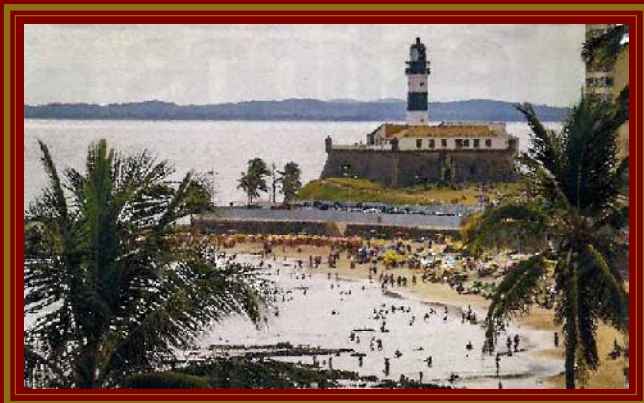


Cid Seixas

A LITERATURA NA BAHIA

(Livro 5)

PEJI DE INVENTOS



e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Este quinto volume da série LITERATURA NA BAHIA reúne textos escritos em momentos e circunstâncias diversos, tendo como ponto de identidade o fato de tratar de autores e obras que resultam da condição de *ser* ou *estar* baiano. Entendendo-se a segunda como um modo de caracterizar pessoas que, mesmo tendo nascido fora, passaram a morar na Bahia e incorporaram traços do viver baiano.

Carlos Cunha, Emília Leitão Guerra, Cyro de Mattos, Florisvaldo Mattos, José Inácio Vieira de Melo, Guido Guerra, Ruy Espinheira Filho, Castro Alves, Myriam Fraga e outros figuram como autores estudados nestes dez textos.

O autor fez questão de dar ênfase ao fato dos textos terem nascido de circunstâncias diferentes e por isso apresentam contradições resultantes da diversidade de perspectivas.

A LITERATURA NA BAHIA | 5

Tipologia: OriginalGaramond, corpo 12
Formato: 12 x 18
Número de páginas: 132

Figura da capa:
Farol da Barra, acrílico.



Endereços deste e-book:
<https://issuu.com/ebook.br/docs/peji>
<https://issuu.com/cidseixas/docs/peji>
<http://www.e-book.uefs.br>
<http://www.linguagens.ufba.br>

Cid Seixas

A LITERATURA NA BAHIA

(Livro 5)

Peji de inventos

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

EDITORA UNIVERSITÁRIA DO LIVRO DIGITAL

e-book.br

Coleção Literatura na Bahia, vol. 5

CONSELHO EDITORIAL:

Cid Seixas (UFBA | UEFS)

Itana Nogueira Nunes (UNEB)

Flávia Aninger Rocha (UEFS)

Vitor Hugo Martins (UNEB)

A LITERATURA NA BAHIA

Impasses e confrontos de uma vertente regional

1 | Tradição e modernidade

2 | 1928: Modernismo e maturidade

3 | Três temas dos anos trinta

4 | Final do século XX

5 | Peji de inventos

2018

SUMÁRIO

- 1 Inventos do Peji 9
- 2 Do velho preciosismo
ao non-sense pós-moderno 12
- 3 Nós, por exemplo, atores da poesia 21
- 4 O conto na Bahia 39
- 5 Florisvaldo Mattos, uma poesia
que transcende o tempo 44
- 6 José Inácio Vieira de Melo:
um hieróglifo que dá voz ao silêncio 54
- 7 Guido Guerra:
como se fez um escritor 60

- 8 O Livro de Sonetos
de Ruy Espinheira Filho 68
- 9 Castro Alves
e a cultura do século XX 75
- 10 Palavra de mulher,
coisa fecunda 100
- 11 Sussurros do sexo calado:
tumulto e silêncio do feminino
no simbolismo baiano 107
- 12 Livros do autor 123

INVENTOS DO PEJI

Este quinto volume da série LITERATURA NA BAHIA reúne dez textos escritos em momentos e circunstâncias diversos, tendo como ponto de identidade o fato de tratar de autores e obras que resultam da condição de *ser* ou *estar* baiano. Entendendo-se a segunda como um modo de caracterizar pessoas que, mesmo tendo nascido fora, passaram a morar na Bahia e incorporaram traços do viver baiano.

O título do volume resulta da minha própria vivência de baiano de uma cidade negromestiça do recôncavo. Em Maragogipe, terra habitada por caboclos, caiçaras, curibocas, negros e alguns brancos, era mais ou menos co-

num, em meados do século passado, utilizar o termo “peji”, pronunciado baianamente como “piji”, não apenas para designar os espaços sagrados da Umbanda e do Candomblé, mas para caracterizar um lugar onde se vai amontoando, desarrumadamente, um mundo de coisas.

Observe-se ainda que, fiéis à despesa onde se encontravam, os textos, às vezes, se contradizem, escritos que foram em contextos diferentes. Um exemplo pode ser visto através do confronto de posições contraditórias nos artigos “Palavra de mulher” e “Sussurros do sexo calado”. No primeiro, escrito ainda no contexto do século passado, a palavra “poetisa” é rejeitada, em consonância com as ideias então aceitas. No segundo, surge a dúvida se tal posição seria ou não pertinente.

Isso mostra como mudamos frequentemente e como algo que nos parece absolutamente aceitável, de repente, pode ser considerado incorreto. Primeiro, corrige-se um erro; depois, o erro torna-se acerto.

Assim o animal simbólico chamado *homem* vai construindo sua tortuosa história. Até seu antigo nome poderá mudar, visto como incorreto ou discriminatório, a partir das novas noções de gênero. Palavras que eram *comuns de dois* perdem essa função prática e nos obrigam a ser redundantes.

Assim, amigos e amigas (ou amigas e amigos), leitoras e leitores, não mais podemos ser objetivos e dizer: companheiros de incertezas. Um dia, quem sabe, existirão estudantas e estudantes, porque os indecisos estudantes serão seres indefinidos.

Para concluir este princípio de conversa de surdos, um velho verso de Antonio Brasileiro:

“Os homens não falam, blablam.”

DO VELHO PRECIOSISMO AO NON SENSE PÓS-MODERNO

Carlos Cunha publica seu primeiro livro de poesia no início dos tumultuados anos sessenta. Nessa década se afirmam poetas como Florisvaldo Mattos, José Carlos Capinan, Myriam Fraga, João Carlos Teixeira Gomes, Carlos Anísio Melhor, José de Oliveira Falcón e outros. Dentre estes, os integrantes do grupo ou da Geração Mapa atingem a maturidade poética e passam a desfrutar o prestígio assegurado pela reiteração de leituras e julgamentos críticos.

Inicialmente desvinculado dessa atmosfera cultural densa e efervescente, o poeta Carlos

Cunha vai se integrando à chamada revolução intelectual dos anos sessenta e abandonando os traços da sua formação familiar, originada no interior de Sergipe. Filho de um antigo professor de Português, autor de manuais de boa escrita, Cunha publica seu primeiro livro de versos em 1961, o preciosista *Goivos de antófilos*, quando, fascinado pela ostentação verbal dos parnasianos e retardatários de exterioridade simbolista, decorava as palavras com flores e arabescos.

O fascínio pela estética da aparência começa pelo título do livro: *goivo* é uma planta ornamental de flores rubras, raiadas de branco. Muito cheirosas e apreciadas para compor arranjos decorativos, estas flores são encontradas também na cor amarela. Antófilo, como se sabe, é o apreciador ou o entusiasta, quase obsessivo, das flores. Mas, *goivo* também é uma palavra que evoca gozo ou alegria, uma vez que o nome da flor vem do latim *gaudium*, que segundo o dicionário dessa língua quer dizer “satisfação, prazer, regozijo”.

Logo cedo, o poeta Carlos Cunha percebeu a natureza passadista da sua filiação poética inicial e, em 1963, deu uma guinada neorromântica, ao intitular o novo livro *Ilhas para morrer*. Os anos sessenta trouxeram de volta os aspectos libertários de um romantismo atualizado pela rebeldia das novas gerações, a exemplo da poesia e das artes norte-americanas, assinaladas por Jack Kerouac como pertencentes a uma outra *renaissance*. Se a ousadia e o “desligamento” da estética *beat zen* ficaram restritos aos jovens intelectuais de San Francisco, na Califórnia, seus seguidores, assemelhados e dissidentes, a reatualização da impetuosidade romântica teve consequências mais amplas em outras partes do mundo.

Diante desse quadro que adquiria contornos próprios no Brasil, Carlos Cunha liga-se à geração da Moderna Poesia Baiana (caracterizada pela antologia do mesmo nome), tornando-se um agitador cultural atuante e bem informado. O melhor da sua obra, pequena mas frondosa, está espalhada em antologias, como

Moderna poesia bahiana (com agá), Rio de Janeiro, 1967; *Cinco poetas jóvenes de Bahia*, Buenos Ayres, 1968; *25 poetas da Bahia (1633-1968)*, Salvador, 1968; *Breve romanceiro do Natal*, 1972; *Sete cantares de amigo*, 1975; *Antologia de poetas da Bahia em alfabeto Braille*, 1976, etc.

Para apagar as marcas de um início marcado pelo preciosismo de gosto neoparnasiano – aqui lembrado, como fixação de um trajeto literário e como instrumento de compreensão de uma obra de matizes diversas –, nosso poeta recolheu os exemplares do livro de estreia e, mesmo na sua bibliografia, riscou a palavra *antófilo* do título do livro. Quando, em 1977, publicou o volume *A flauta onírica*, Carlos Cunha fez constar da bibliografia o título reduzido para *Goivos*. Fez mais ainda: recolheu das mãos de leitores conhecidos os exemplares dos dois livros da fase inicial, não permitindo à posteridade o conhecimento desta produção, o que causa uma brecha indesejável, especialmente numa coletânea como esta, ago-

ra organizada por Guido Guerra. O leitor fica privado de acompanhar e comparar as diferentes estações do trajeto poético desse escritor arredo mas significativo; posseiro de dicção pessoal e inconfundível, no quadro da poesia baiana da segunda metade do século XX.

Mesmo antes da publicação do livro *A flauta onírica*, reunindo a produção da fase mais recente de Carlos Cunha, marcada pela sua ligação à geração de 60 e à Moderna Poesia Baiana, diversos poemas eram lembrados de memória pelos seus leitores. “Breve comunicado do poeta burguês”, “Somos”, “Canto do Natal no perímetro urbano” e “Tempo de criança” são alguns exemplos de poemas selecionados pela antologia da lembrança. Poemas que, recolhidos ou não em coletâneas, passaram a circular entre os apreciadores da poesia.

Embora distante e distinto dos livros anteriores, *A flauta onírica* trai o seu processo de construção poética ao longo do tempo, revelando, ora tendências mais conservadoras, ora mais avançadas, de uma produção multiface.

A dicção caudalosa e sincopada de alguns poemas antológicos de Carlos Cunha aponta para esta tensão entre o antigo e o moderno mais radical. Assim, temos textos marcados pela construção de ideias ou pela cogitação de emoções. A exemplo da estética barroca, a obra de Cunha fragmenta-se entre o plano *conceptivo* e o exercício *cultista* de formas inusitadas e, às vezes, esdrúxulas.

Alguns dos seus poemas nasceram de longas preleções feitas aos amigos, quase sempre sintetizadas numa frase lapidar. Essa frase, verso solto na língua, voando da boca para o ouvido, ancora finalmente num novo poema. Outras vezes, a frase síntese não brota do discurso oral, guardando-se para a gestação do poema, como forma pressentida, sugerida e acabada.

O neobarroquismo da construção frasal de Carlos Cunha nasce de uma tensão entre tradição e ruptura. O gosto suspeito por expressões que denotam uma suntuosidade envelhecida entra em choque com a recupera-

ção de processos transgressivos operados pelos poetas da alta modernidade. É nesses poetas do final do século XIX e início do século XX, transgressores e malditos, que Carlos Cunha vai buscar elementos que tocam os limites do pós-moderno. Bem sabemos que o projeto da alta modernidade, radical no limiar do século XX foi diluído ao longo dos anos. Já nos anos cinquenta, a modernidade abandonava os “excessos” de Mallarmé e outros continuadores dos seus ousados lances de dados. Cem anos depois, com o advento do século XXI a pós-modernidade volta a incorporar a quebra de fronteiras entre o real e o invento, entre o dito e o não dito, o “bom senso” e o *non sense*.

A mistura impura, as contradições de uma dicção ora enfunada de prosápia ou de ascendência parnasiana, ora surpreendida por ousadas quebras bruscas que ultrapassam a dicção, aos poucos, cristalizada e acomodada pela modernidade, fizeram com que a poesia de Carlos Cunha transitasse do concerto ao des-

concerto, construindo ao seu modo o vozerio neobarroco da pós-modernidade.

