinhados. Nem para suster água limpa haveriam de ter bondade. Mas, ainda assim, as pintava, por oferta aos vizinhos, por oferta ao santuário, depositando nelas as frutas e gostando de ver. Eram de ver. Saburo perdia demasiado tempo com o aspecto fútil dos adornos. Mostrava-se um trabalhador insensato. (MÃE 2016: 94-95, grifo nosso).

Assim, diferentes, mas unidos pela imprudência de que se reveste a arte de ambos, Itaro e Saburo também convivem com a morte, vista sob outra perspectiva: a de criação e de potência de vida. Para Saburo, a morte se materializa numa personagem fantasmal: o quimono da senhora Fuyu, que perpassa a narrativa como um vestígio da sua presença. O quimono. Um corpo transparente e vazio, que concentra em si a presença de uma ausência. Entre vida e morte. Passagem. Um túmulo de vento, como a menina Matsu o define: “A menina Matsu lhe dizia que o quimono da senhora Fuyu era tumular. [...] Era um túmulo de vento, talvez perfeito” (Mãe 2016: 61), fazendo eco à voz do narrador e à do próprio autor. Nessa metáfora, configura-se um pensamento analógico e condensado que, tal qual o ideograma, como dizia Fenollosa, é uma “pintura abreviada de ações ou processos”. No caso, a ideia de morte, não como um conceito fixo, mas como configuração inscrita no limiar de um jogo de alteridade entre personagem, narrador e autor.

O último capítulo, não por acaso intitulado de “A imprudência poética”, concentra o núcleo desta narrativa em chave poética, trazendo para a cena a integração daqueles que eram inimigos contumazes – Itaro e Saburo – entre a mudez e a narração pouca, à semelhança da pincelada, ou melhor, do traçado caligráfico do “sumiê”, orgânico e performático, no corpo a corpo com a mão, o pincel, o corpo do criador e a figura que surge no papel. É como o traçado tênue de uma imagem que perpassa ligeira por entre ramos de bambus. Uma narração em forma breve, em metamorfose para o poema, tão imprudente quanto seu autor e seu gesto criador irrepresentável, que perpassa por entre o dito e o que fica por dizer destas palavras:

O oleiro sabia um poema acerca da vetusta cerejeira da noite de Guion. O artesão pediu: faça-nos ouvir, por favor. Faça-nos ouvir.

O perfume das impossíveis cerejeiras inebriava os inimigos que, distraídos pela poesia, adiam todas as decisões. A vida, subitamente, era sem pressa. (Mãe 2016: 178)

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.55-64.

BARTHES, Roland. Aula do dia 24 de fevereiro de 1979. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.161-191.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol.1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 197- 221.

———. *Passagens*. Willi Bolle, org. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 535.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. Haroldo de Campos, org. *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 115-162.

MÃE, Valter Hugo. *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

Sumiê. Disponível em: <<http://www.bujinkan-sp.com.br/sumie/>>. Acesso em: 18 set. 2017.

POETIC IMPRUDENCES

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the brief forms in the literary context, focusing on this subject in a double perspective: on the one hand, to consider the concept of briefness, which will be understood in the present writing in the poundian and ideogramic meaning of abridgment. On the other hand, to analyse the influence of these brief forms to a contemporary romance – *Homens imprudentemente poéticos* (2006), by Valter Hugo Mãe – genre that, unlike poetry, characterizes by its extension, not by restraint. The premise that leads our critic interpretation is that there is, in the foundation of this romance, a threshold in which east and west loose the borders between them to build a new tensional and dialogic field among different, yet complementary, strengths. Each chapter has a double side: the instantaneous is condensed between words, visuality and meaning, inspired by the brief forms of literature and Japanese calligraphic art, such as *haikai* and *sumiê*. In addition, it expands in connections with those that sometimes precede, sometimes succeed it, without causality, in order to constitute a plot. Between poetry and prose, the poetic imprudence happens in this romance.

KEYWORDS: brief forms; romance; poem; Valter Hugo Mãe.

Recebido em 21 de setembro de 2017; aprovado em 2 de dezembro de 2017.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

TRÊS VERSOS E UMA CODA: AS MUTAÇÕES DO HAICAI NO BRASIL

Samuel Delgado Pinheiro¹
e Eliane Cristina Testa² (UFT)

RESUMO: Este trabalho se propõe apresentar algumas experimentações da literatura brasileira no século XX, principalmente, aquelas que mantêm relações de proximidade com as tradições poéticas japonesas. A metodologia adotada é a pesquisa bibliográfica. Utilizaremos para subsidiar nosso estudo os seguintes autores: Paulo Franchetti, H. Masuda Goga, Paulo Leminski, Roland Barthes, Haruo Shirane e Teruko Oda. O foco da investigação centra-se na produção poética de Guilherme de Almeida, de Olga Savary e Paulo Leminski, e nas relações mantidas com algumas técnicas e efeitos dos haicais tradicionais. Assim, por meio de aproximações com a estética do haikai tradicional, apontaremos algumas configurações que ajudaram a criar as “novas” formas para o haikai brasileiro ou “abrasileirado”. Destacamos em nossa análise os esquemas métricos e o momento de elite em Guilherme de Almeida, o diálogo de Paulo Leminski com os procedimentos estéticos de Matsuo Bashō, que produz diversos efeitos no haikai em língua portuguesa, e a adição de um quarto por Olga Savary para estender o efeito de haikai na linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: haikai; Guilherme de Almeida; Olga Savary; Paulo Leminski..

INTRODUÇÃO

Este estudo não tem a pretensão de esgotar o assunto que aborda, principalmente, dada a natureza de seu trabalho. O que intentamos fazer aqui é apresentar perspectivas da trajetória do haikai no Brasil, por meio da produção de alguns haicais modernos.

1 samucasan3@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/6656715414572603>

2 poetisalia@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/1380068536161923>

Ao buscarmos a origem da palavra “haikai”, encontramos os seguintes ideogramas: (俳句) – 俳 (*hai*, “ator” ou “intérprete”) e 句 (*ku*, “frase” ou “verso”). Podemos perceber uma definição da palavra, por meio dos significados dos ideogramas, que evidenciam “efeitos” que tendem a ficar concentrados nos versos. Este gênero de produção emergiu de outras formas poéticas, conhecidas, a princípio, como *renga*: o *renga* clássico foi substituído por um tipo de poema coletivo (*hokku*), que admitia o uso de palavras de origem chinesa. Destacando-se pelo trocadilho, pelo dito espirituoso, pelo humor, esse gênero receberia o nome de *haikai-renga* (versos com um tom mais coloquial, informal, divertido, ligados ao cômico). Também é importante ressaltar que os haicais produzidos no Japão tinham seus mestres e se aglutinavam em “escolas” ou “maneiras”.

Para a haicaísta Teruko Oda, que tinha como mestre H. Masuda Goga, o haikai era:

Diferente da poesia ocidental, o haikai não informa, não explica, não mostra tudo. É poesia predominantemente sugestiva, de efeito sensorial. A cena haicaísta procura mostrar apenas o suficiente para possibilitar ao leitor a oportunidade de completá-la através de evocações poéticas próprias. O haikai é um conjunto de provocações transcendentais. (Oda 2003: 9-10)

Ao analisarmos o que afirma Oda em seu livro *Janelas e tempo*, observamos que este gênero ultrapassa a concisão da forma e se abre para as vibrações sensoriais, seguindo orientações mesmo intuitivas. Acreditamos, até mesmo, que o haikai passa a ser uma experiência profunda que se caracteriza por uma correspondência entre o interior (eu) e o exterior (as coisas): “[...] como as flores, os pássaros, os rios, a rã de Bashô, a neve ou os insetos de Issa – acho que é isso o que o haikai tem de mais importante a nos ensinar” (Oda 2003: 15). É uma vivência do ser em plenitude e atitude, consciente caminhar concretamente pela vida em busca da “vida-beleza-felicidade”.

Neste mesmo sentido que nos fala Oda, Reginald Horace Blyth também destaca uma das qualidades mais marcantes do haikai: o humor. Humor não somente no sentido cômico, mas também da expressão de sentimentos e de sensações que as coisas despertam, acompanhados com trocadilhos: “O humor no haikai faz parte de sua técnica. Não é algo somente destacável, mas pertence mais ao espírito do que a forma. É algo indispensável. Sem ele, o haikai não existe. É algo que suspende a mente, um prazer peculiar ao qual deram esse nome” (Blyth 1981: 353)³

Assim, parece-nos que o humor é intrínseco ao espírito do haikai, ligado a um psiquismo refinado e profundo do homem, calcado no prazer. Por isso, o humor pode abrir vias/caminhos/espacos para a nossa mente fazer conexões, muitas delas, indispensáveis a não ser em linguagem poética. Portanto, essa peculiaridade do haikai

³ The humour of haiku is hardly part of their technique, for it is not something detachable, but belongs to the spirit rather than to the form. It is some indispensable element without which haiku can hardly exist, some poise of the mind, some balance of conflicting elements from which arises that pleasure whose peculiar quality causes us to give it the name of humour. (Blyth 1981: 353)

já indicia uma natureza altamente propícia para proporcionar diferentes efeitos de sentidos.

Vejamos um exemplo de um haikai tradicional que tende às características citadas acima:

De tanto contemplar
As cerejeiras em flor
Doem-me os ossos da nuca.
(Soin 1996: 16)

Verificamos que a justaposição entre “contemplar” e “as cerejeiras em flor”, parece causar um desgaste no observador, deixando-o com dor, ao invés daquilo que esperaríamos da contemplação da “beleza” da natureza, que seria um êxtase. Assim, percebemos que o poema é marcado pela justaposição, mas essa serve também para acentuar o humor e o cômico da situação.

