

REVISTA DA
**ACADEMIA
BRASILEIRA
DE FILOLOGIA**



Volume XXXIII

2024

REVISTA DA
**ACADEMIA BRASILEIRA
DE FILOLOGIA**

Volume XXXIII - 2024

e-ISSN: 2763-7301 | ISSN: 1676-1545

EQUIPE EDITORIAL

Editor

Amós Coêlho da Silva

Assessoria Técnica

Danilo Villela

CONSELHO EDITORIAL

•Afrânio da Silva Garcia (UERJ / ABRAFIL)	•Francisco da Cunha e Silva Filho (UFRJ / ABRAFIL)
•Álvaro Alfredo Bragança Júnior (UFRJ / ABRAFIL)	•Hilma Pereira Ranauro (UFF / ABRAFIL)
•Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF / ABRAFIL)	•Luíz César Saraiva Feijó (UERJ / ABRAFIL)
•Castelar de Carvalho (ABRAFIL / LICEU LITERÁRIO)	•Luiza Leite Bruno Lobo (UFRJ / ABRAFIL)
•Ceila Maria Ferreira Batista (UFF / ABRAFIL)	•Manoel Pinto Ribeiro (UERJ / ABRAFIL)
•Claudio Cezar Henriques (UERJ / ABRAFIL)	•Marina Machado Rodrigues (UERJ / ABRAFIL)
•Domício Proença Filho (UFF / ABRAFIL)	•Mauro de Salles Villar (ABRAFIL)
•Dulcileide Virgínio do Nascimento Braga (UERJ / ABRAFIL)	•Maximiano de Carvalho e Silva (UFF / ABRAFIL)
•Edila Vianna da Silva (UFF / ABRAFIL)	•Miriam Therezinha da M. Machado (UFF / ABRAFIL)
•Evanildo Bechara (ABRAFIL / ABL / LICEU LITERÁRIO)	•Nilda Santos Cabral (UFF / ABRAFIL)
•Fernanda Lemos de Lima (UERJ / ABRAFIL)	•Paulo César Costa da Rosa (UERJ / ABRAFIL)
•Fernando Ozório Rodrigues (UFF / ABRAFIL)	•Ricardo S. Cavaliere (UFF/ABRAFIL/L. LITERÁRIO)
•Flávio de Aguiar Barbosa (UERJ / ABRAFIL)	•Terezinha M. da F. P. Bittencourt (UFF / ABRAFIL)

Apoio editorial
Academia Brasileira de Filologia

Diretoria
Academia Brasileira de Filologia

Triênio: maio de 2024 a maio de 2027

Presidente
Amós Coêlho da Silva

Vice-presidente
Deonísio da Silva

Primeiro Secretário
Pedro Ivo Zaccur Leal

Segundo Secretário
Luiz Fernando Dias Pita

Tesoureiro
Márcio Luiz Moitinha Ribeiro

Relações públicas
Professor Doutor Afrânio da Silva Garcia

Bibliotecário
Professora Doutora Arlete José Mota

Presidentes de Honra da ABRAFIL



Professores Evanildo Bechara e Leodegário A. de Azevedo Filho

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
ENSAIOS	
ALINE FERNANDES - A REPRESENTAÇÃO DAS FIGURAS FEMININAS NAS MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS: REFLEXÕES E APONTAMENTOS	8
AFRÂNIO DA SILVA GARCIA - FAZER POESIA	18
FRANCISCO DA CUNHA E SILVA FILHO - OS POETAS SILVIO FIGUEIREDO E LILI LEITÃO: EPÍGONOS SIM, MAS NEM TANTO	42
ROBERTO PONCIANO GOMES DE SOUZA JÚNIOR - CORTÁZAR: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM EM RAYUELA DE CORTÁZAR	74
ZACARIAS OLIVEIRA NERI E MARIA ANGÉLICA FREIRE DE CARVALHO - REDES DE IMPLÍCITOS ENTRE TEXTO-BASE, ENUNCIADO E ALTERNATIVAS: UM OLHAR PARA ITENS DA PROVA DE LINGUAGENS DO ENEM	89
NATANIEL DOS SANTOS GOMES E SUELLEN CORDOVIL DA SILVA - UM PASSEIO MÍSTICO BIOGRÁFICO DE ALEISTER CROWLEY EM PROMETHEA, DE ALAN MOORE E J. H. WILLIAM III	116
RICARDO XAVIER - “A RELAÇÃO ENTRE A LÍNGUA PORTUGUESA E A LÍNGUA PROVENÇAL”	141

LUCAS DE CASTRO SALLES - O FIO DE ARIADNE: REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DO SUBLIME	172
JOSÉ EDUARDO FONSECA BRANDÃO - O MITO NA ASCENSÃO DO “MITO” (BOLSONARO)	185
HOMENAGEM - ADEUS, POETA JURANDIR BEZERRA POR FRANCISCO DA CUNHA E SILVA FILHO	209
HOMENAGEM - A PROFESSORA MIRIAM THEREZINHA DA MATTA MACHADO	214
NOTICIÁRIO	215
RESENHA	216
SOBRE OS AUTORES	218

EDITORIAL

A ABRAFIL traz à luz pesquisas de pós-graduandos, como se lê nos excelentes artigos de Aline Fernandes da Silva, Roberto Ponciano Gomes de Souza Júnior, Zacarias Oliveira Neri – sob a orientação da Profa. Dra. Maria Angélica, Lucas de Castro Salles e José Eduardo Fonseca Brandão.

Os professores Nataniel dos Santos Gomes e Suellen Cordovil da Silva pesquisaram sobre histórias em quadrinhos a partir de sua própria estética, ou seja, sua forma de linguagem, processada numa “‘solidariedade icônica’ conforme Groensteen (2015).” – eis, pois, uma aula de semiótica dentro dos nossos artigos.

O pesquisador Ricardo Xavier nos apresenta um estudo sobre a evolução latina numa pesquisa inédita, enquanto Afrânio Garcia e Francisco Cunha abordam aspectos da estética literária sobre o fazer poético.

Amós Coêlho da Silva

A REPRESENTAÇÃO DAS FIGURAS FEMININAS NAS *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS*: REFLEXÕES E APONTAMENTOS

Aline Fernandes¹

Resumo

Manuel Antônio de Almeida escreveu, entre 1852 e 1853, um dos romances de folhetim mais proeminentes da literatura brasileira: as *Memórias de um sargento de milícias*. Considerado um dos principais romances do romantismo brasileiro, o livro retrata o Rio de Janeiro no período joanino, quando a família real portuguesa desembarcou de mala e cuia no Rio, gerando novas regras e costumes na cidade. Diferentemente da maioria dos romances românticos da época, as *Memórias* retratam o cotidiano do povo e sua cultura, sobretudo, de Leonardo, o protagonista que se torna sargento de milícias. Orbitando ao redor do protagonista, quatro personagens femininas merecem destaque: Maria da Hortaliça, a comadre, Luisinha e Vidinha. O presente trabalho busca refletir e discutir a cerca desses tipos femininos dentro do romance e, por extensão, dentro da sociedade oitocentista.

Palavras-chave: romance oitocentista; personagens femininas; representação social.

The representation of female figures in “*Memórias de um sargento de milícias*”: considerations and notes

Abstract

Between 1852 and 1853, Manuel Antônio de Almeida wrote one of the most prominent pamphlet novels in Brazilian literature: “*Memórias de um sargento de milícias*” (*Memoirs of a Police Sergeant*). Considered one of the main novels of Brazilian Romanticism, the book portrays Rio de Janeiro during the King John period, when the Portuguese royal family landed in Rio, creating new rules and customs in the city. Unlike most romantic novels of

1- Doutoranda em Literatura Brasileira do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: alinefernandes.orten@gmail.com

the time, “*Memórias*” portrays the daily life of the people and their culture, especially Leonardo, the protagonist who becomes a police sergeant. Orbiting around the protagonist, four female characters stand out: Maria da Hortaliça, the godmother, Luisinha and Vidinha. This paper seeks to contemplate and discuss these female types within the novel and, by extension, within 19th Century Society.

Keywords: 19th Century novel; female characters; social representation.

INTRODUÇÃO

Manuel Antônio de Almeida é um dos raros escritores brasileiros que obteve a façanha de ser eternizado em nossa literatura com apenas um romance. Romance este, inclusive, detentor de um feito literário: desde a sua primeira publicação em livro, em 1854 e 1855, até os dias atuais, as *Memórias de um sargento de milícias* já foram publicadas por mais de três dezenas de editoras. A obra tem sido estudada por diferentes aspectos, como a questão da malandragem ou de seu caráter picaresco.

Nascido em uma família pobre, em 17 de novembro de 1831, Manuel Antônio de Almeida cresceu no Centro do Rio de Janeiro, tornando-se o filho mais promissor do tenente Antônio de Almeida e de dona Josefina, imigrantes portugueses. Entrou para o jornalismo por volta de 1851, escrevendo para o *Correio Mercantil*, um dos jornais mais populares da época. Em 1855, após muitas dificuldades, formou-se em medicina, embora sua grande paixão fosse o jornalismo.

Escreveu as *Memórias de um sargento de milícias* no mesmo *Correio Mercantil*, entre 1852 e 1853, como um folhetim dentro da “Pacotilha”, seção humorística e galhofeira do Jornal. Em 1857, consegue por indicação o cargo de diretor da Tipografia Nacional, onde conhece o jovem Machado de Assis, à época, auxiliar de tipógrafo. Falece em 1861, aos 30 anos, no naufrágio do Vapor Hermes, nos arredores de Macaé, quando viajava para iniciar a sua candidatura a deputado, em Campos.

Em suas *Memórias*, Almeida busca retratar o Rio de Janeiro no período joanino, embora uma leitura mais atenta nos aponte que, em 1852, quando o jovem jornalista começou a escrever o seu folhetim, o contexto social fluminense era quase o mesmo de seu romance. Em outras palavras, Almeida escrevia sobre coisas de três ou quatro décadas atrás, mas que ainda repercutiam no Rio de 1850.

Um exemplo seria a figura feminina. De que forma a mulher é representada no romance? Há distinções entre as figuras femininas? Seriam

elas representações de tipos da época? É possível que o ponto de vista do narrador acerca das figuras femininas no romance esteja atrelado ao contexto social vigente? É o que buscamos analisar no presente trabalho, destacando as quatro principais personagens femininas e seus respectivos papéis dentro da sociedade oitocentista.

1- **Maria da Hortaliça: os arroubos de uma quitandeira de Lisboa**

Maria da Hortaliça é a primeira personagem feminina a ser apresentada nas *Memórias de um sargento de milícias*. Chamada de “saloia e bonitota” pelo narrador, Maria é vista com desconfiança por este desde o princípio, quando surge ao lado de Leonardo-pai, a caminho do Brasil. Embora a personagem seja a mãe de Leonardo, o protagonista do romance, sua índole duvidosa e suas infidelidades não são encobertas em momento algum.

Pelo contrário, o narrador, ao usar o termo “saloia” para se referir à personagem, já sugere o papel que Maria desempenhará nos capítulos seguintes: o de esposa desonesta e adúltera. Logo no segundo capítulo, a infidelidade de Maria é exposta, bem como a confusão gerada por sua atitude impensada. O resultado disso foi o término da união com Leonardo-pai e o retorno da quitandeira a Lisboa, ficando o pequeno Leonardinho aos cuidados do padrinho barbeiro.

Afinal de contas a Maria era **saloia**, e o Leonardo começava a arrepender-se seriamente de tudo que tinha feito por ela e com ela. E tinha razão, porque, digamos depressa e sem mais cerimônias, havia ele desde certo tempo concebido fundadas suspeitas de que era atraído. Havia alguns meses atrás tinha notado que um certo sargento passava-lhe muitas vezes pela porta, e enfiava olhares curiosos através das rótulas: uma ocasião, recolhendo-se, parecera-lhe que o vira encostado à janela. (ALMEIDA, 2015, p.15, grifo nosso)

Mais adiante, no capítulo 10 (“Explicações”), é feito um retrocesso para que conheçamos um pouco mais do passado da personagem. Maria da Hortaliça fora desonrada ainda em Lisboa, por causa de seus arroubos juvenis. Porém, o rapaz que a desonrou era filho de um tenente-coronel, que não aprovava o casamento de seu herdeiro com uma quitandeira de conduta

duvidosa. Assim, Maria é “despachada” para o Brasil e, durante a viagem, conhece Leonardo-pai no navio. Quando ela e Leonardo desembarcam, os sintomas de uma gravidez já era evidentes.

Almeida, apesar de filho de portugueses, demonstrava uma certa lusofobia. Quem primeiramente observou isso foi Marques Rebelo, seu biógrafo. Rebelo (2012, p.61) lembra, inclusive, que ao publicar as *Memórias* em livro, em 1854 e 1855, Almeida usa o pseudônimo “um brasileiro”. A escolha deste pseudônimo teria sua motivação em um espírito de brasileirismo, algo tão importante naquele Rio de influência e dominação lusitana.

A mesma lusofobia é percebida no jornal *Correio Mercantil*, veículo utilizado por Almeida para publicar inicialmente as suas *Memórias*. A seção humorística “Pacotilha” — espaço em que o romance de Almeida aparece — atacava ferozmente os portugueses, principalmente, os do Partido Conservador. Vale ressaltar que o *Correio Mercantil* era um jornal claramente voltado ao Partido Liberal, o que explica a oposição e os ataques. Dessa forma, vemos um Manuel Antônio de Almeida engajado politicamente e desejoso de partilhar dos mesmos ideais liberais do jornal em que atua.

Segundo Mamede Mustafa Jarouche, o *Correio Mercantil* “não desperdiçava nenhuma chance de ironizar os portugueses, considerados os grandes responsáveis pelo atraso do Brasil” (JAROUCHE, 2016, p.18). Esta aversão lusitana imperava em vários jornais da época, como o *Correio Mercantil*. Portanto, não é surpresa o modo como as personagens portuguesas são ironizadas e depreciadas nas *Memórias de um sargento de milícias*. Maria da Hortaliça aparece e desaparece no romance da mesma forma: saloia, dissoluta e infiel. Tudo o que os portugueses representavam para o brasileiro Almeida e seus amigos liberais.

2- A comadre: a mais beata das mulheres de mantilha

A comadre — que também foi parteira e madrinha do protagonista Leonardo — aparece já no primeiro capítulo do romance, quando é narrado o batismo do pequeno herói. No decorrer da história, ela se apresenta como uma grande aliada de Leonardinho, sempre tentando resolver ou amenizar suas travessuras. Embora o narrador deixe claro o fato do protagonista ter ojeriza à madrinha, foi por causa dos empenhos da comadre que Leonardo termina o romance como um sargento de milícias.

É interessante observarmos que, durante todo o romance, ela é tratada apenas como a “comadre”. O narrador sequer menciona o seu nome de batismo. O mesmo acontece com o barbeiro, padrinho e pai adotivo de Leonardo. Para

Antonio Candido, essas personagens não são nomeadas por representarem tipos comuns da sociedade da época. Como o foco das *Memórias* está na ação, uma personagem com aprofundamento psicológico não se mostra necessária. Dessa forma, a comadre importa à medida que age. Suas peculiaridades e complexidades enquanto indivíduo não são relevantes para a narração.

Assim são também os [personagens] das *Memórias*, que não precisam sequer de uma pincelada após a primeira caracterização; os acontecimentos passam, envolvendo-os, e eles permanecem idênticos. Tanto que o autor procura dissolvê-los numa categoria geral, mais social do que psicológica, substituindo a própria indicação do nome pela do lugar que têm no grupo, a profissão, a função: o “compadre”, a “comadre”, o “toma-largura”, o “Mestre de Cerimônias”, os “primos”, as duas “velhas”, a “cigana”, o “tenente-coronel”, o “fidalgo” — que através de todo o livro não conhecemos doutra forma. (CANDIDO, 2017, p.533)

Como bem pontuado por Antonio Candido, a comadre não possui um nome dentro do romance porque representa um tipo corriqueiro de mulheres do Rio de Janeiro oitocentista: a beata que usa mantilha e é adepta de práticas sincréticas. Embora fossem católicas, essas mulheres eram curandeiras de quebranto e acreditavam no poder de um ramo de arruda para afastar o mau-olhado. Práticas que o catolicismo romano não aprovava.

Lembremos, inclusive, do primeiro capítulo do romance (“Origem, nascimento e batizado”), quando o narrador observa: “A festa acabou tarde; a madrinha foi a última que saiu, deitando a bênção ao afilhado e pondo-lhe no cinteiro um raminho de arruda” (ALMEIDA, 2015, p.12). Primeiramente, a comadre abençoa o bebê Leonardo, uma prática católica. Porém, em seguida, se vale de uma crença popular, quando põe o ramo de arruda no afilhado. Segundo Luiz Roncari:

O sincretismo ou a mistura é o elemento constante e organizador de quase todas as manifestações festivas, ritualísticas ou simplesmente da tradição dos costumes que o autor nos descreve. Elas reúnem práticas e crenças de origens muito diversas: de fontes cristãs europeias, da cultura popular portuguesa, das culturas negras e indígenas. É esse o principal característico das descrições,

elas não destoam nem do mundo sociocultural onde se desenvolve a ação do romance nem da própria forma de composição das personagens. (RONCARI, 2014, p.571)

Por fim, a comadre também é descrita no romance como uma das mulheres de mantilha, mostrando que este acessório era uma marca registrada das beatas da época. Contudo, o narrador das *Memórias* critica o uso desta mantilha, que nada mais era do que um recurso para as fofocas, inclusive, dentro das igrejas, durante as missas.

[...] A mantilha era o traje mais conveniente da época; sendo as ações dos outros o principal cuidado de quase todos, era muito necessário ver sem ser visto. A mantilha para as mulheres estava na razão das rótulas para as casas; eram o observatório da vida alheia. (ALMEIDA, 2015, p.41)

Portanto, no romance, a madrinha de Leonardo representa as senhoras oitocentistas que não perdiam uma missa, mas também criam em mau agouro. Rezavam novenas pedindo perdão pelos seus pecados, mas não abriam mão das fofocas. Contraditórias ou não, elas povoavam o Rio de Janeiro, no século XIX.

3- Luisinha: o recato e a apatia de uma mocinha obediente

A personagem Luisinha aparece, pela primeira vez, no capítulo 17 (“Amores”), quando é apresentada pela tia, d. Maria, ao Leonardo e ao seu padrinho. A princípio, Leonardo acha graça da mocinha desengonçada, mas, com o passar do tempo, seus sentimentos mudam. A menina que outrora despertava-lhe o riso, torna-se o grande amor de sua vida.

[...] Leonardo lançou-lhe os olhos, e a custo conteve o riso. Era a sobrinha de d. Maria já muito desenvolvida, porém que, tendo perdido as graças de menina, ainda não tinha adquirido a beleza de moça: era alta, magra, pálida: andava com o queixo enterrado no peito, trazia as pálpebras sempre baixas, e olhava a furto; tinha os braços finos e compridos; o cabelo, cortado, dava-lhe apenas até o pescoço, e como andava mal penteada e trazia a cabeça

sempre baixa, uma grande porção lhe caía sobre a testa e olhos, como uma viseira. (ALMEIDA, 2015, p.101)

Empenhado a conquistar Luisinha, Leonardo depara-se com um rival: José Manuel. Este mais velho e mais experiente, busca conquistar a confiança de d. Maria, que possuía a tutela da sobrinha. Percebendo que José Manuel era um forte oponente, Leonardo apela, buscando a ajuda da madrinha — a comadre.

Como uma boa representante das mulheres de matilha, a comadre sabia fazer fofoca com maestria. Numa tentativa de depreciar a pessoa de José Manuel, ela inventa uma fofoca sobre o moço, e o faz ser afastado da casa de d. Maria. Porém, não muito tempo depois, a calúnia é desfeita, e José Manuel pede a mão de Luisinha em casamento. Dona Maria aceita o pedido com satisfação, não percebendo as intenções financeiras de José Manuel por trás do matrimônio.

É curiosa a postura apática de Luisinha no romance. Durante todo o tempo, ela parece apenas obedecer as decisões de sua tia, d. Maria, e não demonstra possuir vontade própria. Até mesmo em relação à sua vida amorosa, já que ela também demonstrava interesse por Leonardo, mas aceita se casar com José Manuel numa atitude de extrema resignação.

Na verdade, Luisinha representa as boas mocinhas do século XIX, submissas e resignadas. Moças que não tinham o direito de escolher o próprio marido, de estudar algo que não fosse tricô, piano ou culinária. Ensinadas desde cedo a serem senhoras do lar, esposas prendadas e mães dedicadas. Sobre a educação de meninas, no século XIX, Miridan Britto Falci e Hildete Pereira de Melo comentam:

[...] A educação das meninas deveria ser articulada com as tarefas domésticas. Argumentava-se que as meninas não precisavam ter uma cultura aprofundada, porque isto poderia desviá-las de sua função principal: mães e esposas. Dessa forma, admitia-se uma instrução reduzida para as mulheres, sem cogitar o acesso aos estudos médios e superiores. As meninas e mulheres de classe mais alta estudavam noções de música, desenho ou outras matérias para que pudessem participar do convívio social, mas não podiam fazer uso desse aprendizado além do âmbito doméstico. (FALCI; MELO, 2012, p.46)

Portanto, o recato e a apatia de Luisinha também era o recato e a apatia da maioria das moças oitocentistas, educadas desde cedo a não divergir,

reivindicar ou opinar, mesmo que se tratasse de suas próprias vidas. Luisinha também representa a mocinha típica do romance oitocentista, que não precisa fazer esforços para ser conquistada. Pelo contrário, seu papel é apenas obedecer e aceitar de bom grado o que outros decidem por ela.