Creio que a obra poética de Carlos Cunha ficou reduzida às três fases distintamente marcadas pela publicação dos seus livros *Goivos de antófilo*, *Ilhas para morrer* e *A flauta onírica*. Após a edição deste último, o poeta deixa de aparecer em revistas e suplementos; não revelando mesmo se continuava escrevendo poemas ou não. Seu silêncio com relação à criação literária tornou-se intransponível. Absoluto.

Embora presente na vida intelectual da cidade, hoje como executivo da Academia de Letras da Bahia, Carlos Cunha insiste em se fazer ausente como escritor. Recentemente, com a publicação da antologia *A Poesia Baiana do Século XX*, organizada por Assis Brasil, não quis que seus poemas fossem incluídos; numa incompreensível apagamento do seu nome do quadro histórico da produção poética na Bahia. Daí a importância deste livro preparado por Guido Guerra e nascido por inspiração do pre-

sidente da Fundação Gregório de Matos, acadêmico Francisco Pessoa, ele mesmo admirador da poesia de Carlos Cunha. O livro que o leitor tem o privilégio de ter em mãos repõe em circulação e, conseqüentemente, preserva do esquecimento uma poesia inolvidável.

DO VELHO PRECIOSISMO AO NON SENSE PÓS-MODERNO.

In: CUNHA, Carlos. *A flauta onírica e novos poemas*. Salvador: Edições Cidade da Bahia / Fundação Gregório de Mattos, 2001, p. 151-159.

NÓS, POR EXEMPLO, ATORES DA POESIA

Esta é uma mesa redonda de poetas, ou melhor, é um encontro de poesia. Um momento em que todos nós teremos oportunidade de ouvir e de falar um pouco da criação poética. Uns falando da sua própria experiência, outros falando do contexto no qual se insere o seu processo criativo. Falando de outros poetas.

Devo começar dizendo que a minha presença nesta mesa, ao lado de um criador de obra vasta e nacionalmente reconhecida, como Ruy Espinheira Filho, – poeta que “escreve no peito dos homens”, conforme o dizer do estudioso e crítico do modernismo brasileiro Mário da Silva Brito – a minha presença pode ser

atribuída à generosidade e à amizade do professor doutor Francisco Ferreira de Lima e dos seus colegas, organizadores deste encontro.

Estou presente na qualidade de poeta menor, de... – peço que gravem a expressão irônica com a qual me defino agora: meio-poeta.

Acredito que nenhum criador, nenhum intelectual, deva medir a sua importância a partir da autoavaliação, da autoestima, mas a partir do juízo isento e descomprometido de terceiros; da crítica, portanto. Ou mesmo de uma crítica que considere tendenciosa ou muito rigorosa. Em 1979, Flávio Renê Kothe, quando do lançamento do meu primeiro livro que alcançou circulação nacional, com uma edição descabida de três mil exemplares, *Fonte das pedras*, publicado pela Editora Civilização Brasileira, estampou dois artigos de exaltada crítica demolidora, um no Rio e outro em São Paulo. Num dos bem humorados trechos em que procurava avacalhar o livro, ele dizia:

“Cid Seixas parece ser um desses tantos poetas que, só porque *escreve algo pareci-*

do com versos, também se acha no direito de dizer besteiras. Não é um poetastro simplesmente menosprezível e que não saiba nada do que está fazendo, mas também não é uma grande voz no horizonte da poesia. *Com boa vontade* pode ser até considerado um *poeta quase estadual*. Seixas está mais para a espacialização de Cummings do que para a sutileza de Mallarmé. Não que ele não queira ser sutil, mas *Salvador não é Paris*, especialmente a Paris do *sonho de qualquer subdesenvolvido*.” [Os grifos são nossos]

Aceitando a definição do crítico, estabelecimento desde já que o meu papel no quadro da poesia brasileira, ou mais modestamente, da poesia baiana, é de um coadjuvante; não de um protagonista, como a maioria dos escrevedores de versos delira ser.

É, portanto, na qualidade de poeta que, *com boa vontade*, no dizer do crítico Renê Kothe, pode ser considerado *quase estadual*, que participo desta mesa redonda para falar de poetas federais, de poetas estaduais e municipais.

Lembre-se que a conhecida expressão foi ironicamente usada por Drummond, no livro *Alguma Poesia*, de 1930, no contexto de um pequeno poema, “Política literária”, dedicado a Manuel Bandeira, em que dizia:

“O poeta municipal
Discute com o poeta estadual
Qual deles é capaz de bater o poeta federal.

Enquanto isso o poeta federal
Tira ouro do nariz.”

Toda literatura – quer seja aquela que se considera patrimônio da humanidade, quer seja a literatura nacional, a literatura estadual, ou ainda o acervo de uma região – toda literatura é constituída tanto por autores essenciais quanto por autores secundários, terciários etc. Os primeiros, os grandes autores, os poetas fortes, na terminologia do crítico norte-americano Harold Bloom, são poucos, são raros. Os demais, os poetas menores, são muitos. Mas uma tradição literária não dispensa nem a uns

nem a outros. Os escritores secundários, os continuadores de um processo, são responsáveis pelo estabelecimento do gosto, pela fixação das conquistas trazidas pelos mestres.

Fernando Pessoa só pôde ser reconhecido e compreendido, depois dos seus diluidores, depois dos pequenos poetas que deram curso ao discurso imprevisto e inovador da sua poesia. Todos aqueles que, mesmo não sendo grandes vozes, realizam um trabalho sério e consciente, contribuem para a afirmação da literatura do seu povo e da sua língua.

É, portanto, penso eu, na qualidade de escritor secundário, ou mesmo terciário, que participo desta mesa. Ou melhor: na condição de meio poeta (pedi que gravassem a expressão). De meio poeta porque poeta-crítico. Um pouco poeta, um pouco crítico. Como não atribuo a mim mesmo a designação de poeta (porque poeta é Pessoa, é Drummond, é Shakespeare), como dispenso a designação, é na condição de leitor da poesia presente em toda arte que aqui estou.

Por isso, não falarei do meu próprio trabalho, salvo se, por acaso, ele for lembrado nas discussões que fecharão esta mesa-redonda. Falarei aqui da poesia baiana como uma construção social, conjunta.

Os grandes poetas causam uma espécie de vazio quando se vão. É como se inibissem o surgimento de outras grandes vozes. Soam apenas as vozes saudosas. Depois do fenômeno Castro Alves, a Bahia viveu uma espécie de baile da saudade das viúvas e dos viúvos do arrebatamento lírico de Cecéu; como Castro Alves era tratado pelos mais próximos.

Tivemos dificuldade de sair do romantismo, romantismo esse que iria impregnar os parnasianos e os simbolistas baianos. Carentes de grandes vozes, nos apegamos demasiadamente ao passado e à tradição. Vejam que quando o modernismo chegou à Bahia, com a publicação da revista *Arco & Flecha* – em 1928, e com a geração de poetas e teóricos como Eugênio Gomes, Godofredo Filho, Afrânio Coutinho, Hélio Simões, Pinto de Aguiar e Carvalho Filho – vejam que mesmo nesse momento de

busca de novidades, o movimento modernista na Bahia foi designado de “tradicionalismo dinâmico”. Os escritores baianos não ousavam romper com a tradição; porque o fantasma da tradição era mais forte do que a renovação.

Para melhor compreensão da vida literária baiana dessa época, convém não perder de vista o alvorecer do século, quando Afrânio Peixoto e Xavier Marques esboçaram um procedimento estético que se tornou matriz para poetas, prosadores e publicistas.

Entre os nossos criadores mais destacados do início do século XX estão os chamados “bravos rapazes” das revistas *Nova Cruzada* e *Os Annaes*, que desempenharam o papel de disseminadores do simbolismo, no primeiro decênio do século vinte. Mas os nomes de Pethion de Villar, Pedro Kilkerry, Durval de Moraes e Arthur de Salles não poderiam transpor os limites do simbolismo visto da província e anunciar a instauração do pensamento moderno. As condições do ambiente cultural baiano criavam entraves para o grande salto que representaria uma nova revolução na sua formação estética.

Bem verdade que em outros estados nordestinos, poetas de inspiração parnasiana e simbolista evoluíram para o modernismo, conforme o significativo exemplo de Jorge de Lima – que começou como sonetista neoparnasiano, autor do antológico “Acendedor de Lampiões”, um dos *XIV Alexandrinos*, e chegou a ostentar o título de “Príncipe dos Poetas de Alagoas”. Jorge de Lima conseguiu dar o salto e já com *O Mundo do Menino Impossível* aderiu ao modernismo.

Até mesmo o fenômeno Pedro Kilkerry, que foi uma espécie de “sistema de alarme premonitório” da arte poética moderna, teve sua voz abafada pelo som bombástico dos atabaques retóricos da Bahia. Surpreendentes são alguns trechos de Kilkerry no *Jornal Moderno*, em 1913:

– “Olhos novos para o novo! Tudo é outro ou tende para outro!”

– “O metro é livre: vivamo-lo. O mais importante, porém, de tudo, dessa complexidade, de toda essa demência raciocinante

é que as harmonias individuais, os caracteres não podem ser velhos como os senadores de Roma ou os sete sábios que cofiaram longas barbas na velha Grécia. Não se arrastam passos, braços não tremem; na existência do século não se titubeia.”

– “Ao tempo em que escrevo estas linhas, já aí está a urgência suarenta do tipógrafo a espiá-la e ouço a trepidação ansiosa do maquinismo impressor, a que estou associando a ânsia dos leitores no nosso órgão, que é o do seu momento social, da hora que soa.”

Apesar da sonora proposta vanguardista – *Olhos novos para o novo!* – a província desconheceu ou não quis entender esse lado da contribuição de Kilkerry, cujo pensamento foi encontrar paralelo anos depois, não mais na Bahia, mas em São Paulo, pelo intrépido *voyeur* Oswald de Andrade: “Ver com olhos livres”, conforme notou e anotou atento Augusto de Campos, traçando um paralelo entre os dois poetas.

Para demonstrar a força da tradição entre nós, veja-se um caso emblemático: Em 1928 a

Pongetti editava o livro *Samba Verde*, com poemas nitidamente modernos, de Godofredo Filho que, antes mesmo do esperado lançamento, recolheu toda a edição e afastou o seu autor do rol dos primeiros modernistas brasileiros.

Teriam os tambores antigos atingido os ouvidos cosmopolitas do modernista baiano, abateando o pássaro em voo pleno?

A tradição fala mais forte na primeira capital da colônia, onde a vanguarda é *tradiccionista*.

É este contexto cultural que nos estrutura, que fala por todos nós. Somos todos uma consequência desta “Triste Bahia, oh! Quão dessemelhante”, conforme o verso do nosso poeta primeiro, Gregório de Mattos.

Algumas cidades do interior contribuíram de modo notável para a formação do quadro de poetas modernos da Bahia. Feira de Santana nos deu tanto Godofredo Filho, autor do longo e famoso “Poema da Feira de Santana”, quanto Eurico Alves, poeta telúrico, que fez os ventos da roça soprarem sobre os ares cosmopolitas do modernismo.

Do sul do estado, das roças de cacau, veio a poesia de Sosígenes Costa. O poeta transitou do simbolismo para o modernismo. Seu texto que mais me fascina insere-se numa trilogia brasileira formada por *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo (publicado em 1928), *Cobra Norato*, de Raul Bopp (publicado em 1931), e *Iararana*, de Sosígenes Costa, escrito por volta de 1933 e publicado postumamente em 1979, com introdução, apuração do texto e glossário de José Paulo Paes.

Iararana documenta os resultados do contato de Sosígenes Costa com as ideias estéticas que constituíram a espinha dorsal da revolução modernista, iniciada em 1922. Mas, ao mesmo tempo, marca os pontos de diferenciação entre o seu programa e o do grupo paulista, numa frutífera e personalíssima independência. *Iararana* é a grande epopeia do modernismo grapiúna, contando a história da raça brasileira a partir da imposição dos valores civilizatórios greco-romanos às culturas nativas do país.

O texto de Sosígenes revela a compreensão de que à arte moderna cabe realizar a tarefa de digerir os conceitos do mundo clássico, depois de destruí-los e devorá-los, *antropofagicamente*. A proposta cultural da nossa Antropofagia não é uma simples formulação teórica do manifesto oswaldiano, mas a tradução de uma prática elaborada pelo processo criador de escritores brasileiros; ou de qualquer escritor comprometido com o amanhã da sua arte.

Depois dessa geração de precursores do modernismo e de modernistas baianos, os anos cinquenta trouxeram algumas vozes expressivas, vozes destiladas pelo rigoroso engenho da poesia de 45. Entre esses poetas podemos citar, entre outros, os nomes de Florisvaldo Mattos, Myriam Fraga, Carlos Anísio Melhor, João Carlos Teixeira Gomes e José Carlos Capinan.