Também podemos verificar na obra *Matsuo Bashō: a lágrima do peixe*, de Paulo Leminski, que o poeta paranaense coloca a seguinte situação: o mestre de Matsuo Bashō, o monge Bucchō, o teria repreendido por se dedicar demais ao haikai, pois sua atenção estaria focada na diversão e na frivolidade. Vejamos esta passagem:

Até Bashō, uma espécie de diversão social e frívola, versinhos humorísticos e trocadilhescos, comparáveis a certas quadras nordestinas do tipo: Batata, batata que o povo gosta / um quilo dessa batata / dá bem dois quilos de bosta”, do pregão do vendedor de batatas, Ou a placa na venda: “Para não haver transtorno / aqui neste barracão / só vendo fiado a corno, / filho da puta e ladrão. À repressão de Bucchō, Bashō: – Kaikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora. (Leminski 1983: 21-22)

Destacamos que todo haikai reduz-se tradicionalmente a um esquema métrico de sequência de cinco e de sete sílabas poéticas. Esta base rítmica mantém uma síntese na ideia e uma cadência nos versos.

Quanto a certas técnicas e/ou recursos do haikai, sabemos que alguns modernistas (ou alguns escritores da Vanguarda) viram-no/leram-no como uma forma de colagem de fragmentos: a parataxe (frases sem conectivos) e a justaposição (junção de imagens opostas em um mesmo verso), possibilitando a um grupo de escritores, principalmente àqueles voltados à questão da imagem, produzir novas experimentações e procuras por outras formas de representação. Vejamos o que afirma, a respeito, Haruo Shirane em *Trances of dreams*:

O haikai de fato realça a noção de justaposição, mas difere significativamente da ideia modernista de colagem de não representação que, frequentemente, ressalta uma leitura dupla de textos justapostos, ambos paratáticos e como

fragmentos representacionais de uma cena grande e de uma narrativa (Shirane 1998: 44).⁴

A fragmentação modernista cria múltiplos sentidos, fazendo com que o texto aponte para múltiplas leituras, possibilitando ao leitor “montar” sua interpretação pelas referências. No caso do haikai, o poema aponta para algo que está fora da linguagem, ou seja, o leitor precisa retirar as camadas de linguagem para encontrar um sentido, seja este o silêncio ou a contemplação de uma cena.

Roland Barthes, em *A preparação do romance*, ao se deparar com a problemática da parataxe no haikai, percebe que a técnica não é somente dominante no gênero japonês, mas permite identificar no haikai um *tilt*: uma visão justaposta pela linguagem que não permite uma interpretação:

O *Tilt* é, evidentemente, anti-interpretativo: ele bloqueia a interpretação. Dizer “Ah, a violeta” significa que não há nada a dizer da violeta, que seu ser rejeita qualquer adjetivo: fenômeno absolutamente antipático à mentalidade ocidental, que deseja sempre interpretar. (Barthes 2005: 162)

A parataxe no haikai, na visão barthesiana, não explora a qualidade das coisas: não há lugar para adjetivos. Portanto, o haikai perturba a construção sintagmática da língua, porque trata de coisas concretas sem categorizá-las:

Mundo onde o Sintagma é negado; nenhuma ligação possível; emergência do imediato absoluto; o haikai = desejo imediato (sem mediação), portanto, a função legal da Classificação (sempre uma lei) é perturbada. Resta lembrar o quanto essa perturbação é moderna, responde a uma preocupação atual: os Fragmentos, claro, mas também todas as artes do aleatório (perigo: que o aleatório não se torne seu próprio signo). (Barthes 2005: 68)

O impasse que o haikai propõe em sua forma é a progressão da transformação das coisas pela passagem do tempo. Neste sentido, o cerne do haikai é o movimento interno na linguagem. Uma imagem fixa mostra sua impermanência. Quando o leitor percebe que há outra significação no texto, ou seja, quando se dá conta de que a imagem que o haikai apresenta é ilusória, deve perceber o outro sentido: a outra imagem que as palavras remetem.

Barthes também explora a questão da claridade do haikai. O “é isso” está nele intimamente ligado à revelação que o gênero proporciona:

O “é isso!” (o *tilt*) do haikai, tem uma relação evidente com o Zen: a começar pelo satori (= *tilt*), mas também por uma noção do Zen que é o Wu-shi: “Nada

4 Haikai did in fact stress the notion of juxtaposition but it differed significantly from the modernist notion of non-representational collage in that it often required a double reading of the juxtaposed texts, both as paratactic collage and as representational fragments of a larger scene or narrative. (Shirane 1998: 44)

de especial”; as coisas são traduzidas em sua naturalidade, sem comentário = é a visão sono-mana = “tal como é” [...] evidentemente, o contrário do realismo que é, sob pretexto de exatidão, atribuição desvairada de sentido. (Barthes 2005: 167)

Ao contrário da escrita realista, que preenche o signo de sentido, o haikai esvazia, através de seu processo metonímico, o sentido para permitir um jogo entre o visível e o invisível.

Para Haroldo de Campos, a relação de jogo no haikai é mais metafórica que metonímica, Campos é assertivo ao dizer que a escrita ideogramática possui uma relação entre a visibilidade e a invisibilidade: “No entanto, a linguagem chinesa, com seus materiais particulares, passou do visível para o invisível, pelo mesmo processo empregado por todas as raças antigas. Este processo é a metáfora, o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais” (Campos 1972: 64).

O haikai joga, na realidade, uma luz naquilo que está invisível. A claridade do haikai está na capacidade do poeta de colocar na linguagem uma legibilidade, fazendo com que a linguagem não “borre” aquilo que se refere.

Esta claridade é uma resistência da linguagem em eternizar um momento e capta as sensações que passam somente uma vez, colocando a linguagem em um limite que não se rende à narração. Esta resistência está no seu não prolongamento: “2) Claridade breve, insistência breve; uma qualidade da emoção. Emoção (ou melhor: perturbação); mais na motilidade das expressões” (Barthes 2005: 170).

O haikai oscila entre o eterno e o efêmero. Bashō percebia, como um monge budista, a pequenez da vida humana perante a natureza e expressava-a na construção de uma estética em uma linguagem que comunica a efemeridade das coisas, atitude que impõe uma contradição: ao mesmo tempo, em que ela possui a capacidade de eternizar as sensações, procura comunicar as efemeridades. Partem daí as ambivalências que Bashō constrói em seus diários por uma escrita que aproxima a prosa do haikai.

BREVES PERSPECTIVAS DA TRAJETÓRIA DO HAICAI NO BRASIL

No Brasil, em 1906, Monteiro Lobato publicou no jornal *Minarete* um ensaio intitulado “A poesia japonesa”. Nele, Lobato expôs algumas qualidades (ou discutiu a natureza) do haikai, por meio de uma personagem fictícia chamada Bellet, um especialista da cultura japonesa vindo da França. Ali destacou a capacidade do haikai em exprimir a essência das paisagens e da natureza do Japão, ao mesmo tempo em que propôs uma associação da natureza típica do Japão com a passagem concreta do poema:

[D]e toda essa natureza imprevista cheia de imprevistos e fascinações, uma aura da poesia se desprende, infiltra-se na alma do aborígene e fá-lo um poeta nato. E a poesia-arte, concretização estética da poesia-emoção, rebenta em floração abundante como um campo de crisântemos ao fluxo da primavera. (Goga 2008: 223)

Deste modo, percebemos que Lobato conseguiu trazer à tona algumas questões típicas da natureza do haikai, mas, ao mesmo tempo, ir além dela, quando expôs, por meio da personagem Bellet, sua própria produção de haicais. Verificamos que os haicais de Lobato não seguem a métrica 5-7-5, demonstrando, assim, que ele tinha pleno conhecimento da poesia japonesa. Vejamos um dos exemplos:

Ao luar
Como reconhecer a flor da cerejeira?
Deixando-os guiar pelo seu perfume.
(Lobato 2009: 137).

Ao lermos o haikai, constatamos que há uma justaposição entre a lua e a flor de cerejeira. Parece que o luar não ilumina a cerejeira, deixando-a oculta na misteriosa e escura “noite” e que os “sujeitos” são impelidos a uma sinestesia inebriante. O perfume abre espaço no concreto da noite, mas também evidencia que o cheiro (o olfato) está acima da visão ou, então, aquilo que os olhos não são capazes de ver com tanta clareza. Verificamos que o poema não apresenta a rigidez métrica típica do haikai tradicional, mas vemos que é marcado pela justaposição e pela percepção sinestésica da natureza.

Se é difícil precisar “com exatidão” quando o haikai teria chegado ao Brasil, pois, segundo alguns pesquisadores, existem relatos de viagens ao Japão datados do século XIX, é válido destacar que Lobato teria sido o primeiro autor a comentá-lo e praticá-lo em nosso país.