Ao final das *Memórias*, Luisinha e Leonardo se casam, depois dela ficar viúva de José Manuel. Assim, após um casamento relâmpago em que sofrera terríveis maus tratos de um marido cruel, a mocinha pôde finalmente encontrar a felicidade ao lado de seu verdadeiro amor. A história teve um final feliz. É como se o narrador das *Memórias* estivesse falando, implicitamente, às mocinhas leitoras oitocentistas do romance: vocês percebem, meninas? A obediência e a submissão têm a sua recompensa. Sejam como Luisinha!

4- Vidinha: os encantos da mulata tocadora de viola

A personagem Vidinha, assim como a comadre, não é nomeada nas *Memórias*. Ela surge para os leitores no capítulo 30 (“Remédio aos males”), quando é vista por Leonardo pela primeira vez. Este, que praticamente perdera as esperanças de ficar com Luisinha, apaixonou-se por Vidinha à primeira vista. No entanto, Leonardo se vê novamente envolto em um dilema amoroso: Vidinha é muito bonita e disputada pelos primos. Novamente, o herói das *Memórias* precisa lutar para conquistar a sua nova paixão.

A descrição de Vidinha, feita pelo narrador, é simples e direta: bonita, namoradeira, boa cantora e tocadora de viola. Junte-se a isso o comportamento extrovertido e galhofeiro da moça, tudo o que as mulheres de bem não poderiam ser dentro daquela sociedade. Em outras palavras, Vidinha é o exemplo de moça que não deve ser copiado. O próprio termo usado para se referir a ela, “Vidinha”, já sugere o que ela representa socialmente.

Vidinha era uma mulatinha de 18 a vinte anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce e afinada. Cada frase que proferia era interrompida com uma risada prolongada e sonora, e com um certo caído de cabeça para trás, talvez gracioso se não tivesse muito de afetado. (ALMEIDA, 2015, p.164)

O que também corrobora com a tese de que Vidinha não é um exemplo de moça a ser seguido é o desfecho do romance. Lembremos que, no final da

história, Leonardo termina com Luisinha e não com Vidinha. Isso porque, nos romances românticos oitocentistas, o final geralmente segue este padrão: o mocinho casando com a mocinha. Mulheres como Vidinha seriam apenas para relações aventureiras e extraconjugais, nunca para o matrimônio.

É importante também pensar a questão étnica em relação à Vidinha. Geralmente, personagens mulatas são retratadas, nos romances oitocentistas, de forma estereotipada. São mulheres descritas como bonitas, sensuais e promíscuas. Se por um lado as mocinhas como Luisinha representam o amor e o Paraíso, mocinhas como Vidinha representam a luxúria e o Diabo.

Lembremos, por exemplo, da personagem Rita Baiana, de *O cortiço*, escrito por Aluísio Azevedo. Conhecida como “a mulata dos diabos”, Rita é descrita pelo narrador como uma mulher sensual, provocante e sem escrúpulos para enfeitar homens casados.

[...] E toda ela [Rita Baiana] respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador. (AZEVEDO, 2017, p.76)

Assim como Vidinha, ela possui um sorriso fascinante e encanta quando expõe os seus dentes alvíssimos. Manuel Antônio de Almeida e Aluísio de Azevedo estão reproduzindo, em seus romances, o pensamento dominante da época: mulheres mulatas não eram para casar e sim para “divertir” os homens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, podemos perceber que as quatro personagens principais das *Memórias de um sargento de milícias* (Maria da Hortaliça, a comadre, Luisinha e Vidinha) representam tipos femininos da época. É por isso que a comadre e Vidinha sequer são nomeadas no romance de Almeida. No tempo do rei — e até mesmo no tempo de Almeida — elas representavam grupos dentro da sociedade fluminense oitocentista. Refletir e discutir sobre o lugar de cada um desses grupos dentro desta sociedade nos ajuda a compreender o Rio de Janeiro, no século XIX.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Panda Books, 2015.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Panda Books, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

FALCI, Miridan Britto; MELO, Hildete Pereira de. *A sinhazinha emancipada: a paixão e os negócios na vida de uma ousada mulher do século XIX: Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2012.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Galhofa sem melancolia: as *Memórias* num Mundo de Luzias e Saqueremas. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016. p.13-59.

REBELO, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos Primeiros Contistas aos Últimos Românticos*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

FAZER POESIA

Afrânio da Silva Garcia

Resumo:

Fazer Poesia (com maiúscula, caracterizando o gênero literário a que pertence) em 2024 é um empreendimento arriscado. É bastante incomum encontrarmos atualmente um leitor de poesias, o que predispõe o escritor de poesias a tornar-se, no mínimo, um fracasso econômico. Como disse o ilustre acadêmico Domício Proença Filho: *A poesia é uma arte para iniciados!* Por que então fazer Poesia? Por um motivo muito simples: **A POESIA É MAGNÍFICA!** Qualquer pessoa que já se deixou tocar realmente pela Poesia, percebe instantaneamente que *a poesia é a forma mais elevada, profunda e bela de comunicação!* Então, se alguém criticar ou zombar de você por gostar de poesias, **NÃO SE ENVERGONHE, SE ORGULHE!** Este artigo foi feito para demonstrar isso!

Palavras-chave: Poesia, Definição, Gênese Poética, Literatura Brasileira.

THE MAKING OF POETRY

Abstract:

The making of Poetry (with capital letter, defining the Literary genre) in the year 2024, is a risky business. It is very rare nowadays to find a reader of poetry, what makes the writer of poetry susceptible to an economic failure. As was said by the illustrious Academic Domício Proença Filho: *Poetry is an art for lovers!* Why, then, write poetry? For a very simple reason: **POETRY IS MAGNIFICENT!** Any person which has ever been touched by poetry, realizes instantly that *poetry is the highest, deepest and most beautiful form of communication!* So, if someone criticize you or mock you because of liking poetry, **DO NOT BE ASHAMED, BE PROUD!** This article was made to demonstrate it!

Keywords: Poetry, Definition, Poetic Creation, Brazilian Literature.

Muitos dos detratores da Poesia afirmam ser ela um gênero mais apropriado a crianças e jovens, distante da realidade e do raciocínio lógico, mais associados à Prosa! Ora, como bem demonstrou Eduardo Portella em seu livro *Teoria da Literatura (Tempo Brasileiro, 1979): A Poesia se esconde nos Abismos da Estrutura!* A Poesia mostra a realidade de uma maneira muito mais ampla e precisa do que a Prosa, como podemos verificar nesses pequenos exemplos:

Aurora dos dedos róseos (Homero): em que apenas três palavras servem para descrever toda a força de transformação do ambiente e dos homens pela presença do nascer do sol;

Seja fiel a si mesmo, e todo o mais se seguirá, como a noite ao dia (William Shakespeare): um simples verso que serve por uma súpula filosófica ou psicológica;

Ó Mar salgado, quanto do teu sal, são lágrimas de Portugal (Fernando Pessoa), vejam como o ilustre poeta lusitano trabalha a união indissociável entre as grandes conquistas e os grandes sofrimentos;

Estão menos livres, mas levam jornais (Carlos Drummond de Andrade), reparem na perfeição da ironia, pois os homens teoricamente leriam jornais para se informar e serem mais livres (notem como a mensagem se mantém atual ainda hoje, se substituirmos *jornais* por *celulares*);

A minha pátria é como se não fosse, é íntima

Doçura e vontade de chorar, uma criança dormindo (Vinicius de Moraes), em que as emoções contraditórias e difusas que a Pátria desperta no autor no exílio (as famosas *mixed emotions* do inglês) são soberbamente descritas;

América do Suco, América do Soco, América do Saco (Samaral), em que a violência característica da América do Sul é descrita em uma gradação trágica, partindo do trabalho (suco) para o espancamento (soco) e a morte (o saco, que tanto pode ser para guardar as frutas quanto os corpos).

Quando o mundo das coisas despencava e flutuávamos sozinhos no Cosmo (Afrânio Garcia), em que toda a magia do enamoramento é expressa pelo desaparecimento abrupto e absoluto da realidade circundante, restando apenas o casal enamorado, a alçar voo num mundo só deles, até que, como bem dizia Mário de Andrade: *as coisas voltam a ser por sobre a Terra*.

Espero ter transmitido ao meu caríssimo leitor, nessa pequena mostra, o valor de representação da realidade, junto com as emoções, da Poesia. Portanto, se você for criticado ou zombarem de você por gostar de poesias, **NÃO SE ENVERGONHE, SE ORGULHE!**

DEFINIÇÃO SUCINTA DA POESIA

Mas o que leva uma pessoa a fazer Poesia e como ela é feita? Podemos definir a Poesia como um gênero poético (de acordo com a terminologia grega) que se baseia em três premissas:

a) A tentativa de transformação de uma **impressão pessoal do autor** (num sentido amplo, envolvendo emoção, dor, desejo, atração, repulsa, etc.) numa **impressão pessoal no leitor** (que pode ser muito distinta da **impressão pessoal do autor**, até contrária). Esta característica é **imprescindível** para

conceituar qualquer obra como Poesia.

b) A **valorização do elemento fônico**, em todos seus aspectos (pausas, repetições, rimas, aliteraões, métrica, etc.), além dos elementos semânticos e discursivos, como uma parte constitutiva da produção da obra literária e da tentativa de provocar uma impressão no leitor. Embora muito marcante, essa característica pode aparecer com maior ou menor relevância ou até não fazer parte da constituição da obra literária, não sendo específica do gênero Poesia. Autores de prosa e até de outras artes muitas vezes valorizam sobremaneira o elemento fônico, como é o caso de Conceição Evaristo, que disse que uma determinada personagem **não tinha nome** porque nenhum dos nomes que lhe ocorreram “soava bem”, assim como o roteirista do desenho da Disney **Branca de Neve**, que confessou que o Dunga é **mudo** porque ele nunca ficou satisfeito nem com a voz nem com as falas do personagem. Voltando no tempo, na Roma Antiga, o **discurso judiciário** era rimado e metrificado.

No entanto, o elemento fônico é extremamente importante para a poesia. Apresentaremos a seguir alguns exemplos magníficos do emprego do elemento fônico em poesias e letras de músicas. Nestes exemplos, grifaremos os pontos mais notáveis do emprego do elemento fônico para o efeito poético.

VOCÊ (Roberto Menescau)

Você manhã de todo meu

Você que cedo entardeceu

Você de quem a vida eu sou

e sei mas eu serei

Você um beijo bom de sol

Você em cada tarde vã

virá sorrindo de manhã

Você um riso rindo à luz

Você a paz dos **céus azuis**

Você sereno **bem** de amor em **mim**

Você tristeza que eu criei

Sonhei **você** prá **mim**

Vem **mais** prá **mim mas** só

Reparem que o autor se vale de quatro elementos muito importantes na estilística fônica: a anáfora (repetição no começo do verso ou frase), a rima (repetição no fim do verso), a aliteração (repetição de consoantes) e a assonância (repetição de vogais). Assim sendo, ele faz um contraponto ao eu lírico com a anáfora do ser amado: **você**, que inicia praticamente todos os versos, enquanto ele mesmo é geralmente referido apenas por pronomes oblíquos ou desinências: meu, mim, a desinência -ei, com uma única referência explícita: eu sou. A aliteração do som /s/ de **você** permeia todo o poema: cedo, entardeceu, sou, sei, serei, sol, sorrindo, céus, sereno, sonhei, só (notem a minúcia na escolha dos parônimos: **sou, sol, só**, marcando o aprofundamento da relação).

Temos também as aliterações em nasal (**meu, bem, amor, mim, bom; manhã, vã**), em b (**beijo, bom, bem, vem**); a assonância entre **meu** e entardeceu; **sei, serei, sonhei** e criei; **luz** e **azuis**. terminando com o esplêndido parônimo, **mais x mas**. Bravíssimo!

SONETO DO GATO MORTO (Vinicius de Moraes)

Um gato vivo é qualquer coisa linda
 Nada existe com mais serenidade
 Mesmo parado ele caminha ainda
 As selvas sinuosas da saudade
 De ter sido feroz. À sua vinda
 Altas correntes de eletricidade
 Rompem do ar as lâminas em cinza
 Numa silenciosa tempestade.
 Por isso ele está sempre a rir de cada
 Um de nós, e ao morrer perde o veludo
 Fica torpe, ao avesso, opaco, torto

Acaba, é o antigato; porque nada
 Nada parece mais com o fim de tudo

Que um gato morto.

Notem o efeito extraordinário que Vinicius alcança simplesmente abandonando os versos decassílabos em que o poema é escrito até o penúltimo verso e finalizando o soneto com um verso pentassílabo, querendo dizer que **a morte cessou tudo**: a suavidade, o movimento, a beleza, a essência, **a vida!**

ÁGUAS DE MARÇO (Tom Jobim)

É pau, é pedra, é o fim do caminho

É um resto de toco, é um pouco sozinho

É um caco de vidro, é a vida, é o Sol

É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol

É peroba do campo, é o nó da madeira

Caingá, candeia, é o Matita Pereira

É madeira de vento, tombo da ribanceira

É o mistério profundo, é o queira ou não queira

É o vento ventando, é o fim da ladeira

É a viga, é o vão, festa da cumeeira

É a chuva chovendo, é conversa ribeira

Das águas de março, é o fim da canseira

É o pé, é o chão, é a marcha estradeira

Passarinho na mão, pedra de atiradeira

É uma ave no céu, é uma ave no chão

É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão

É o fundo do poço, é o fim do caminho

No rosto, o desgosto, é um pouco sozinho

É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto

É um pingo pingando, é uma conta, é um conto

É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando

É a luz da manhã, é o tijolo chegando

É a lenha, é o dia, é o fim da picada

É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada

É o projeto da casa, é o corpo na cama

É o carro enguiçado, é a lama, é a lama

É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã

É um resto de mato, na luz da manhã

São as águas de março fechando o verão

É a promessa de vida no teu coração

É uma cobra, é um pau, é João, é José

É um espinho na mão, é um corte no pé

São as águas de março fechando o verão

É a promessa de vida no teu coração

Sintam o impacto da série de aliterações através de consoantes **oclusivas**: **p** (pau, pedra, peroba, prego, ponta, pingo, promessa, sapo); **t** (toco, resto, vento, morte, corte, prata, tijolo, estilhaço, mato); **c** (caminho, cobra, candeia, casa, corpo, cana, cama), como que marcando os eventos marcantes da vida que renasce com as águas de março, como uma batida, um estrondo forte. Ao mesmo tempo, temos a ênfase no movimento constante e variável da vida pela repetição das consoantes **fricativas**: **f** (fim, fundo, garrafa, fonte, festa, profundo); **r** (resto, rã, verão, regato, rosto, conversa, ribeira); **s** (são, sol, laço, espinho, sozinho, canseira); **v** (vento, vidro, viga, vão, vida, ventando), como se o poema quisesse reproduzir os sons da própria vida e da mudança das estações. Some-se a isso as **assonâncias** com vogais bem abertas para enfatizar os sons, os movimentos, a agitação da própria vida em sua mudança e ruído constantes, representados pelas vogais **a** (pau, mato, águas, prata, garrafa, casa, carro, laço), **é** (é, pedra, José, gesto, pé, céu, projeto) e **ó** (sozinho, peroba, nó, corte, morte, anzol, sol).

AS POMBAS (Raimundo Correia)

Vai-se a primeira pomba despertada...
 Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
 De pombas, vão-se dos pombais, apenas
 Raia, sanguínea e fresca, a madrugada...

E, à tarde, quando a rígida nortada
 Sopra, aos pombais, de novo, elas serenas,
 Ruflando as asas, sacudindo as penas,
 Voltam todas em bando e em revoada...

Também dos corações, onde abotoam,
 Os sonhos, um por um, céleres voam,
 Como as pombas dos pombais:

No azul da adolescência as asas soltam,
 Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
 E eles ao coração não voltam mais.

Notemos a insistência do autor nas consoantes **fricativas**: **v** (vai-se, vão, voam, novo, voltam, revoada – não por acaso o mesmo **v** de **voo**); **f**

(enfim, frescas, ruflando, fogem); s (vai-se, mais, coração, céleres, sonhos, asas, serenas, sopra, fresca, sanguínea, apenas, vão-se), enfatizando o murmúrio do movimento; e nos **ditongos** e **vogais nasalizadas** (enfatizando o voo, a amplidão). Some-se a isso um soneto de **métrica e rima perfeitas**, para valorizar a beleza dos pombais, das pombas, dos voos, da vida.

c) Em virtude de a Poesia ser sempre uma tentativa de **transposição de a uma impressão pessoal**, ela é absolutamente refratária à **realidade objetiva**, ao retrato puro e simples da realidade, sem traços de emoção, de envolvimento, de gosto ou desgosto, de **humanidade**. Carlos Drummond de Andrade enfatiza essa característica com muita maestria em **Procura da Poesia**:

Não faça versos sobre acontecimentos.

Utilizaremos aqui tanto exemplos da poesia quanto das letras de música, já que a distinção entre uma e outra é simplesmente uma questão prática: ser usada por si só ou ser usada como parte da dualidade música e letra (muitas vezes, o autor da letra da música nem tem contato com a melodia, como acontece com muitos compositores da Bossa Nova e do Samba). Uma das canções mais emblemáticas da Bossa Nova: **O Barquinho**, tem música de Roberto Menescal, inspirada no barulho do motor do barco, o qual depois a levou para Ronaldo Bôscoli, o qual fez a letra.

COMO FAZER POESIA

Por incrível que pareça, o processo de Fazer Poesia parte sempre da união de um **fato, pensamento ou sentimento real** com uma **elaboração ficcional** (às vezes decididamente fantasiosa) desse dado da realidade.

O autor tem sempre uma intenção ao fazer essa transformação ou acréscimo, entre as quais as mais comuns são:

Descrever – quando uma determinada ideia, emoção ou fato real é descrita com uma moldura que visa a obter o engajamento do leitor na impressão que o autor teve ao ter essa experiência, como ocorre com a poesia / canção de Vinicius de Moraes: **Eu sei que vou te amar**, em que Vinicius descreve tudo que acontecerá na sua vida a partir da instauração daquele Amor.

EU SEI QUE VOU TE AMAR

Eu sei que vou te amar

Por toda a minha vida eu vou te amar
 Em cada despedida eu vou te amar
 Desesperadamente
 Eu sei que vou te amar

E cada verso meu será pra te dizer
 Que eu sei que vou te amar
 Por toda a minha vida

Eu sei que vou chorar
 A cada ausência tua eu vou chorar,
 Mas cada volta Tua há de apagar
 O que essa ausência tua me causou

Eu sei que vou sofrer
A eterna desventura de viver à espera
De viver ao lado teu
Por Toda a minha vida.

Emocionar – quando uma determinada ideia, emoção ou fato real é organizada de modo a provocar uma reação emocional no leitor, como é o caso de *Pátria Minha*, também de Vinicius de Moraes, em que o autor tenta envolver o leitor nas emoções intensas que lhe são evocadas pela sua pátria, Brasil!

PÁTRIA MINHA (excertos)

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
 Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
 É minha pátria. Por isso, no exílio
 Assistindo *dormir meu filho*
Choro de saudades de minha pátria.

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:
 Não sei. De fato, não sei

Como, por que e quando a minha pátria
 Mas sei que a minha pátria é *a luz, o sal e a água*
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
 Em longas lágrimas amargas.

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
 De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...
 Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias
 De minha pátria, de *minha pátria sem sapatos*
E sem meias, pátria minha, tão pobrinha!
 Tenho-te no entanto em mim como um gemido
 De flor; tenho-te como um amor morrido
 A quem se jurou; tenho-te como uma fé
 Sem dogma; tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito
 Nesta sala estrangeira com lareira E sem pé-direito. (...)

Fonte de mel, bicho triste, pátria minha
 Amada, idolatrada, salve, salve!
 Que mais doce esperança acorrentada
 O não poder dizer-te: aguarda...
 Não tardo! (...)

Mais do que a mais garrida a minha pátria tem
 Uma quentura, um querer bem, um bem
 Um libertas quae sera tamen
 Que um dia traduzi num exame escrito:
 “Liberta que serás também” E repito! (...)

Não te direi o nome, pátria minha
 Teu nome é pátria amada, é *patriazinha*
 Não rima com mãe gentil
Vives em mim como uma filha, que és
Uma ilha de ternura: a Ilha Brasil, talvez.

Agora chamarei a amiga cotovia
 E pedirei que peça ao rouxinol do dia
 Que peça ao sabiá
 Para levar-te presto este avigrama:
 “Pátria minha, saudades de quem te ama...”

Vinicius de Moraes.”

Melhorar – quando uma determinada ideia, emoção ou fato real é visto como se existisse ou fosse percebido de maneira incompleta ou imperfeita e o Autor pretenda fazer o leitor percebê-lo em toda sua grandeza, como em ***Litania dos Pobres***, de Cruz e Souza, em que o Autor procura explicar em toda sua triste grandeza a Miséria e a Mendicância, terminando por ironizar a própria escolha (talvez forçada) dos miseráveis pela pobreza extrema, evidenciada pela antítese entre ***estertores*** e ***belos sonhadores***.

LITANIA DOS POBRES

Os miseráveis, os rotos, são as flores dos esgotos

São espectros implacáveis, os rotos, os miseráveis

São prantos negros de furnas Caladas, mudas, soturnas

As sombras das sombras mortas, cegos, a tatear nas portas

Procurando o céu aflitos, e varando o céu de gritos

Faróis a noite apagados, por ventos desesperados

Inúteis, cansados braços, pedindo amor aos espaços

Figuras que o Santo Ofício condena a feroz suplício

Ó pobres, soluços feitos dos pecados imperfeitos!

Arrancadas amarguras, do fundo das sepulturas!