Os primeiros poemas de Florisvaldo Mattos que ganharam audiência e notoriedade são de 1953. Esse autor da Geração Mapa foi cooptado por Glauber Rocha para o núcleo do que viria a ser um dos movimentos culturais mais

frutíferos da Bahia. Glauber e outros jovens, quando leram os textos de Florisvaldo Mattos, identificaram no companheiro, alguns anos mais velho do que eles, o tradutor das suas aspirações intelectuais pela voz da poesia. Foi com entusiasmo e admiração que a *troupe* glauberiana conquistou o novo aliado. Mesmo assim, ele só veio a publicar o seu primeiro livro, *Reverdor*, em 1965. Agora, no ano de 1996, a Fundação Casa de Jorge Amado publicou de Florisvaldo Mattos *A Caligrafia do soluço & Poesia anterior*, reunindo a sua produção poética.

Outros dois integrantes da geração Mapa que só vieram a ser publicados em livro muitos anos mais tarde são Carlos Anísio Melhor e João Carlos Teixeira Gomes.

Anísio viveu como boêmio e deixou seus poemas perdidos nas mãos das muitas amadas. Parte da sua vida foi vivida em mesas de bar, nos velhos tempos da boemia, e outra parte em sanatórios psiquiátricos, onde, em meio aos loucos, tratava-se do vício da bebida. Anísio gastou toda a sua fortuna, herança deixada pelo

pai, em viagens a cassinos e em orgias que duravam semanas. Ele costumava fechar as boates exclusivamente para sua roda de amigos, que eram muitos. Acabada a fortuna, passou a viver nos hospícios psiquiátricos, chegando a ser interno como indigente. Recuperado da bebida, terminou os seus dias numa casinha humilde e com um emprego de funcionário público. Somente em 1982, por iniciativa dos amigos, foi publicado o seu único livro, *Canto Agônico*, embora figure com destaque em várias revistas e antologias.

O velho Anísio, na época das Jogralescas, criadas por Glauber Rocha nos tempos do Colégio Central, tinha a preferência do público como declamador de poemas. Para quem não sabe, nos anos cinquenta, as Jogralescas eram verdadeiros espetáculos teatrais, onde os jovens estudantes construía os cenários, as situações dramáticas, enfim, toda uma movimentação cênica, interpretando seus sentimentos, suas ideias – seus poemas.

João Carlos Teixeira Gomes – hoje jornalista e professor aposentado, crítico literário,

estudioso da obra de Gregório de Matos, sobre a qual escreveu um dos livros essenciais – João Carlos Teixeira Gomes também teve o seu primeiro livro publicado tardiamente, por iniciativa de Carlos Cunha e minha. Quando ocupei a direção do Teatro Castro Alves, promovemos o lançamento do livro no *foyer* do teatro. *Ciclo Imaginário* é de 1975, mais de vinte anos depois das Jogralescas e dezoito anos depois de ter se iniciado na literatura através da revista *Mapa*, a mesma revista de Glauber Rocha, Florisvaldo Mattos, Paulo Gil Soares, Calasans Neto e tantos outros. Em 1987 a Editora Nova Fronteira publicou, no Rio de Janeiro, *A esfinge contemplada*, o mais importante livro de Teixeira Gomes.

Por fim, quando terminavam os anos cinquenta, isto é, em 1959, surge a poesia de José Carlos Capinan. Ele marca o limite entre a geração dos anos cinquenta e a chamada geração de sessenta. Poeta engajado, produziu uma obra vigorosa e altamente expressiva, uma obra comprometida com o homem, com a luta política pela emancipação social. Seus primeiro e

mais importante livro é *Inquisitorial*, publicado na Bahia em 1966 e agora, trinta anos depois, reeditado no Rio pela Civilização Brasileira.

Capinan levou muitos anos distanciado da poesia escrita. Tornou-se conhecido como compositor de música popular, parceiro de Gilberto Gil e Caetano Veloso na época revolucionária do Tropicalismo. Anos depois, retornou ao livro, publicando algumas obras. Mas a poesia engajada de *Inquisitorial* constituiu-se o marco da sua expressão.

Chegamos então aos anos sessenta, quando a poesia baiana é enriquecida por vozes múltiplas e expressivas. Cito apenas alguns nomes, outros são igualmente dignos de destaque. Myriam Fraga, autora de *Sesmaria*, *Marinhas*, *Femina* e tantos outros livros. Ildásio Tavares, autor de *Canto do homem cotidiano*, *Tapete do tempo*, *Ditado* e, além de poeta, romancista expressivo com *Roda de fogo*, romance que marca as angústias humanas e os equívocos da ditadura instaurada em 1964.

Da região de Feira de Santana surge Antonio Brasileiro, uma das grandes vozes da mo-

derna poesia baiana. Ele começa a ser notado a partir de 1967, quando criou a revista *Serial*, de poesia. Nos meus tempos de estudante, Antonio Brasileiro foi uma referência importante. Brasileiro publicou *Estudos, Fragmentos de Agapanto, Os três movimentos da sonata, A pura mentira* e outros. Este ano, a Fundação Casa de Jorge Amado editou a sua *Antologia poética*; reunião dos textos mais expressivos de Antonio Brasileiro.

Maria da Conceição Paranhos é outra voz feminina da geração de sessenta, autora de *Abc-reobtido*, de *Chão circular* e de outros livros. Neste ano de 1996, também pela Fundação Casa de Jorge Amado, publicou *As esporas do tempo*.

E encerrando esta referência incompleta aos poetas surgidos nos anos sessenta, voltamos a Ruy Espinheira Filho. O poeta baiano da sua geração de maior audiência aqui e em nível nacional. Notem que Ruy começou a publicar relativamente tarde. Nascido em 1942, somente em 1979, aos trinta e sete anos, com *Julgado do vento*, mostrou seu trabalho ao país. E

em 81, com suas *Sombras luminosas*, recebeu o Prêmio Nacional de Poesia Cruz e Souza, instituído pelo Governo do Paraná. É verdade que as Edições Cordel, mantidas em Feira de Santana pelo amor à poesia, publicaram o pequeno volume *Heléboro*, nos idos de 1974. Nesse livrinho em formato de cordel estão reunidos os poemas com os quais o então estudante universitário Ruy Espinheira Filho ganhou por anos consecutivos todos os concursos literários promovidos pela Universidade Federal da Bahia, deixando nos estudantes da época, concorrentes de Ruy, a imagem do imbatível lutador de palavras.

No mais, conforme os versos do velho Gregório de Mattos, nosso poeta primeiro: “Isto sois, minha Bahia, isto passa em vosso burgo”.

Nós, por exemplo, atores da Poesia. Texto apresentado à mesa redonda sobre Poesia Baiana, no I Seminário de Estudos Literários. Universidade Estadual de Feira de Santana, 1996.

O CONTO NA BAHIA

Uma antologia é apenas uma reunião de textos vistos como flores de um mesmo buquê: um florilégio. A palavra *antologia*, inicialmente usada para designar um arranjo floral, estendeu-se, por analogia, às seletas de prosa e verso.

Tais arranjos nascem do gosto e da sensibilidade de quem os organiza. É o caso desta coletânea, *O conto em vinte e cinco baianos*, organizada por Cyro de Mattos. O contista, premiado e publicado internacionalmente, quis aliar o seu gosto de leitor a critérios objetivos, fazendo com que esse livro fosse além do que é lícito exigir de trabalhos de igual natureza.

Tornou-se obra de referência, por isso mesmo editada por uma universidade pública que vem se destacando pela qualidade (de conteúdo e de continente) das suas publicações – a UESC.

Numa acrobacia bem sucedida, Cyro de Mattos reuniu 25 histórias e 25 autores – capazes de despertar o gosto e a sensibilidade do leitor – a duas exigências ou critérios básicos: conter, apenas, autores nascidos na Bahia e que tenham publicado livros de contos. Os escolhidos foram Adonias Filho, Aleilton Fonseca, Aramis Ribeiro Costa, Ariovaldo Mattos, Cyro de Mattos, Dias da Costa, Elvira Foeppe, Gláucia Lemos, Guido Guerra, Helena Parente Cunha, Hélio Pólvora, Herberto Sales, Humberto Mariotti, João Carlos Teixeira Gomes, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Medauar, Luis Afonso Costa, Luis Henrique, Maria da Conceição Paranhos, Orlando Pereira Santos, Ricardo Cruz, Ruy Espinheira Filho, Ruy Povoa, Sônia Coutinho e Vasconcelos Maia.

Alguns dos escritores aqui reunidos são figuras essenciais da literatura brasileira, outros se destacam no panorama regional, como os

contistas grapiúnas, numericamente privilegiados na coletânea. Vivendo no sul da Bahia, o organizador traz à tona autores pouco conhecidos em outras regiões do Estado, permitindo assim a constatação do caráter circunstancial, situado e datado, de qualquer antologia.

Todo autor ausente poderá reivindicar sua inclusão e todo leitor poderá selecionar seus escritores preferidos, configurando uma outra coletânea, igualmente válida e igualmente necessária. De relance, para ilustrar as possibilidades de polêmica (característica de tudo aquilo que desperta interesse), eu poderia abrir a lista dos descontentes, citando a ausência do contista David Salles, autor de *A traiçoeira invenção da noite*, agora lembrado. O tempo e o lugar tornam alguns autores mais distantes e impõem a presença de outros. Afinal, escolher apenas um quartel de uma centena de contistas é guerra de alto risco. Evidentemente, a lembrança de nomes ausentes é meramente provocativa: ilustrativa. Assim como os cânones, as listas dos melhores livros do século etc., os autores incluídos numa antologia

também variam de leitor para leitor. Cabe avaliar, portanto, se a escolha que temos em mãos é significativa ou não. A seleção desses contos é criteriosa e de alta qualidade. O que mais poderemos exigir de uma antologia?

O conto é um gênero literário que alcançou excelentes resultados em solo baiano, rivalizando hoje com a poesia. Se, no passado, a Bahia desempenhou um papel central na lírica brasileira, os contistas reunidos nesta seleta demonstram a vitalidade e a excelência da narrativa curta em nosso Estado.

Tal vitalidade exige, por si mesma, a multiplicação de obras dessa natureza; umas de caráter mais objetivo e rigoroso, a exemplo de *O conto em vinte e cinco baianos*, outras de caráter deliberadamente circunstancial. Qualquer que seja a opção adotada, autores essenciais poderão ficar ausentes, como é o caso de prosadores do porte de Garbognini Quaglia, de Euclides Neto, de Jorge Amado ou de Fernando Ramos que, pelos critérios seguidos por Cyro de Mattos, não puderam ser incluídos

nesta antologia de *Contistas Baianos Contemporâneos*.

“Sabemos bem que toda obra tem que ser imperfeita”, constatou Fernando Pessoa, pela voz de Bernardo Soares. Cyro de Mattos sabe disso e, com coragem, enfrenta o desafio, bem municiado para ser bem sucedido. Com exceção das lágrimas dos ausentes, o livro agrada e é lido com prazer e proveito.

Cyro de Mattos: *O conto em vinte e cinco baianos*. Ilhéus, Editus / Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2000.

FLORISVALDO MATTOS, UMA POESIA QUE TRANSCENDE O TEMPO

Meu primeiro alubrimento com a poesia de Florisvaldo Mattos se deu cerca de dez anos depois da publicação do surpreendente *Reverdor*. Surpreendente porque, ao ter contato com o livro de poesia de Florisvaldo Mattos, tomei conhecimento de outros livros publicados na Bahia dos anos sessenta.

Descobri a geração de Godofredo e Carvalho Filho, pioneiros da modernidade na Bahia, ao tempo em que fui tomado pelo espanto diante das obras de dois novos poetas revelados em livro nos meados dos anos sessenta; os excelentes Florisvaldo Mattos e José Carlos

Capinan. Secundarista do Colégio da Bahia, chegado do interior, passei a estagiar em jornais e emissoras de rádio para ter meu próprio dinheirinho de estudante.

Foi através das obrigações da redação dos Diários Associados, como repórter de setor, encarregado de cobrir a área cultural, que conheci, mais de perto, o nome de Florisvaldo Mattos, então diretor da sucursal do *Jornal do Brasil*, e o nome de Capinan, poeta do tropicalismo. Mas em seguida veio o entusiasmo ao reconhecer que esses dois intelectuais, já então respeitados, eram autores de dois livros que seriam marcantes para a minha geração, *Reverdor*, de Florisvaldo, e *Inquisitorial*, de Capinan.

Vivendo os anos de engajamento da juventude estudantil, tomei o livro de Capinan como cartilha, soletrada como forma de oposição ao regime direitista vigente; e, confuso aprendiz dos segredos da palavra, fiquei sem saber como incluir a poesia de Florisvaldo Mattos no espaço do modernismo. Ainda identificando a modernidade com o poema sem eira nem bei-

ra, sem sela e sem cabresto, sem rima e sem medida, não sabia como compreender a rigorosa “escritura em pedra” desse poeta moderno e de feição clássica.