O livro de Goga, *O haikai no Brasil*, diz ser Afrânio Peixoto, no prefácio de seu livro *Trovas populares brasileiras* (1919), o responsável pela divulgação do haikai no Brasil. Nele, Peixoto aponta, como características do haikai, as emoções e as comparações de imagens:

Sustenta ainda que, por causa de sua simplicidade e de sua facilidade de composição, o *haiku* é produzido com toda a naturalidade pela população em geral do Japão. Para mostrar a concisão do *haiku*, cita a famosa frase de Bashô: “Na composição, não se vá compor demais...” do Kyoraishô, explicando o sentido da mesma. (Goga 1988: 23)

A partir do apontamento de Goga, percebe-se que existe uma preocupação por parte dos primeiros haicaístas em adaptar ou, até mesmo, reproduzir o haikai tradicional em língua portuguesa. Porém, a dificuldade residia na aplicação de alguns aspectos que se reservam somente à língua japonesa e que não ganham expressividade em português, como as palavras referentes ao clima.

Citando, mais uma vez, a obra *Janelas e tempo*, de Oda, lemos em seu prefácio a seguinte passagem:

Racionalmente, no Brasil, as quatro estações do ano não se apresentam tão exatas como as do Japão; mas para quem observa bem, com sensibilidade, é possível anotar mui nitidamente os fenômenos ou os acontecimentos que ocorrem ao redor e que são, verdadeiramente, os *kigos* almejados pelos haicaístas. (Oda 2003: 11)

Notemos que ela diz, “racionalmente”, que a natureza do Brasil pode manter um afastamento de caráter climático com o Japão, mas para, além disso, o poeta pode manter, fenomenologicamente, um verdadeiro contato com o todo do seu entorno, entorno este que também carrega o passageiro e o transitório.

Sabemos que o *kigo* (natureza/mudanças nas estações do ano) não pode ser explanado pelo raciocínio, muito menos, sem nos despojarmos do ego. Sobre a questão do *kigo*, Goga afirma:

Talvez eu possa esclarecer melhor o caráter do *kigo* da seguinte maneira: o ipê, propriamente dito, não é *kigo* – é apenas denominação, o nome de uma planta. Mas quando o poeta descobre na beleza de seu ciclo – floração, desfloração, perda de folhas – a transitoriedade, o ipê se transforma em *kigo*, pois o caráter do *kigo* é a própria transitoriedade. (Oda 2003: 12)

Ainda segundo Goga, com a chegada dos imigrantes japoneses no Brasil em 1908, a prática do haikai em língua japonesa começa com o poeta Shuhei Uetsuka que utilizava o pseudônimo de Hyokotsu. Posteriormente, Kan-ichiro Kimura, com o pseudônimo de Keiseku, e Kenjiro Sato praticaram o haikai em japonês e organizaram grêmios, com a finalidade de promover o haikai em território brasileiro. Um dos mais famosos é o Grêmio Haikai Ipê.

Alguns poetas brasileiros interessados no haikai travaram contato com os imigrantes. Assim se alimentavam de fontes francesas e norte-americanas para a prática do haikai em português. Segundo Goga surgem, a partir dos anos 30, três correntes do haikai no Brasil, a saber: i) os defensores da forma; ii) os defensores do conteúdo; e iii) os que procuram o *kigo* (estações do ano), cada uma abordando uma forma distinta de abraçar o poema japonês.

O poeta Guilherme de Almeida identifica, na forma reduzida do haikai, o recurso de abordar qualquer tema. A partir disso, o poeta paulista enumera três regras para o haikai em português:

1) Ambos atribuem importância ao número de sílabas e não à acentuação; 2) A base de pronúncia em ambos é comum: a, e, i, o, u; 3) O ritmo ímpar do idioma japonês é semelhante ao nosso. O heptassílabo, bem como a nossa poesia, nasceu na Gália, constituindo a forma clássica do romance, da canção popular

e de outros. Na própria conversação cotidiana, existem muitas frases de sete sílabas. O verso pentassílabo, igualmente integra a nossa tradição” (Goga 1988: 39).

Nos haicais do poeta paulista, a forma 5-7-5, o primeiro verso rima com o terceiro, e no segundo verso rimam a segunda e a última sílaba.

A prática de sua teoria está no segmento “Meus haicais” do livro *Poesia varia*, de 1947, que contém haicais dos mais variados temas. Segundo o pesquisador Fabricio Marques Almeida, procurou adequar, primeiramente, o formato do haikai à língua portuguesa e dar-lhe, ao mesmo tempo, o caráter de anotação e a emoção contida na expressão simples:

Mas o que é o haikai? Para Guilherme de Almeida, o haikai é a poesia reduzida à expressão mais simples: “um mero enunciado: lógico, mas inexplicado. Apenas uma pura emoção colhida ao voo furtivo da estação que passa, como se colhe uma flor na primavera, uma folha morta no outono. (Marques 2011: 41)

Almeida chama de “momento de elite” o caráter instantâneo que o poema traz ao leitor, no qual o poeta possui um *insight* ao observar algo. Vejamos um exemplo no haikai:

O ar. A folha. A fuga.
No lago, um círculo vago.
No rosto, uma ruga.
(Almeida 1947: 45)

Cada verso possui aliterações e musicalidade em um haikai que possui o silêncio típico da poesia de Bashō. A movimentação da folha no ar indica-nos o movimento das coisas. Algo que é exterior ao eu se interioriza através da súbita percepção das pequenas coisas. Assim, como no rosto, pela passagem do tempo, há “rugas”, escavações que marcam a pele, às vezes, em círculo, às vezes, em linha reta. Afinal, ambos elementos – “folha” e “ruga” – contém concretamente a passagem das pequenas-grandes coisas. Ambas têm memória/histórias que talvez só o vento (“o ar”) e o coração (“uma ruga”) silenciem em tempos circulares.

Além disso, o círculo vago no lago lembra-nos o salto da rã de Bashō: “velha lagoa / o sapo salta / o som d’água” (Leminski 1988: 18). O círculo no haikai de Almeida é o resultado do salto. As ondas levam-nos para a passagem do tempo que é revelado no terceiro verso: “No rosto, uma ruga” (Almeida 1947: 45). Aqui, passado e presente se encontram. Se o salto da rã simboliza a passagem do inverno para a primavera em Bashō, em Almeida, é a chegada da velhice e da sabedoria. O poema justapõe a ruga e o círculo vago, para trazer-nos inúmeras associações.

Mesmo levando em conta a sua importância formal, a contribuição de Almeida para a construção do haikai no Brasil, não está isenta de problemas. No artigo “Dois momentos na história do haikai no Brasil” (1994), Paulo Franchetti mostra que os

títulos de Almeida são um ponto nevrálgico de seus haicais, pois direcionam o leitor para uma interpretação, perdendo o que seria de mais essencial do haikai: o sabor específico do gênero:

A verdade é que os poemetos de Guilherme de Almeida fracassam como haicais não pela rima, nem pela métrica, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm e que eu, sorrateiramente, retirei na leitura, para melhor poder argumentar com vocês. (Franchetti 1993: 159)

Franchetti demonstra que uma característica específica do haikai não está necessariamente em sua forma 5-7-5, mas, sim, em algo específico de seu discurso, um ato poético específico:

Portanto, o ponto que quero sublinhar é que não reside na estrutura métrica ou na utilização de rimas o sabor ou a ausência de sabor de haikai num dado texto, mas na disposição interna do discurso que se apresenta nesse texto. Por isso, uma simples inclusão de título pode contribuir tão decisivamente para alterar por completo a percepção que temos a respeito de um poema apresentado a nós como haikai. (Franchetti 1993: 160)

Mesmo que o título seja um ponto a ser discutido na forma do haikai brasileiro, percebe-se que Almeida adota a justaposição e a sintaxe descontínua típica do haikai japonês, como no exemplo já apresentado.

Contudo, o esforço de abrigar o haikai não se restringe aos problemas da forma. Outro problema que se apresenta é a do conteúdo do haikai como, por exemplo, a condensação, a emoção, a intuição e o *satori* típico do haikai japonês.

O problema da traduzibilidade de uma emoção específica, como a do zen para o português, é apontado pelo poeta Oldegar Veira. Primeiramente, as concepções do zen são distantes do pensamento ocidental, o que dificulta a sua aproximação pelo poeta; em segundo lugar: nota-se que, embora haja um reforço para entender a filosofia oriental, os poetas acabam, na realidade, recriando o haikai. Sobre a proposta de Veira, Goga adiciona uma nota importante ao seu texto sobre a relação entre o zen e o haikai:

Por que haicaístas brasileiros sustentam a opinião de que o zen tem relação com *haiku*? É porque, quando o *haiku* foi introduzido na Europa e nos Estados Unidos, ficou-se sabendo as relações de amizade entre Bashô e o monge budista Butchô. Ao mesmo tempo, lembremo-nos da influência de *Zen e cultura japonesa* (*Zen to nihon bunka*) de Taisetsu Suzuki (edição em inglês, 1940). Nesse livro, há um capítulo intitulado “Zen e *haiku* – A intuição zen na base da inspiração do *haiku*”. E aponte-se ainda para a observação: “Ao se atingir a iluminação, brota a criatividade, respira-se o *myo* (sabedoria) e o *yûgen* (beleza oculta), e se realiza o Eu nas diversas modalidades de artes [...] Nesse aspecto podemos dizer que se aproxima do *haiku*”. (Goga 1988: 38)

Em que medida, a exploração do haikai e a poesia de Bashō mantêm proximidades com a consciência zen? Bashō expressa que há um eu em harmonia com tudo no mundo, como os animais e a natureza: a iluminação entendida como o vazio do eu, um problema da tradição do haikai. Além disso, é importante destacar a tentativa dos poetas de traduzir algo específico do zen e se utilizar dele na construção do haikai, para criar uma epifania, traduzindo assim o efeito de *satori* típico do poema japonês.