Bandeiras, rotas, sem nome, das barricadas da fome!

Bandeiras estraçalhadas, das sangrentas barricadas!

Ele já marcha crescendo, o vosso bando tremendo
 Ele marcha por colinas, por montes e por campinas
 Nas areias e nas serras, em hostes como as de guerras
 Cerradas legiões estranhas, a subir e descer montanhas

Ó pobres de ocultas chagas lá das mais longínquas plagas
 Parece que em vós há sonho e o vosso bando é risonho
 Que através das rotas vestes trazeis delícias celestes
 Que vossas bocas de um vinho prelibam todo o caminho

Que vossas almas tremosas vêm cheias de odor das rosas
 Que essas flagelas almas Reverdecem como palmas
 Que por entre os estertores Sois uns belos sonhadores

Explicar – quando uma determinada ideia, emoção ou fato real impressiona o Autor de uma forma tão profunda que ele sente desejo ou necessidade de explicar ao Leitor. Um exemplo precioso desse tipo de produção poética é o soneto de Camões: ***Amor é fogo que arde sem se ver***, cuja abertura é composta por quatro esplêndidos paradoxos!

AMOR É FOGO QUE ARDE SEM SE VER

*Amor é fogo que arde sem se ver;
 É ferida que dói e não se sente;
 É um contentamento descontente;
 É dor que desatina sem doer;*

É um não querer mais que bem querer;
 É solitário andar por entre a gente;

É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor

Denunciar – quando uma determinada ideia, emoção ou fato real provoca no Autor uma revolta, uma repulsa, uma inquietação tal que ele se sente compelido a denunciar, a gritar, a posicionar-se contra essa ignomínia. Carlos Drummond de Andrade apresenta em ***Sentimento do Mundo*** um magnífico poema a partir deste impulso: ***A noite dissolve os homens***, uma **denúncia** dos extremos da ditadura de Getúlio Vargas. Reparem na perfeição da revolta e do desalento expressas pelos versos finais da primeira parte do poema, assim como na perfeita representação da Esperança pela metáfora da Aurora!

A noite dissolve os homens

A noite desceu. Que noite! Já não enxergo meus irmãos.
E nem tão pouco os rumores que outrora me perturbavam.
A noite desceu. Nas casas, nas ruas onde se combate,
nos campos desfalecidos, a noite espalhou o medo
e a total incompreensão.
A noite caiu. Tremenda, sem esperança... Os suspiros
acusam a presença negra que paralisa os guerreiros.
E o amor não abre caminho na noite.
A noite é mortal, completa, sem reticências,
a noite dissolve os homens, diz que é inútil sofrer,
a noite dissolve as pátrias, apagou os almirantes
cintilantes! nas suas fardas.
A noite anoiteceu tudo...
O mundo não tem remédio...
Os suicidas tinham razão.

Aurora, entretanto eu te diviso, ainda tímida,
 inexperiente das luzes que vais acender
 e dos bens que repartirás com todos os homens.
 Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
 adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.

O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,
 teus dedos frios, que ainda se não modelaram
 mas que avançam na escuridão como um sinal verde e peremptório.
 Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
 minha carne estremece na certeza de tua vinda.

O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se enlaçam,
 os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
 uma inocência, um perdão simples e macio...

Havemos de amanhecer. O mundo
 se tingem com as tintas da *antemanhã*
 e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
 para colorir tuas pálidas faces, aurora.

EXEMPLÁRIO DA GÊNESE POÉTICA

Para finalizar esse artigo sobre a importância e a arte de Fazer Poesia, optei por apresentar a gênese de alguns dos meus poemas, para que vocês percebam como a partir de um fato concreto ou de um sentimento real, ao qual é acrescentado uma dose de ficção e elaboração, se constrói uma poesia que diz, transmite uma mensagem bastante comovente e relevante. Apresentarei primeiro a íntegra dos poemas para depois discorrer sobre eles.

OS FILHOS DA OMISSÃO (às crianças de rua)

Os filhos da omissão batem-me à porta

Agora, a toda hora, não têm hora!

A fome não dorme nem deixa dormir.

Os filhos da omissão batem às portas.
 Quanto mais eles batem, mais lhes trancam as portas.
 Nós lhes batemos a porta na cara, na cara!

Cara

*Que mamãe não beijou,
Que mamãe não limpou,
Que mamãe nem notou
Se estava triste ou alegre.*

Cara

Que papai sequer viu.

Os filhos da omissão andam em bandos
Para iludir, diminuir a solidão,
E esconder o medo na ameaça.
Mas são crianças, meu Deus, são só crianças!
Adoráveis crianças, a maioria.

– *Cuidado com eles!*, dizem.

E eu concordo: – *Cuidado!*

Cuidem bem dessas crianças.

Não deixem que elas se percam
Numa vida vadia, desvalida.

Não se igualem a seus pais.

Não sejam, também, omissos!

A ideia para este poema veio da situação mais prosaica possível. Estávamos eu e minha mãe assistindo televisão lá pelas oito horas da noite quando uma menina de cerca de dez anos tocou a campainha para pedir esmola. Eu atendi e quando eu falei para minha mãe o motivo, ela falou: – Nossa, ainda pedindo esmola a essa hora! Eu refleti e respondi com a primeira sentença do poema: – A fome não dorme! E lembrei de um período em que eu fiquei onze horas num engarrafamento sem comer nada e do sofrimento que foi, que eu nem conseguia dormir: – Nem deixa dormir. A partir daí, pensei que quanto mais os pedintes batessem às portas das casas, tanto mais nós lhes trancaríamos as portas. Nós literalmente iríamos lhes *bater as portas na cara* (uma expressão muito usada na época para expressar uma recusa ou decepção extrema). Daí eu lembrei de outra expressão comum à época, usada como justificativa para começar uma briga: – Cara que mamãe beijou, vagabundo nenhum põe a mão!, e lembrei da triste realidade da maioria das crianças de rua: elas são *vítimas da omissão dos pais*, que abandonam os próprios filhos para ficarem sem fazer nada, beber, tomar drogas, etc. A partir daí surgiram o título do poema e a

terceira estrofe inteira, já que a *mamãe* daquela pobre criança não a beijou nem cuidou e, como acontece inúmeras vezes, o *papai* nunca se interessou em saber da sua existência e muita vezes nunca viu o filho.

Como acontece nesses casos, essas crianças abandonadas e desamparadas têm que se virar sozinhas para garantir seu próprio sustento e, para se garantir e se defender, viver em bandos (um crime que quase nunca se comenta é o estupro de menores de rua), para *esconder o medo na ameaça*, porém, por mais que nos causem receio e até pavor, devemos lembrar que *são crianças, meu Deus, são só crianças!*, e entender que muitas delas são *crianças adoráveis*, bem melhores do que seríamos se vivêssemos na situação desesperadora em que vivem.

Eu finalizo o poema com o emprego como *antanáclase* (mesma palavra, dois sentidos) da palavra *cuidado*: – *Cuidado com eles!*, dizem. E eu concordo: – *Cuidado!*, para em seguida lembrar o sentido positivo: *Cuidem bem dessas crianças!* Terminando com a lembrança do crime que gerou essa horrível situação: *Não se igualem a seus pais. Não sejam, também, omissos!*

O ESPÍRITO DOS PORCOS (aos juízes corruptos)

Em que pensa um porco?
 Em que, realmente, pensa um porco
 Quando chafurda na lama?
 Será que ainda existe um drama
 Na sua alma?
 Ou será somente um porco
 Com toda calma?

Em que pensa a fêmea do porco
 Quando se deita a seu lado,
 E se roça em seu costado,
 E inala o seu fartum?
 Acaso terá achado,
 Sob a lama do seu corpo,
 Algum significado?
 Ou é apenas mais um?

Em que pensa a prole do porco
 Quando ele lhes ensina os meios
 De acostumar-se ao chiqueiro,
 De adaptar-se ao mau-cheiro,

De bem-viver na imundície?

Será que sua inocência
 Não demonstra resistência
 A um porvir de porcaria?
 Ou já são na criancice
 Uns herdeiros por inteiro
 Da fedida dinastia?

O acontecimento real que me levou a escrever esse poema foi um dos mais chocantes que eu presenciei. Tinha acabado de jogar buraco com meus amigos de juventude e fiquei olhando a noite (já era uma ou duas horas da manhã) enquanto eles partiam para mais uma rodada. Do ponto onde eu estava, deu para distinguir um vizinho do outro lado da rua levando uma bolsa para colocar no porta-malas do carro. Como a bolsa estava um pouco aberta, deu para distinguir seu conteúdo: eram *seis armas de cano longo*: espingardas ou fuzis ou, talvez, metralhadoras. Fiquei pensando no que ele iria fazer com aquele arsenal àquela hora. Provavelmente matar até torturar alguém (era o tempo do governo militar). Como ele era militar, não sabia se ele ia matar bandidos (já existia o esquadrão da morte) ou se ele mesmo era um bandido, um matador. O que mais me espantava era que ele, entre meus vizinhos, era um dos mais legais: muito amoroso com a mulher e os filhos, muito amigo das pessoas, sempre pronto a ajudar. Não pude evitar de pensar em quais seriam seus pensamentos ao sair para tão sinistra missão, digna de um “porco” humano. Daí surgiu o primeiro verso: Em que pensa um *porco*? Fazendo o paralelismo com a vida do porco animal, desenvolvi toda a primeira estrofe. Como a mulher dele também era uma pessoa muito legal, perguntei-me em que ela pensaria, considerando que ela não estivesse envolvida nas matanças do marido, visto que ela nem estava presente no evento da bolsa de armas. Pensei no horror que seria uma *mulher de honra* ser casada com um *matador*. Daí surgiu toda a segunda estrofe. Depois pensei na reação dos filhos ao “modus vivendi” do pai: haveria uma *adesão* ou uma *reação*? De qualquer forma, nada adiantaria, pois os dois filhos dele não tinham nem oito anos. Pensei no sofrimento das crianças em ter que se adaptar a ter um *pai assassino*, de ter de se acostumar a uma vida num *chiqueiro moral e existencial*. Haveria uma *resistência* cheia de dores e lágrimas, ou simplesmente se *renderiam* e, quem sabe, até se *acostumariam* a um *porvir de porcaria*, tornando-se os *legítimos herdeiros da fedida dinastia*.

A Maravilha da Mulher (à Cleide)

Eu vejo em ti a maravilha da mulher:
Longos silêncios significativos,
Dedos invisíveis que se entrelaçam,
Quenturas que arrepiam.

Solitudes substituem solidões,
Quietudes descortinam mansidões,
Abismos se transformam em vastidões,
Mas tu, que tudo mudas, nunca mudas.

És rosa-espinho, perfuras e perfumas
Meu coração, sem cheiro e sem feridas;
Flor do deserto, em meu deserto interno,
Refloresces o que estava estéril,
Vivificas o que jazia sem vida.

Ó longas noites, tão longas e noturnas!
Que transformaste em moradas de estrelas,
A deslizarem nas sombras do teu corpo
Quando o mundo das coisas naufragava
E flutuávamos, sozinhos, no Cosmos.

E nesse mundo, só nosso, tão nosso!
Longe das coisas, distante do mundo,
Exilamo-nos, asilamo-nos,
Um no coração do outro;

Desfazendo malícias com carícias,
Penetrando o berço dos segredos,
Escrevendo, com o corpo, poesia,
Em versos vivos de arfares e dedos.

Vivemos a aventura do carinho
Num nunca repetido dia-a-dia
De trapos, costurados em fantasia,
De ninharias cintilantes, reluzentes.

Sugamos a vida em cada beijo,
Como se nossos lábios fossem tetas

E nós, bebês famintos, abandonados.

Nosso tempo, sem relógios, é marcado
De uma maneira estranha, interna, intensa:
Pela alternância de encontros e saudades;
Até nós nos fundirmos no total encontro,
Ou eu me dissolver numa saudade imensa.

Por incrível que pareça, o ponto inicial desse poema foi uma situação muito desagradável: fui comer, beber e dançar com uma namorada numa casa de shows. Carinhos para lá, beijinhos para cá, entramos naquela sensação maravilhosa, que só o Amor provoca, de nos *sentirmos flutuando, sozinhos, no Cosmos*, como se apenas nós e os nossos sentimentos e paixões existissem. Pois não é que, exatamente quando estávamos no ápice dessa comunhão especial, um “desgraçado” de um bêbado desaba sobre nossa mesa, quase nos derrubando, estragando completamente o clima.

Fiquei pensando em todas as coisas maravilhosas que o Amor nos traz e resolvi descrevê-las num poema, misturando ideias minhas com ideias da minha musa, o que acabou fazendo com que a ideia inicial acabasse constituindo a terceira e a quarta estrofes. Daí surgiu a primeira estrofe, em que eu reflito sobre a maravilha da mulher: como os *silêncios* de um casal que se ama são *plenos de significado*; como as *mãos se entrelaçam* mesmo quando não estão juntas; como o *calor das carícias e do sexo* pervade os momentos de afastamento. Em seguida, pensei nas várias antíteses que surgem no pensamento e sentimento do ser humano apaixonado, como muitas vezes um mesmo fato pode ser percebido de maneiras absolutamente diferentes, como nos versos:

Solitudes substituem *solidões*,
Quietudes descortinam *mansidões*,
Abismos se transformam em *vastidões*

Batendo ainda na tecla das oposições, enfatizei as mudanças que ocorrem em cada amante pela influência do outro:

Tu, que *tudo mudas, nunca mudas*.
És *rosa-espinho, perfuras e perfumas*
Vivificas o que jazia *sem vida*.
Desfazendo *malícias* com *carícias*
Ninharias cintilantes, reluzentes
Alternância de *encontros* e *saudades*

Por último, todas as emoções, sentimentos e necessidades do amor são resumidas na metáfora dos *bebezinhos*, sempre *carentes* e sempre *satisfeitos*.

Sugamos a vida em cada beijo,
 Como se nossos *lábios* fossem *tetas*
 E nós, *bebês famintos, abandonados.*

Chega de Chope (aos amigos que se foram)

Chega de chope!
 Não quero mais olhar rostos vazios
 Por trás de copos vazios e toalhas alagadas.

Não quero mais beijar bocas gosmentas
 De fêmeas barulhentas semi-violentadas.

Não quero mais o gargalhar sombrio,
 O desespero frio de alegrias forçadas.

Não quero mais o não-pensar contente,
 O suor indolente de quem não muda nada.

Chega de cachaça!
 Chega desses amigos sem sentido,
 Que só têm bocas, nunca ouvidos,
 Que nos abraçam e nos amassam
 As esperanças, enquanto traçam
 Uma talagada de parati.

Chega dessas mulheres sem libido
 Que lançam em nós o seu feitiço
 E quando, enfim, conseguem seu intento,
 E nos deixamos levar no envolvimento,
 Vêm interromper o mágico momento
 E se levantam para fazer xixi.

Chega de chope!
 Chega de cachaça!
 Chega de perder noites que passam
 E só deixam para trás rastros de vômito.

Chega de enfrentar a dor tamanha

De amanhecer ao lado de uma estranha
Confuso e, timidamente, atônito.

Chega de álcool, gente engarrafada
Em redomas de silêncio e solidão.
Chega de sonhos de asas podadas
Arrastando-se aleijados pelo chão.

Chega de tentar em vão ser livre
Nessa acotovelada exiguidade;
Eu quero agora a embriaguez que nunca tive:
Embriagar-me de realidade.

Até sentir os êxtases secretos
Que a vida esconde para quem está desperto.

A ideia para este poema surgiu quando eu perdi um grande amigo, também poeta, que morreu precocemente (a famosa *untimely death* dos críticos de língua inglesa) aos 44 anos, devido a complicações decorrentes do alcoolismo. Mas não foi a primeira vez: já tinha perdido outro amigo, que foi passear onde não devia sob os efeitos do álcool e acabou assassinado aos 29 anos, além de um terceiro, que rolou de uma escada embriagado e morreu da queda, aos 32. Profundamente consternado com essa terceira perda, resolvi fazer um poema condenando o *abuso do álcool*, muitas vezes considerado como a droga que mais pessoas mata em todo o mundo, direta ou indiretamente. Resolvi então fazer um poema apresentando os males físicos, mentais e sociais que eu observei em decorrência do uso do álcool, utilizando como bordão as frases *Chega de chope!* e *Chega de cachaça!*

Nas primeiras estrofes, eu trato da inutilidade do estado etílico, que não leva a uma grande alegria, a coisas belas e boas, como podemos ver abaixo:

Não quero mais olhar *rostos vazios*
Por trás de *copos vazios* e *toalhas alagadas*.
Não quero mais *beijar bocas gosmentas*
De *fêmeas barulhentas semi-violentadas*.
Alegrias forçadas. O suor indolente
De quem *não muda nada*.

Depois, falo da falsidade das relações derivadas do consumo de álcool:

Chega desses *amigos sem sentido*,
Que *só têm bocas, nunca ouvidos*,

Chega dessas *mulheres sem libido*
 Que *lançam* em nós o seu *feitiço*
 E vêm interromper o *mágico momento*
 E se *levantam para fazer xixi*.

Continuando, descrevo os efeitos físicos e emocionais:

Chega de perder noites *que passam*
 E só *deixam* para trás *rastros de vômito*.
 Chega de enfrentar a *dor tamanha*
 De *amanhecer ao lado de uma estranha*

A partir daí, passo a insistir no fato de que a bebida não gera amizade, companheirismo, liberdade, idealismo, mas bem o inverso:

Chega de álcool, *gente engarrafada*
 Em *redomas* de *silêncio* e *solidão*.
 Chega de *sonhos de asas podadas*
Arrastando-se aleijados pelo chão.
 Chega de *tentar em vão ser livre*
 Nessa *acotovelada exiguidade*

O fecho do poema é uma *exortação* a viver a vida de olhos e sentidos abertos, com emoções e experiências reais:

Eu quero agora a *embriaguez que nunca tive*:
Embriagar-me de realidade.
 Até sentir os *êxtases secretos*
 Que *a vida esconde* para quem está *desperto*

Mulheres Nusas (à Catuíra)

Pobres mulheres nusas
 Das revistas, dos cinemas, dos teatros,
 Que enchem nossas vidas de desejo,
 De beleza, de sonhos, e as suas, de desprezo.

Pára-raios da moralidade
 De devassos frustrados,
 Burgueses acomodados
 E puristas hipócritas.

Corpos polpudos dão contas polpudas
 Pensam os perfumados açougueiros
 Que comercializam a carne humana,

Pagando apenas o cêntimo do cêntimo,
Mesmo assim, só quando são forçados.

E ninguém adivinha
A timidez por detrás da nudez,
A terna mãe por detrás dos mamilos,
A mulher por debaixo dos pelos.

Ofuscados pela beleza visível
Das formas nuas, plenas, curvilíneas,
Ficamos cegos à beleza maior,
Invisível aos olhos insensíveis,
Da mulher em sua essência pura,
Capaz de sentir, amar e ser artista,
E de fazer, por amor à arte,
O que as demais fazem só por vaidade.

A mulher que inspirou essa poesia era a namorada de um amigo, atriz de teatro. Fui ver uma peça em que ela trabalhava, com uma única cena de nudez. Um dia, ela reclamou, quase chorando, porque a tinham censurado por fazer cenas nua e disse: “– Eu faço como parte do meu trabalho; tem muita gente que fica pelada à toa.” Resolvi fazer um poema defendendo as mulheres que se desnudam, reunindo tudo de bom nessas mulheres e tudo de hipócrita, de mau nas pessoas que as criticam. Foi um poema fácil de fazer, visto que a nudez das mulheres continua linda e a hipocrisia da sociedade continua horrível. O poema abre com a *hipocrisia* imbecil ou malévola de classificar como *condenável* um elemento e como *desejável* outro, sendo que os dois são *indissociáveis*, visto que *a beleza, o desejo, o sonho* que a visão da nudez nos provoca constituem a contraparte do *desprezo* com o qual a mulher é tratada:

Pobres mulheres nuas

Que encham nossas vidas de *desejo*,
De *beleza*, de *sonhos*, e as suas, de *desprezo*.

Essa injustiça leva a uma *injustiça* ainda maior, um crime nefando: o rufianismo, o tráfico de mulheres, a escravidão sexual.

Corpos polpudos dão contas polpudas
Pensam os *perfumados açougueiros*
Que *comercializam a carne humana*.

Mas a mulher sobrevive, com tudo que ela tem de maravilhoso e digno:

E ninguém adivinha

A *timidez* por *detrás da nudez*,
A *terna mãe* por detrás dos *mamilos*,
A *mulher* por debaixo dos *pelos*.
Ficamos *cegos à beleza maior*,
Invisível aos olhos insensíveis,
Da mulher em sua *essência pura*.