Pensava então que a poética instaurada pela geração de 45 e retomada pela geração que lhe seguiu era um retrocesso. Pensava também que o parnasianismo *já era*, que Olavo Bilac era uma besta e que nós estávamos com a verdade, única, porque nossa. Como então compreender o fascínio, ambíguo, incômodo, porque me espantava, diante do “galope amarelo” ou da “maquina de alvura sonora”, que aquela poesia que não me parecia, caracteristicamente, modernista provocava em mim?

Arrastado pela força e pelo mistério da palavra poética, passei a contemplar, com um respeito quase religioso que as coisas desconhecidas ou não compreendidas nos provocam, aquela “sonora arquitetura”. E graças ao espanto inaugural que a poesia impõe, pude principiar a compreender coisas que não compreendia.

Assim, em lugar de falar da obra de Florisvaldo Mattos como alguém que se dedica à crí-

tica literária, abduco ao troncho trono analítico – no qual muitos se sentam, ostentando o higiênico papel de críticos, – para falar de surpresas e de incertezas que são a pedra de toque da mais atenta leitura do texto poético.

Assim, que me seja permitido falar de lembranças; lembranças da descoberta sempre renovada dessa poesia que hoje nos traz a este encontro.

Foi mais ou menos naqueles passados dias dos anos setenta que conheci o movimento Armorial de Pernambuco, liderado por Ariano Suassuna, resultante da fusão de uma escrita, de uma pintura e de uma música embebidas em raízes da terra, mas ao mesmo tempo universalizadas pelo rigor clássico e erudito.

No esforço de compreender a poesia de Florisvaldo, através do confronto com a fusão do telúrico com o erudito, proposta por Suassuna, publiquei na página quatro do jornal *A Tarde*, de 24 de março de 75, um artigo intitulado “O armorial dos três poetas”. Era uma forma de explicar como uma poesia recorrente às frondosas matas do cacau e às pe-

dras da terra gasta, não a terra desolada de Eliot, mas a terra ressequida dos nossos sertões; era uma forma de explicar a fusão desses elementos, tão nossos e tão palpáveis, com o rigor de uma escrita que não prescinde da experiência acumulada, ou do aprendizado clássico.

Aqui, agora, ousa arriscar uma outra comparação da poesia de Florisvaldo Mattos com a obra esplendorosa de Sosígenes Costa. Não seria a admiração manifesta do poeta grapiúna de hoje pelo poeta grapiúna de ontem um indício de identidade?

Curiosamente, apesar do poema *Iararana* ser, em muitos aspectos, comparável ao *Cobra Norato*, que colocou Raul Bopp como figura importante do modernismo, Sosígenes entra na História da Literatura Brasileira apenas como um poeta simbolista. Sua importância como modernista é triunfalmente desconhecida pelos olhos eruditos do centro-sul. Aqueles olhos cujas mãos únicas escreveram a história.

A aproximação da escritura de Florisvaldo Mattos com os torneios verbais do invento de

Sosígenes ou de outros poetas simbolistas e parnasianos é uma tentação ao leitor. Anos atrás, relacionava-se sua domaço de pedras com a arquitetura poemática de João Cabral de Melo Neto e de outras vozes pós 45. Mas se evitava uma aproximaço com o parnasianismo, movimento que foi injustamente massacrado pelos pontas-de-lança de 22, como forma de afirmaço do novo através da desqualificaço do velho.

Assim, aproximar um poeta brasileiro moderno dos poetas parnasianos pareceria pura provocaço. O mesmo não ocorreu, por exemplo, em Portugal. Fernando Pessoa, considerado por Roman Jakobson como síntese da modernidade presente nos grandes artistas europeus do século XX, sustenta o seu salto em direço ao futuro no declarado diálogo com o passado e com os fantasmas que assombram os velhos sobrados da memória.

Foi essa capacidade de Pessoa de transitar entre tradiço e ruptura que levou o crítico português Arnaldo Saraiva, nos dois volumes do livro *O modernismo brasileiro e o moder-*

nismo português, a buscar em Olavo Bilac raízes do elaborado engenho formal de Fernando Pessoa. Convém lembrar que, na sua época, Bilac foi o poeta brasileiro de maior audiência em Portugal, o que justifica a possível influência.

E nada disso desqualificou a poesia de Pessoa; mesmo perante os inseguros vanguardistas brasileiros. O seu valor é intrínseco. Assim também ocorre com todo poeta.

Por que, então, não considerarmos o entre lugar do verso de Florisvaldo Mattos? Porque situá-lo descarnado das leituras e influências que se entremostam, que se velam e revelam na sintaxe do verso?

Florisvaldo Mattos não temeu escandir sua arte nos limites do soneto, mesmo quando os poetas que se queriam modernos, a qualquer custo, estigmatizavam as jóias de quatorze pedras preciosas.

Desse modo, o metro fixo de dez pés emprestou seu ritmo inconfundível aos versos brancos do cantor das tropas “conduzindo cacau para Água Preta”.

Se no já citado artigo de 1975 procurávamos compreender a feérica arquitetura da “fábula civil sonhada”, vinte anos mais tarde, no artigo intitulado “Domação da palavra”, publicado na coluna Leitura Crítica, do jornal *A Tarde* (de 15 de abril de 1996), voltamos à poética de Florisvaldo Mattos, quando do lançamento de *A Caligrafia do Soluço & Poesia Anterior*.

Nesse novo texto, lembramos que o primeiro livro individual do poeta trazia uma seleção rigorosa e circunscrita a um mesmo tema, o que podia ser entendido como evidência do completo domínio da poesia pelo autor que ali fazia seu primeiro concerto solo. Nesse bem cuidado volume, com ilustrações de Calasans Neto, o autor dizia: “Os poemas deste livro – escritos de 1955 a 1963 – foram escolhidos pelo autor, para publicação, tendo em vista uma unidade temática de base agrária.”

Tal escolha fez com que Florisvaldo passasse a ser visto como um poeta do campo, não faltando as comparações com o Virgílio das *Georgicas* e com outros poetas universais. Mas

a sua obra obedece a duas grandes vertentes; essa primeira, onde o elemento telúrico define a natureza do canto, e uma outra, cidadina ou cosmopolita, que amplia e desenvolve o alcance de uma voz do interior.

A natureza do canto desse poeta tem de fato a marca da grei: Água Preta, Uruçuca, Itabuna, enfim, as terras do sem fim da Nação Grapiúna.

Foi esse vínculo primeiro do poeta com a região, suas roças adubadas com o sangue dos homens de aluguel e os sonhos desfeitos, que deu à sua voz o selo de compromisso com o Homem. Num momento em que o engajamento partidário era o sedutor caminho encontrado por muitos escritores e artistas, o compromisso humanístico e – digamos – telúrico de Florisvaldo Mattos traçou a arquitetura fulgurante da sua escrita, em torno da qual aqui estamos reunidos.

Florisvaldo Mattos, uma poesia que transcende o tempo. Texto apresentado ao evento da série “Encontros Literários”, realizado na Academia de Letras da Bahia, no dia 16 de maio de 2010.

REFERÊNCIAS

- MATTOS, Florisvaldo. *Reverdor*; poesia. Xilogravuras de Calasans Neto. Salvador, Macunaíma, 1965.
- MATTOS, Florisvaldo. *A caligrafia do soluço & poesia anterior*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado / Copene, 1996, 180 p.
- SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português; subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Volume I. Porto, s. ed., 1986, 336 p.
- SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português; subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Volume II: *Documentos dispersos*. Porto, s. ed., 1986, 336 p.

JOSÉ INÁCIO VIEIRA DE MELO: UM HIERÓGLIFO QUE DÁ VOZ AO SILÊNCIO

De acordo com a programação deste evento, a minha intervenção foi prevista para secundar a exposição da professora Eliana Mara, que já escreveu, por mais de uma vez, e com fecunda propriedade, sobre a poesia de José Inácio Vieira de Melo. Diante da primazia da fala de Eliana, optei por ser bem mais breve do que na primeira intervenção que fiz há pouco neste encontro.

Quando fui convidado para participar desta mesa de poesia, na qual os centros constelares são o engenho de Florisvaldo Mattos e a arte de José Inácio Vieira de Melo, confesso

que achei temerária e desproporcional a presença de uma nova voz, há pouco tempo ainda desconhecida, ao lado da figura respeitada de Florisvaldo Mattos.

Isso porque eu era um completo ignorante das artes e dos apartes de Inácio, vivente das Alagoas retirado cá pras bandas da Bahia. Temia que a poesia solar de Florisvaldo Mattos projetasse sombra sobre o outro lado. Mas depois de uma primeira leitura, ainda de forma ligeira e transversal, de alguns versos de Inácio Vieira de Melo, vi que não estava diante de um simples iniciante dos caminhos da escrita, mas de um poeta, com pleno direito de se fazer ouvir.

Justifica-se, portanto, a presença do alagano ao lado do grapiúna. Na verdade, são dois sóis que brilham em pontos diversos e com intensidades singulares e múltiplas.

Curiosamente, os temas dos dois poetas se afastam e se achegam.

A Espanha, entremeada na poesia de Florisvaldo Mattos, aparece em forma de “Bodas de sangue” no verso de José Inácio.

Se, no “Soneto Rural” do livro *Reverdor*, Florisvaldo recolhe “pastoral envelhecida / ao som da flauta”, por sua vez, José Inácio, não mais em forma de soneto, mas através do poema livre nominado “Rural”, anuncia:

“Eu vou pra roça, ajudar o dia amanhecer
 (...) e sentir a chuva de leite em meus olhos.”
 “Eu vou pra roça, lá o documento é a
 [palavra.”

Este verso que fecha a porteira do poema “Rural” abre para nós uma encruzilhada na qual escolho dois caminhos de significância. No primeiro, o poeta retoma o valor moral de um compromisso assumido nos tempos de antanho. Na roça, não é preciso *firmar escritura* para manter a palavra. O documento é o próprio sujeito. Ou: o homem é a palavra; e a palavra é o homem.

Observe-se que ao criar uma ambivalência para a expressão escritura, aqui tratada como documento, mas que remete também à arte da escrita, estamos tão somente explorando as

possibilidades deste verso de José Inácio: “Eu vou pra roça, lá o documento é a palavra.”

Vejam a ressonância árcade do sentido. Lembre-se que os poetas do século XVIII, cansados da empolada erudição neoclássica dos séculos anteriores, especialmente no maneirismo, contraditoriamente, elegeram o campo como espaço das suas elucubrações poéticas. Se o ruído vulgar das cidades, apinhadas de gente confusa, não permitia o medrar da palavra, plena de som e de sentido, a figuração do campo assegura o fluir da poesia no sopro do vento, no canto das aves, na calma dos dias esquecidos do relógio e medidos somente pela chegada e pela partida do sol. E da lua.

Ora, o verso do catingueiro Zé Inácio insiste: “Eu vou pra roça, lá o documento é a palavra.” Se na cidade são os documentos que valem em lugar do homem, as debêntures, as letras de câmbio, os títulos legais; no campo, podemos viver esquecidos de toda essa parafernália infernal.

Na roça o homem é a sua palavra.

E aqui estamos no campo da palavra poética, a linguagem como morada do ser, na concepção de Heidegger. Ou do versículo de João:

“No princípio era o verbo”.

A palavra mítica, divina, constrói o mundo, a partir do nada. A palavra poética, humana, constrói o homem, a partir do sentido. A frase “o documento é a palavra” significa também: o que importa é a palavra, seu som, seu ritmo, seu sentido, sua poesia.

Eis porque vale a pena aceitar o convite do catingueiro Inácio e ir para a roça montado na garupa do seu cavalo Centauro. No seu mundo rural, enquanto ele sente a chuva de leite nos olhos, nós podemos sentir os respingos da poesia das suas palavras.

E que não se pense que a ausência dos apetrechos que entopem, atulham as casas, as ruas, as lojas e as cidades torna o campo um lugar ermo onde se vive a esmo. Não. No seu “Registro da fala do silêncio” o poeta Vieira de Melo ensina que o silêncio “é um hieroglífico

poema”. Ou, podemos dizer, para concluir, que o poema é um hieróglifo que dá voz ao silêncio.

BIBLIOGRAFIA

MELO, José Inácio Vieira de. *A infância do centauro*; poesia. Ilustrações de Juraci Dórea. São Paulo, Escrituras, 2007, 136 p.

MELO, José Inácio Vieira de. *Roseiral*; poesia. São Paulo, Escrituras, 2010, 108 p.