A terceira e uma última característica apontada por Goga é a questão do *kigo* (palavra sazonal) no haikai brasileiro. O autor aponta para os haicais de Jorge Fonseca Júnior cuja questão sazonal é central:

Assim [...] quanto ao *haiku* [...] deve indicar ou refletir a estação do ano (ao menos indiretamente) em que é elaborado; caracterizado, portanto, por sua extrema concisão, devendo, ao mesmo tempo, através desta, fluir com naturalidade o conteúdo poético. (Goga 1988: 40)

Fonseca Júnior possui a atitude de se aproximar do haikai tradicional, intensificando os problemas formais e culturais que existem entre a poética brasileira e japonesa: “manifesto respeito à tradução do Japão, mas faço meus versos, interpretando à minha maneira, como um ocidental” (Goga 1988: 40).

A partir destes três problemas citados nos parágrafos anteriores, inaugura-se uma tradição do haikai no Brasil, que será, ao longo do século XX, continuada pelos poetas e acompanhada de oscilações, quanto à adesão da forma poética japonesa dentre eles. Embora Goga perceba as tendências cerradas do haikai em seu estudo, existe uma diversidade enquanto às escolhas que cada haicaísta faz.

Nos anos de 1950, Mario Quintana e Millôr Fernandes produzem haicais que se distanciam da forma consagrada de Almeida. Quintana escreve haicais de cunho social com um lirismo oswaldiano, enquanto Millôr cria haicais humorísticos acompanhados de charges em revistas semanais.

Nos anos 1960, os concretistas de São Paulo – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari – não só se interessaram em fazer haicais, como também produziram ensaios sobre o tema. A revista *Invenção*, criada por eles, deu espaço para poetas como Edgard Braga, Mário da Silva Brito, Pedro Xisto, José Paulo Paes e Paulo Leminski cujos haicais publicou.

A partir dos anos de 1980, Leminski publica *Caprichos & relaxos* com haicais, além de um estudo sobre Bashō dividido em quatro fases do poeta. Leminski, por exemplo, dialoga diretamente com o poeta Matsuo Bashō, fazendo uma peregrinação interpretativa em sua *Matsuó Bashô: a lágrima do peixe* (1983), um estudo detalhado da leitura leminskiana do poeta japonês, pelas quatro estações do ano.

Enquanto Leminski divide a obra do poeta japonês em quatro estações e com suas características, Makoto Ueda, em seu livro *O mestre do haikai: Matsuo Bashō*, afirma que a poesia de Bashō possui cinco fases: a primeira ligada ao passado (1662-1672) – seu primeiro haikai foi escrito no inverno com dezoito anos e está ligado com características clássicas da escola Teimon; a segunda (1673-1680), quando Bashō se muda

para a capital Edo e escreve haicais com uma estética que reage contra a escola Teimon, mais ligada a poesia clássica; a terceira, que Ueda chama de “Procura da identidade” (1681- 1685), na qual Bashō faz experimentações sem deixar o diálogo com a poesia chinesa e cultivando técnicas que trazem justaposições inusitadas; a quarta (1686-1691), que se caracteriza pela exploração das qualidades do sabi; e o último período (1692-1694), que se caracteriza pelo isolamento, pela aproximação com o mundo mundano e pela exploração da comunicação entre os homens.

As leituras interpretativas sensíveis e lógicas de Bashō por Leminski fizeram germinar frutos na produção de haicais do poeta paranaense. Essa interlocução com a obra do mestre japonês intensifica sua compreensão espaço-tempo da forma concisa e concentrada da composição do haikai, que tende a uma limpidez e uma finura visual, levando o leitor, muitas vezes, a perceber camadas sobre camadas.

Selecionamos alguns haicais de Leminski, para tentarmos apontar expressões espaciais/temporais e geométricas que o poeta desenha por meio de jogos de relações e camadas textuais, proporcionando-nos, deste modo, algumas possibilidades de leitura. Vejamos:

soprando esse bambu
só tiro
o que lhe deu o vento.
(Leminski 2013: 86)

Intencionalmente, a ação de soprar – que é: aqui e agora “soprando” – liga-se ao “vento”. Assim, o signo do ar é parte integrante da composição. Nela, quando vemos a cena de alguém que sopra o “bambu” (provavelmente uma “flauta”), com uma boca (que está implícita), este “ato” implica a retirada de notas musicais (caso imaginemos mentalmente uma flauta) ou, então, daquilo que o ar/vento produz: o som. O modo econômico da retirada do som vem da concisão do jogo “tirar”, pois não necessitamos de algo grandioso para ter um som, mas da generosidade do vento. Também, não poderíamos deixar de lembrar que a prática do zen lida com a respiração, em especial o *suizen* (que tem por objetivo a prática da respiração e visa atingir níveis elevados de consciência), que leva a um tipo de equilíbrio e uma disciplina, induzindo estados de calma e paz. Por isso, vemos no poema que o ser “só tira” aquilo que for essencial, “sem desperdícios energéticos”. Outrossim, o sujeito, a flauta, o “bambu” e o som se harmonizam e se amalgamam em todos os sentidos.

Além disso, o bambu (como instrumento musical ou não) pode ser convertido em uma arma de defesa (ou ainda uma arma de ataque como uma zarabatana), pois é um bastão muito resistente. A resistência do bambu faz um contraponto com a fluidez do vento. Precisa-se de uma força contrária para que se produza uma energia. Aliás, percebemos/ouvimos em todo espaço poético, tons harmônicos e efeitos sonoros ecoantes de sopro-vida.

Contemporânea a Leminski, Olga Savary, tradutora do diário *Sendas de Oku*, de Bashō, assim como dos haicais de Masaoka Shiki e Yosa Buson, publica *Hai-kais* (1986). Savary adota um estilo de haikai que quebra a métrica de 5-7-5, preocupando-se mais com o efeito do haikai do que com a forma métrica do poema:

Introduzi uma inovação em alguns destes 100 haicais: acrescentei-lhes um verso a mais, feito uma coda, um arremate, por assim dizer, como se faz na música. E os haicais destes 36 anos de poesia (1950-1986) têm uma liberdade que na origem não existe, condicionados às tradicionais 5/7/5 sílabas de 3 versos. Também não tratam só dos temas habitais: impressões da natureza e uma filosofia ligada ao fluir do tempo. Embora alguns estejam nessa linha, outros estão distantes disso, pois foram escritos com uma visão ocidental, por mais oriental que eu possa me sentir. (Savary 1986: 7)

Em um primeiro momento, Savary coloca o problema filosófico do haikai tradicional, não somente na questão da forma, mas também na da visão ocidental e oriental. Na impossibilidade de adotar uma visão totalmente oriental da poesia, Savary coloca em choque as duas visões de mundo e insere um quarto verso que não elimina o efeito do haikai e, ao contrário, expande-o.

Embora Savary escreva haicais em estilo tradicional, vamos analisar um poema chamado *Percepção*, o qual Savary insere o quarto verso para prolongar o efeito de haikai, gerando justaposições mais extensas:

A vida tem olhos terríveis.
Nada termina tudo se renova
e o sol é um grande pássaro de fogo
alerta entre as árvores.
(Savary 1986: 78)

Neste poema, o efeito de haikai encontra-se em vários aspectos: o primeiro deles está na percepção do segundo verso (“Nada termina tudo se renova”) que traz a percepção japonesa do *wabi-sabi* (transitoriedade da vida).

Esta transitoriedade é reforçada pelos dois versos seguintes, nos quais o sol é colocado como um pássaro de fogo que se levanta entre as árvores, ou seja, os dois últimos versos desenharam a imagem da alvorada: a da luz solar que se espalha entre as árvores, iluminando o cenário, porque este é o sol da renovação, ou seja, que se renova a todo momento, se refazendo a cada leitura.

Percebe-se que o primeiro verso introduz o leitor para uma percepção pequena e peculiar que, no final do poema, é revelado como a alvorada, trazendo-nos um efeito de *satori* (iluminação repentina) em dois planos: a luz solar que se espalha e a percepção de que o poema comunica o efeito da alvorada, através de uma operação metonímica em que o leitor deve tirar o véu da linguagem – o mesmo procedimento que temos no haikai tradicional.

Os procedimentos de Savary foram citados para percebermos como o haikai brasileiro evolui quando os poetas inserem novos elementos sem prejudicar o efeito e o discurso do haikai tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, apresentamos um breve panorama dos caminhos do haikai na literatura brasileira, a partir das modificações formais que o haikai sofre. A partir disso, percebe-se que existe uma climatização do haikai no Brasil: o gênero é adaptado em língua portuguesa, apoiando-se em elementos próprios construídos pelos poetas ao longo do século XX, desde os esquemas métricos de Almeida até a inserção de um quarto verso por Savary. Percebemos assim, que a absorção de um discurso poético oriental se renova a partir de novas formas poéticas, sem prejudicar o efeito e o discurso original do haikai, provocando diálogos entre o Oriente e o Ocidente.

Nota-se que a esta relação é constituída por aproximação e distância, ou seja, de poemas que ora se aproximam da construção do poema em língua japonesa, ora se afastam para trazerem novos elementos, fazendo com que ela seja de desconstrução e reconstrução constante, mas sem perder o efeito que constitui o gênero.