OS POETAS SILVIO FIGUEIREDO E LILI LEITÃO: EPÍGONOS SIM, MAS NEM TANTO

FRANCISCO DA CUNHA E SILVA FILHO (AVBRAFLI. UFRJ,
CMRJ, UCB)

RESUMO:

Este ensaio tem como eixo central realizar um estudo comparativo acerca de dois poetas fluminenses quase esquecidos, senão inteiramente das gerações, Sempre residiram em Niterói. Seus nomes: Sílvio Figueiredo (1 891-1972) e Lili Leitão (1901-1936), cujo nome por extenso era Luis Antônio Gondim Leitão .Grandes amigos, trabalharam juntos com o objetivo de conseguir publicar os seu poemas sob o título Sonetos (1913). Seu desejo foi cumprido e os Sonetos finalmente, publicados, em 1913, pela Livraria Editora Jacinto Silva. Ficou mais que comprovado o papel saliente de ambos no tocante ao que ocorria no restaurante Café Paris, frequentado que era por boêmios, artistas, escritores do ambiente intelectual niteroiense. Era a época em que o Café Paris atingiu seu apogeu durante três décadas do século passado, quando o ambiente divertid.o alegre e descontraído desses grupos que lá se juntavam no período conhecido como a Belle Époque, os anos vinte e trinta até, aproximadamente os fins da década de 1931. Por conseguinte, os grupos de poetas divertidos e talentosos daquele período desfrutavam do prestígio da vida intelectual niteroiense, sobretudo, considerando as duas figuras mais proeminentes enfocadas neste ensaio que pretende empreender uma análise comparativa entre a poesia de um e de outro desses dois poetas de Niterói, realçando-lhes as diferenças e similaridades, quer na dicção, quer nos temas por eles explorados, i.e., examina as estruturas, estratégias e artifícios retóricos de cada um no tocante ao uso de uma forma fixa de poema, o soneto. Poder-se-ia acrescentar que esses grupos de escritores habitués do Café Paris oportunizam uma excelente pesquisa de um farto material literário a pesquisadores interessados em novos trabalhos acadêmicos voltados a investigar a poesia e os valores estéticos desses poetas como também de outros mais que frequentaram o Café Paris.

Palavras-chave: Café Paris; poetas; Niterói; poemas; sonetos

THE POETS SYLVIO FIGUEIREDO AND LLILI LEITÃO:
EPIGONES, YES, BUT NOT THAT MUCH

ABSTRACT: *This essay has its main axis focused on a comparative study of two poets almost, if not all, forgotten by present generation. They lived all their lives in Niterói, RJ. Their names: Sílvio Figueiredo (1891-1972) and Lili Leitão (1890-1936), whose full name was Luis Antônio Gondim Leitão. Both were close friends and even worked together with the purpose of having their sonnets published under the title of **Sonnets**. This desire was carried out and the book was finally edited by the publishing company in Rio de Janeiro, called Livraria Editora Jacinto Silva, 1913. It goes without saying that they played important roles as far as literary life is concerned on what happened in a well-known and quite frequented restaurant, the **Café Paris**, by bohemians, writers and artists from the intellectual circle of Niterói. The time the **Café Paris** had its pick of fame dating back to the three decades of last century. Both of them gathered together in the night life of the **Café Paris** formed an amusing and talented group of intellectual life took place during the life span that corresponds to the so-called self-indulging years of **Belle époque**, a period between the twenties and thirties Years that elapsed around the end of 1931 in our country. Therefore, both poets were, so to speak, highly regarded and leading figures in the literary life of Niterói. This essay aims at presenting a comparative study of the two friends by showing their similarities and their differences traits, of dictions and diversified themes, i.e., as to the structure of their poems and rhetoric devices and strategies in the as well use of a fixed form of literary composition, the sonnet. One might add that the groups of writers who were **Café Paris's** goer offers an excellent and pleasant opportunity for researchers interested on the aesthetic values of these poets as well other poets who also joined **Café Paris***

Keywords: Café Paris; poets; Niterói; *poema*; *sonnets*.

Tinham apenas vinte e dois anos e vinte e três anos, respectivamente, Sílvio Figueiredo e Lili Leitão quando publicaram, em 1913, pela Livraria Editora Jacinto Silva a obra *Sonetos*, reunindo, na primeira parte, vinte sonetos do primeiro e, na segunda parte, igualmente vinte sonetos de Lili Leitão. Na capa, os nomes dos dois poetas aparecem, na segunda parte, separada da primeira, surgem os sonetos. No corpo do livro, os sonetos de Sílvio Figueiredo não apresentam títulos. São apenas indicados por algarismos romanos de I a XX. Na segunda parte, separada da primeira apenas com

a indicação *Sonetos*, estão reunidos os vinte sonetos de Lili Leitão, todos exibindo títulos em sua maioria dedicados a alguém do convívio ou amizade do autor.

Sylvio Figueiredo e Lili Leitão são intelectuais que formaram parte do festejado grupo de frequentadores noturnos da vida intelectual de escritores, artistas, jornalistas do velho Centro de Niterói, cujo espaço compreendia o Hotel Restaurante e o *Café Paris*, segundo informações do historiador Wanderlino Teixeira a Leite filho. A Roda teve duração de, pelo menos, três décadas visto que só acabou depois de um incêndio de 1933, que se alastrou até atingir as proximidades do local em que os concorridos encontros se realizavam. Entretanto, em menos de dez anos,, com a demolição de prédios no entorno e com a abertura da Avenida Amaral Peixoto, a famosa Roda deixou de existir.

À primeira vista, o conjunto de poemas oferece alguma confusão de autoria para o leitor caso não fosse este orientado pelas indicações de alguns sonetos republicados na obra humorístico-jocosa de Lili Leitão, *Vida apertada* (1923), ou por outras pistas informativas colhidas em obras de estudiosos desse admirável escritor. Comediógrafo e exímio improvisador nascido em Niterói.

Sabe-se que a breve coletânea *Sonetos* não foi bem recebida por alguma crítica da época. Todavia, Isso não é motivo bastante sólido para que se revise essa obra em aos olhos de hoje se possa reavaliá-la sob novas perspectivas de interpretação e de julgamento crítico.

Alguém já afirmou que a literatura não se forma apenas de gênios, de grandes talentos. Escritores chamados menores muito têm a ensinar aos críticos e historiadores literários, até mesmo no processo de avaliação crítica, no estudo comparativo entre autores, os menores, os que os ingleses chamam de minors, para diferenciar dos majors, dos maiores, são balizas necessárias à avaliação e, por conseguinte, jamais podem ser subestimados nem muito menos aliados das historiografia literária. Outro dado contraproducente na avaliação dos menores bem poderia estar associado ao critério subjetivo e, portanto, precário, de algum historiador ou crítico, ou seja, o que é menor para alguns, não o é para outros. As nossas histórias literárias, mesmo as mais qualificadas, têm com frequência incidido neste erro de classificação valorativa de autores, quando não de crassa omissão de escritores com reconhecido valor literário. Poderia citar alguns exemplos dessa deficiência historiográfica. Confio, porém, na argúcia do estudioso e pesquisador para confirmar ele próprio esse fato.

Luis Figueiredo e Lili Leitão, no primeiro decênio do século 20, imagino, eram amigos e cúmplices nas incertezas da vida literária e da própria sobrevivência Um dia, decidem editar, num mesmo volume, os Sonetos de

1913. Culturalmente, seu tempo se situa na chamada *Belle Époque*, a qual, na Europa, terminaria com a Guerra de 1914 e, no Brasil, se estenderia além de 1930.

Os dois poetas niteroienses se afirmariam, nos seus redutos provinciais, num período de grandes transformações nas artes ocidentais, com o surgimento das vanguardas e com todos os seus desdobramentos em outros países, inclusive no Brasil. Literariamente, aqui no país, passávamos por um tempo literário de coexistência de estilos epigônicos, como o Neorromantismo, Neosimbolismo, Neo-parnasianismo de formas e temas, ou melhor, de sincretismo nas letras, na poesia, sobretudo.

Sylvio Figueiredo e Lili Leitão, com as suas obras, não chegaram, como na maior parte de autores da província, em qualquer estado brasileiro, com raras exceções, a níveis de aceitação das maiores figuras de escritores que, no Rio de Janeiro, na MetrÓpole, conseguiram a fama e o reconhecimento a ponto de, nas histórias literárias, serem citados e comentados.

Da mesma forma que grandes nomes de escritores provincianos não ultrapassaram, em sua maioria, os limites da província natal, os exemplos de Sylvio Figueiredo e Lili Leitão praticamente só se firmaram um Niterói e nas suas rodas literária e de grupos de boêmios noctívagos itinerantes, de talento sim, mas não a ponto de ganhar notoriedade nacional ou pelo menos nesta caixa de ressonância que sempre foi a cidade do Rio de Janeiro, na época, capital da República Velha (1889-1930).

Isso, contudo, não me parece nenhum desdouro às figuras dos dois escritores objetos dessa exposição. O sentido deste estudo, ao contrário, é o de recuperar para o leitor atual uma parcela da produção desses autores e dela extrair o que de permanente ou de original neles se pode buscar na oportunidade em que intelectuais nascidos ou radicados na “Cidade Sorriso” estão empreendendo uma justa retomada da obra um tanto esquecida de dois autores que sem dúvida em muito ajudaram a formar o espólio da produção literária e artística de Niterói e do estado fluminense.

Um passo nessa direção já foi dado com a publicação recente, segunda edição (2009) da obra *Vida apertada* de Lili Leitão pela Editora Nitpress, num esforço meritório e oportuno do organizador da edição crítica, o professor e ensaísta Roberto Karhlmeyer-Mertens,¹ que reuniu sonetos humorísticos de Lili Leitão num volume único contendo – diria quase exaustivamente - o que de melhor se poderia recolher da fortuna crítica do poeta com

1-KARHLMAYERMERTENS (Org.) .. In: -- LEITÃO. Luiz ; *Vida apertada* - sonetos humorísticos.

2 - ed Niterói: NITPRESS, 2009, p

Ver, também, na mesma obra, . BARROS. Lui Antonio... . *Glossário estabelecido por Luiz Antonio Barros. P; 255-263.*

importantes trabalhos de cunho não acadêmico e ensaios de especialistas e críticos de literatura, a par de contar ainda com um indispensável Glossário fundamentado no léxico de *Vida apertada* criteriosamente preparado pelo professor e estudioso da lexicografia, Luiz Antonio Barros, com uma cópia fac-similar da obra, notas do organizador, cronologia do poeta, bibliografia ativa e passiva do poeta e índice onomástico e analítico.

Não é meu intuito desenvolver neste trabalho um estudo mais comparativo, mais denso, das poéticas de Luis Figueiredo antes examinar alguns tópicos de natureza temática e analítica de tal sorte que poético de ambos os autores. Para isso, a linha de pensamento abrangerá, separadamente, cada um deles sem, todavia, negligenciar, quando me parecer necessário, algum cotejo entre eles em aspectos formais ou temáticos em que um se avizinha do outro.

Poetas contemporâneos como seria gratuita a circunstância de que cada um escolhesse o soneto. A meu ver, a condição comum de amizade, de ambiente espiritual e intelectual (Sylvio Figueiredo era também chargista, poeta satírico, jornalista) de que partilhavam entre si e a decisão de trabalharem em conjunto num volume único, ou até mesmo por razões financeiras, possam explicar ou dar alguma pista para a concretização do lançamento desta pequena obra nos idos de 1913.

A POESIA DE LUIS FIGUEIREDO

Lendo e relendo os vinte sonetos de Luis Figueiredo, o analista, pouco a pouco, começa a captar alguns ângulos que lhe aguçam a atenção, aspectos que podem apontar para confrontos com níveis de tratamento de temas e procedimentos formais além ou aquém do que o pesquisador teria como expectativa.

No caso de Sylvio Figueiredo, pelo menos nos poema que dele conheço não seria demérito afirmar que ele pouco se diferenciaria de tantos poetas de seu tempo no que tange ao tratamento do tema do amor e das estratégias poemas, com segurança se pode adiantar ser ele, ainda com apenas vinte e dois anos, um artista do verso que já demonstra familiaridade com os elementos intrínsecos da criação literária, com a economia do verso e sobretudo com um raro talento rítmico, ainda que a significação temática se mostre um tanto imatura na arquitetura geral dos poemas.

Como reforço a essa reflexão me vem um pormenor relativo à formação

cultural de Sylvio Figueiredo. Segundo informa o ensaísta Roberto S. Kahlmeyer-Mertens o poeta era pessoa ilustrada, conhecedor de alguns idiomas modernos, que lia no original. Poetas de renome para leitores de sua época teriam sido Baudelaire, Leconte de Lisle, José Maria Heredia, entre outros

Outro fato que me parece útil assinalar foi que Sylvio Figueiredo interrompeu seus planos de escritor, pois não foi um autor de um livro só, porquanto à sua atividade na imprensa, ainda escreveu em prosa: Contos que a vida escreve (1931), Quixote (1934) e Passos na areia (1962); em poesia: legou ainda Forja e Atlantes (1934), provavelmente escritas na década de 1930.

Seu falecimento se deu em 1972, quer dizer, não deixou, ao que tudo indica, uma obra extensa, mais indicando que, ou deixou de publicar regularmente, ou o que tenha escrito não tenha vindo ao conhecimento do público, i.e., não se publicou. Seria este ponto obscuro de sua biografia mais uma oportunidade de pesquisa a ser desenvolvida pelo historiador literário apreciador de sua produção.

Dos vinte sonetos de Sylvio Figueiredo, posso distinguir duas principais vertentes temáticas: a amorosa e a jocoso-heterodoxa.. Optamos por denominar à segunda vertente jocoso-heterodoxa por reunir esta temas com predominância jocosa e outros temas que, embora falando ou não do amor em contexto humorístico, representassem traços de modernidade conexiados com outros modos de construção poética indicando desvios do tradicionalismo literário e utilizando recursos de composição como os metapoéticos, os metalinguísticos, a paródia, a apropriação de textos não-poéticos A primeira abrange 11 sonetos: I, III, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV e XIX; a segunda, compõe-se de 9 sonetos: II, IV, V, VI, XIV, XV, XVII, XVIII e XX.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A VERTENTE AMOROSA,

Como se vê, a primeira vertente tem no conjunto de sonetos de Sylvio Figueiredo, uma leve superioridade numérica sobre a segunda. Quer dizer, a exploração do tema do amor se multiplica em motivos combinados a outros sentimentos pessoais neles imbricados, destacando-se: a sensualidade feminina (soneto I), a distância física do amor (soneto III) o amor sensual ou até mesmo com traços eróticos (soneto VII), a efemeridade física da beleza da amada (soneto VIII), sensualismo amoroso (soneto IX), o amor não consumado (soneto XI), da passagem do amor sonhado à posse do amor (X), a natureza em descompasso com o sentimento do amor desiludido (soneto XII), da

incerteza do amor (soneto XIII), o desencontro amoroso (soneto XIV) o sentimento do amor ausente ou o receio da perda do amor (soneto XIX)

Obviamente, todas as nuances amorosas de seu estro fazem largamente coro com outras vozes poéticas, notadamente dos estilos literários românticos, parnasianos e até mesmo simbolistas. Em outras palavras, o lirismo que perpassa os sonetos de Sylvio Figueiredo, segundo atrás sugeri, mostra-se caudatário dessa mistura de estilos literários, desse sincretismo, o qual, à altura da produção do autor, final do século 19 e início do século 20, ou seja, já em fase de epigonismo, amolda-se ao conservadorismo literário do Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo onde pontificavam grandes nomes da poesia brasileira.

Sem ostentar o nível alcançado por um Castro Alves, um Bilac, um Alberto de Oliveira, um Raimundo Correia, um Cruz e Sousa, Sylvio Figueiredo de certa maneira e consoante seu poder de adaptação, de influência de mimetismo, inclusive por via direta dos poetas portugueses e, por via indireta, das leituras de bons poetas franceses muito lidos no original ou em traduções no país de certa forma procurou obter o máximo daquela adaptação da tradição do cânone.

Este espírito de imitação no âmbito literário se estenderia a padrões de modas e de cultura francesa, muito comuns durante a Belle Époque no Rio de Janeiro, Metrópole cultural do país, que ditava, ou melhor, irradiava essa submissão cultural a outras cidades brasileiras. Não é gratuito Niterói dar nomes franceses a restaurantes como “Café Paris”, ou cinemas com nomes franceses como “Pathé” e mesmo francesismos no corpo de poemas tanto de Sylvio Figueiredo quanto de Lili Leitão.

Mimetizando a tradição do cânone poético ocidental, Sylvio Figueiredo não deixou de levar em conta alguns elementos estruturais da poética ocidental: a dicção, a semântica do texto, o aparato ou solenidade dos versos, temas de extração clássica, o ritmo, a musicalidade, o apuro estrófico. A despeito de existir, em alguns sonetos, a posição ideológica do o narrador lírico de fundo romântico, a moldura dos sonetos, em geral, inclina-se para a forma parnasiana.

Posto tenha o poeta atuado nessa fase de cruzamentos ou coexistência de estilos e, segundo tenho reiterado, em tempo de epigonismo, até mesmo pela referência da forma poética empregada, o soneto, muito praticado por parnasianos, não vejo que essa preferência por aquela forma fixa seja necessariamente uma maneira de o poeta rebelar-se (falando-se aqui não só de Sylvio mas também de Lili Leitão) com os novos ismos trazidos pelas vanguardas europeias e pelos primeiros avanços do Modernismo brasileiro

que se avizinhava.

O fato é que tanto Sylvio Figueiredo quanto Lili Leitão, no primeiro decênio do século passado, já haviam praticamente se formado no domínio das letras, ou seja, nessa fase de transição da poesia brasileira. Esta questão faz parte do âmbito da sociologia da literatura, acrescida da circunstância de que ambos os poetas, posto que vivendo perto da Metrópole e separados apenas pela Baía da Guanabara, não se arredaram da vida boêmia e provinciana de Niterói.

Pesquisas desse lado biográfico do poeta Sylvio - e o mesmo serviria para Lili Leitão -, contribuiriam muito para estabelecer nexos entre a vida literária de ambos e, portanto, em parte ainda seriam bem úteis como “elementos extrínsecos” à visão mais ampla da poesia dos dois autores. Com poucas exceções, este fenômeno de comportamento cultural de intelectuais da província se me afigura muito ocorrente em outros estados brasileiros. Outro fator determinante provavelmente seria a condição social modesta dos dois.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A VERTENTE JOCOSO-HETERODOXA

Conquanto a dicção da vertente amorosa se pauta pela nobreza de vocábulos raros, na linha do sermo nobilis da palavra aristocratizante como moeda corrente dos estilos parnasianos, simbolista ou mesmo românticos, a vertente jocosa satírica, irônica ou humorista se permeia pelo rebaixamento do sermo vulgaris, do antilirismo – sinal de modernidade - como elemento fundante da poiesis.

Os sonetos dessa vertente dessacralizam, por conseguinte, qualquer pretensão de seriedade em lidar com a tradição da vertente amorosa, na qual a luta do eu lírico canta a família às voltas com problemas de natureza financeira, ressaltando-se, a par disso, a novidade introduzida pela mudança, a que já aludi, do aspecto de oralidade, aspecto este que equivale a um turning point em relação ao conservadorismo literário.

Destarte, podem-se apontar, no soneto II, vocábulos como “catadura”, “berreiro”, “descompostura”, “ferve”, os sintagmas, “vida torta, ” “tempo quente”, “pobre diabo”, além da nomeação de um personagem visivelmente de extração popular, Candido Barreiro. Esta ausência de um ambiente físico e humano interagindo com uma subjetividade e evasão romântica contrasta radicalmente com a atmosfera lúdica da comédia à moda de um Artur de Azevedo, de um Martins Pena. Ou seja, a poesia satírica se aproxima dos

códigos prosísticos da representação dramático-jocosa:

[...]

Para mais aumentar tal desventura,
briga a mulher porque falta dinheiro
e lhe permite uma descompostura
se não for paga a conta do padeiro³⁴

[...]

No soneto IV, de forma análoga, os desencontros de uma família são objeto do eu lírico que, distanciado do quadro retratado, expõe as mazelas de um personagem protagonizando uma situação existencial grotesca devido ao vício da bebida, enquanto, no lar abandonado por ele, “choram, filha e esposa na miséria.” O elemento do “enredo”, também manifesto no grotesco do vocabulário do poema reitera a ruptura entre o léxico elevado da primeira vertente em comparação com a segunda – traço também de modernidade lírica - nos sintagmas “boca suja”, “testa negra”, “desgraçado aborto”, nos lexemas “adunca”, “asquerosa”, “imundo”, “miserável”, “torto”. Este campo semântico passa a ser uma recorrência de uma realidade física e humana degradante, valendo como ressonância - poder-se-ia aventar - do espaço poético de um Augusto dos Anjos.

A poesia de Sylvio Figueiredo, a esta altura de amostragem e comentários já me permite afirmar ter ela ultrapassado os limites do mero epigonismo para uma fase aberta a formas de realizações artísticas justificando-se o título deste estudo e a qualidade do verso do poeta que, absolutamente, não se restringindo apenas a formas estagnadas do sistema literário, contudo abriu-se a novas formulações de sua poética.

O soneto V não se desvia da verve do conjunto de poemas da segunda vertente.

O poema se realiza pela desconstrução do rival por parte do eu lírico em questões amorosas. Em consequência, o soneto se estrutura à base da demolição física e moral do adversário. Entretanto, logo no 1º quarteto, o retrato físico da jovem da vizinhança, motivo da rivalidade amorosa, embora seja objeto de admiração do eu lírico, ao mesmo tempo lhe é objeto de crítica. Com ela não existe nenhuma possibilidade aparente de uma aproximação maior. O objeto de desejo amoroso se frustra desde o início do poema, sem que exista nenhuma chance de conquista, tal como faz notar a citação abaixo:

3 - Todas as citações de versos de Sylvio Figueiredo e de Lili Leitão, para os propósitos deste estudo, foram por mim atualizadas com a ortografia em vigor.

[...]

Eu, que no maior não tenho tal ventura,
 invejo a esse magano sem decoro,
 que o amor possui de tão gentil criatura.

A jovem namora um homem que, aos olhos do eu lírico, não preenche dotes físicos ou morais. Sua descrição é corrosiva: é “gordo”, “paspalhão”, boçal, “maganos”, sem modos. Isto é, o pretendente da mocinha bem criada, porquanto seu status social se indicia pelo adjetivo “chic”, francesismo muito usual na poesia do tempo de Sylvio Figueiredo, tempo de forte influência da moda, cultura e convívio com a língua francesa.