MELO, José Inácio Vieira de. *Cavaleiro de fogo*; blog. <http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com/>

JOSÉ INÁCIO VIEIRA DE MELO: UM HIERÓGLIFO QUE DÁ VOZ AO SILÊNCIO. Texto apresentado ao evento da série “Encontros Literários”, realizado na Academia de Letras da Bahia, no dia 16 de maio de 2010.

GUIDO GUERRA: COMO SE FEZ UM ESCRITOR

Além dos laços de amizade, que se ataram há mais de vinte anos, um outro longo laço me liga ao escritor Guido Guerra: o jornalismo como ponto de partida, como escola da vida e da arte. Esta aproximação deve ter sido a razão pela qual os organizadores deste evento me escolheram para apresentar o escritor cujo nome de pia e de guerra é Guido.

Quando eu ainda era um inexperiente colega e aprendiz numa redação de jornal, Guido Guerra, embora jovem, era um jornalista experiente, respeitado e, sobretudo, temido.

Respeitado, por nós, que começamos a seguir o caminho que ele soube andar com admirável desembaraço. Convém lembrar que aos dezenove anos ele já assinava a sua própria coluna, quando habitualmente todos levávamos alguns anos na condição de anônimos repórteres.

Sua inquietação, sua ousadia e, principalmente, seu domínio da escrita abriram os caminhos do jornalismo para Guido Guerra. Mas, se para nós, seus colegas, ele era querido e respeitado, para os outros, os que não privavam da sua estima, ele não era assim tão respeitado. Ele era temido. Como são temidas as mordidas de cobra, os ventos encanados, as assombrações e, principalmente, as más línguas.

Este homem cordial de agora, cuja maturidade deu relevo às qualidades socialmente admiradas, era um *gauche*, um daqueles a quem um anjo torto disse: vai, Guido, fazer Guerra na vida.

E ele foi. Foi o Papagaio Devasso, foi o Língua de Trapo, foi o irreverente guardião dos maliciosos costumes.

Jorge Amado, quando precisava de um personagem para demolir a ordem e os malditos bons costumes, tirava das ruas, das redações do jornal, um sujeito que tinha como predicados ser magro, feio, fraco, mas abusado como o capeta chupando chupeta: Guido Guerra.

Assim, quando Jorge Amado precisava de um personagem para demolir a ordem, com seus maus costumes, eis que pulava para as páginas do romance de Amado o então pouco amado homem de guerra, o aguerrido Guido. E assim aparecia, em muitos romances do conhecido contador de histórias da nossa gente, a cara e o nome do Língua de Trapo.

Assim ele se fez conhecido.

Mas não foi assim que permaneceu. O tempo poliu a pedra bruta, a brita. As águas de muitos rios lavaram a língua, o trapo. E surgiu, reluzente, a luz do trabalho, da seriedade, do talento. Surgiu assim o escritor Guido Guerra.

Se nos primeiros livros, o jornalista tentava dar ares de ficção a uma reportagem única e recorrente: os fatos do seu mundo interior; em

contrapartida, nos últimos livros, o jornalista – artesão da escrita – se fez artista, se fez escritor.

Mas esse foi um longo caminho. Primeiro foram cometidos os indefectíveis poemas da mocidade. Os lacrimosos versos de amor que todos nós, um dia, escrevemos. Nome da assonbração, ou do livro de Guido que não se materializou: *Encarnação do amor*.

Desencarnado continuou esse livro até hoje, inédito, de cujo pecado Guido nunca se confessou. Folheando um velho resumo bibliográfico é que soubemos que o autor cometeu o pecado da poesia. Depois desses manuscritos inéditos, dessa poesia amorosa não confessada, vieram os contos de *Dura realidade*, publicados em 1965 pela Editora Progresso; a celebre editora de Pinto de Aguiar, que foi responsável por um raro momento de franca atividade intelectual na Bahia.

A Progresso foi uma editora baiana com dimensões e prestígio nacionais, que refletia um instante privilegiado das nossas atividades e do nosso mundo cultural. Um instante em

que a civilização baiana existia perante a nação, do ponto de vista da criatividade dos intelectuais e da resposta das instituições – e também do poder público.

Um instante que, nos dias mais recentes, foi substituído pela falta de editoras, pela falta de uma política cultural mais planejada e menos inconsequente. Um instante que foi substituído pelo desapareço governamental pelo livro. Um instante que foi esquecido ao som do fricote, da dança da galinha e outras piruetas mais. Triste retrato de “um povo que a bandeira empresta para cobrir tanta infâmia e covardia e deixa transformar-se nesta festa, qual manto impuro de bacante fria.”

Isso é um trecho do poema de Castro Alves, no qual ele se indignava pensando no seu momento e renunciando o futuro, o nosso momento de agora. Mas esse momento não tinha começado ainda.

Quando Guido publicou *Dura realidade* nós não tínhamos caído num plano real. Uma geração ainda não havia constatado que *o sonho*

acabou. A Bahia vivia os resultados dos anos de Edgard Santos, de uma Universidade atuante, viva, da Editora Progresso e de tantas coisas mais. Foi nesse clima propício à euforia que se deu a estreia em livro de Guido Guerra. Tendo publicado seu primeiro livro em 1965, ele estaria comemorando agora trinta anos de literatura, se o nosso tempo fosse de comemorações.

Mas, mesmo sem comemorações, em meio ao tumulto, algumas vozes se querem claras, cristalinas e coerentes. Algumas vozes insistem em falar e nos restituir a esperança perdida. Por isso escritores como Guido Guerra amadureceram. Ele e toda uma geração.

Com esforço, trabalho e confiança na escrita, o jovem jornalista de ontem, o rebelde sem causa, encontrou o seu caminho, a sua causa: a causa da palavra.

Quando os personagens do Guido Guerra dos anos setenta falavam era uma voz uníssona que dizia o seu sentimento. Somente anos depois veio a despersonalização, o dialogismo, a

presença de vários sujeitos, verossímeis, verdadeiros, independentes do seu criador.

Anos depois, não mais uma voz uníssona dizia o seu sentimento, o pessoal e o intransferível; mas várias vozes de vários personagens diziam o sentimento do mundo, o impessoal, o transferível a todos nós, a toda voz. Várias vozes diziam que surgia um escritor.

Somente anos depois ele sairia da *casa do sem jeito* para o *céu azul do sol poente*, onde *Dr. Salu* anunciava as santas aparições da luz, da terra, do ficcionista Guido Guerra. Não mais o Papagaio Devasso, não mais o Língua de Trapo, mas o escritor, o criador de mundos e de criaturas. Aquele que aprendeu, através do diálogo bem tecido e da voz do outro, a dar voz a si mesmo e ao outro silenciado.

As angústias, as inquietações do adolescente rebelde que antes explodiam em confissões pessoais e intransferíveis, finalmente foram postas à margem de si mesmo e diante do outro. Desse modo passou a falar não mais por si, mas pelo outro, por todos nós.

Por tudo isso, pelo talento, ou melhor, pelo trabalho, construiu-se o artista, o escritor. E um escritor não nasce do nada, nasce de um esforço, de uma determinação, de uma consciência construtiva.

Conta-se que Graciliano Ramos, com sua objetividade, curta e grossa, teria respondido a uma pergunta mais ou menos assim:

– Mestre Graça, o que é preciso para se fazer um escritor?

Resposta:

– Bunda.

Para sentar na cadeira e trabalhar, trabalhar e trabalhar.

Por tudo isso, pelas muitas cadeiras pelas quais passou, pelo esforço, pela dedicação, pela seriedade e pelo trabalho, com a palavra o escritor Guido Guerra.

GUIDO GUERRA, COMO SE FAZ UM ESCRITOR. Apresentação do autor durante à série de eventos mensais intitulada *Com a palavra o escritor*, promovida pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 11.08.95

O LIVRO DE SONETOS, DE RUY ESPINHEIRA FILHO

Forma clássica nas literaturas ocidentais, o soneto ganhou relevo no século XIII e aportou na nossa língua quando a modernidade histórica constituía o Renascimento português. Sá de Miranda transportou as “novas” invenções formais da Itália para Portugal, inaugurando uma tradição posteriormente enriquecida por Camões, Bocage, Antero de Quental e outros grandes poetas, até o soneto tomar de assalto o modernismo português, bem como brasileiro e seus desdobramentos, fazendo de Vinícius de Moraes o contemporâneo responsável pela sua consagração junto a grandes faixas de público. É evidente que o percurso foi bem mais

amplo, sendo aqui recortado pela arbitrariedade do gosto.

O poeta Ruy Espinheira Filho pertence, cronologicamente, a uma geração que estigmatizou a tradição dessa fôrma como forma ultrapassada e incapaz de dar suporte a novas expressões. Não obstante, ao afirmar a sua maturidade poética enquanto escritor do seu tempo e circunstância, Ruy volve às origens literárias da língua, evocando Sá de Miranda no “Soneto da Luz de Maio”, publicado neste final do ano 2000, no *Livro de Sonetos*. Trata-se de uma viagem de meio milênio, onde o leitor descobre que existem conquistas da sensibilidade e da inteligência capazes de vencer o tempo, se reinventando como a própria vida humana.

Nas páginas da história da literatura não existem formas superadas. Pelo contrário, é o poder criador e a capacidade de afirmação dos escritores de um momento que se tornam incapazes de responder ao que Drummond chamou de “infinita invenção da vida”. Ruy Espinheira Filho é um poeta que sabe disso e procura demonstrar na sua obra, já aceita e

consagrada como um dos altos pontos de referência da poesia brasileira que transpõe os umbrais do século XXI, a responsabilidade do artista de não permitir a superação e o envelhecimento da condição humana.

A constante aceitação de desafios no sentido de renovar, transformar e tornar vicejantes as expressões da inteligência e da sensibilidade é o modo encontrado pelos artistas de repartir a própria vitalidade com o seu tempo. O homem novo nasce a cada dia pelo invento fecundante daqueles que não se limitam ao papel de testemunhas da história, mas aspiram à condição de construtores e reinventares da sua circunstância.

Desse modo, o soneto desponta na obra poética de Ruy Espinheira Filho a partir de 1976, somente aparecendo em livro em 1984, com *Morte secreta*. O longo tempo geralmente transcorrido entre a escrita e a publicação dos poemas de Ruy mostra a sua preocupação com a qualidade, assegurada pela depuração através de continuadas leituras. Convém lembrar que sua estreia em livro se deu em 1974, com *Heléboro*, publicado pelas Edições Cor-

del, de Feira de Santana, por um outro poeta essencial da sua geração, Antonio Brasileiro.

Trata-se de uma estreia tardia: somente aos 32 anos de idade, se fazia ouvir o canto desse poeta que, mais tarde, se afirmaria como uma das vozes mais expressivas da poesia baiana e brasileira do século XX. Ao contrário de muitos poetas que começaram a publicar cedo, Ruy Espinheira Filho despontou maduro com sua dicção depurada e pronta para os grandes saltos da invenção. Quando, em 1979, o editor Ênio Silveira publicou pela Civilização Brasileira *Julgado do vento*, segundo livro de Ruy, contendo toda a produção do poeta até aquela data, Mário da Silva Brito, crítico e historiador do Modernismo Brasileiro, encerrou sua apreciação do livro com uma frase verdadeiramente consagradora: “Ruy é poeta que escreve no peito dos homens”.

Nesse livro aparecia também o poema de quatro estrofes e quatorze versos, renunciando o lugar do soneto na obra de Ruy Espinheira Filho. “Notícia da casa”, não incluído no *Livro de sonetos* deve ser lembrado como expressivo prelúdio:

*A casa não se descreve.
Sente-se. Aqui permanecem
todos: dos que não vieram
àqueles que já partiram.*

*Na casa jamais se apaga
a luz com que me fitaste
(porém em ti, não: em ti
era só vidro, quebrou-se).*

*A casa se arquiteta
a si mesma, cada vez
mais habitada, enquanto
sangro paredes e espaços.*

*E cresce. Até não deixar
sinal no meu peito imóvel.*

Ruy Espinheira Filho reuniu, pela primeira vez, os seus sonetos num único volume em 1998, emblematicamente também pelas Edições Cordel, o mesmo selo editorial do seu livro de estreia. Agora, encerrando o ano 2000, o *Livro de sonetos* aparece em 2ª edição ampliada, pelas Edições Cidade da Bahia, publicadas

pelo escritor Guido Guerra. São 32 sonetos, todos de boa qualidade, o que levou o crítico Miguel Sanches Neto – da *Gazeta do Povo* e da revista *Bravo!* – à seguinte conclusão: “O soneto foi e continuará sendo um elemento de identidade da língua e um território de provação para os poetas que queiram ultrapassar os horizontes de recepção mais imediatos.”