OBRAS CITADAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia Varia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLYTH, Reginald Horace. *Haiku - Spring*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FRANCHETTI, Paulo. Dois momentos na história do haikai no Brasil. *Anais do IV Encontro nacional de professores universitários de língua, literatura e cultura japonesa*, São Paulo, vol. IV, p. 157 – 167, 1994.
- FRANCHETTI, Paulo, Elza Doi e Luiz Dantas, orgs. *Haikai*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- GOGA, Masuda. *O haikai no Brasil*. São Paulo: Oriento, 1988.
- GUTILLA, Rodolfo Witzig, org. *Haikai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOBATO, Monteiro. *Literatura do Minarete*. Rio de Janeiro: Globo, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARQUES, Fabrício. *Guilherme de Almeida e o lugar do haikai na poesia brasileira*. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/245/167>. Acesso em: 6/08/ 2015.

ODA, Teruko, *Janelas e tempo*. São Paulo: Escrituras, 2003.

SAVARY, Olga. *Haikais*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

SHIRANE, Haruo. *Traces of Dreams*. Palo Alto: Stanford University Press, 1998.

UEDA, Makoto. *Matsuo Bashō*. New York: Kodansha, 1982.

THREE VERSES AND ONE CODA: THE HAIKU MUTATION IN BRAZIL

ABSTRACT: This paper proposes to show some experimentation on Brazilian literature during the XX century, especially the poetry which had a relationship with the Japanese poetic tradition. The methodology that we adopted is the bibliographic research. The authors who subsidize our study will be: Paulo Franchetti, H. Masuda Goga, Paulo Leminski, Roland Barthes, Haruo Shirane e Teruko Oda. The focus of our investigation is on the poems of Guilherme de Almeida, Olga Savary and Paulo Leminski who related and maintained the poetical effects and techniques of traditional haiku. So, by the approaches on the traditional haiku, we will point some configurations which was helped these poets to create new forms for Brazilian haiku. On our analysis, we detached the metrics schemes and the elite moment by Guilherme de Almeida, the dialog of Paulo Leminski with the Matsuo Bashō's aesthetic procedures, that produces the haiku effect on Portuguese language, and the addition of a fourth verse on the Olga Savary's poems to extend the effect of haiku on the language.

KEYWORDS: haiku; Guilherme de Almeida; Olga Savary; Paulo Leminski.

Recebido em 18 de setembro de 2017; aprovado em 2 de dezembro de 2017.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

SÉRGIO VAZ. UMA LITERATURA BREVE PARA SER FELIZ

Lucía Tennina¹ (Universidad de Buenos Aires)

RESUMO: Este artigo pretende focar-se especificamente na produção poética de Sérgio Vaz, escritor pertencente ao grupo de escritores da periferia de São Paulo, autor de seis livros de poesia, conhecido espacialmente pelo seu papel como organizador de um dos eventos mais notáveis das regiões suburbanas da cidade, o “Sarau da Cooperifa” (reunião num bar onde as pessoas da comunidade se dispõem ao redor de um microfone aberto para declamar poesia). A hipótese central centra-se em mostrar que os textos do autor respondem a um complexo projeto literário que se estrutura sob a intenção de culturizar e valorizar a ideia de “periferia” a partir de um trabalho sobre textos breves e efêmeros.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Vaz; literatura marginal; autoestima.

Desde hace más de una década, el corpus de la literatura brasileña contemporánea trabajada por la crítica viene ampliando su perfil a partir de la inclusión (en el debate o en el corpus) de escritores oriundos de las regiones periféricas de las grandes ciudades, principalmente de São Paulo, con trayectorias, estilos y habitus muy diferentes a los de los escritores de formación letrada que circulan por espacios tradicionalmente literarios. Entre los nombres más renombrados está Ferréz, autor de varios libros² (la mayoría ya traducidos a varias lenguas) e idealizador de la categoría “literatura marginal” a partir de la organización de *Caros Amigos. Literatura Marginal. A cultura da periferia* (2001, 2002, 2004), una serie de antologías que compilan producciones de escritores de origen periférico. Junto a su nombre y a dicha categoría, se agrupan muchos otros escritores que, poco a poco, aunque en menor grado, vienen ganando espacio en la agenda crítica, como Rodrigo Ciríaco, Sacolinha, Allan da Rosa, Alessandro Buzo. Sérgio Vaz es otro de los escritores que componen ese grupo; autor de seis libros de poesía, conocido, especialmente, por su papel como organizador de uno

¹ luciatennina@gmail.com - <http://orcid.org/0000-0002-5652-6234>

² Tres novelas: *Capão Pecado* (2000), *Manual Prático do Ódio* (2003) y *Deus foi almoçar* (2013); dos libros de cuentos: *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) y *Os ricos também morrem* (2015); un libro de crónicas: *Cronista de um tempo ruim* (2009); dos libros infantiles: *Amanhecer Esmeralda* (2004) y *O pote mágico* (2012).

de los eventos más notables de las regiones suburbanas de São Paulo, el “Sarau da Cooperifa”, que lo llevó a ser reconocido en el 2009 por la revista *Época* como uno de los 100 brasileños más influyentes de Brasil, entre otras distinciones.

En este artículo pretendo hacer foco específicamente en la producción poética de Sérgio Vaz, en función de, en última instancia, completar un vacío crítico en torno de su obra que no ha sido abordada detenidamente hasta el momento. La hipótesis de este trabajo se centra en mostrar que el contenido y la forma de sus textos se monta sobre un complejo proyecto literario que se complementa con lo llevado a cabo en el Sarau y que se estructura desde la intención de culturizar y valorizar la idea de “periferia” y de “ser periférico” antes que la de construir un perfil de “escritor”. A diferencia de muchos escritores agrupados en la categoría “literatura marginal” quienes, paralelamente a su labor comunitaria, se concentran en construir un perfil de escritor “moderno” apuntando a un público más amplio que el de los frequentadores de los saraus de las periferias – los ejemplos más evidentes en este sentido son los mencionados anteriormente –, el proyecto de Vaz se direcciona exclusivamente al habitante de la periferia urbana y esto se evidencia en las temáticas abordadas pero, principalmente, en las formas de su producción, que se concentran en ser breves y rimadas, en función de su programa poético que se vincula con la literatura entendida como un territorio específico de culto a la autoestima de los habitantes de la periferia. En otras palabras, tanto su producción poética como sus declaraciones durante los saraus insisten en la concepción de la literatura ligada al cultivo de las capacidades y motivaciones individuales censuradas generalmente por la idea de carencia que suele asociarse a la condición de vivir en los barrios más pobres y estigmatizados de la ciudad y esta insistencia hace eco en sus textos que se caracterizan por la brevedad.

AFORISMOS

Una de las características que más llama la atención de la producción de este escritor tiene que ver con la potencialidad de sus textos de trasladarse del libro a otros soportes (postales, imanes, grafitis, tatuajes, remeras), dado que son textos con frases cortas y con juegos de palabras que facilitan su memorización, de ahí que frecuentemente se declamen en el sarau. Todos ellos parecen formados por aforismos en los que se transmiten mensajes de diferente índole, la mayoría de los cuales apunta a las posibilidades que una vida pobre puede ofrecer, en sintonía con el discurso religioso tan presente en las periferias de Brasil, en tanto muestran el camino a estados universales que parecen negados a aquellos que carecen de bienes materiales. Dice, por ejemplo, el texto “Felicidade”:

Ame teu ofício como uma religião, respeite suas convicções e as pratique de verdade, mesmo quando não tiver ninguém olhando. Milagres acontecem quando a gente vai à luta. Pratique esportes como arremesso de olhar, beijo na boca, poema no ouvido dos outros, andar de mãos dadas com a pessoa amada,

respirar o espaço alheio, abraçar sonhos impossíveis e elogios a distância (...) Ter coisas é tão importante quanto não tê-las, mas você quem deve decidir (...) Se possível, aprecie as coisas simples da vida, vai que no futuro... Adeus, pertences. (Vaz 2011: 17-18)

Como se puede percibir, este poema no es precisamente breve, pero la inexistencia de una secuencia lógica entre cada una de las oraciones las vuelve potencialmente separables (se han reproducido, de hecho, separadamente en imanes entregados en eventos especiales durante el 2011). Todas ellas presentan además una característica común: en un doble juego de liberación y conformismo, estas frases y los textos de Vaz en general insisten en el potencial de una vida simple pero al mismo tiempo ambiciosa. Todas las personas tienen la capacidad de luchar por sus “convicciones” o “sueños” y en este sentido la propuesta de Vaz se entronca con una tradición liberal de pensamiento que tiene que ver con la capacidad de las personas de mantenerse a sí mismas. Se trataría, así, de un tipo de texto que se entronca dentro de lo que Paul Lichterman denomina “thin culture”, definido por un conjunto de fenómenos culturales con vocación moralizadora que se vuelven artefactos apropiables de manera fragmentaria en situaciones muy cotidianas, sin que guíe ningún compromiso ni convicción y sin producir una identidad específica (1992: 426). Efectivamente, una parte considerable de la producción de Vaz no posee como tema central a la periferia, sino que manifiesta preocupaciones más bien psicológicas referidas desde sustantivos abstractos:

- “felicidad”:
Há de ser feliz
mesmo aquele que insiste na tristeza,
pois não existe um só lugar
onde mesmo um sorriso magro
não possa penetrar. (1999: 9)
- “simplicidad”:
Alguns olhos
são grandes demais
para as coisas pequenas
que outras pessoas fazem,
tornando quase invisível
o que é feito com tamanha emoção. (1999: 79)
- “soledad”:
A solidão
é o único remédio para a solidão. (1999: 73)
- “amor”:
O coração é o caminho mais longo
a ser percorrido pelo ser humano.