O lexema “maganos” salta logo à vista pelo historicismo de que se impregna desde a época colonial através da sátira ferina e debochada de Gregório de Matos:

[.]

Que os Brasileiros são bestas,
 E estarão a trabalhar
 Toda a vida por manterem
 Maganos de Portugal⁴

Ora, “maganos” instaura no soneto um sentido de falta de ética, conducente a uma existência conduzida sob o signo da malandragem, do querer levar vantagem. No entanto, um pormenor me chama a atenção logo no 1º quarteto. Na descrição dos predicados estéticos e físicos da jovem moradora da “avenida mais chic da cidade”, jovem “linda”, ela simultaneamente é aquinhoadada com alguns epítetos nada moralmente abonadores: uma moça “viva”, “astuta”, “repleta de maldade” e irrequieta, i.e., “não descansa” a “cabecinha”.

Abre-se aí um espaço no poema em que uma camada submersa vem à superfície e lhe dá melhor potencial analítico: o mundo das ações, pensamentos e valores internos do poema surpreende o leitor em termos de realidade e aparência, verdade e mentira, e esse espaço do subtexto não acaba só nesta gama de desvelamentos ou virtualidades. Ao lado do tema do amor frustrado, esboça-se um quadro coreográfico nos domínios do universo da malandragem entre o magano e a mocinha esperta. Ambos possuem elementos para terçar armas a fim de levar a cabo a sedução pela picardia:

[...]

4- MATOS, Gregório de. *Obras de G. de M. – IV – Sátírica*, vol. I. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1930, p. 137-142.

Tem namorado: um paspalhão de pança,
 que lhe fala, feliz, muito à vontade
 e que os ouvidos seus mimosos cansa
 com farta dose de boçalidade.

A malandragem da mocinha pode resultar vitoriosa e a aparência ou realidade de um espertalhão sem modos e balofo pode dar com os burros na água

Por conseguinte, o narrador lírico, ao lamentar a carência de sorte e demonstrar inveja pode perder no enganoso jogo do amor, mas bem poderia também lamentar se a sua sorte no amor fosse a de um “cretino”. Ou seja, aparentemente formam um par perfeito de malandrice cujo desfecho pode ter sucesso ou não. Tudo depende de quem seja mais matreiro.

A qualidade do soneto reside justamente neste cenário de comédia e de humor permitindo ao leitor uma oportunidade de divertir-se com o riso e o ridículo da comédia humana, no que diz respeito ao tema do amor, bem dentro daquele velho preceito de Sêneca: Castigat ridendo mores (“Pelo riso corrigem-se os costumes”).

O soneto descortina um veio rico da literatura brasileira, o tema da malandragem, o qual remonta aos poemas satíricos de Gregório de Mattos e atravessa sucessivamente uma linha que já tornou tradição, muito mais na ficção do que na poesia, e que se fez contínua através de Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto, Marques Rebelo e deságua ainda com força em vários autores brasileiros contemporâneos. Os mecanismos psicológicos e da escrita do humorismo, da jocosidade, próprios da comédia, desencadeiam a derrisão, põem a nu as vilanias, as fraquezas da alma humana, i.e., fazem o homem rir-se de si mesmos.

No soneto VI, me deparo com um curioso exemplo de um poeta que, ao procurar elaborar um soneto de estofamento romântico, onde o lirismo possa ser a tônica, termina por “abandonar” o projeto poético, saindo, assim, da fantasia do universo das musas para o ramerrão pragmático da vida “real”, quer dizer, a pena com que comporia o poema, o papel, a inspiração cederam lugar a uma ação prosaica meramente mecânica: fazer as contas de despesas.

O soneto em questão me leva a interpretá-lo como uma possível sátira às formas de composição da tradição literária, do escrever bem uma peça poética de feição romântica. Fisicamente, um poema se escreveu. Porém, como realidade abstrata, como substância, i.e., no plano das ideias, o soneto não se realizou. Aqui se tocam as questões teóricas e complexas entre a realização física do poema e a da poesia.

Compreende-se aí a “luta pela expressão” entre a vontade de criar e a impossibilidade de fazê-lo em decorrência da ausência do “fado”, da “inspiração - questão de monta na poesia do Romantismo Ocidental. Tem-se nesse soneto aquela situação, que é um dado metapoético no qual o autor afirma a impossibilidade da realização de um poema quando, ironicamente, o poema se concretiza na escrita, na linha do verso. Esse tópico da criação literária é bem recorrente entre poetas:

[...]

Na confusão dos ritmos me abismo,
 Busco das rimas o alvo bando alado,
 Nada consigo. Ponho a pena ao lado
 E eis que de lado ponho o romantismo.

No soneto XIV, há uma hilariante situação pessoal-amorosa na qual o eu lírico, relando-se um tímido diante da mulher amada, depois de um grande esforço, reúne força e coragem para lhe dar provas de todo o seu sentimento. No entanto, no final do último terceto, a chave de ouro lhe reserva uma surpresa, funcionando então como um exemplo de bathos, um recurso poético da teoria literária que, na definição de Terry Eagleton, seria “um movimento do sublime ao lugar-comum ou ridículo”⁵

- Vou demonstrar-te o afeto que me empolga! –
 porém, sorrindo com o sorriso louco,
 ela me disse: - Ó filho, dá uma folga! –

Os demais sonetos do autor, XV, XVII, XVIII e XX reiteram esta linha temática introduzindo novas realidades comunicativo-poéticas, não somente no conteúdo como também na expressão literária.

O soneto XV tipifica outra dimensão jocosa, em verso que relatam a história de um convite para aniversário feito ao eu lírico que, entretanto, não pode ser atendido visto que a ele falta a roupa adequada ao evento e nem a possibilidade de comprar uma nova, em razão da “pindaíba” em que se enreda. É um soneto leve, divertido e que sinaliza para outro tema que rondará a produção poético-humorística de Lili Leitão. Verei esse aspecto quando tratar mais adiante de sua poesia: a falta de dinheiro como elemento

5- EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Malden, MA. USA: Blackwell Publishing, 2008., p. 165.

constante e provocador de quase toda a sua obra poética. Da mesma sorte, lexemas nada nobres da linguagem comum se fazem presentes no poema “bródio, “cuéca”, “candongas” e expressões proverbiais ou sentenciosas como “... em festa de jacu nhanbu não entra”, os quais, à semelhança do que ocorre no soneto II, comentado atrás, reforçam o nível de oralidade de usos de lexemas apoéticos como sinais de modernidade.

O soneto XVII, o mesmo tom peralta, entre sério e brincalhão, da perspectiva, é claro, do eu lírico, não do receptor, apresenta um diálogo entre um casal, em descompasso de visões na relação entre marido e esposa. O poema, de tema ainda bem atual em algumas camadas sociais, discute a posição machista, patriarcal de um marido que não aceita a possibilidade de a mulher trabalhar em atividade que, segundo ele, só seria compatível ao homem. Trabalho esse em “forja”, vestida de calça, atividade considerada pesada, grosseira, masculina, indigna da mulher e de sua fragilidade. A arquitetura do poema lembra uma cena teatral, num aparente monólogo do narrador lírico em interlocução com a mulher, indicada pelo dêixis “tu”

Tu, numa forja, por exemplo, à frente
da fornalha! Imagina, ó meu derriço,
pensa bem, anjo meu terno e roliço,
tu, no trabalho da barbuda gente!

Concomitante, há ainda no poema outra questão associada a mudanças de comportamento das mulheres. A polêmica questão do “feminismo.” Para o marido, uma estultice. Ora, esta questão do preconceito contra a condição da mulher no trabalho se coloca como bem avançada para a época da escrita do soneto, início da segunda década do século passado.

Poeta de fase liricamente transitória, conforme tive oportunidade de acentuar mais de uma vez nesta exposição, Sylvio Figueiredo, não se furta a artifícios quer na dicção, na temática, no imaginário, quer nas situações de existência e nos recursos retórico-métrico-estilísticos já repisados com mais ou com menos sucesso por seus predecessores ou contemporâneos.

Um desses artifícios que, de resto, não era comum na poesia simbolista, foi empregado por alguns poetas tais como Severino de Resende, Marcelo Gama e Da Costa e Silva.⁶ No que consistia esta retórica temática? Diria respeito a poemas tematizando descrições de animais, a exemplo dos “Poemas

6 - Cf. RICIERI, Francine. *Antologia da Poesia simbolista e decadente brasileira*. Seleção e notas de Francie Ricieri. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009. Ver página24.

da Fauna,” da obra *Mistérios* (1920) do mencionado Severiano Resende, com o seu conjunto de poemas descrevendo tipos diversos de animais. O mesmo fez o piauiense Da Costa e Silva, com seus “Poemas da Fauna,” da obra *Zodiaco* (1917) grupo de soneto descritivos nos quais figuram caranguejo, lagartixa, sapo, cobra, morcego, aranha, besouro, cigarra e vaga-lume.

A ensaísta Francine Ricieri,⁷ em substancioso prefácio à Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira, recorda que esses poemas sobre animais bem podem ter sido espelhados em Tristan Corbière, na obra *Les amours jaunes*, onde aparece o poema “Le crapau” (“O Sapo”). Para Ricieri, esse poema foi bastante traduzido para o português, acrescentando que o poeta baiano Pedro Kilkerry havia até feito uma versão dele.

No poema “Le crapau”, Corbière refere ao “sapo,” porém entendendo este como a figura do poeta, da mesma maneira que Manuel Bandeira, no poema “Os sapos”, do livro *Carnaval* (1919) satiriza os parnasianos.⁸

No soneto XVIII, Sylvio Figueiredo retoma uma figura zoológica – o corvo – assim como Lili Leitão fará com “A coruja” para descrever tanto a ascensão do animal à “região do silêncio absoluto”, quanto a sua descida à terra, num contraste de imagens que vão do sentimento de euforia ao efeito disfórico. Ou seja, do ponto de vista visual, a descida sofre uma metamorfose de cento e oitenta graus. O corvo, antes descrito em tons de beleza, sofre uma redução estética qualitativa. Sua figura, **agora, ante o olhar do narrador poético** reveste-se de deformidades. O que atraía a visão torna-se repulsão. A “abelha” que exerce, visualmente, dependendo da distância do olhar, uma figura dupla, passa a ser apenas um animal agourento, une-se ao domínio do escatológico. Alinha-se, enfim, com laivos satânicos remetendo o leitor a vozes de alguns poetas malditos, como Charles Baudelaire (com sua obsessão pela morte) Artur Rimbaud, na França, Guerra Junqueiro, em Portugal e Augusto dos Anjos, no Brasil, com o uso de um léxico associado ao estado de putrefação:

[....]

pois, nu passo cadente, em lerdos empuxões,
caminha, horrendo, lento e lento, farejando
a delícia da morte e o horror das podridões!

Ao contrário dos poemas da fauna de Da Costa e Silva⁹, existe um dado

7- RICIERI, Francine. Op. cit., ibidem.

8 - BANDEIRA, Manuel. “Os sapos”. In ---. *Poesia completa e prosa*. Vol. Único. Org. pelo autor.. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1986, p. 158-159.

9- SILVA, Da Costa e Silva; .In: - *Poesia completas*.

que se distingue neste poeta: a descrição tende à objetividade parnasiana, ao passo que no soneto de Sylvio Figueiredo o mood do soneto expressa imagens oscilantes entre a dicção simbolista-abstrata e a objetividade parnasiana sem descartar, outrossim, impulsos de um narrador poético romântico:

Riscando o azul do céu, tranquilo, o corvo monta,
Galga, ascende à região do silêncio absoluto;
E enquanto da terra imensa as belezas sem conta.

Compare agora com uma quadra de Da Costa e Silva,¹⁰ extraída do soneto “A cobra”:

Certo ninguém prevê, nem ao menos suspeita,
Mas esse tronco anoso, ulcerado de galha,
De alguma árvore umbrosa, outrora ao bem afeita,
Hoje, abrigo do mal, uma cobra agasalha.

No soneto de Sylvio Figueiredo o contraste, euforia seguida de disforia, a que aludi se torna evidente ante a subida do pássaro e sua correspondente descida. romântica. Vejam-se, para comprovação desse contraste, respectivamente evidenciados nos seguintes quartetos:

E a ave sobe e evolui e ergue-se, ousada e pronta:
lembra uma abelha sobre um terreno ermo e bruto.
olho-a e a vejo tão linda, o olhar atento e arguto,
quando penso que cai de fatigada e tonta.

Desce, entanto e é medonha e asquerosa e nojenta;
causa repulsa e dó se vai, calma, baixando
e a transformação aos homens apresenta [...]

É na subida que a visão da natureza toma uma característica particular: a ave pelos olhos do eu lírico não exhibe nenhuma realidade grotesca, disfórica. No soneto esse segmento temporal vai do 1º ao 2º quarteto. Nesse ponto, a imagem física do corvo, um animal reputado em geral, repugnante e aziago, anunciador de acontecimentos trágico, é vista até mesmo por uma ótica impressionista e positivamente, reitero, eufórica, segundo se percebe

10 - SILVA, Da Costa e. *Poesias completas*. 2 ed. Ver e anotada por Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: LIVRARIA Editor Cátedra; Brasília: INLMEC, 1976, p. 177-186.

claramente no 1º quarteto acima-citado, no qual existe até uma comparação indireta, ou melhor, uma associação estética de cunho eufêmico.

Ao eu lírico o corvo lembra uma “abelha”. O eu lírico chega a ponto de exultar-se diante da beleza e das suas qualidades exaltada em clave romântica. Recorde-se, por outro lado, que nos ”Poemas da Fauna” de Da Costa e Silva, aquele sentimento em relação ao animal não exprime uma ideia de ser desprezível ou asqueroso, ao passo que em Sylvio Figueiredo e Lili Leitão (“A coruja”), a descrição do animal conota-se de real sentido de asco. De modo semelhante, não se pode negligenciar o fato de que, no universo do simbolismo, alguns seres, por exemplo, pássaros, insetos etc. expressam significações ambivalentes, quer dizer, dependendo da cultura, da ética, da região da Terra, tanto podem definir-se por qualidades positivas, ou do Bem, como ainda por atributos negativos, ou do Mal. Os lexemas “corvo” e “abelha” ilustram bem esta questão¹¹

No poema “The Raven” (“O Corvo”) de Edgar Allan Poe, o pássaro “ simboliza um anunciador da morte.No soneto de Sylvio Figueiredo, a ave comporta explicitamente essa mesma acepção de elemento agourento além de animal devorador de cadáver.A “abelha”, segundo já aludi, na condição de duplo a partir, é claro, da perspectiva visual-distancial do eu lírico, afastada, lembra a sua condição de inseto que, por seu turno, sofre a metamorfose, i.e., retorna à sua configuração original de “corvo”. O soneto esteticamente valoriza-se pelo poder de visualização, porquanto, no decorrer da sua descrição, aduz-se com facilidade, como se víssemos por lentes de alcance gradativo, à semelhança de uma objetiva: a imagens distanciando-se e as imagens. em seguida, se aproximando do ponto de observador atento. Segundo o movimento, tem-se uma ou outra forma do animal.

Provavelmente por essa forma de realização do soneto é que me vejo compelido a ajuizar pela sua superioridade de técnica e criatividade.

O soneto XX, não possui a elevação aristocratizante do verso parnasiano nem as dores e frustrações do amor romântico, nem tampouco os voos dos nefelibatas. Ao contrário, trata-se de uma peça leve, de humor em clave menor.

Sua leitura, em alguns aspectos, me faz vir à tona um divertido poema de Lamartine, ”Mon habit”” da obra *Chansons* ¹² no qual o eu lírico se dirige,

11- Ver CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et alli. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994. Ver os verbetes “Abelha”, p.3-4 e “Corvo,” p. 295.

12 - Apud BURTIN-VINHOLES, Suzanne. *Cours de français*. 1er. Anné. Porto Alegre: Globo

como se o objeto de atenção fosse uma pessoa querida, a uma velha casaca, testemunha fiel de muitos fatos e feitos. Da velha casaca não quer se desfazer de forma alguma, assim como o soneto de Sylvio Figueiredo. Veja-se, primeiro, em Lamartine em tradução minha considerando apenas os versos que mais de perto atendem ao cotejo:

[...]

Ó pobre casaca amada, sede-me fiel!

[...]

Bem me recordo, pois, memória boa tenho
Do primeiro dia que te vesti.
Era meu aniversário e, por cúmulo da glória,
Elogiado foste por meus amigos.

[...]

Prontos estão todos a nos festejar.
Nada de adeus, velho amigo meu.¹³

Agora, coteje-se com os versos de Figueiredo:

Quando a primeira vez te enverguei, meu fraque
fiz sucesso na zona e andei de boca em boca.
Ficou louco por mim muita menina louca,
Tornei-me nos saraus figura de destaque.

[...]

E se te visto, enfim, triste, num desalento,
Tu, lembrando, acaso, altas glórias passadas,
Soltas, alegremente, essas abas ao vento!

Se existe certa afinidade em alguns pontos dos dois poemas, há também diferenças entre os dois autores, o tom soa mais saudosista com travos românticos próprios do poeta Alphonse de Lamartine.

Editora, s.d., p. 244-245.

13 - Cf. o poema no original em francês: Sois-moi, fidèle, ô pauvre habit que j'aime!/Ensemble nous devenons vieux/Depuis dix ans, je te brosse moi-même/Et Socrates n'eut pas fait mieux./Quand le sort à ta mince étoffe/Livrait de nouveaux combats/Imite-moi, résiste en philosophie:/Mon viel ami, ne nous séparons pas./Je me souviens, car j'ai bonne mémoire/Du premier jour ou je te mis./C'était ma fête, et, pour comble de gloire./Tu fus chanté par mes amis./Ton indigence que m'honore,/ne m'a point bani de leurs brás,/Tous ils sont prêts à nous fêter encore :mon vieil ami, ne nous séparons pas.

O de Figueiredo, mais se aproxima de um tom farsesco, solto, humorístico, divertidamente provocativo. Porém, sempre misturando sensações díspares, o eu lírico posa de boêmio conquistador de corações “na zona”, em companhia de seu velho “frack”, sempre disponível a outras aventuras ainda que anuviadas de desencanto romântico.

O que une ambos os poemas é a louvação do objeto-fetiche indissociável da vida do seu proprietário e do seu passado. Num, um casaco; noutra, um “frack”. Na composição literária, Figueiredo emprega o soneto; Lamartine, um poema de 16 versos - uma canção - composto de duas oitavas.

A POESIA DE LILI LEITÃO

Ocupar-me-ei, agora, dos sonetos de Lili Leitão que, consoante assinaei no estudo de Sylvio Figueiredo, se encontram na segunda parte da obra *Sonetos*.

Custa-me imaginar, ante a grande vocação do humorista, satírico, comediógrafo, repentista, jornalista Lili Leitão que esta figura de intelectual, superiormente dotada para o humorismo, tenha também produzido versos sérios, poesia amorosa e de qualidade. De resto, humorismo, vazado em sólidos conhecimentos de versificação, de originalidade de estilo, domínio da língua portuguesa e, acima de tudo isso, genialmente combinando poemas humoristas com poemas sérios, principalmente da sua dimensão amorosa, escritos com perfeição e rara capacidade musical. Seus poemas, lidos em voz alta, primam pela qualidade rítmica, melódica. Óbvio que não se pode nem deve negar a superioridade deste autor para a manifestação poético-artística da irreverência, ironia, farsa, humorismo – virtudes que o tornaram famosos no seu tempo na Niterói das três primeiras décadas do século passado.

Não entendo tampouco por que Lili Leitão, com toda a sua posição de liderança entre os amigos intelectuais, residindo tão perto da Metrópole carioca, não tenha sido voz satírica influente na vida intelectual carioca nem tenha tido a merecida visibilidade que outros poetas de verve menos dotados do que ele tiveram. Mistérios da história literária ou seriam outros motivos inconfessáveis que impediram injustamente que o grande humorista tivesse popularidade nos círculos intelectuais da cidade de São Sebastião? Cabe à história literária procurar respostas a estas indagações.

Felizmente, a privilegiada veia mordaz – somente o tempo pode fazer justiça a um escritor - de Lili Leitão agora se vê consubstanciada na obra *Vida apertada* sobre cuja edição crítica recente já me pronunciei na primeira parte deste ensaio.

Diante dessas observações preliminares, ao refletir analiticamente sobre o legado poético que compõe a segunda parte do pequeno volume dos *Sonetos*, pretendo neste trabalho considerar como diretriz metodológica, duas linhas temáticas diferentes ou seja, divisando duas vertentes temáticas sobre a poética de Lili Leitão, à semelhança do que fiz com respeito a Sylvio Figueiredo: a amorosa, cobrindo 11 sonetos e a vertente que, para este estudo, denominei, à falta de outro termo melhor, jocoso-heterodoxa., sendo esta constituída de 9 sonetos.

Pelo visto, em comparação com a classificação temático-expressional que adotei para o estudo de Sylvio Figueiredo, deu-se, no que concerne à divisão temática dupla, perfeita coincidência no quantitativo de sonetos em ambos os autores. Mera coincidência ou tácito acordo entre os dois poetas? Por outro lado, sendo um volume organizado a quatro mãos, não seria de todo impensável que os dois amigos pudessem chegar a esse consenso na seleção e organização dos *Sonetos*. Fica a pergunta no ar. Não resta dúvida, todavia, que a semelhança ou a afinidade sejam instigantes (ou intrigante) ao pesquisador.