É a isso que aspira a obra poética de Ruy Espinheira Filho, quando se inscreve num território atemporal, frequentemente destacado pelos estudiosos da sua poesia. Hélio Pólvora constatou que o escritor atua “em duas vertentes principais”, perpassando o cotidiano em forma de epifania e vivificando o passado em busca da “emoção cristalizada”. É por isso, talvez, que Miguel Sanches Neto reconhece em Ruy bem mais do que o “poeta da saudade”, proclamando-o poeta da unidade. “Esta harmonização do diverso – segundo Sanches Neto – é complementada por um apagamento de fronteira entre passado e presente”.

Tal aspecto da poesia de Ruy já foi pioneiramente destacado por Mário da Silva Brito, no final dos anos setenta, descobrindo na es-

crita do autor de *Heléboro* a “faculdade de situar-se no passado, no presente e no futuro”, afirmando que assim o poeta “recupera horas de ontem, contempla as de agora e vaticina as de amanhã”.

A segunda edição do *Livro de sonetos*, de Ruy Espinheira Filho, reafirma estas considerações aqui lembradas e mantém viva na mente do leitor a certeza de estar diante de um exemplar dos raros e verdadeiros poetas, capazes de atualizar o passado na lapidação do cristal do tempo e da memória.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *O Livro de Sonetos*. 2^a ed. ampliada. Edição projetada e executada por Guido Guerra. Salvador, Edições Cidade da Bahia, 2000.

CASTRO ALVES E A CULTURA DO SÉCULO XX

Devo começar reconhecendo a impropriedade do título que escolhi para esta conferência: “Castro Alves e a cultura do século XX”. Quando o poeta Carlos Cunha, em nome da Academia de Letras da Bahia, me fez o convite e solicitou o tema da conferência, respondi com algo ainda vago que, somente depois, iria tomar forma.

Entre as marcas da cultura do século XIX está um fato decisivo para a Europa e os países colonizados: a preparação literária do mundo moderno. Se o Renascimento e seus desdobramentos posteriores reconstituem artisticamen-

te o mundo clássico, o Romantismo prepara a modernidade literária.

O mesmo século XIX, que trouxe conquistas e avanços ainda hoje retomados pela pós-modernidade, impôs ao homem moderno valores tidos como ultrapassados mas capazes de atuar com forte poder coercitivo.

No Brasil, a sobrevivência de velhos costumes no mundo rural traçou o perfil de uma sociedade que optava pela vida urbana sem abrir mão da sua fisionomia rural. A religiosidade típica de um mundo fragmentado erigia-se em contradições e conflitos constituindo uma ética errante.

Dentre os traços da cultura do século XIX, a moral religiosa e o binômio amor-vida afetiva constituem o objeto deste trabalho.

Para chegar ao texto agora apresentado aos participantes do XXVI CURSO CASTRO ALVES, recorri ao livro do crítico baiano David Salles *Do ideal às ilusões; alguns temas da evolução do romantismo brasileiro*.

Sete artigos densos e bem fundamentados compõe esta obra que apresenta uma síntese

das especulações de David Salles sobre o romantismo no Brasil. O texto “Castro Alves e a lírica amorosa romântica” toma como linha condutora a tese segundo a qual o poeta lírico não é suficientemente reconhecido e valorizado. David Salles começa com as seguintes palavras:

“A existência de uma imagem predominante num artista (...) impede, quase sempre, a devida atenção para que se veja a outra face. (...) termina-se por criar-lhe uma imagem parcial, desintegrada.”

Ao longo do texto, que aqui recorto, David Salles reitera a ideia:

“Em toda parte, quando se fala em Castro Alves, ele é tido e havido como “o poeta dos escravos”, o poeta libertário, condeiro ousado e arrebatado... Está bem, não é sem razão! Mas essa imagem cunhada impede (pelo menos ofusca) a imagem do lírico amoroso, vista só como apêndice.”

Esse estudo do crítico David Salles contém muito do que eu gostaria de dizer sobre a poesia amorosa de Castro Alves. Relendo-o, reconheço agora o débito inadvertidamente contraído com David num ensaio que publiquei no livro *Triste Bahia, oh quão dessemelhante. Notas sobre a literatura na Bahia*. No capítulo de abertura do meu livro, intitulado “Da presença de Eros na lírica romântica”, procurava fazer uma leitura refletindo o interesse e as preocupações com a psicanálise. Antes de ser incluído no livro, uma versão desse texto foi publicado em 1982 no *Minas Gerais Suplemento Literário*.

Naquela época, o empenho em ligar a leitura da lírica castroalviana às descobertas de Freud e ao ensino de Lacan me impediu de perceber a identidade das minhas afirmações com as pesquisas de David Salles. Retomando agora ambos os textos, o dele e o meu, para este XXVI CURSO CASTRO ALVES, remeto os interessados ao importante livro de David Salles: *Do ideal às ilusões*, publicado em 1980 pela Editora Civilização Brasileira.

Entre as marcas da cultura do século XIX está a não resolvida flutuação do espírito entre a vitalidade de Eros e a destruição de Thanatos. Entre o princípio do prazer e uma estática aceitação do princípio da realidade. Seguindo tais caminhos, revi o citado artigo, escrito há anos sobre o Poeta, e aqui retomo as suas principais articulações, para caracterizar um aspecto da cultura burguesa instaurada ou consolidada no século XIX.

A moral sexual dessa cultura, rasgada por contradições e conflitos, se ressentida da tensão entre o delírio fantasioso do desejo e a expiação obsessiva de culpas imaginárias. O homem, incendiado pela ânsia de vida e amor se proíbe a plenitude dessa experiência, recusando à mulher a condição de parceira na procura lúdica. Só é considerada merecedora do amor romântico a virgem de pureza passiva, enquanto a mulher que não se deixa vencer pelo bloqueio da libido poderá ser, apenas, objeto de desejo, saciado no fogo infernal do desprezo e da condenação moral romântica.

Ao punir a mulher com a condenação ao bloqueio do desenvolvimento libidinal – substituindo o desejo pela ausência contida no símbolo “pureza” – ele se pune a si mesmo.

O fato da moral burguesa reservar, quase que exclusivamente, à mulher de categoria social menos elevada o papel de objeto sexual terminou por condicionar a identificação do prazer amoroso com aquilo que é mais desprezível aos olhos do burguês: a decadência na escala econômica ou social. Se a paixão dos sentidos se concretiza em chamas com uma pobre rapariga de subúrbio, o romântico não consegue dissociar as noções de prazer e pobreza aí articuladas. Como o não possuir riquezas se configura como o inferno burguês, o ser possuído ou possuída pelo prazer evoca constantemente esta temida situação.

Mas, como percebeu Dante Moreira Leite no livro *O amor romântico e outros temas*, a mulher foi o alvo das consequências mais anulatórias deste processo, para quem “O matrimônio seria afetivamente insatisfatório, e a permanente frustração encontraria fuga no

romance de folhetim, que representava, portanto, uma necessidade no sistema de representações da época. A situação do homem era, sem dúvida, mais cômoda, pois o ambiente social permitiria a busca de relações afetivas mais satisfatórias, sem que por isso devesse renunciar ao respeito da família e da sociedade. Para ele, o castigo seria de outra ordem: viveria atormentado pela ideia de que sua mulher também pudesse traí-lo. Para o romântico, o pior de todos os castigos.”

No que diz respeito ao papel da arte de transitar para além das fronteiras demarcadas, articulando a conquista de um novo espaço e marcando a continuidade do processo histórico como evolução do ser humano, a lírica de Castro Alves merece maior atenção no quadro da Literatura Brasileira do século XIX.

O mais rápido confronto desse poeta com toda a nossa tradição romântica, no que concerne ao tratamento do amor, põe, sem dúvida, o jovem autor de *Espumas flutuantes* numa posição menos comprometida com os chamados “males do século”.

Conforme demonstrou o crítico baiano David Salles, em importante conferência proferida há trinta e um anos atrás no velho prédio aqui em frente, onde funcionava o Instituto de Letras da UFBA (hoje incendiado, qual a Roma de Nero); conforme demonstrou David Salles, neste texto posteriormente incluído no livro *Do ideal às ilusões; alguns temas da evolução do romantismo brasileiro*, Castro Alves ocupa um lugar ímpar na lírica romântica por não ter limitado seu texto à simples expressão da *ânsia de amar*, como ocorre, por exemplo, com Álvares de Azevedo que cristaliza o ideal contemplativo da moral sexual romântica. Recorde-se o conhecido e admirado “Lira dos vinte anos”:

“Oh ter vinte anos sem gozar de leve
A ventura de uma alma de donzela!
E sem na vida ter sentido nunca
Na suave atração de um róseo corpo
Meus olhos turvos se fechar de gozo!”

É evidente que, neste caso, o canto substitui a posse do objeto, conforme se poderá deprender do confronto destes versos com outros textos de Álvares de Azevedo, para quem o poema é uma forma de sublimação. Como o amor ideal não pode ter existência e imagem no ato humano de amar, considerado proibido pela consciência romântica, a sublimação através da poesia será a única maneira de resolução do conflito. Uma maneira precária, no caso em foco, que se alterna com a obsessão pela morte – único meio seguro de eliminação dos conflitos burgueses, conforme o testemunho da experiência romântica.

Manuel Bandeira, na *Apresentação da poesia brasileira*, reúne dados bastante significativos para uma análise do caso Álvares de Azevedo, arquétipo de uma época, como o trecho da carta do jovem poeta Álvares de Azevedo que diz:

“Sinto no meu coração uma necessidade de amar, de dar a uma criatura este amor que me bate no peito. Mas ainda não encontrei aqui uma mulher – uma só – por quem eu pudesse bater de amores”.

Álvares de Azevedo, é importante que se diga, vivia em São Paulo, importante centro urbano em processo de crescimento, onde as possibilidades de relacionamento afetivo eram maiores do que em pequenas cidades, marcadas pela mentalidade rural. Mas o que chamamos de cristalização do ideal contemplativo da moral sexual romântica levou o poeta a se proibir a vida da cidade, tendo inclusive deixado de frequentar certa casa de família pois – a expressão é do jovem mancebo Álvares de Azevedo – “não é das melhores nem muito louváveis, pelo contrário, é bem nodoadada a reputação dessas senhoras”.

Este depoimento é por si mesmo eloquente, dispensando qualquer adendo, além das observações que nos permitem compreender a moral romântica como um sintoma. Não no sentido semiótico do termo, mas no sentido patológico.

Com argúcia e poder de síntese, Alfredo Bosi observa, com respeito a Castro Alves:

“Com ele fluem sem meandros as correntes de uma renovada lírica erótica, tanto

mais forte e limpa quanto menos reclusa no labirinto das culpas sem remissão.”

Se o romântico não consegue viver em paz com a sensualidade e o amor sem culpas – isto é, se não consegue viver nos jardins das delícias, prelúdios, primícias e pomos ofertados por Eros, em decorrência do seu compromisso com a regressão e com Thanatos, o implacável senhor da morte – em Castro Alves, o culto ao antigo deus do amor é uma vocação, deliciosa devoção às divas e dádivas da vida.

Platão, no *Banquete*, antecipa muitas das reflexões dos nossos dias e coloca questões estimulantes e bastante conhecidas. Sua interpretação retira a aura divina de Eros, colocando-o entre os feitos e atributos do homem. Para o filósofo, o amor é simplesmente um desejo, uma privação:

“Portanto, a pessoa, e quem quer que deseje alguma coisa, deseja forçosamente o que não está à sua disposição, o que não possui, o que não tem, o que lhe falta; ora,

não são estes justamente os objetos do desejo e do amor?”

Opondo-se à crença dos seus contemporâneos segundo a qual Eros é um deus, o filósofo afirma que se trata de um gênio – traduziríamos: de uma força – que preenche o vazio que há entre os deuses e os homens. O objeto do amor seria sempre o desejo da imortalidade, assegura o autor de *Banquete*:

“Não debes pois te espantar de que todos os seres amem o que procriaram, pois é devido ao desejo de imortalidade que amam e se desvelam.”

Em outro momento ele reafirma que o amor é o desejo de possuir sempre, e nós podemos acrescentar: possuir o que é impossível. Irreversivelmente, Thanatos nos roubou o objeto que nos tornaria igual aos deuses: a permanência da vida, a imortalidade. Se Eros é para Platão a força perene da vida, sua grande luta será sempre travada com Thanatos. Mas, irremediavel-

mente, a vitória de Eros, quando ocorre, é sempre simbólica: a conquista do objeto roubado ao homem por Thanatos será realizada simbolicamente no fruto do amor. O filho é a continuação e a imortalidade dos pais, e, na ausência dos mesmos, seu símbolo.

A busca da imortalidade se opera na alquimia da transmutação da não existência, seja criando, pela fertilidade do corpo, um outro homem, seja, pela fertilidade do espírito, concebendo obras que assegurem a permanência do criador. E arremata Platão, através da fala de Diotima:

“Pois o mesmo se dá com o amor: desejo do bom e da felicidade, em geral, eis no que para todos consiste o grande e astucioso Eros. Mas há muitos modos de dar satisfação ao amor e, dentre eles, o de procurar as riquezas, os esportes, a filosofia – aos quais todavia, não se aplicam corretamente os nomes de amante e amado; apenas a uma determinada espécie de amor e aos seus sequazes é que se dá o nome que de direito pertence ao gênero todo”.