O amor é o único atalho. (1999: 44)

- “sueños”:

Acorda teus sonhos,
que dormem no leito das tuas incertezas.
O dia claro, com gosto de sol,
brinca com suas flamas
na ciranda que emana
de uma nova manhã. (1999: 48).

- “libertad”:

Liberdade te espera,
o perpétuo não demora um segundo.
Semeia as asas da quimera
para voar deste mundo. (1999: 48)

- “esperanza”:

Não desanimes se teus esforços
parecem pequenos frente à natureza.
Para a natureza nada é em vão,
nem mesmo o minúsculo gesto de uma formiguinha:
delicioso menu de tamanduá. (1999: 34)

- “amistad”:

Só um grande amigo
é capaz de enxergar as pequenas coisas
que incomodam nosso coração.
É porque os seus olhos
estão sempre voltados para o nosso coração.
E o nosso coração,
sempre voltado para os seus olhos. (1999: 69)

Todos estos poemas, además, se acompañan en general de una segunda persona del singular y de un modo imperativo creando un clima de camaradería y de cercanía con el lector a quien parece entregarle esquemas de acción simples para que encuentre soluciones o patrones de comportamiento y de reacción ante determinadas situaciones. Como señala Reguillo respecto de las narrativas terapéuticas (2007: 102), el saber allí publicado está libre de las dimensiones analíticas y referenciales del lenguaje, apela a alegorías difusas para interpelar al “individuo insatisfecho” que se limita a un núcleo común de experiencias ligadas, fundamentalmente, a la carencia. Pareciera haber una propuesta para que los lectores, apoyándose en relatos, en imágenes o en un testimonio, encuentren fuerzas para no quedarse inmovilizados por una crisis emocional o por el fracaso. Al poder nombrar las situaciones por las que están pasando, los lectores pueden referenciarlas, sosegarlas, compartirlas y, así, comprender que esas emociones que creían que eran los únicos en experimentar han sido sentidas

o vividas también por otras personas. Se trata, como analiza Petit (2006), del espacio creado por la lectura como un lugar propicio para la elaboración y la reconquista de una posición de sujeto: “hay fragmentos de textos que funcionan como haces de luz sobre una parte del sí mismo, en sombras hasta ese momento” (2006: 48).

Los poemas de Vaz insisten en la facilidad de acceder a esos bienes ligados generalmente al *confort*, asociados a un estilo de vida sin necesidades, como la “felicidad”, los “sueños”, la “libertad”. “É tudo nosso” suele afirmar este poeta durante el Sarau, es decir, no hay restricciones para acceder a tales sentimientos. Uno de los cánticos más repetidos durante el Sarau da Cooperifa es, de hecho, “Povo lindo! Povo inteligente!”, de este modo, se consolidan nuevos sentidos de “lo periférico” o “el pueblo”, que discuten o ponen en cuestión a las construcciones hegemónicas que suelen vincular esas categorías a la violencia o la ignorancia.

EL MILAGRO DE LA POESÍA

El vocabulario que Vaz elige para sostener este tipo de argumentos en los poemas proviene, en gran medida, como ya mencioné, del universo religioso. Es muy común leer en sus textos un paralelismo de sus afirmaciones con la religión, aunque desprendidas de la creencia: “Rir com um amigo, conhece uma religião melhor? O brilho desse olhar é a igreja mais linda que existe. Uma piada, um poema, juntos parecem uma oração. Amigos, ô glória!” (Vaz 2011: 30). Incluso en el lema del Sarau da Cooperifa, “o silêncio é uma prece”, resuena ese universo. La palabra poética se presenta dentro de una cadena sintagmática que incluye la idea de salvación, de milagro, de revelación, de multiplicación, de obra trascendente, de providencia. Este eco religioso se profundiza aún más en la forma en que Vaz declama ese texto, que recuerda a la de los pastores frente a sus feligreses por el tono de voz y los movimientos corporales.

El poder del verso en sintonía con la idea de salvación es clave para comprender la producción poética de Vaz. En su poema “O milagre da poesia” (2007: 22) se puede leer:

Sou poeta
e como poeta posso ser engenheiro,
e como engenheiro
posso construir pontes com versos
para que pessoas possam passar sobre rios
ou apenas servir de abrigo aos indigentes

Sou poeta
e como poeta posso ser médico,
e como médico
posso fazer transplantes de coração
para que as pessoas amem novamente
ou simplesmente receitar poemas

para tristezas com alergias
e alegrias sem satisfação.

Sou poeta
e como poeta posso ser operário
e como operário
posso acordar antes do sol e dar corda no dia,
e quando a noite chegar, serena e calma,
descansar a ferramenta do corpo
no consolo da família
- autopeças de minha alma.

Sou poeta
e como poeta posso ser assassino,
e como assassino posso esfaquear os tiranos
com o aço das minhas palavras
e disparar versos de grosso calibre
na cabeça da multidão
sem me preocupar com padre, juiz ou prisão.

Sou poeta
e como poeta posso ser Jesus,
e como Jesus
posso descrucificar-me
e sem os pregos nas mãos e os fanáticos nos pés
andar livremente sobre terra e mar
recitando poesia em vez de sermão.

Onde não tiver milagres,
ensinar o pão.
Onde faltar a palavra,
repartir a ação. (22)

En una clara disputa simbólica con el discurso religioso este poema plantea el “ser poeta” como un modo de liberación de las opresiones que implica el vivir en los barrios más pobres de la ciudad, “do outro lado da ponte”³, arrastra. La idea que se sostiene es que “ser poeta” es una “salvación” para los problemas mundanos de los periféricos, en consecuencia, la palabra poética desplaza a la religión de su misión de regular la moral y se afina en ese juego de las grandes esencias morales.

El universo retórico y experiencial de las iglesias evangélicas (protestantes, pentecostales y neopentecostales) propio de la periferia de São Paulo es una marca no

3 Una de las divisiones que definen los polos “centro”/“periferia” se metaforizan en el imaginario de los habitantes de esa ciudad a partir de una metáfora marcada por los ríos Tietê y Pinheiros. Es importante notar que aquellos ríos no circundan el “centro” completamente, sino que completan el círculo las avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d’Escragnoille Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anahia Melo y el Complejo Viário Maria Maluf. Por otro lado, tal y como señala Teresa Caldeira (2008), la “periferia” también está en el “centro”.

solo de la producción de Vaz sino también de algunos aspectos ritualísticos del sarau que él comanda. La repetición coral del auditorio de ciertos fragmentos de poemas que se declaman con frecuencia en los saraus o de ciertos lemas de los saraus (como, por ejemplo, cuando Vaz dice al micrófono: “Povo lindo!” y los presentes completan: “Povo inteligente!”), remite a la práctica de las iglesias evangélicas en las que los creyentes se identifican con ciertas afirmaciones y las corean junto con el pastor.

La presencia de las iglesias evangélicas en la periferia de São Paulo es notable. Así como en cada cuadra de esos barrios puede haber uno o más bares, la cantidad de iglesias es tanto o más numerosa y se tornan, al igual que los bares, espacios de socialización (Almeida 2004: 20). En ciertos casos, la poesía en el contexto de los saraus ha llegado a ser, sin dudas, un elemento simbólico que pone en tensión el poder evangélico establecido. Y muchas veces la figura del propio Vaz vendría a encarnar una especie de “profeta” de una creencia laica, en tanto, de acuerdo con Weber, el profeta es el mensajero que cuestiona la autoridad y la rutina sacerdotal, que se constituye en propagador autónomo de una verdad que tiene la fuerza propia de la innovación (Zibordi 2013: 84). Se trata de una caracterización que emparenta a los poetas con el rap, dado que los MC’s, esto es, los Maestros de Ceremonia (forma de denominar al cantante de rap) también presentan rasgos religiosos, como explica Marcos Zibordi en su artículo “El rap como religión de salvación”: “La propia idea de cantor de rap presupone un sentido de párroco: él es un MC, o “maestro de ceremonias”, con la misión de cantar y concientizar. De ahí el carácter pedagógico de la música, su sentido político explícito” (2013: 84). En ambos casos (hip hop y Vaz), además, la religiosidad tiñe todas las letras y poemas donde, como vimos, la salvación pasa por las rimas y la marginalización podría llegar a funcionar como una especie de purificación. Esta asociación, cabe aclarar, no se percibe en el estilo de Vaz, tal y como lo señala Elefson Leite, “Vaz no absorbió del RAP la forma de la escritura () y tampoco escribió poesía rimada como manda la tradición de rhythm and poetry” (2014: 164).

POESÍA DEL HABLA

La disputa discursiva de Vaz para abrirse espacio en la literatura pasa, también, por el universo de las Letras. La propuesta de Sérgio Vaz cuestiona la esencialización de la poesía a partir de su asociación con un tipo de pensamiento letrado, complejo y exclusivo imponiendo una nueva significación relativa a una discursividad ligada a cualquier espacio e incluso edad hecho que impacta directamente en la extensión de los textos. Esa innovación introduce una visión operativa en lugar de una visión abstracta de la obra poética que en ese contexto no resultaba suficiente, como se puede ver en la siguiente anécdota contada por Váz en su libro *Literatura, pão e poesia*:

Vou contar uma história. Uma vez fui fazer uma oficina em uma classe, acho que da 4^o série, e comecei a falar o que era poesia, e li alguns dos meus poemas e tal.