Seguindo o mesmo procedimento da primeira parte, abordarei primeiro a temática amorosa de Lili Leitão e se não me proponho agora a analisar exaustivamente, poema por poema, algumas formulações estético-formais pretendo extrair do pensamento poético de Lili Leitão. Isso no que tange a essa temática. No entanto, me estenderei a análises mais abrangentes de alguns poemas da segunda vertente, tendo em vista que, a despeito de os poemas amorosos atingirem um bom nível de realização estética, os poemas da vertente jocoso-heterodoxa, por suas características singulares de desvios de formas convencionais advindas do sincretismo da época do autor, efetivamente são os que mais riqueza estratégico-formais oferecem ao analista da poesia.

Entendo e enfatizo como vertente jocoso-heterodoxa um somatório de tendências de formas de composição no gênero do soneto, às quais se podem agregar temas não centrados em situações meramente amorosas, mas em contextos gerais da vida, no cotidiano, em fatos pitorescos, hilariantes, trágicos, soturnos, recursos metapoéticos, metalinguísticos, intertextuais, cenas emolduradas, paródias, anedotas. Em outras palavras, trata-se de um grupo de sonetos que subvertem a tradição canônico-literária e se dirigem a um variegado universo que, pelas suas virtualidades de formas e de técnicas e estratégias da linguagem, abrem flancos em direção a uma postura poética cujos sintomas não mais têm quase a ver com o passadismo estreme ao discutir a poesia de Sylvio Figueiredo.

Neste sentido, posso antecipar ser Lili Leitão muito mais subversor do

cânone literário do que seu companheiro de livro..Nos poemas amorosos Figueiredo e Lili Leitão não assinalam diferenças de monta no que se refere às formas métricas do verso. Ambos usam o verso decassílabo e o alexandrino.

Contudo, Lili Leitão vai além, compõe sonetos de redondilha maior, como é exemplo o “Cromo.”Na leitura em voz alta, aduzo que Lili Leitão consegue, em alguns poemas, alcançar efeitos rítmicos e musicais mais felizes do que Silvio Figueiredo.Por outro lado, segundo foi já salientado por Roberto S. Kahlmeyer-Mertens,¹⁴ Figueiredo se mostra mais erudito, exhibe mais bagagem literária do que Lili, que é mais inventivo, espontâneo e possui maior habilidade e maleabilidade do instrumental técnico-estratégico da arte do verso.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A VERTENTE AMOROSA

Na ordem em que estão distribuídos os sonetos amorosos, a seguir identifico os temas explorados por Lili Leitão:

- a) O amor impossível (soneto “Pequenina”);
- b) A mulher inacessível (soneto “Quando ela passa”);
- c) A oposição amorosa entre o passado e o presente (soneto “Recordação”);
- d) A transcendência amorosa (soneto “Olhos d’alma”);
- e) O amor apenas acessível na forma poética (soneto “Supremo brinde”);
- f) O reencontro da felicidade (soneto “Nosso amor”);
- g) O amor desfeito pela morte (soneto “Noive morta”);
- h) O amor como sentimento mutável no tempo (soneto “Noivos”);
- i) Amor sensual (soneto “Contraste”);
- j) Amor e erotismo (soneto “Súplica”);
- l) A falência erótico –amorosa com o passar do tempo (soneto “Eu e tu”)

À vista da divisão acima, os temas amorosos em Lili Leitão pouco se diferenciam do leque de temas dessa vertente em Silvio Figueiredo. O que os separam são alguns elementos de natureza retórico-estilístico-semântica,

conforme se pode verificar no soneto “Pequenina”, no qual certos jogos de lexemas homônimos e homógrafos mostram-se engenhosamente empregados na economia do poema. Para ilustrar, tomo o lexema “Pequenina” extraído do título do soneto, onde desempenha função temática nuclear no poema, notadamente se o leitor atentar para o aspecto semântico, pois é a partir dele que o soneto adquire consistência estética e perfeição artesanal.

Uma jovem bela e de porte pequeno é objeto da admiração do narrador poético que a ama e por ela não é correspondido. Disso tem certeza, como certeza tem de que nem mesmo ao nível do pensamento interior, do amor sentido, há para ele qualquer esperança.

Todavia, como bom soneto de corte romântico, o narrador poético faz da impossibilidade do amor físico, a possibilidade de um amor platônico, quando reconhece estar aquém do poder da conquista do amor carnal.

Uma plêiade de atributos de beleza cerca a amada, atributos que ascendem até ao plano místico, ao proclamá-la “santa. Vejam-se o 1º quarteto e o 1º terceto, respectivamente:

Pequenina, a formosa pequenina,
De pequenina boca e pés pequenos
É a deusa que idolatro, a púrpura
Constelação dos sonhos meus amenos.

[...]

Em parte, tem razão: - Como essa santa
Há de adorar-me com loucura tanta,
Sendo eu tão pobre e tendo pobre sina?

A repetição, por boa parte do poema do lexema “Pequenina” (título do soneto), nome da amada, como substantivo próprio, seguido de “pequenina”, substantivo comum, e de “pequenina”, adjetivo no sintagma “pequenina boca”, a par da forma variante adjetiva no sintagma “pés pequeninos,” reforça, do prisma do sentimento da amizade, a fragilidade desse sentimento entre a amada e o pretendente desprezado. A reduplicação do desvalor, do ser do narrador poético, através da enunciação “pequenino,” este último lexema, colocado no fecho de ouro do soneto, concorre ainda mais para rebaixar a condição humilhante em que, no poema, se encontra o narrador poético :

[...]

É pretensão demais, de louco amante,
 Pois eu devo lembrar-me, a todo instante:
 - Sou pequenino para Pequenina!

A reduplicação em número de sete vezes, variando a grafia e a semântica do lexema liderado pela forma primeira do título, e aliada à aliteração da oclusiva bilabial surda “p” no conjunto das ideias da peça literária, não deixa de ocultar algo do texto enquanto fatura poética de extrema ludismo linguístico e mesmo uma atmosfera patética de auto-comiseração.

Convém, ademais, notar a dominância da oclusiva “p”, que ainda se faz presente nos lexemas “pobre”(1º terceto, 3º verso), a predisposição do poeta (e mesmo precocidade) para o relevo que Lili Leitão atribui à linguagem sobre a linguagem, i.e., a metalinguagem. Relewa recordar que o humorista joga muito com o trocadilho, o inusitado da língua, a anfibologia, como no caso da anedota ou da piada, que exigem certo esforço mental para entender jogos de sentidos, empregos de nonsense e outros expedientes que põem o ouvinte/leitor em estado de alerta à compreensão da mensagem..

O tema da impossibilidade da conquista amorosa por razões financeiras ou de nível social superior, caracteriza um soneto de corte romântico. Recorde-se que a vida pessoal de Lili Leitão foi pontuada de aperturas financeiras. A relação entre Romantismo e biografia do autor é uma questão polêmica recorrente envolvendo os liames entre autor e literatura.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A VERTENTE JOCOSO-HETERODOXA.

Para a vertente jocoso-heterodoxa, escolhi como objeto de análises quatro sonetos de poeta com os quais pretendo concluir este ensaio: “Um poema”, dedicado à mãe do autor; “As fitas,” explicitamente classificada por Lili Leitão como uma paródia ao soneto parnasiano “As pombas” de Raimundo Correia; “Analisando” e “Na loja”.

“Um poema”, a começar do título, conota-se primordialmente de motivos que combinam dois constituintes temáticos fundamentais: o sentimento de amor materno e a velha questão da criação literária – este último sempre retomado por poetas, escritores, ensaístas, críticos e teóricos da literatura. O primeiro constituinte motivacional do sentimento profundo de amor à mãe não vem enunciado somente na superfície dos lugares-comuns dirigidos à mãe do poeta.

Como se sabe, a mãe é símbolo primordial da criação do homem na Terra, desde as referências bíblicas da criação do mundo, da costela de Adão, da vida no Paraíso e da queda da inocência pelo pecado de Eva – a primeira mulher, a que dará frutos para sempre, a mulher-símbolo da fertilidade, da reprodução, do caminhar da humanidade e da perpetuação da espécie.

O segundo constituinte motivacional, enquanto houver a capacidade humana para criar Arte, será retomado pelos poetas e todos os autores de outros gêneros literários e inelutavelmente conduzirá a dois caminhos teóricos: o da inspiração, que é de procedência romântica, e o da construção do poema ou outro gênero literário como resultante do trabalho lógico, consciente, produto da imaginação, da emoção e do conhecimento técnico a serviço da linguagem-objeto, do que os formalistas russos designaram como literariedade.

Por conseguinte, na criação literária do soneto e no correspondente desvelamento analítico do “Poema” reside a força- motriz da essência do sentimento profundo do amor à mãe. Repare-se que, no desenvolvimento dos versos tem-se a tensão dialética entre o que o narrador poético anseia concretizar e a formalização poética no processo de construção pela escrita.

A dificuldade que se põe perante o narrador poético estará entre conseguir escrever um poema de homenagem à mãe e o receio de que não seja capaz de externar esse sentimento extremoso de forma ideal e artisticamente compensadora, i.e., que esteja à altura da nobreza do ato da escrita do poema.

O campo semântico do soneto é francamente romântico, especialmente pelo desejo manifesto de louvar as virtudes maternas. O esforço do eu lírico soa até com intensidade épica no quarteto inicial:

Tentei fazer um poema, em que pudesse
Despejar flores sobre o teu regaço,
Revelando o teu nome a cada passo,
Com todo o ardor que a inspiração me desse.

No 2º quarteto, a dificuldade da comunicação poética mais se intensifica quando o narrador poético se defronta com o elevado nível de emoção, o qual se torna até obstáculo à realização do poema. Em outras palavras, a emoção sufoca a razão, a ponto de, no 1º terceto, sofrer uma interrupção do processo criativo:

[...]
Parei, porque nem sempre a pena exprime
Tudo que é puro e tudo que é sublime.

O 1º terceto mostra, claramente, um dos grandes problemas da criação literária: a de que nem sempre a expressão comunicativa é lograda pelo artista.

Neste diálogo silencioso entre o “eu” do poeta e o “tu”, a destinatária da mensagem, a mãe do poeta, a confissão se reveste de aparente sinceridade no sentido de que a obra literária virtualmente pode atingir seu objetivo, só que no plano abstrato, no plano do pensamento.

A função conativa, em tom de desculpa pela impossibilidade de realização estético-emotiva do poema, reitera a contradição entre o que se construiu fisicamente como poema – o soneto de título “O poema” – e o tumultuado coração romântico do poeta; Vale, por fim, acrescentar que a chave de ouro do soneto em causa, longe de negar a existência do poema a ser produzido, o confirma pela presença do enunciado do discurso poético, ou seja, por todos os seus elementos configuradores: versos, ritmas, estrofes, acentuação, métrica, sintaxe, imagens, metáforas, disposição grafemática do poema de forma fixa, enfim, tudo distribuído no espaço que lhe é próprio, que é o espaço físico, visual, da poesia:

[..]

Mas não te zangues, não, nem fiques triste...

O poema que mereces, ele existe:

Ficou guardado no meu coração!.

No soneto “As fitas”, claramente definido pelo autor como uma paródia ao soneto “As pombas”,¹⁵ de Raimundo Correia, famoso vate parnasiano, ao explicitar o texto original do qual Lili Leitão faz um exercício parodístico, ele dessacraliza todo o clima aristocrático do uso de lexemas raros, solenes, “o labor do verso” como queria Bilac por influência de Gautier que, por sua vez, redundou no seu “Profissão de fé”, embora seja preciso sublinhar um fato: Raimundo Correia, tendo sido parnasiano, não o foi nos exageros formais e marmóreos deste estilo literário. Até chegou mesmo a confessar

15 - CORREIA, Raimundo. *Poesias completas*. Vol. 1. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1948, p. 38. Eis a íntegra do soneto de Raimundo Correia: Vai-se a primeira pomba despertada.../ Vais-e outra mais... mais outra... enfim dezenas / De pombas vão-se dos pombais, apenas/Raia sanguínea e fresca a madrugada.. //E à tarde, quando a rígida nortada/Sopra aos pombais de novo elas, serenas,/Ruflando as asas, sacudindo as penas,/Voltam todas em bando e em revoada...//Também dos corações onde abotoam,/Os sonhos, um por um, célebres voam,/ Como voam as pombas dos pombais //No azul da adolescência as asas soltam,/Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,/E eles aos corações não voltam mais...

certa hostilidade a essa forma de linguagem.

Tendo-se como princípio de que a paródia tanto serve para descaracterizar criticamente a forma do texto original quanto se emprega para prestar homenagem ao autor parodiado, na situação de Lili Leitão, meu ver, e conhecendo-lhe alguns traços de sua poesia como de sua própria personalidade inclinada ao humorismo, não é difícil concluir que sua paródia decalcada do soneto “As pombas” mais se deve à sua habitual vocação satírico-humorística – o prazer do jogo lúdico com a linguagem em si - que mais explica historicamente e socialmente o poeta Lili Leitão do que algum componente de cunho corrosivo da paródia em si.

Apagando do texto de Raimundo Correia as imagens e construções mais grandiosas no que diz respeito ao conteúdo de ordem filosófica ou moral do soneto “As pombas”, as quais são inerentes ao Parnasianismo, o poeta de *Vida apertada* manteve o essencial - espécie de vigas mestras compostas de palavras que indicariam as “marcas” do texto original, que foram empregadas no texto parodiado, de que resultou a seguinte figuração espacial :

Vai-se a primeira x x,
 Vai-se outra mais ... mais outra xxx
 x x vão-se, x x, apenas,
 x x x x.

E x x x x x,
 x x x x x elas, x,
 Voltam todas x x x.

Também dos x x x,
 x x x x x
 Como x x x x.

x x x x x x x x Soltam
 x, x x, x x voltam
 e x x x não voltam mais !

Os símbolos representados por x constituem as palavras do texto parodiado. A pontuação figurada é a utilizada por Lili Leitão. Pelo visto, os lexemas retirados do poema-fonte são reduzidíssimas ressaltando que, no 3º verso do 11º quarteto, o lexema “apenas” que parece no texto de Correia, aí foi deslocado, no soneto de Lili para o princípio do 4º verso deste quarteto.

Da mesma maneira, o esquema rimático obedece à mesma disposição no texto parodiado.

Não pretendo neste estudo por ora examinar pormenores da estrutura versificatória em Lili comparando-a, no âmbito do soneto, com a de Raimundo Correia. Apenas posso antecipar que os dois sonetos se realizam em versos decassílabos, nos quais o elemento rítmico e rimático em ambos mantém rigor no discurso poético.

A grande diferença entre o texto de Correia e o de Lili se patenteia na desconstrução do pensamento filosófico elevado do primeiro, em que os sonhos idealizados pelos corações na adolescência são, mais tarde, desfeitos, ao passo que, em Lili Leitão existe um intencional comportamento caricatural ligado à diversão. Na mudança de ambientes completamente diversos de um soneto (“As pombas”) e outro (“As fitas”), e dos seres neles envolvidos, num os pombais com as suas pombas que deles partem e voltam mais tarde; noutro, os cinemas que, em sessões de horários noturnos diferentes, exibem velhos filmes assistidos por seus habitués noturnos.

A paródia tem sido um velhíssimo recurso intertextual muito utilizado na história literária ocidental. Num capítulo sob o título de “Limites da Intertextualidade”, da obra *A retórica do silêncio*, o poeta e ensaísta Gilberto Mendonça Telles¹⁶ enumera algumas situações de relações formais e semânticas entre textos que guardam entre si relações de semelhanças, contiguidades formais, semânticas, retóricas, que implicam discussão de conceitos de texto-fonte e textos derivados, modificados, influenciados, imitados, plagiados e até textos que se relacionam a um outro por servirem como referência cultural, forma de diálogo ou chancela de uma autoridade reconhecida e respeitada., tais são os exemplos de epígrafes, prefácios, posfácios, manifestos, paródia, introdução ou apresentação de obras. Mendonça Telles, nos exemplos enumerados por ele, os chama de “discursos paralelos”.

O princípio da paródia se estabelece nesta mudança, neste deslocamento, numa descida de tons, de ambientes cênicos, da linguagem que da pompa retórica desce à vulgaridade coloquial, da anulação praticamente do seu nível conotativo, da subtração das imagens finamente elaboradas do texto-fonte.

16 - TELLES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. – tória e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix/INL?MEC, 1979, p. 21-37. Para uma breve e consistente estudo sobre a paródia, assim com da paráfrase outras temas correlatos, seria bom consultar o livrinho *Paródia, paráfrase & CIA*, de Affonso Romano de Sant’Anna. 5 ed. São Paulo: Ática, 1995, especialmente os capítulos 3, p.11-13, e o capítulo 12, p.6567 sobre o conceito de “Intertextualidade,” no qual desenvolve um brevíssimo e útil comentário sobre o “Poema tirado de uma notícia de jornal,” de Manuel Bandeira.

A paródia, no soneto de Lili Leitão atinge seu clímax de rebaixamento moral-existencial quando, no último terceto, citado mais adiante na conclusão desta análise, contrasta a ideia central dos sonhos juvenis desfeitos do soneto de Correia com o lamento carnavalizado do gasto minguado dos cinco tostões na compra das entradas ao cinema, num patético gesto de um mendigo.

Neste aspecto, o soneto de Lili se enquadraria nos três tipos de paródia da classificação de Joseph T. Shipley, os quais extraí do citado livro de Mendonça Telles:

- 1) A verbal, “ ... na qual a alteração de uma palavra torna trivial uma peça literária;
- 2) A formal, “na qual o estilo e os amaneiramentos de um escritor se usam como tema de zombaria. Estes dois níveis são humorísticos;
- 3) A temática, “em que a forma e o espírito do escritor são caricaturados .”¹⁷

Entre o tom de impassibilidade parnasiana e a veia satírica de Lili a metamorfose, no tocante ao tema, rebaixa a linguagem, a situação existencial de um eu lírico que, além disso, sinaliza uma recorrente situação da temática da obra humorística de Lili Leitão, de resto aludida anteriormente neste trabalho: o problema da fome, das aperturas financeiras, o que explica os seus desacertos de intelectual boêmio em constante combate quixotesco contra os “tostões” que a vida madrasta lhe negou e como é exemplo paradigmático o soneto em exame citado abaixo no seu último terceto :

[...]

Nas trevas da gaveta o timbre soltam,
 Porém, noutra sessão, as fitas voltam
 e esses cinco tostões não voltam mais!

O soneto “Analisando...” é bem curioso pelos desvios estratégico-compositivos. Foge aos paradigmas poemáticos tanto dos estilos literários conhecidos em que poderia se moldar como sobretudo pela introdução de um breve diálogo. Mais se ajustaria a uma breve peça de palco de revista. A conversa se trava entre um professor, o eu lírico, e uma aluna. Veja-se o 1º quarteto do poema:

17 - TELLES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 28

- Sei eu conheces bem a língua portuguesa.
 Vamos analisar um pouco uma oração.
 Aí tens: “O nosso amor domina o nosso coração”.
 É um trecho bem comum, de máxima clareza.

Tudo é muito simplesmente desenvolvido, sem rodeio, nem artifícios retóricos, sem aparente poeticidade. Seria, a princípio, um soneto apenas nos seus elementos extrínsecos com intenção de aliar a função metalinguística à alusão do amor, lexema recorrente sobretudo no Romantismo. O soneto ganha em invenção, leveza e originalidade na medida em que joga, como disse, com a forma de composição poética.

Aqui repousa em grande parte a significação básica do soneto, assim como cria uma ambiguidade: saber se “o nosso coração” ultrapassa as fronteiras de uma simples aula de língua portuguesa ou se o pretexto da frase adrede escolhida como objeto de análise sintática esconde alguma intenção de natureza sentimental entre mestre e discípulo. Poesia é plurissignificação, mesmo quando subentende ludismo, humor e irreverência – recursos iterativos e identificáveis a quem se familiariza com os textos de Lili Leitão.

A atmosfera do soneto segue sem voos poéticos. Apenas toma forma poemática para mostrar como a construção de um soneto pode-se valer de um pequeno diálogo teatral que, servido dos protocolos técnicos do verso, do poema, consegue fazer-se poesia. Alguém já disse que a poesia moderna está em todas as coisas. Dos grandes e pequenos temas ou mesmo de tema algum, Girando em torno de si mesma, a poesia ainda encontra amplo espaço para ser menos tema, menos assunto e mais literatura, mais linguagem.

A ruptura que o Modernismo de 22 desencadeou, no que dizia respeito a temas, formas e linguagens próprias do conservadorismo literário até pelo menos a fase epigônica da produção poética brasileira, fez emergir uma nova postura anti-aristocratizante e, aos poucos, foi substituindo o uso de vocábulos solenes por vocábulos fora dos circuitos e temas elitistas e eruditos, como seriam dois bons exemplos um poema de Manuel Bandeira, o que estaria dentro da nova postura bandeiriana que se iniciou com a sua conhecida “Poética.” da obra *Libertinagem* (1930) e ainda nesta mesma direção com o poema “Nova Poética”, da obra *Belo Belo* (1948)¹⁸

Para os objetivos da minha análise do poema “A loja” de Lili Leitão recorro a uma fonte de comparação e de referência devido a pontos comuns

18 - BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 20, referente ao poema “Poética.” p. 28, referente ao poema “Nova poética”.

na natureza do material empregado na composição do soneto de Lili e daquele poema de Bandeira extraído de uma notícia de jornal. Reporto-me ao “Poema tirado de uma notícia de jornal”¹⁹, do mencionado livro *Libertinagem*, obra editada já em plena ebulição modernista. Bandeira já havia aderido às formas modernistas da poesia, com o livro *O ritmo dissoluto* (1924), que anunciava um divisor de águas de sua poética ainda presa aos cânones tradicionais.

O poema criado a partir de uma notícia de jornal exemplifica aquele preceito proclamado pelas vozes modernistas segundo o qual não existem temas especiais para a poesia. Esta se pode achar em qualquer espaço físico ou mesmo em qualquer fonte não necessariamente “poética.”