Podemos afirmar que segundo Platão todo amor é amor de transferência. Eros ama, através dos homens, ou os homens amam, através de Eros, não aquilo que é tangível para os homens, mas o que ele perdeu para o seu rival Thanatos: o que é amado no objeto simbólico de amor dos homens.

Com duas quadras que escrevi para um poema nascido a partir dessas preocupações, permitam-me ilustrar a questão:

“Quero tudo que não tenho
porque nunca o terei,
desejo a rainha do sonho
na cama do próprio rei.

Não quero aquilo que quero:
o objeto é só o querer.
Não amamos quem amamos
mas o amor, modo de ser.”

Mário de Andrade traduziu magnificamente esta ideia, que vem desde Platão, de que o amor é sempre amor de transferência, com o tema e

o título de um dos seus romances: *Amar verbo intransitivo*.

Foi, portanto, o mesmo Mário de Andrade que ressaltou o papel de Castro Alves na lírica amorosa brasileira, visto como uma espécie de estranho no ninho, por não ter circunscrito o seu canto à ânsia de amar, mas por ter celebrado a epifania do amor. Castro Alves se valia de etéreas figuras de linguagem, tão a gosto da época romântica, não para fugir do amor, mas para dar voz à experiência amorosa em sua completude sentimental e carnal. Plenitude que, segundo Mário de Andrade, Castro Alves foi o único a alcançar.

Se a aproximação das lentes de Mário de Andrade foi o objeto da conferência do poeta Ruy Espinheira Filho neste XXVI CURSO CASTRO ALVES, a leitura do poema “Mocidade e Morte” coube a outro nosso colega e professor do Instituto de Letras da UFBA., o Dr. Jacques Salah.

Em “Mocidade e morte”, poema escrito em 1864, Castro Alves enfrenta o conflito entre os dois poderosos deuses da vida e da morte:

Thanatos, senhor da desagregação, do tédio e do espírito romântico, e Eros, jovem arqueiro de movimentos vitais, que disputa o domínio da natureza para que esta frutifique.

É evidente a opção do poeta Castro Alves pelo filho de Afrodite, o arqueiro Eros, já chamado na letra de um rock brasileiro dos anos cinquenta de *Estúpido Cupido*.

O autor do poema “Mocidade e Morte” se agarra com mãos e garras à participação no teatro da vida. Vejamos os versos:

“Oh! eu quero viver, beber perfumes
Na flor silvestre que embalsama os ares;
Ver minha alma adejar pelo infinito,
Qual branca vela na amplidão dos mares.
No seio da mulher há tanto aroma...
Nos seus beijos de fogo há tanta vida...
– Árabe errante, vou dormir à tarde
À sombra fresca da palmeira erguida.”

“Mocidade e morte” é tomado por muitos leitores e críticos como uma profecia, onde o poeta antecipa a sua condenação: sabe-se que

em fins de 1868 ele feriu o pé com um tiro, resultando em grave enfermidade que culminou na sua amputação e na morte do poeta. Freqüentador da vida social e boêmia das capitais, o jovem de apenas vinte e um anos se recolhe à fazenda, em Currealinho, onde escreve várias páginas de poesia testemunhando sua luta contra Thanatos, vindo a falecer no dia 6 de julho de 1871. Este poema, escrito quatro anos antes do desencadeamento da tragédia da sua vida, ganha assim especial relevo e significado.

Se, por um lado, Thanatos se insinua impassivelmente, por outro, Eros é exaltado: “Oh! eu quero viver, beber perfumes”. Aqui, é evidente a identificação dos símbolos mais “inocentes” da vida e da natureza com a condição sexual do animal humano, começando pela sinestesia que, em Castro Alves, bem pode ser lida ainda como metonímia. Lembre-se que em 1870 ele escreveu:

“O perfume é o invólucro invisível
Que encerra as formas da mulher bonita.

Bem como a salamandra em chamas vive,
Entre perfumes a sultana habita.”

Transformada a sinestesia – “beber perfume” – em metonímia, a carga erótica começa a se tornar mais evidente.

Nos versos “Ver minha alma adejar pelo infinito / Qual branca vela na amplidão dos mares” dois momentos devem ser sublinhados. Primeiro, o significante “adejar”, que pode remeter ao significado “bater asas”, mas pode também ser interpretado por analogia ao significante “adejo”, que no nordeste brasileiro quer dizer “cavalo que vagueia sem cavaleiro”. Desnecessário demonstrar a sexualização da imagem composta pelo cavalo que vagueia solto no pasto. Também já sabemos que a alma, em Castro Alves, é uma entidade sensual, animal (de “anima”), que não se quer amortalhada como uma sombra transcendental. Lembrese, a propósito, o poema “Boa noite”, onde se lê:

Mulher do meu amor!
Quando aos meus beijos

Treme tua alma, como a lira ao vento,
 Das teclas de teu seio que harmonias,
 Que escalas de suspiros, bebo atento!”

A alma – “anima” – experimenta a sensação lasciva do toque amoroso. Por fim, nova sinestesia que pode ser lida como metonímia, onde aparece o mesmo verbo: “beber”. Mais uma vez, “beber”.

Voltemos aos dois versos citados acima. Se o primeiro “Ver minha alma adejar pelo infinito” – é uma figuração sensual, o segundo – “Qual branca vela na amplidão dos mares” – contém dois símbolos da maior força erótica. O mar é a mãe original, o símbolo da fecundidade por excelência. Também a água, que molha, tem o seu verbo – “molhar” – claramente incluído em contextos amorosos.

Os gregos ilustravam magnificamente esta concepção da água como colo fértil: Afrodite, deusa do amor, nasceu das águas. Cronos, o tempo, pai ancestral, perdeu seu reino para Zeus, seu filho, que lhe castra e lança os ór-

gãos às águas do mar. Dessa sementeira, conta o mito, nasce Afrodite.

No poema de Castro Alves, a “amplidão dos mares” é semeada por “branca vela”, metonímia de barco e, ao mesmo tempo, metáfora de sugestão idêntica, a *palmeira erguida*:

“No seio da mulher há tanto aroma...
 Nos seus beijos de fogo há tanta vida...
 – Árabe errante, vou dormir à tarde
 À sombra fresca da palmeira erguida.”

O aroma, o perfume, reaparece ligado ao fogo da vida. Também ligada à palmeira erguida está presente a figura do árabe, requintado amante e, segundo a tradição patriarcal, macho de muitas fêmeas.

Em outro momento do poema, as ideias contidas na estrofe analisada são reiteradas:

“Morrer quando este mundo é um paraíso,
 E a alma um cisne de douradas plumas:
 Não! o seio da amante é um lago virgem...
 Quero boiar à tona das espumas...”

Se a água aparece na primeira estrofe com a fecundidade, o sal e a inquietude do mar, aqui ela reaparece com a tranquilidade doce do “lago virgem”. Na figura anterior, a vela penetra no mar e nesta o cisne rasga o lago, boiando “à tona das espumas”. Já este último verso – “Quero boiar à tona das espumas...” – evoca o cansaço de depois do amor: o se entregar ao repouso após o repuxo de sons e cores.

Sob imagens estereotipadas da natureza virgem, tão a gosto da fuga e do alheamento românticos, Castro Alves compõe um discurso sensual, onde é flagrante o desejo desesperado de fazer Eros cavalgar a vida, triunfando sobre Thanatos. No verso “Morrer... quando este mundo é um paraíso”, as veredas de Eros, que se confundem com o espaço da vida mesma, em toda sua plenitude, transformam os territórios do homem em paraíso, lugar edênico que comporta a pulsão sexual. Observe-se que a tradição romântica tende a identificar esta pulsão como uma força demoníaca, em chamá-la como o próprio inferno, enquanto Castro Alves situa o reino de Eros, este *Estú-*

pido Cupido, no mundo dos homens que, por isso, se transforma em espaço paradisíaco.

A sensualidade do ato de viver é exaltada, em confronto com o vazio, como nos versos:

“Ai! morrer – é trocar astros por círios,
Leito macio por esquife imundo,
Trocar os beijos da mulher – no visco
Da larva errante no sepulcro fundo.”

Como símbolos da vida, Castro Alves ele-ge os astros no céu, a cama na alcova e os beijos da amante, antônimos dos círios e sepulcros. Se os poetas românticos, marcados pela regressão e pela natureza exigente e compulsiva que termina por ignorar o outro como fonte da vida, anseiam sempre pela dramaticidade suprema da morte, em Castro Alves o uso deste clichê é transformado em grito desesperado que espera tanger Thanatos, o manto da morte, para longe dos feudos da vida. Mesmo diante da presença fria do demiurgo da destruição, o poeta clama:

*E eu morro, ó Deus! na aurora da existência,
Quando a sede e o desejo em nós palpita...*

Aqui, a moral religiosa não teve força suficiente para instaurar o culto de Thanatos, com sua promessa de salvação mediante a aceitação de um projeto de vida onde o prazer seria atributo do Diabo e a dor, dádiva de Deus.

Observe-se ainda que, ao elevar o espírito numa oração vocativa, o poeta não se envergonha da sua nudez lasciva nem do gosto de maçã e vinho na boca diante do Senhor. Ele canta a vida como lugar da *sede* e do *desejo*, porque sabe que o prazer é um espaço mágico que habita o relâmpago e o céu dos sentidos, erguendo os pilares do paraíso. Aqui mesmo. Como preparação do outro.

Novamente a imagem da água, como força sensual, retorna vestida de novos significantes (“Quando a sede e o desejo em nós palpita”). Vale voltar às sinestésias metonímicas vistas acima, onde o verbo “beber” se enriquece de significados compostos por associações. Aqui, finalmente, aparece claro o motivo deste “be-

ber” – quer sejam aromas ou suspiros: a “sede” – pulsão sinestésica.

Se Thanatos triunfa sobre o espírito romântico, em Castro Alves, o calor de Eros constrói a imortalidade presente no símbolo *mulher*.

Concluindo, vimos que o romantismo, enquanto movimento literário e conjunto de atitudes e ideias que emprestam uma feição particular ao século XIX, é fortemente marcado pelo triunfo da morte sobre o amor, ou, tomando como símbolos destas duas forças polares os deuses da mitologia clássica, o triunfo de Thanatos sobre Eros.

Embora os romances e poemas sentimentais e amorosos constituam a parte mais conhecida e admirada da produção romântica, é um equívoco supor o homem romântico como um cavaleiro do amor. Ele é, na verdade, o cavaleiro da morte. O amor é apenas uma peripecia, uma aventura a distrair a pulsão de morte que seduz e dirige o romantismo. A moral da religiosidade mais puritana, que domina o século XIX, propõe um amor inatingível, incorpóreo, onde o prazer é o objeto do pecado.

A contemplação, a espera e a imobilidade resignada são os valores supremos desta moral e as marcas do herói romântico.

Poucos escritores brasileiros e portugueses fugiram a este lugar-comum, onde a ânsia de amar substituía a vida amorosa. Castro Alves foi um poeta que deslocou radicalmente este modo de vida, ou este modo de morte tão em moda. Daí a atenção que é dada à sua vida aventureira e à sequência de episódios donjuanescos que ilustram suas peripécias pela velha cidade da Bahia ou pela noite paulista. O homem e o poeta Castro Alves destoam do protótipo do homem e do poeta românticos. Os cantores suspirantes do século passado aceitavam como ideal supremo ser dobrados pelo sofrimento e padecer com orgulho e masoquismo o calvário do mal-do-século. Contrariamente, esse singular poeta, deslocado da *per-versa tradição* do seu tempo, tornou-se cantor e cultor do prazer e da vida.

Conferência proferida na Academia de Letras da Bahia, no XXVI CURSO CASTRO ALVES.

PALAVRA DE MULHER, COISA FECUNDA

Grande Otelo não achava justo ser considerado o maior ator negro do Brasil. Ele queria ser, simplesmente, ator, sem rótulos ou classificações estético-raciais. Sua arte ultrapassava os limites da sua circunstância e exigia ser considerada para além das classificações de grupos minoritários. Infelizmente, ao contrário do que o Grande Ator queria, cada vez mais os preceitos dos representantes intelectuais da partição do Homem subdividem o território: feminino, masculino, duplo, trans, preto, branco, índio etc.