- Um menino me chama e diz.
- Então, isso é que é poesia?
- É isso – respondi.
- Ah, isso eu também sei fazer – disse, meio decepcionado.
- Pois é, todo mundo sabe, mas muitos não sabem que sabem.
- Acho a poesia mó bom.
- Eu também. (2011: 124-125)

Así como el discurso de Vaz establece una disputa simbólica con la retórica evangélica, interpela también, como se puede deducir a partir del texto recién citado, a las instituciones modernas por excelencia como la escuela. Algunos de los saraus en los últimos tiempos comenzaron a funcionar también como grupos que organizan cursos y seminarios en las bibliotecas del barrio o en espacios improvisados para la ocasión. En la “historia” que relata Vaz en la cita anterior pareciera que el estudiante estuviera formado desde una idea de poesía concebida como una práctica alejada de sus posibilidades y que marca, así, una división implícita entre ésta y su propio lenguaje que pareciera estar en un lugar inferior. En el marco de un taller, esto es, una actividad extracurricular, el chico parece recibir una información iluminadora en relación con ese tipo de práctica y su propio lenguaje. La poesía pierde, de acuerdo con esta concepción, la distancia que le imponía el aura de las altas letras y se vuelve algo palpable y practicable: la poesía es “eso”, es un poeta que se presenta como “de la periferia” y que se acerca a los chicos de la escuela del barrio a leer, a recitar y a conversar. La poesía pasa a ser algo que cualquiera puede practicar y que es calificable ya no desde adjetivos universales y grandilocuentes, sino con un adjetivo concreto, simple, directo, usado diariamente por los chicos de la periferia, “Acho a poesia mó bom”. “A minha poesia, / apesar de pouca e rala, / cabe na tua boca / dentro da tua fala” (51), dice otro poema de Vaz. Se trata de un tipo de escritura que se sabe simple y en un nivel semejante al del habla cotidiana y que no tiene que estar conformada por una cierta cantidad de versos para entenderse como “literatura”.

Cabe aclarar que esta postura respecto de la literatura no viene a proponer una posición enteramente alternativa de lo que se entiende por tal, ya que no hay pretensiones de desligarse de los mecanismos estructurantes de la idea letrada y oficial (como el objeto libro: Vaz desde el 2007 publica, de hecho, por una editorial comercial). Lo que se da, sí, es un cuestionamiento y una problematización respecto de las restricciones del término *literatura* como una categoría bastante limitada a ciertos grupos, que no alcanza para dar cuenta de la variedad de prácticas verbales producidas en otros ámbitos por escritores de trayectorias no letradas. Como señala Pierre Bourdieu, “el campo de producción cultural es sede de luchas que, a través de la imposición de la definición dominante de escritor, tratan de delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición del escritor” (2005: 332). Es sobre esa delimitación que actúa la producción de Sérgio Vaz, procurando ampliar el rango que abarca, sin hacerla desaparecer.

EL OBJETO LIBRO COMO PROCESO

La concepción de poesía, como se puede percibir, supera la lengua culta y, en este sentido, también al objeto libro, como señalé al comienzo de este artículo y como se puede inferir de la siguiente anécdota de Sérgio Vaz:

Sempre achei que a poesia tem que ganhar as ruas, as praças, os bares, as escolas, e nunca aceitei que o livro fosse o único abrigo do poema. (...). Pensando nisso, conversei com o Brói e pedi que ele criasse a arte, e em maio de 1999 lancei uma série de cartões postais poéticos para divulgar a poesia de meu livro *Pensamentos vadios*. (2008: 58)

Pensando en una distribución y en un público lector que superasen los del objeto libro, Vaz creó estas postales poéticas (“cartões poéticos”) desde una concepción no solo literaria sino también gráfica, dado que además del texto tenían figuras abstractas (no referenciales). En este sentido, se entiende que se priorice al texto corto, dado que es el que puede caber en una postal. La propia diagramación de *Pensamentos Vadios* (1999) tiene que ver con este desapego respecto del objeto libro: la tipografía elegida parece manuscrita, como si estuviera más ligada al cuerpo, y la disposición de los poemas en muchas de las páginas es dispersa, como si se tratara de anotaciones informales en una hoja en blanco.

Por otro lado, si se toma en cuenta la forma de publicar de este autor se puede deducir que no existe una ansiedad por llevar sus poemas al libro, como sí lo demuestran otros escritores vinculados a la literatura marginal de la periferia como Ferréz. Sérgio Vaz publicó cinco libros de poemas, un libro autobiográfico y otro de crónicas. La característica evidente de sus libros de poemas es que suelen tener muchos textos repetidos entre sí. Por ejemplo, de los 124 poemas de *Colecionador de Pedras*, tan solo 18 son inéditos, los 106 restantes ya fueron publicados en sus otros libros. Esta dispersión, como señala Leite, desorienta, por otro lado, la construcción de un perfil editorial definido para este escritor:

Essa recorrência de reedições de poemas dificulta a classificação e análise do conjunto da obra de Sérgio Vaz, causando a quem se ocupa de sua apreciação uma sensação perturbadora de desordem que denota uma certa despreocupação dele em relação à sua produção em termos editoriais. (Leite 2014: 156)

El libro no se concibe como algo aislado, sino como un elemento más que configura su producción literaria. Se trata de una operación que entra en sintonía con la realidad de las artes verbales en muchas producciones de la literatura contemporánea, tal y como lo estudia Reynaldo Laddaga (2007). Según este crítico argentino, muchos escritores contemporáneos vienen publicando libros que son, más que representaciones, dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, por lo que toman a dicho soporte ya no como un objeto concluido sino como un estatuto inestable, parte de un proceso que se encuentra en curso. Se trata de obras orientadas por una

finalidad “ético política”, entendida como “propensión a inventar modos inéditos de asociación” (17), o, en otras palabras: “opera de modo tal que el ejercicio de las letras puede articularse explícitamente con prácticas destinadas a incrementar las formas de solidaridad en espacios locales” (17). La literatura, así, forma parte de una vasta “conversación” con lo inmediato.

LA POSIBILIDAD DE CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO

Este trabajo de valorización de una vida pobre se potencia con un trabajo de culturalización del estigma del ser de la periferia a partir de ofrecer la posibilidad de construcción de una historia de vida de las personas simples. En el quinto libro de poemas de Sérgio Vaz, la más célebre de sus publicaciones, titulado *Coleccionador de pedras* (2007), por ejemplo, de los 125 poemas, 32 (un 25,6 %) son historias de aquellos que están absolutamente fuera de la protección jurídica, política y social. Historias de vida expuestas al desamparo con nombres y sin apellidos que, más que retratar casos particulares, parecen funcionar como homenajes. Uno de los poemas, por ejemplo, habla de un Daniel pero el título es “Gente Miúda”, es decir que es una referencia colectiva de un caso equis:

Daniel não tinha documentos,
RG, certidão ou carteira profissional.
Não tinha sobrenome,
não tinha número, nem cidade natal.
Quase um bicho, dormia na rua sobre as notícias
e acordava na sarjeta, na calçada ou no lixo.
Os dentes, em intervalos,
mastigavam as migalhas do mundo,
as sobras do planeta.
Era soldado
das tropas dos famintos.
Os trapos – fardas dos miseráveis –
cobriam-lhe apenas o peito, a bunda e o pinto.
Sangrava de dia
o açoite do abandono.
Amigos? Só os cães
que o protegiam dos seres humanos.
Morreu
velho e abatido
depois de viver, todos os dias,
durante trinta e sete anos,
como se nunca tivesse existido. (Vaz 2007: 28)

“Gente Miúda” es el retrato de un hombre en harapos, de una vida desnuda (Agamben 2000), más ligada a la animalidad que a la condición humana. Hombre sin

ciudadanía, absolutamente abandonado por los mecanismos de protección que tal condición conlleva, cuya existencia dudosa solo puede ser comprobada en este poema.

Este tipo de poemas de Vaz insisten en la condena que implica la llegada a la vida ya en condiciones de pobreza. La mayoría de estos textos comienza, de hecho, con el verbo “nacer”. “Jamilton nasceu no Pará” (32), “Max nasceu pobre” (43), “Sebastião nasceu longe do mar” (46), “Renilda já nasceu mulher” (110), “Patrícia nasceu num desses casebres que se equilibram em barrancos” (148). El destino parece estar marcado, de acuerdo con Sérgio Vaz, quien hasta puede escribir sobre un niño que todavía no nació:

Jorginho
ainda não nasceu
está escondido, com medo,
no ventre da mãe

Quando chegar
não vai encontrar pai
que saiu pra trabalhar
e nunca mais voltou
pra jantar

No barraco em que vai morar
cabem dois
mas é com dez
que vai ficar. (66)

El abandono, en este sentido, está marcado desde el vientre materno, hecho que lleva a valorar, desde un punto de vista polémico, más su muerte que su vida: “Não vai ter páscoa / não vai ter Natal / se for esperto, se mata / com o cordão umbilical” (67).

Una característica diferencial en relación con los textos analizados anteriormente pasa, evidentemente, por la longitud. Sin excepción, estos poemas-historias de vida son más extensos que aquellos centrados en temáticas universales y no son potencialmente separables (si se toma un fragmento independientemente, queda incompleto). Esta extensión, sin dudas, funciona como una puesta en valor de lo que se está contando, desde el nacimiento hasta la muerte. De todos modos, es importante señalar que este conjunto de poemas nunca supera las treinta estrofas, son, entonces, bastante breves también. Y no casualmente esta longitud se puede asociar al tiempo que suele durar una declamación en el sarau, donde, si bien no hay un tiempo límite marcado como suele suceder en los slams⁴, funciona sí una especie de reloj interno entre los participantes que regula la duración de exposición frente al micró-

4 El slam de poesía es un torneo de performances poéticas, los poetas ponen en escena su texto frente a un público durante un lapso previamente especificado y resultan ganadores aquellos elegidos de acuerdo con la resolución de un jurado.

fono en función de que todos los interesados puedan hacerse oír en el intervalo de las tres horas que dura el encuentro.