Ao utilizar uma matéria narrativa no espaço poético, Bandeira transfunde o prosaico em poético e, por cima disso, ainda constrói um pequeno poema criativo, com traços até pré-concretistas, porquanto a organização estrófico-espacial por ele empregada produz emoção e apelo visual-espacial (os verbos “Bebeu.” “Cantou.” “Dançou” verticalmente dispostos) fruição lírica e até agrega ao lirismo uma dimensão trágica. Não há nada semanticamente no poema que na superfície faça o leitor pensar estar diante de poesia. Só pelo poder da manipulação das imagens, dos artificios “técnico-compositivos”, como diria Aguiar e Silva²⁰, ao sintetizar as ideias de Paul Valéry sobre o complexo ato de escrever um poema, aproveitando um assunto digno de matéria sensacionalista de jornal, consegue o lírico de *Itinerário de Pasárgada* realizar um poema de impacto e de natureza eminentemente poética.

No soneto “A loja” de Lili, consta, todavia, observar que o autor, apropriando-se de uma anedota, a qual, em certa medida, se alinha entre todas aquelas formas escritas (ou orais) como a piada, a ironia, a sátira, a zombaria, o chiste, a transfere para uma forma poética tradicionalmente de natureza canônica, sem que, no trabalho de elaboração criativa e original, o soneto deixe de perder sua intenção humorística. Já no exercício da paródia, cujo exemplo é o soneto “As fitas,” a transferência se concretiza diretamente de um poema de formalização séria que, pela paródia, provoca o estranhamento de natureza cômica. Neste caso, valeria esta citação de

19 - Idem , p. 214. Por falar no poema de Bandeira “Poema tirado de uma notícia de jornal,” conviria consultar uma análise monumental que Davi Arrigucci Jr desenvolve sobre esse poema, na seção 3, sob o título “Poema desentranhado” da Primeira parte da obra *A poesia de Manuel Bandeira: humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 89-119.

20 - SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Volume 1. 6 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984, p. 216.

André Jolles:

[...] Certas formas de zombaria – penso na paródia - oferecem uma certa semelhança com a imitação. Elas repetem aquilo de que zombam, mas sublinhando, pelo cômico, o que continha os germes de um desenlace; reparam-no de uma maneira que o desfaz como um todo.²¹ [...]

Mantidas as proporções devidas, o poema “Na loja” presta-se a comparações pertinentes. Se no poema de Bandeira há uma “notícia” de jornal, e no de Lili textualmente se declara a origem da fonte do tema, uma “anedota,” mas nem um nem outro reproduzem a fonte, já que ambos os poemas se apresentam feitos diante do leitor.

O material em ambos é apropriado de uma realidade não-poética. Em Bandeira, João Gostoso é o protagonista da “narrativa,” que se suicida se jogando nas águas da Lagoa Rodrigo de Freitas. No soneto de Lili, a personagem, uma jovem “meiga” e “bonita,” entra numa loja em companhia da avó a fim de comprar uma fita de cetim azul-marinho. Ao perguntar pelo preço, o vendedor, um galanteador, não se demora e como resposta lhe diz que o preço seria “um beijo” para “cada metro”.

A mocinha se queixa do preço, mas acaba pedindo ao vendedor que “lhe corte dez metros”. O caixeiro, prelibando o prêmio em forma de dez beijos, rápido, exultante, atende ao pedido da jovem.

No momento de pagar, em chave de ouro, a mocinha malandramente dele se despede e conclui com essa tirada imprevisível : a avó pagaria a conta:

[...]

- Pronto, formosa! O pagamento, agora...
E a moça lhe responde, sem demora:
- Adeus! Quem paga as compras é vovó!.

CONCLUSÃO

Na leitura dos poemas humorísticos de Lili Leitão, a chave de ouro mantém regularmente um insuspeitado final cuja consequência por parte do

21- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. De Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 214.

receptor da mensagem é o humor, a galhofa, o intento carnavalizado.

Tomando o ensaio como tentativa de não esgotamento das virtualidades estéticas dos dois poetas, Silvio Figueiredo e Lili Leitão, nos aspectos da pesquisa ora concluída, posso reafirmar que a obra de ambos em muitos ângulos mostra uma certa unidade poética, seja pelos temas dominantes em *Sonetos*, seja pelos seus valores literários.

Este estudo não confirma absolutamente serem os sonetos reunidos de qualidade secundária ou dignos do limbo, posto que, em termos de avaliação crítica, diria que Lili Leitão, por ser dotado de maior talento inventivo e de dispor de mais recursos estratégicos compositivos, por vezes atinge um nível de qualidade superior a Silvio Figueiredo, malgrado este dispor de mais sólida formação cultural, segundo já referi neste trabalho.

Por outro lado, a leitura de ambos bem merece ser objeto de maior reflexão e, no meu entender, ainda se presta tanto aos rigores da crítica de hoje, quanto maior divulgação junto ao público leitor.

O passado da literatura é também um modo de inscrição histórico-social que ao presente importa como conhecimento, experiência e acumulação do saber. IncurSIONAR pelo pensamento poético, imagens e formas de linguagens destes dois poetas da *Belle Époque* daqueles recuados tempos das três décadas do século passado é uma oportunidade que o leitor não pode perder de vista.

Ainda que distante do seu contexto literário e os *Sonetos* podem bem ainda propiciar um proveitoso momento de leitura para os amantes de poesia, sobretudo porque – releva lembrar – a poesia destes dois poetas honram a intelectualidade boêmia e inesquecível dos frequentadores noturnos, em Niterói, do célebre *Café Paris*.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia* de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa* – volume único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1986.
- BARROS, Luiz Antonio (org.). *Viagem literária através do Estado do Rio . Niterói: Nitpress, RJ., 2010.*
- BURTIN-VINHOLES, S. *Cours de français*. 1er Anne. Porto Alegre: Globo, s. d.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *Forma e expressão do soneto*. Os Cadernos de

- Cultura. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Saúde. IMP. Nacional, 1952.
- CUNHA, Celso. & CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- CASTEX, P. G. & SURER, P. *Manuel des études littéraires françaises*. XIX siècle. . Paris: Librairie Hachette, 1966.
- EAGLETON, Terry. *How to read a a poem*. Malden, MA , USA: Blackwell Publishing, 2008.
- . *The function of criticism*. – from the Spectator to Post structuralism. Thetford, Norfolk: The Thetford Press Ltd., 1984.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MATOS, Gregório de. *Obras de G. de M, IV – Satíricas*, vol. I. Rio de Janeiro: Ed. da Academia Brasileira de Letras, 1930.
- LEITÃO, Lili. *Vida apertada*. – sonetos humorísticos. 2 ed. Edição crítica organizada por Roberto S. Kahlmeyer-Mertens. Niterói, RJ: Nitpress, 2009
- MEGALE, Heitor. *Elementos de teoria literária*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- PORTELLA, Eduardo. *Teoria literária*.(dir.) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 42, 1979.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. – Introdução aos estudos literários. 2 ed. Coimbra: Almedina, 1999.
- RICIERI, Francine (org. notas, prefácio de fixação de textos). *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira* São Paulo: Companhia Editora Nacional, : Lazuli Editora, 2007
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & CIA*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- SILVA, Da Costa e. *Poesias completas*. 2 ed.rev. e. anotada por Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Editora Cátedra; Brasília: INL/MEC, 1976.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 6 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 8 ed. Ver. e atualizada. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1984.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. teoria e prática do texto literário. 1 ed. São Paulo: Cultrix/INL, 1979.

CORTÁZAR: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM EM RAYUELA DE CORTÁZAR

Roberto Ponciano Gomes de Souza Júnior

RESUMO:

O presente artigo intenta apresentar a construção do personagem no romance *Rayuela* de Cortázar, através do metafórico e do simbólico, reinterpretando o real através do onírico e do fantástico. O artigo mergulha na temática cortazariana, partindo de sua estreia em “La casa tomada” e mostra como seu itinerário o levará a um exercício de literatura simbólico e existencialista, com o personagem sendo mais que um *alter ego*, mas um elo de polifonia entre autor e leitor. A chamada antiliteratura em Cortázar é, paradoxalmente, um exercício de método metafórico de mescla entre prosa e poesia, construindo uma nova linguagem para um romance não linear em *Rayuela*.

Palavras-chave: Cortázar; Realismo fantástico; *Rayuela*, surrealismo, onírico, existencialismo.

CORTÁZAR: The construction of the character in *Rayuela* de Cortázar

SUMMARY:

This article intend to present the construction of the character in the novel *Rayuela* by Cortázar, through the metaphorical and the symbolic, reinterpreting the real through the dreamlike and the fantastic.

The article narrates Cortázar’s theme, starting from his debut in “La casa Tomada” and shows how his itinerary will take him to an exercise in symbolic and existentialist literature, with the character being more than an alter ego, but a link of polyphony between the author and reader.

The so-called antiliterature in Cortázar is, paradoxically, an exercise in the metaphorical method of mixing prose and poetry, building a new language for a non-linear novel in *Rayuela*.

Key-words: Cortázar; Fantastic realism; *Rayuela*, surrealism, dreamlike, existentialism.

1. Introdução

Júlio Cortázar é um escritor difícil de se inscrever numa única tradição literária. Geralmente considerado como realista fantástico, nome comumente associado a vários escritores de gerações próximas, ele utiliza da transposição do real que essa forma literária lhe permite para fazer um experimentalismo que tangencia vários fazeres literários, do onírico do surrealismo; do tempo não linear e introjetado, do romance psicológico; dos textos curtos das várias gerações de contistas latino-americanos, que mesclam escolas desde realistas até pós-estruturalistas; ao uso da mitologia, que vai dialogar com várias estruturas literárias, inclusive com as clássicas.

O uso do mitológico e do metafórico tem um pé na tradição e outro na modernidade, Cortázar vai reinventar os mitos, criando toda uma nova fauna de cronópios e famas, mas também se utilizará de mitos clássicos revisitados como o de Circe. Vamos rastrear sua *Obra Crítica* (2017), para obtermos ferramentas que auxiliem na compreensão desta trajetória tão multidiversa, de idas e vindas, interregnos, aporias, manifestos e excursos, no qual ele se constrói e se utiliza do espelho para brincar, como ele sugere no uso do jogo e do lúdico, inclusive, em sua principal obra, *Rayuela*. Há uma tradição na modernidade, como diria Octávio Paz, de sempre ter que rolar de volta a roda para cima, a Maldição de Sísifo, de trazer para o tempo presente quadros e figuras que pertencem a uma tradição literária revisitada.

Cortázar usará do jogo, do humor, do insólito para reinventar o mitológico, num jogo de espelho metalinguístico convergido sempre para dentro da própria obra de arte. Se Cortázar não chega a ser um defensor da arte pela arte, ele a mede por sua valência própria e não por um discurso que está além dos limites da potência estética.

A quebra do tempo linear, a busca daquilo que permanece, que vai na dobra do tempo, além da aparência, que instaura uma perplexidade, uma tangente que cristaliza como num instantâneo de uma fotografia (daí o interesse de Cortázar na sedimentação do tempo através do pictórico), a aparência fugaz de eternidade, a cristalização de um tempo cujo significado sublime possa ultrapassar o efêmero do cotidiano. Cortázar usa o mito como um significante que dimensione o discurso narrativo, além do banal do cotidiano, para isso, o uso do mitológico, com seus mitologemas e arquétipos, que perduram e podem espelhar outras realidades, lança uma luz sobre a forma estética cortazariana.

Assim, este trabalho visa elucidar como e o porquê Cortázar constrói seus personagens, numa ideia de antiliteratura, de prosa poética e utilização da mitologia e dos símbolos.

2. A construção do personagem em *La casa tomada*

Cortázar tem uma trajetória ímpar, tanto no conto quanto no romance. Sua ideia de enfrentar o fetichismo do livro e propor uma antiliteratura sem nunca descuidar da forma literária, está imbricada em seus compromissos de leitura anteriores: Lautreamont, Walt Whitman, Kets, Rimbaud, Verlaine, Malarmé, Baudalaire, Alan Poe, os surrealistas. Cortázar tem um engajamento literário com o mórbido, com o estranho, com o marginal, com o existencialismo. De um lado, a aproximação ao surrealismo, ao mesmo tempo em que se recusa a participar de qualquer movimento ou manifesto surrealista sul-americano, por não querer reduzir sua literatura a uma forma copiada alhures. Cortázar é daqueles escritores para o qual a forma não é uma forma de bolo, na qual se copia um efeito e o reproduz, indefinidamente, para participar de alguma maneira de fazer pré-definida.

Desde que veio à lume sua obra para a crítica, com *La casa tomada*, que inaugura para a crítica o universo ficcional de Cortázar, ele se coloca numa posição *sui generis*, conto incluído no livro *Bestiário*, de 1951 – antes Cortázar havia publicado um livro de poemas denominado *Presencia*, no qual assinava como Julio Denis, em 1938 e também *Los Reyes*, um poema publicado em edição privada, feita por um amigo em 1949 e que teve, portanto, pouco alcance de crítica e leitura.

Já *Casa Tomada* tem efeito instantâneo, de forma e conteúdo. De um lado, o conto polifônico se opõe a ascensão dos movimentos populares ligados ao peronismo. Cortázar constrói dois personagens que são claramente pertencentes à classe média absenteísta portenha, dois irmãos herdeiros, que estranham a invasão do seu lar por uma horda silenciosa, que vai tomando cada cômodo, pedaço por pedaço, sem oposição dos donos da casa. Obviamente que, em um movimento contraditório e, ao mesmo tempo, tão popular como peronismo, se opor a ele, naquele momento, sem efetivamente estar ligado a nenhuma corrente política argentina, seja de esquerda ou de direita, não tornou Cortázar propriamente uma figura popular e isso trará consequências funestas à sua carreira como professor, que o levarão, inclusive, ao autoexílio.

Mas o conto não se reduz a isso, vários traços das personagens de Cortázar e de sua ficção já estão ali. De um lado, a profundidade psíquica com traços bem delineados de personagens que têm expostas suas psiquês. Cortázar claramente não é só um leitor de existencialistas, como Bergson, Heidegger ou Sartre; também é conhecedor atento das linhas de análise do caráter, inauguradas pela psicanálise. Tomemos por base *La casa tomada*, para depois seguir para a construção do personagem Horacio Oliveira (quando Cortázar,

mais experiente e dono de si, se utiliza de todas as técnicas para jogar com um personagem alter ego). ‘Em *La casa tomada*, o personagem autor principal não tem nome, chama-se sempre e apenas de Eu (qualquer relação ou confusão com o *Id*, de Freud não é mera coincidência). A própria construção do conto é fiel às perspectivas das leituras de Cortázar. O surrealismo é uma forma literária assumidamente freudiana, ainda que não tenha assinado nenhum manifesto, o participado do movimento como signatário na América Latina, Julio Cortázar, nunca negou sua importância ou influência. No surrealismo, há exercícios de construção baseados no fluxo e no onírico. Assim, numa entrevista dada ao programa *A fondo*, ele, Cortázar, explica que o conto surge de uma experiência de uma noite mal dormida em uma residência, solitário, em que ruídos nos cômodos vizinhos o faziam despertar e ir fechando as portas, uma a uma.

De um lado, Cortázar não delinea quem, de fato, está tomando a casa, ainda que pela construção social dos personagens (claramente proprietários de classe média buenaires, no meio da ascensão ao poder do peronismo), ficam implícitas as ligações com os conflitos que convulsionaram à Argentina, tanto à esquerda, quanto à direita – fundamental lembrar que o peronismo é um movimento contraditório, que nunca se opôs ao personalismo e ao caudilhismo e que recebia apoio e influência de organizações de esquerda (chegaram a ir à luta armada contra a ditadura argentina), quanto de direita, (com células fascistas que chegaram mesmo a enfrentar de armas a punho a esquerda peronista). O próprio Perón era esta figura contraditória, anticomunista, paternalista, que acomodava a luta de classes, de forma a fazer reformas que não colocassem a elite em xeque, ainda que arrancasse dela concessões. O exílio de Perón, na Espanha franquista protofascista, fala muito desta contradição do movimento.

Na construção do personagem, que Cortázar chama de *Eu*, estão alguns dados permanentes do universo ficcional de Cortázar, a autoficção, sem que nunca se rebaixe a um diário íntimo de impressões fortuitas. O narrador é Cortázar, mas nunca o é, sempre é um personagem bem construído, que deixa linhas de fuga para que a ficção seja ficção e literária de alto calibre, E não um lamurio sentido pela vida. Segundo o próprio Cortázar, na mesma entrevista: “Aí você tem um caso em que o fantástico não é algo que eu comprove fora de mim, mas que vem do meu sonho”.

Outro dado interessante e que vai perpassar muito dos contos de Cortázar, estão traços ligados à sua experiência familiar. Cortázar passa a infância numa casa, basicamente apenas com mulheres que serão sempre o centro no qual orbitam seus personagens. O narrador autoficcional vive na casa, num “casamento de irmãos”, o que já implica uma tensão sexual não resolvida, com papéis copiados vetustamente da própria construção familiar

dessa fração de classe argentina. Classe essa esquadrihada no comportamento conservador, convencional, de uma existência tediosa e mesquinha dos irmãos, que não tem outros interesses, que não os do cuidados da casa e da relação interpessoal entre eles – uma espécie de incesto não solucionado, no qual o sexo está interdito, mas também os papéis de um casal são jogados amiúde por dois seres que tem uma existência apagada, dentro desta casa que é uma herança de família, assim como os personagens de *Cem anos de solidão*, que Borges, presos eternamente a papéis sociais que lhes dão traços psíquicos muito semelhantes a todos em seu entorno, num silêncio que aumenta a tensão enigmática e magnética do conto.

Quando surgem os ruídos, a reação dos irmãos não é de denúncia (lembrando que na referência implícita à ascensão política do peronismo, não haveria a quem denunciar, já que os peronistas eram a nova lei) ou de revolta, o que delinea mais um traço dos personagens dessa classe média argentina: a resignação, já que a revolta é contra os privilégios destes que ocupam a casa. A reação de ir trancando cômodo a cômodo para não escutar os ruídos e não se interessar pelo que se passa nos outros cômodos, é uma crítica dupla. Se Cortázar tem expressas diferenças com o caudilhismo de Perón, no conto fica marcada a crítica da alienação dos personagens sobre tudo que se passa ao seu redor. Preferem se trancar no mundo congelado no tempo e no espaço só deles e a solução é não conhecer quem faz o ruído e ir cedendo o terreno até a fuga final – o exílio.

Outros elementos permanentes na ficção cortazariana, inaugurados em *La casa tomada*, é o tema do retorno e da permanência familiar no inconsciente. Termos como “espaçosa” e “antiga”, que guardam as lembranças de nossos bisavós e da infância, não são apenas referências de tempo ou de espaço. Cortázar escreveu uma carinhosa carta a Octavio Paz, quando esse escreveu o *Arco* e a *Lira*, numa carta datada de 31 de julho de 1956:

“(…) Lendo seu livro pensei muitas vezes no análogo do abade Brémond (e nos ensaios colaterais escritos por Robert de Sousa e outros), e pude constatar mais uma vez até que ponto o âmbito que você cobre, por sua maneira de pensar, derivada de um aprendizado e de uma experiência muito mais universal, se traduzia em resultados imensamente mais profundos e fecundos. E talvez o caráter fecundo seja o que mais me interessa, porque a noção de profundidade pode ser relativa e pode depender, no meu caso, de maior simpatia pelo ponto de vista francamente metafísico que você adota ao longo do seu livro” (Octávio Paz, *O arco e a Lira. O poema. A revelação poética, Poesia e história*. Cosacnayf, 2012).

A citação, de Octavio Paz, é necessária, porque lendo a concepção de poesia de Octavio Paz defende e para a qual Cortázar converge, começamos a entender o imaginário cortazariano. A casa não é só a casa, a casa é um símbolo do eterno retorno, do tempo linear, da busca de um tempo que não flui sem significado, como tempo de produção capitalista em que tudo converge para a forma valor. As reminiscências da família não são um elemento conservador em Cortázar, são um elemento psíquico, lúdico, de jogo, de lembrança, retorno e de mergulho na própria alma. As reminiscências levam a um tempo que não passa sem significação e que permanece, na terceira margem, na transversal do tempo, dotado de uma significação de um negativo fotográfico que busca o permanente no instante e na imagem (Cortázar tem vários contos sobre imagem e fotografia e um texto sobre Keats e o vaso grego, em que discute exatamente o significado do instante e da permanência).

Também a utilização do simbólico, do mitológico e do poético na prosa cortazariana. Cortázar trabalha no limite da oposição entre poesia e prosa. Para Octavio Paz, a linguagem poética é a linguagem natural, derivada do ritmo e da significação. A prosa é a quebra desta naturalidade, a imposição da racionalidade à linguagem, que a tira de seu espaço próprio. A prosa de Cortázar trabalhará não só no inconsciente, mas o tempo inteiro utilizando uma linguagem metafórica, simbólica e poética, na qual tudo é um outro, o tempo todo. Toda sua escrita é polifônica e sempre com linhas de escape para um outro, tanto que seus personagens são Cortázar e, ao mesmo tempo, nunca o são. São sempre um outro, um alter ego dotado de traços, mas nunca demasiadamente autobiográficos, de forma que deixem o leitor da literatura e se tornem exercício de pura catarse.

É equivocado reduzir a análise dos textos de Cortázar a uma análise psicanalítica do autor (aliás, é um equívoco contra qualquer autor). Ainda que Cortázar esteja marcado por espaço do Id e do Ego, que o tempo inteiro o faz utilizar da amplitude da psiquê para conduzir seus contos e suas novelas, por um tempo não linear, sua intenção não é puramente de análise da psiquê, a antiliteratura de Cortázar é literatura de primeiro nível. A forma não se rebaixa a uma análise instrumental dos personagens, de todos eles são construídos na linha entre onírico, psíquico e poético. A intenção é explorar essa fronteira e deixar sempre aberto o espaço do simbólico, na busca do *Übermensch*. A literatura de Cortázar tem sempre a ideia de ir além do texto puramente literário, sem se reduzir a um discurso político. A meta é uma busca do que há de profundo e de visceral nos homens e mulheres construídos em sua prosa poética.

Mas não é um equívoco ter chaves de leitura psicanalíticas para um texto (sem o reduzir, monotematicamente, a isso). No caso do conto supracitado, a genealogia da família leva os irmãos a uma situação de desejo sexual recalcado, articulado num “casamento de irmãos”, no qual todos os ritos de um casamento são encenados, à parte o coito, o desejo é relatado pelos olhares lançados durante horas, com elogios filtrados de maneira que o desejo sexual não esteja explicitado.

Assim, a saída da casa pode ser vista também como a exteriorização do desejo recalcado, mas não pode ser reduzida a ele, até por conta do tom belicoso e político implícito do conto, na cena caótica da Argentina de então, com a ascensão do movimento peronista. Uma das chaves de compreensão da tensão sexual do texto é que quando o primeiro ruído é escutado – e novamente aí fica a excelência da literatura de Cortázar -, o ruído seria imaginário? Real? Quem o faz, quem o executa, é sempre uma ausência.

Ou os movimentos sociais, ou um invasor imaginário, ou o despertar dos impulsos recalçados, o fato é que o primeiro ruído, com o trancamento de parte da casa, leva a agudizar a tensão sexual entre os irmãos, que se antes habitavam cômodos separados, agora terão que coabitar no mesmo quarto, dormindo próximos como um casal. Assim, a quebra do silêncio entre os irmãos e um novo cotidiano de barulhos para encobrir os ruídos dos intrusos pode ser analisado de forma dúplice, de um lado, mostra a alienação da classe possidente e média argentina, querendo abafar e não ouvir o clamar popular, de outro, é uma forma de não dar atenção ao desejo interdito e fazer barulho para fixar a consciência fora do conflito do desejo intensificado.

A proximidade física é contínua, por conta disto, até mesmo a limpeza cotidiana (incluída a dos corpos) se simplifica, o que seria uma forma de evitar a nudez e uma intimidade ainda maior. No fim, com o avanço dos invasores, o personagem que apenas se identifica como Eu (*Id*) se precipita ao exterior, para fugir da invasão e dos ruídos e que dá uma dupla face de interpretação simbólica. Ratifica-se a fuga da realidade e das reivindicações políticas, de outro, a fuga é com Irene tomada pela cintura e ainda mais próxima, no momento de maior intimidade física do conto, no qual a chave da casa é jogada ao bueiro. O que dá a possibilidade de mais interpretações, com as chaves jogadas, aceitando todas as ações do irmão, provas suficientes de que aqui, Irene é colocada apenas como objeto, objeto de desejo e de condução passiva.

Para quem sabe que Cortázar era leitor atento de Lautreamont e Rimbaud, vê-se também elementos do maldito, do bizarro, do estranho, do proibido: o desejo incestuoso descrito em pormenores, nas entrelinhas, mas interdito, num conto que tem um desfecho que se abre polissêmico e não

linear, em simbologia que se verte sobre si mesma e não se esvai como uma narrativa num tempo linear. A chave jogada no bueiro interdita a passagem do tempo e faz o leitor se debruçar sobre os enigmas lançados no texto.

3. Horácio Oliveira e o personagem alter ego

Rayuela é a obra-prima de Cortázar, obra em que toda a trajetória dele está como que plasmada, incluindo-se nela o experimentalismo na forma e no conteúdo –também o que ele chamava de antiliteratura –; o esquadramento psicológico de seus personagens (incluindo-se os dois principais, Horacio Oliveira e Maga); o existencialismo e a busca do *Urbemensch* – alinhados, ao mesmo tempo, como a náusea e o caótico da existência ;, o realismo fantástico e o onírico do surrealismo, a narrativa não linear, a tessitura poética e simbólica de toda a narrativa. *Rayuela*, e seus interstícios, suas formas de leitura, sem um final definitivo, na qual cada conto pode ser lido à parte como um único fragmento solto e que se basta a si mesmo, fazem desse romance uma experiência de desconstrução do romance e a experimentação de todos os limites literários.

Paris e Buenos Aires, terra de exílio e terra natal da personagem principal, são mais que lugares, nos quais o grupo de escritores (*O Clube da Serpente*) se encontra, no qual Horacio encontrará e se apaixonará pela uruguaia Maga e também, por mero acaso, com seu guru, o escritor Morelli. Todos organizados numa narrativa intitulada *Do lado de lá*, em que simbolicamente esse núcleo duro irá ser encenado, incluindo-se aí a passagem por um circo e por um manicômio. Cabe o destaque sobre estes quatro cenários: Paris, Buenos Aires, manicômio e circo.

Paris não é só um lugar, é a busca de Cortázar por um sentido. O existencialismo sartreano cobra responsabilidade aos intelectuais, a liberdade é sempre o agir com propósito. Por mais caótico que sejam os personagens do livro, há uma busca de sentido e coerência em meio ao caos. Paris é o lugar no qual não só Cortázar, mas também Horacio, vão desafiar as suas certezas e buscar suas encruzilhadas de seus caminhos. Buenos Aires remonta ao lugar-tema da casa, da infância e da origem deste Cortázar (agora o autor e não a personagem Horacio), que se torna mais latino ao seu autoexilar, seu ato de maior encontro com sua identidade argentina é o de renunciar a sua nacionalidade em protesto contra a ditadura militar. Cidadão do mundo, cujo o lugar não é só um nascimento, mas vários nascimentos dos quais se padecem em cada conto do caminho.

O circo é a ideia de que estamos em uma permanente arena, num permanente teatro, no qual temos que atuar com maestria todo o tempo, já o manicômio é mais do que um lugar. É um questionamento ao que seria o normal e o real, que está muito inserido na ideia do maravilhamento, do estranho, do fantástico, do grotesco, com a qual Cortázar jogará em toda sua carreira literária.

Na construção da trama, ainda, e no jogo que é, afinal, Rayuela (amarelinha), há mais dois espaços literários autônomos entrelaçados. Uma segunda parte, *Do lado de cá*, que são os capítulos de regresso de Horacio a Buenos Aires, na qual ele reencontra um velho amigo (Traveler) e se traçam as peripécias desta amizade insólita, em que o personagem projeta a memória de Maga na esposa do amigo (Talita), há uma tensão sexual e uma tentativa de sedução a Talita.

Ainda há 99 capítulos soltos, mas que elucidam componentes psicológicos e factuais relevantes para a trama, ao mesmo tempo em que cada um deles pode ser lido como um conto solto, como aqueles bonequinhas russas matriuska, em que uma está dentro da outra, mas que cada uma é uma boneca pronta e acabada.

A construção de Paris é fabulosa, mística, esta cidade “matéria infinita enrolando-se sobre si mesma”. Dos escritores ao jazz, a busca de Horacio é de um não lugar. Os acontecimentos, picados, têm relevância em si mesmo e cada momento é único e acabado como uma partitura. A linguagem simbólica, metafórica, poética, fabulosa e mesmo musical, rompe a narrativa, que não se espraia num tempo linear, mas que mergulha em cada fato como um momento único, chave de significado do texto e da vida.

Cortázar vai usar de Horacio e de Morelli para ressignificar sua forma de ver a literatura e o mundo. Quando Morelli diz que quer escrever uma obra “na qual o micro e o macrocosmos se unissem numa visão fulminante”, assumindo o “texto desalinhado, desordenado, incongruente, minuciosamente anti-literário (mas não anti-romanesco)”, no fundo é Cortázar refletindo sobre o próprio papel da literatura. Sua concepção de romanesco é das digressões sobre a permanência do romance feitas por Octavio Paz, e que tem muito a dialogar com Benjamin, sobre uma nostalgia progressista. É por isso que a antiliteratura de Cortázar nunca descamba para um discurso panfletário sem qualidade de forma. A busca existencialista de Cortázar se expressará na busca existencialista, muitas vezes incongruente e caótica (como é a própria vida), seja do personagem principal, Horácio Oliveira, seja do guru, Morelli.

Horacio Oliveira vai muito além de um alter ego de Cortázar. Julio Cortázar consegue transcender a tentação de muitos escritores de escrever

autobiografia. Se as dúvidas e inquietações do artistas se inserem na novela, ele não se incorpora como personagem a ele. Horacio Oliveira é um outro, é como esse outro poderia se dar ao luxo de fazer as maiores sordidezes e desejar tudo que um personagem não ficcional não poderia tentar. Da relação tumultuada e disfuncional com a Maga, a pouco dissimulada tentativa de sedução de Talita e da traição da amizade de Traveler, ele tem liberdade para jogar e mergulhar nas profundezas das dúvidas e vícios de todo ser humano, médico e monstro no mesmo personagem.

Cortázar usará uma linguagem crua e realista para retratar Horacio. E essa (nesta nossa época de hipocrisia politicamente correta, que, em 150% dos casos resulta em péssima literatura) é uma das delícias da construção do personagem, que não é plano. Horacio é uma homem que tem um lado refinado e culto, que discute no “Clube da Serpente” assuntos como Guerra Fria, existencialismo, jazz e as novas tendências literárias. Ao mesmo tempo, tem um comportamento dominante e machista no trato com as mulheres com as quais se relaciona (Maga e Gekrepten – com quem viverá num quarto de hotel de quinta, na Argentina), a linguagem vai às raias da humilhação e muitas delas são excluídas das discussões por serem burras e ingênuas. A contrário senso do que se pode pensar, esta é uma grande qualidade do texto, que não projeta um herói sem pecados, vícios ou contradições, não é um herói idealizado e sem máculas – como diria Caetano, de perto ninguém é normal.

O anti-herói Horacio, na anti-novela Rayuela, tem muito de todos nós. Santo e pecador, culto e, ao mesmo tempo, homem de Neanderthal, refinado e também infantil, desequilibrado, inseguro, ciumento, capaz de trair a confiança do amigo, ao mesmo tempo rival, e tentar seduzir a sua esposa (confundida no limiar de loucura horaciana com a Maga).

Sequer a personagem Maga é simplória ou plana também. Ela não é ingênuo e burra, ela compõe o elemento telúrico para o qual a vida tem um lado de pé fincado no chão, em que o cotidiano basta para a sua realidade e felicidade, o que compõe o mundo real da maior parte da humanidade. Rayuela é uma fábula retrato do mundo, no qual o rei está nu a todo momento, para quem tiver os olhos desconfiados e voltados para a duplicidade da realidade, como os da criança do conto da *Roupa nova do rei*.

Assim, a composição do personagem é fundamental para dar o caráter pluridimensional de um romance existencialista, que não tem uma narrativa linear. Se a narrativa não é de tempo linear e não busca começo, meio e fim, o personagem, que já demonstramos, não é meramente biográfico ou um simples alter ego de Cortázar. Tem que ser o condutor no circo e manicômio, que é o mundo, neste jogo fabuloso do qual não saímos incólumes e que se

refere, de fato, à vida de cada um e à busca desse significado do caminho que se faz ao caminhar.

3. Conclusão

Esta dissertação tem como fim cotejar o diálogo da ideia e do fazer literatura de Cortázar como uma relação moderna, de desconstrução, mas também de reconstrução, de retomada também de leituras clássicas através da inserção da mitologia e de arquétipos mitológicos e literários em seus textos, e da construção da personagem, utilizando dois textos e dois personagens, conto *La casa tomada*, com o personagem inominado e construção onírica e simbólica que ele faz da narrativa.

Também utilizamos Horacio Oliviera, para mostrar a polifonia de Cortázar, de como ele vai inserir em Rayuela o onírico, o realismo fantástico, o surrealismo, a desconstrução, a poesia como forma de estética engajada e forma de extrapolar os limites literários, o metafórico, o simbólico.

Nosso artigo demonstra como o trabalho de desconstrução de Cortázar se perfaz juntado tradição, modernidade e pós-modernidade. Como é um percurso tortuoso de costura ou dobra do tempo histórico, Busca de ressignificações que criem esta transversal do tempo em que a realidade se cristalice e seja retraduzida não só como um contar de segundos, minutos e horas, mas como a busca do que há de simbólico e arquétipo em cada ponto.

O realismo fantástico é também chamado de realismo mágico e o mago Cortázar nos apresenta uma boneca matriosca, na qual, se o tempo não é mais a geleia de tempo amorfa capitalista, passado, presente e futuro se fundem no tempo significante, no tempo que fica plasmado, traduzido no que Benjamin chamaria de nostalgia utópica, não um desejo reacionário de retorno às velhas formas, mas sem o culto ao novo pelo novo. Se o tempo não passa automaticamente como no realismo, se a ideia de se fazer a descrença no mundo real, a significação tem que ser encontrada sempre no espelhamento, na dobra, nas fugas, nos momentos de maravilhamento e perplexidade que dão sentido à vida.

Assim, a literatura não é um reflexo do real, mas é um outro real, maravilhado, encantado, mágico, uma outra referência do mundo, que também é um mundo, no qual é mais palatável se respirar e viver. Não é uma literatura de fuga da realidade, mas é uma literatura de desconstrução e reconstrução do real que busca este homem que ainda não foi inventado e

tem que se reinventar, antes mesmo de que sua descoberta seja anunciada, a aparente aporia do *Übermensch* nietzschiano, uma corda entre abismos, um significante existencialista que nunca é colocado aprioristicamente. *Caminante, el camino se hace al caminar.*

4. Referências

ADORNO, Theodor W. Adorno; **2012**; *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*; Tradução Marcos Mariani de Macedo; Editora da UNESP, São Paulo, 486 pp.

_____, **1995**; *Educação e Emancipação*; Tradução Wolfgang Leo Maar; Editora Paz e Terra, São Paulo, 190 pp.

_____, **2015**; *Notas de Literatura I*; Tradução Jorge de Almeida, Editora 34, São Paulo, título original *Noten zur Literatur*, 176 pp.

_____, **2015**; *Notas de Literatura I*; Indústria cultural e sociedade do espetáculo, O iluminismo como mistificação de massas, tradução de Júlia Elisabeth Levy, 2015, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 120 pp.

_____. ADORNO, Theodor. A arte é alegre? Trad. de Newton Ramos-de-Oliveira. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (Org.). Teoria crítica, estética e educação. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Ed. UNIMEP, 2001.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max; **1995**; *Dialética do Esclarecimento*; Tradução Guido Antônio de Almeida; Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 352 pp.

_____; **2009**; *Dialética Negativa*; Tradução Marco Antônio Casanova, revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva; Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 256 pp.

ANDERSON, Benedict; **2008**; *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.

BARBOSA, Ricardo; **2004**; *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 74 pp.

BENJAMIN, Walter; SCHÖTER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSE, Miriam; **2012**; *Benjamin e a obra de arte, técnica, imagem, percepção*; tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 256 pp.

BERMAN, Marshal, **2007**, *Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade*; Companhia das Letras, São Paulo,; (tradução Carlos Felipe

Moisés; Ana Maria L. Lorati); [título original: All is solid melts into the air].
CORTÁZAR, Julio, **2019**, *Valise de Cronópio*, tradução Davi Arrigucci Júnior
e João Alexandre Barbosa, organização Haroldo Campos, Editora Perspectiva,
São Paulo, 254 pp.

_____, **1998**, *Histórias de cronópios e famas*, tradução Gloria
Rodríguez, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 128 pp.

_____, **1972**, *Os prêmios*, tradução Gloria Rodríguez, Rio de
Janeiro, Civilização Brasileira, 360 pp.

_____, **2021**, *Todos os contos, 1945-1966, volume 1*, tradução
Heloísa Jahn, São Paulo, Companhia das Letras, 590 pp.

_____, **2021**, *Todos os contos, 1969-1983, volume 2*, tradução
Josely Vianna Baptista, São Paulo, Companhia das Letras, 556 pp.

_____, **1996**, *Rayuela, edición crítica*, coordenação Julio
Ortega e Saúl Yurkivich, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo,
Rio de Janeiro, Lima, editorial Alca XX, 860 pp.

_____, **2004**, *62 modelos para armar*, Buenos Aires, Grupo
Santillana, Suma de Letras Argentina, 366 pp.

_____, **2016**, *Bestiario*, Barcelona, Penguin Random House
Grupo Editorial, 134 pp.

_____, **2016**, *Clases de literatura, Berkeley 1980*, Barcelona,
Penguin Random House Grupo Editorial, 134 pp.

COX, Gary, **2007**, *Comprender Sartre*; Tradução de Hélio Magri Filho,
Editora Vozes, Petrópolis, 224 pp.

DEBORD, Guy, 2016; *A sociedade do espetáculo*, seguido de Comentários
sobre a sociedade do espetáculo, tradução de Estela dos Santos Abreu,
Contraponto, Rio de Janeiro, 238 pp.

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris: Seuil, 2000.

FICHTE, Johann Gottlieb; **2014**; *Sobre o espírito e a letra na filosofia*. Trad.
de Ulisses R. Vaccari. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de
São Paulo, 342 pp.

GILLOT-ASSAYAG, Laure. *Art militant, art engagé, art de propagande
: Un même combat?*, 2016. Disponível em: < <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/>>. Acesso em
19/10/2021.

KOSELLECK, Reinhart; **2020**; *História de conceitos*. Trad. de Markus
Hediger. Rio de Janeiro; 560 pp.

LUKÁCS, Georg, **1978**, *Introdução a uma estética marxista*; Civilização
Brasileira; Rio de Janeiro; tradução Carlos Néelson Coutinho e Leandro

Konder, 298 pp.

_____, **2003**, *A teoria do romance*; Editora 34, São Paulo, tradução, Mara Valles.

_____, **2015**, *A alma e as formas - Ensaios*; Editora Autêntica, São Paulo, tradução de Judith Butler, e Rainier Patriota, título original *Die Seele und die Formen*, 286 pp.

_____, **2010**, *Marxismo e teoria da literatura*; Editora Expressão Popular, São Paulo, tradução Carlos Néelson Coutinho, 296 pp.

_____, **2012**, *O romance histórico*, Boitempo Editorial, São Paulo, tradução Rubens Enderle, [*Der Historische Roman*], 438 pp.

_____, **2016**, *Marx e Engels como historiadores da literatura*, Boitempo Editorial, São Paulo, tradução Nélio Schneider, [*Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*], 260 pp.

_____, **1961**, *Existencialismo ou marxismo*, Les Editions Nagel, Paris, tradução E. Kelemen, [*Chvostismus und dialektik*], 290 pp.

LYOTARD, Jean-François; **2021**; *A condição pós-moderna*; trad. de Ricardo Barbosa. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 176 pp.

NUSSBAUM, **2015**; Martha C. *Sem fins lucrativos: por que a democracia precisa das humanidades*; trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 154 pp.

PAZ, Octavio; **2013**; *Os filhos do barro, do romantismo à vanguarda*; tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht; Cosac Naify, São Paulo, 192 pp.

PUCCI, B. (Org.); **2001**; *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Ed. UNIMEP, 2001.

QUINTILIANO, Deise; MASCARENHAS, Paula S.; **2010**, *Sartre em dois atos: As moscas e O diabo e o bom Deus*; Petrópolis, De Petrus et Alii Editora LTDA, FAPERJ, 168 pp.

QUINTILIANO, Deise; **2005**, *Sartre: philia e autobiografia*; Rio de Janeiro, DP&A Editora, FAPERJ, 180 pp.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (Org.); **2001**; *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Ed. UNIMEP.

RORTY, Richard; **2002**; *Ensaio sobre Heidegger e outros, escritos filosóficos*. Trad. de Marco Antônio Casanova. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SAID, Edward; **2007**; *W. Humanismo e crítica democrática*. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 182 pp.

_____ ; **2007**; *Orientalismo, o Oriente como invenção do Ocidente*; Tradução Rosaura Eichengber; São Paulo, Companhia das Letras.

SARTRE, Jean Paul, **2002**, *Crítica da razão dialética: precedida por questões de método*; Rio de Janeiro; DP & A, (texto estabelecido e anotado por Arlette Elkaim-Sartre; tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira); [*Critique de la raison dialectique, précédée de Questions de méthode*, Paris, 1985].

_____ **1970**, *A prostituta respeitosa*; tradução de Miroel Silveira; Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 84 pp.

_____ **1990**, *Verdade e existência*; tradução de Marcos Bagno; Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, título original Vérite et Existence, 124 pp.

_____ **1987**, *Sartre no Brasil, a conferência de Araraquara*; edição bilíngue, tradução de Luís Roberto Salinas Fortes; São Paulo, Editora Paz e Terra e Editora da UNESP, 104 pp.

_____ **2007**, *Esboço para uma teoria das emoções*; tradução de Paulo Neves; Porto Alegre, L&PM Pocket, 94 pp.

_____ **1989**, *Que é a literatura*; tradução de Carlos Felipe Moisés, revisão da tradução, Mário Laranjeira; São Paulo, Editora Ática, 232 pp.

_____ **1964**, *As palavras*; tradução de J. Guinsburg, Editions Galimard, Livros Unibolso, Lisboa, 190 pp.

SCHILLER, Friedrich; **1964**; *Teoria da tragédia*; tradução de Anatol Rosenfed, Editora Herder, São Paulo, 138 pp.

_____ ; **2018**; *Objetos trágicos, objetos estéticos*; organização e tradução de Vladimir Vieira, Autêntica Editora, Belo Horizonte, 206 pp.