Ahora bien, en este punto cabe preguntarse ¿cuál es la contribución de este tipo de poemas al proyecto literario de Sérgio Vaz ligado a la resignificación de la vida en la periferia? El impacto de este tipo de poemas no pasa por una épica de la vida miserable, sino por la posibilidad de construcción de un relato. De lo que se trata, en última instancia, es de dar voz a aquellos olvidados por la historia oficial, una operación típica del género del testimonio, que, como Mabel Moraña lo define, se caracteriza por “focalizar un caso que ilustra sobre una situación social que no se reconoce oficialmente y que la literatura ayuda a denunciar” (1997: 123). Este tipo de textos serviría, así, a un trabajo alrededor de la memoria entendida como un mecanismo que rescata del olvido las historias de vida borradas por su condición de *nuda vida*, una memoria que en términos de Michel Pollack podría denominarse “memoria subterránea”. Se trata de memorias que se oponen a la “memoria nacional” u oficial y que son cultivadas y desarrolladas en espacios de informalidad, en redes de sociabilidad afectiva, “son celosamente guardadas en estructuras de comunicación informales y pasan desapercibidas por la sociedad englobante” (Pollak 1989: 8). El trabajo alrededor de la memoria es central en la producción de Vaz, en tanto tiene que ver con un acto político frente a los discursos homogeneizadores de aquellas personas abandonadas (Reyes 2013: 101).

EL SARAU

La cuestión de la resignificación de la vida periférica ligada a la historia de vida se sostiene también en el Sarau da Cooperifa. Como ya señalé, el proyecto literario de Vaz se define no solamente desde su producción poética sino también por un espacio dedicado exclusivamente a la poesía que sostiene desde el 2001 denominado Sarau da Cooperifa. Se trata de un encuentro semanal en un bar de un barrio del extremo sur de São Paulo donde los vecinos y los poetas de diferentes regiones periféricas se juntan para declamar, leer o escuchar poemas generalmente firmados por los mismos asistentes. El interés de este encuentro se centra, principalmente, de acuerdo con las palabras de su organizador, en el cultivo no tanto de los artificios literarios y el trabajo alrededor del erigirse como poeta, sino en el cultivo de la *persona* a partir de la poesía:

Este sarau [da Cooperifa] é um projeto que visa levar autoestima à comunidade. (...) A gente não quer que nasça um monte de poetas. A gente quer que nasça um monte de pessoas. “Ah, eu não sei escrever...” Não importa. A gente quer trazer poetas na atitude, no coração, na forma de agir, e não na escrita. (Entrevista personal 2010)

La noción de poeta de sarau que Vaz maneja está asociada directamente a la de *persona*, entendida en el mismo sentido que *prósopon* (πρόσωπον), término grie-

go que conserva un significado ligado a lo que está detrás de la máscara. Mientras que la persona entendida en el sentido de máscara sugiere la imposibilidad de fijar una noción de intimidad, la idea de *prósopon* (πρόσωπον), por el contrario, remite directamente a ella. “Se entiende por la palabra *πρόσωπον* al individuo en su naturaleza desnuda, arrancada de toda máscara, conservándose, por contraposición, el sentido del artificio: el sentido de lo que es la intimidad de esa persona y el sentido de lo que es personaje” (Mauss 2003: 390). Es sobre esos elementos *personales* que se entiende la idea de poeta de un sarau en la periferia y la propia producción de sus frequentadores.

En el caso del sarau que Vaz organiza, el fortalecimiento de la estima por sí mismo de cada participante empieza por la adquisición de un papel específico que cada uno alcanza en ese encuentro literario basado en su propia *persona*, sin necesidad de máscaras. En otras palabras, el sarau no solamente es un espacio para declamar poemas, sino que consiste en una pauta de acción preestablecida en la que muchos de los asistentes logran un rol determinado a partir de su propio lenguaje expresivo tanto corporal, como de estilo y de aspecto. Cada uno de los frequentadores de Cooperifa tiene un papel en ese contexto que, cabe aclarar, no se forja solamente a partir de su asistencia, sino que se modela en la interacción con la información previa que el individuo posee y que forma parte de su biografía *personal*.

Así, la historia de vida del poeta se capitaliza en el contexto del sarau, incluso el propio barrio de residencia deja de causarle inseguridad sobre una gran variedad de interacciones sociales (Goffman 2010: 27), se valoriza y se vuelve un capital de naturaleza simbólica. De acuerdo con los testimonios de muchos poetas, mientras que antes no se animaban a decir dónde vivían, hoy en día se sienten orgullosos de decir “vivo cerca de tal sarau”. El sarau da Cooperifa funcionan, en este sentido, como un artefacto cultural influyente en la potencialidad de una vida en la periferia.

CONSIDERACIONES FINALES

El análisis de la obra de Sérgio Vaz analizado aquí evidencia la complejidad de un proyecto literario diferenciado que se propone una definición de literatura más amplia, ligada a estéticas generalmente excluidas de su definición. Sin desentenderse de los prejuicios que este punto de vista acarrea desde la visión letrada, el autor sostiene y construye una poética propia que se evidencia de manera sólida tanto en sus textos, como en sus performances y sus publicaciones.

La particularidad de la producción de Vaz, además, tiene que ver con la producción de una literatura sobre la periferia pero que no determina su temática únicamente a la pobreza y el crimen, sino que aborda también temáticas más universales como la “felicidad”, la “amistad”, el “amor”, etc., abriéndose a (y disputando con) la retórica de las iglesias evangélicas, tan común en los territorios periféricos. La idea de vivir y ser de la periferia, en este sentido, cobra un significado más amplio que se desprende de la condena a la falta.

Finalmente, la ampliación de la idea de literatura y de periferia viene de la mano, como intenté demostrar, de la ampliación de la idea de consumidor de literatura, desligándolo de la tradición del papel y trabajando sobre la brevedad de los textos en función de ampliar las posibilidades de acceso por medio de otras vías que extiendan las posibilidades a aquellas personas de trayectoria no letrada cuyas formas de percepción y de expresión se encuentran censuradas a la hora de tomar ese camino por la propia constitución del campo literario (Bourdieu 1985: 20).

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio, 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

ALMEIDA, Ricardo de. “Religião na Metr pole Paulista” . *Revista Brasileira de Ci ncias Sociais*, São Paulo, vol. 19, n. 56, pp. 15-27, 2004. Disponible em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n56/a02v1956.pdf>. Acesso em 15 set. 2017.

AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1982.

BOURDIEU, Pierre. * Qu  significa hablar? Economía de los intercambios ling isticos*. Madrid: Akal, 1985.

— . *Las Reglas del Artes. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BUZO, Alessandro. *Hip hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

CALDEIRA, Teresa. *Cidade de Muros. Crime, segregac o e cidadania em São Paulo*. São Paulo: 34/EDUSP, 2008.

GOFFMAN, Ervin. *Estigma. La identidad deteriorada* Buenos Aires: Amorrortu, 2010.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LEITE, Ele lson. *Mesmo céu, mesmo CEP: produc o literária na periferia de São Paulo*. Disserta o de mestrado, Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, 2014. Disponible em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-12112014-085405/pt-br.php>. Acesso em 15 set. 2017.

LICHTERMAN, Paul. “Self-help Reading and thin culture”. *Media, culture and society*, Newbury Park, vol. 4, n. 3, pp. 421-447, 1992.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MOASSAB, Andreia. *Brasil Periferia(s) . A comunica o insurgentedo Hip-Hop*Tese de Doutorado. PPG em Comunica o e Semiótica, Pontifícia Universidad Católica de São Paulo, 2008. Disponible em: <https://sapiencia.pucsp.br/handle/handle/5158>. Acesso em 15 set. 2017.

MORAÑA, Mabel, 1997. *Políticas de las escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*, Caracas: eXcultura, 1997.

VAZ, Sérgio. *Pensamentos Vadios*. São Paulo: Scortecci, 1999.

———. *Colecionador de Pedras*. São Paulo: Global, 2007.

———. *Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

———. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global, 2011.

ZIBORDI, Marcus. “O rap como religião de salvação”. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 14, n. 27, pp. 83-88, 2013. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2074/1432. Acesso em 15 set. 2017.

SÉRGIO VAZ. A BRIEF LITERATURE TO BE HAPPY.

ABSTRACT: This article focuses on the poetic writing of Sérgio Vaz. Author of six poetry books and member of a group of writers from the peripheries of São Paulo, Sérgio Vaz is also the creator and organizer of the most remarkable cultural-event of the suburbs of Brazil: the “*Sarau da Cooperifa*”, where people from the community get together at the local coffee shop for an open-mic poetry reading. This article proposes that Sérgio Vaz’ texts integrate a literary project that, complemented with the *Sarau*, aims to culturize and valorize the notion of “periphery”, and of “being peripheral”, from a special attention in short and effective texts.

KEYWORDS: Sérgio Vaz; marginal literature; self-esteem.

Recebido em 28 de setembro de 2017; aprovado em 2 de dezembro de 2017.