Tal posição não significa que Grande Otelo não tivesse consciência da sua condição de

negro; sua consciência separa o engajamento, ou o comprometimento, enquanto atitude assumida pelo sujeito, da subordinação da arte às tarefas do politicamente correto. É verdade que com os estudos culturais, nascidos na Universidade de Birmingham e importados com atraso de mais de vinte anos para o Brasil, o estatuto da arte cedeu lugar à identidade cultural. Se para o velho Aristóteles o erro maior cometido pelo poeta residia no interior da obra estética, e não no mundo real, os estudos culturais nas mãos do halterofilista da cultura invertem a perspectiva.

Considera-se isoladamente a arte do negro, a arte da mulher, a arte do homossexual, como se a criação fosse uma fraqueza paroquial e não uma força universal. O grande artista será sempre reconhecido como artista, independentemente das festinhas íntimas dos pequenos grupos e confrarias. Fernando Pessoa não precisa das celebrações homoeróticas nem do Dia do Orgulho Gay para ser uma das vozes mais significativas da literatura do século XX. Seu valor ultrapassa sua circunstância e silencia as

grossas vozes do preconceito.

A posição – instigante e provocativa, dialeticamente assumida, – não invalida nem desconhece a importância dos movimentos destinados a marcar a dignidade das ditas minorias, ou das maiorias não reconhecidas; ela apenas não subordina a arte ao compromisso cultural. Ela vê a arte como obra de arte e não como documento da cultura. A sociologia, a antropologia e outras disciplinas cumprem bem melhor esse papel. Voltamos, portanto, a uma questão remoída pelo *new criticism* no início do século vinte: a diferença entre o estudo imanente e as relações socioculturais da literatura. Desconhecer uma das faces da folha nos reconduz às discussões dos nossos avós.

Mas o momento, marcado por acertos e equívocos, por diálogos de interlocutores mutuamente surdos à fala do outro, estuda a mulher como grupo minoritário. Ou como margem de um processo. Fala-se em literatura feminina como subdivisão, como se a mulher não fosse por excelência fonte e sujeito da cri-

ação artística. Myriam Fraga sabe disso melhor do que todos nós. Seu livro *Femina* é um testemunho eloquente do lugar da mulher no universo da criação e da inteligência.

Uma escritora plena e senhora do seu sentir não precisa ser “descoberta” pelos grupos de beneficência intelectual da mulher nem ser estudada como *poetisa*. Ela é poeta, completa, conforme a assonância de implicações semânticas presente no texto de Cecília Meireles que diz:

*“Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.”*

Aliás, como a própria Myriam nos ensina, com soberana ironia, talvez:

*“Poesia é coisa
De mulheres.
Um serviço usual,
Reacender de fogos.”*

O texto que abre o livro e serve de *partis pris*, “Ars poetica”, fala por si, dispensando os argumentos. Todos os poemas giram em torno de um só e único eixo, o ser mulher.

Cada poema é uma fala de personagens. Alguns imortalizados ou tornados clássicos pela tradição literária, como as mulheres retiradas da Bíblia para o espaço profano e sagrado do poema. Outros personagens, bem nossos, saem da aridez das caatingas, como Maria Bonita, para adquirir voz profunda e cortante, como seu punhal de guerreira, no texto de Myriam Fraga.

A sensualidade de alguns poemas se contrapõe ao descompasso feroz do trágico, presente em outros. O Exu baiano ou o Eros europeu, o mesmo doce menino de setas envenenadas, com deliciosas diabruras, quer neutralizar o tirânico poder de Thanatos, sempre a escrever com sangue a frase derradeira da história.

Muita gente confunde o lírico com a expressão do eu do poeta. Até mesmo um poeta da modernidade como T. S Eliot, ao tratar das três

vozes da poesia, identifica o gênero lírico com a primeira pessoa, com aquela que fala. Mas poesia é fingimento. Não foi preciso Pessoa dizer isto; há muitos anos antes já se sabia. Na nossa tradição literária, que remonta às fronteiras de Portugal e da Galícia, no século XIII, as cantigas de amigo surgiam como obras de ficção. O poeta dava voz aos personagens femininos como agora, sete séculos depois, Myriam Fraga volta a fazer.

Assim como as cantigas de amigo, sem deixar de pertencer ao gênero lírico, traziam em si pequenas narrativas que funcionavam como pretexto da exaltação lírica, em *Femina*, passamos da descrição de estados de ânimo a pequenos núcleos narrativos investidos de função descritiva.

Desde *Sesmaria*, de 1969, que Myriam Fraga elege, canta e conta um tema que serve de centro constelar do livro. Esse procedimento, na verdade, pode ser flagrado aqui e ali em outros dos seus trabalhos, mas sem a mesma nitidez. Tanto *Sesmaria* quanto *Femina* ultrapassam a condição de reuniões de poemas dispersos para afirmar o estatuto de obras or-

gônicas em que os poemas são falas de um grande diálogo.

Não por acaso, o tom épico se infiltra igualmente no lirismo de *Sesmaria* e na obra da maturidade da autora. No livro escrito nos anos sessenta, a poeta cantava a sua cidade; agora, é o mundo, com todas as suas mulheres, que vem ao encontro da poesia de Myriam Fraga. Mitos sociais e individuais reinventam o universo da mulher, permitindo àquela que outrora cantou a sua cidade erguer a voz para cantar o mundo. Mas, aí, as encruzilhadas se confundem. E ela canta os labirintos do próprio ser. Literatura é ficção; quer em verso ou em prosa. Flaubert já lembrava: “Madame Bovary c’est moi”. E Fernando Pessoa “finge tão completamente, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”.

Eis o canto de Myriam Fraga; que assim se afirma enquanto Poeta e enquanto Mulher.

PALAVRA DE MULHER, COISA FECUNDA. Texto publicado originalmente na coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*. Salvador, 26 ago. 96.

SUSSURROS DO SEXO CALADO: tumulto e silêncio do feminino no simbolismo baiano

Tanto no século XIX quanto nos primeiros anos do século XX, período que interessa ao foco deste texto, a voz da mulher era sufocada pelos grossos pigarros do macho, com rimas e metros de poemas truncados; quando não por vultosos acessos de tosse que punham a casa em alvoroço e demarcavam os lugares sociais.

Na Bahia, onde neorromânticos e parnasianos pousavam de simbolistas, o movimento foi constituído por vozes encorpadas e viris. Estética literária voltada para o sutil, o Simbolismo baiano não teve uma única mulher incluída entre os seus poetas. Enquanto os

homens aderiam ou se opunham às publicações que representavam as tendências literárias em voga, marcando uma hipotética filiação artística, a criação literária das mulheres ficava à margem desse processo de inserção intelectual. Mesmo o leitor desatento às guerras do gênero percebe, entre as mulheres, escritoras que se impunham para além das diferenças, cujo domínio do verso e da emoção constrói a essência da poesia. Uma delas é Emília Leitão Guerra, nascida em 1883.

Se no Rio Grande do Norte, Auta de Souza – nordestina, interiorana, tísica, órfã e sozinha no mundo, nascida sete anos antes de Emília Leitão Guerra – conseguiu fazer com que versos escritos por uma mulher ultrapassassem o território específico das publicações femininas e constituíssem objeto de estudos literários por nomes que vão de Olavo Bilac a Alceu Amoroso Lima, o mesmo não ocorreu com nenhuma poeta – ou poetisa – baiana. Se Auta de Souza tem lugar de destaque em muitas histórias da Literatura Brasileira (na de Massaud Moisés, por exemplo, ela ocupa seis

páginas), as baianas mais conhecidas entre nós nem sequer são citadas. Amélia Rodrigues deu nome a uma cidade, mas não teve a glória de ser estudada com igual interesse fora das recentes investigações de gênero.

Convém dizer que as observações aqui reunidas sob o título “Sussurros do sexo calado: Tumulto e silêncio do feminino no simbolismo baiano” não é um trabalho de gênero, se assim forem compreendidos aqueles que falam de um lugar determinado e específico. É mais uma reflexão sobre a literatura, pretendendo discutir o lugar de uma mulher na literatura; não por ser mulher, mas por ser poeta – ou poetisa. Reflexão feita por um homem, com todos os vícios e comodidades que a cultura reserva ao macho da espécie. E com as atuais angústias de identidade, diante das restrições e cerceamentos a velhos princípios e hábitos herdados que, ao longo da história da humanidade, aderiram e se confundiram com a própria constituição do masculino.

A fratura, a perda de identidade do homem diante de novas configurações da realidade e

consequentes exigências históricas, pode ser expressa pelos versos do samba de um compositor baiano morto há poucos anos, Batatinha:

*“Ninguém sabe quem sou eu,
Também já nem sei quem sou.”*

Mas eu comecei dizendo que este não é um trabalho de gênero, para o qual me falta competência e instrumental teórico adequado – mas as inquietações aqui confessadas podem conduzir a esse caminho. Voltemos, portanto, ao território aberto da literatura, já amplo o bastante para uma viagem tão curta como a nossa.

Em decorrência desta assumida incapacidade, hesito em designar a autora: poeta ou poetisa? Embora a segunda expressão tenha sido considerada pejorativa, a tendência atual é trazê-la de volta, ressignificada pelos estudos de gênero mais atuais.

Aqui, quero dar notícia da obra da escritora baiana Emília Leitão Guerra, situando a mes-

ma no quadro literário da época em que a sua poesia se tona mais expressiva – os últimos anos do século XIX.

Foi Lélis Piedade quem publicou os primeiros versos da poetisa no *Jornal de Notícias*, de Salvador, e no periódico *O Propulsor*, de Feira de Santana, registrando uma fase marcada pela transição da adolescência. A passagem do século XIX para o XX marca também a maturidade poética da autora que produz em 1899 alguns dos seus melhores poemas.

Emília casou-se em 1907 com o médico Adolfo Santos Guerra que, dois anos depois, tomaria a iniciativa de fazer publicar o primeiro livro da esposa, *Lírios da Juventude*.¹ A obra foi saudada em artigo do poeta Ubaldo Osório Duque Estrada, no *Correio da Manhã*, conforme informação do escritor Guido Guerra, neto da autora.

O segundo livro, *Evocações*, foi publicado cinquenta anos depois do casamento de Emília, reunindo os poemas dedicados ao marido, em edição organizada, em 1957, pela professora Júlia Amélia Viana Leitão, sobrinha da poeta.

Em 1964 sairia a segunda edição desse livro, com o selo da Imprensa Oficial do Estado da Bahia e introdução de Jorge Faria Góes. Já idosa e adoentada, Emília Leitão Guerra não compareceu a este lançamento, encarregando um dos seus filhos, o desembargador Adolfo Leitão Guerra, a autografar os exemplares.

Em 1999, Lizir Arcanjo incluiu Emília no volume intitulado *Mulheres escritoras na Bahia: as poetisas*² e neste ano de 2000, Guido Guerra organizou e publicou o volume *Poemas Escolhidos*, com ilustrações de Floriano Teixeira.³

A autora morreu aos oitenta e três anos, no dia 23 de novembro de 1966, deixando, além dos livros publicados, vários poemas dispersos nos arquivos da família.

* * *

O cruzamento de tendências, estéticas, avanços e recuos – cruzamento que caracteriza momentos finisseculares – juntou, desde as duas últimas décadas do século passado, às vezes sob um mesmo rótulo, escritores de natu-

reza diversa. Românticos tardios, parnasianos, naturalistas e simbolistas integravam publicações identificadas pelo simbolismo.

Este quadro múltiplo se delineia na Literatura Brasileira desde o início da década de oitenta até 1888, quando as ideias do simbolismo francês passam a ser amplamente debatidas pelos nossos escritores. Nesse ano foram publicados dois livros que servem de marco renovador da estética romântico-parnasiano-simbolista até então vigente: *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Músicas*, de Emiliano Pernetá. Convém lembrar a recepção da crítica de Araripe Júnior ao livro de Pompéia, afirmando que o nosso escritor compartilhava os dogmas e mistérios da visão órfica de Mallarmé.⁴ Embora os historiadores da literatura elejam o ano de 1893, quando Cruz e Souza publicou *Broquéis*, como data inicial do Simbolismo, não se pode esquecer todo um conjunto anterior de fatos e acontecimentos, envolvendo o impressionismo de Raul Pompéia e as possíveis identificações do livro *Músicas*, de Emiliano Pernetá, com as novidades europeias. O espírito mo-

dermo instaurado pelos simbolistas franceses se faz sentir neste processo de transição da nossa literatura.

Na Bahia, a caminhada foi mais lenta. A lírica avassaladora de Castro Alves prolongou a duração da poesia romântica por muitos anos. Embora Francisco Mangabeira, um pioneiro do Simbolismo na Bahia, tenha publicado *Hostiário* em 1898 e *Tragédia Épica* em 1900, o movimento simbolista só se caracteriza na Bahia como fato cultural a partir de 1901, com a publicação da revista *Nova Cruzada*. É, portanto, no início do século XX, período identificado como uma *Belle Époque* artística, que o Simbolismo é assumido pelos poetas baianos.

Como então situar a poesia de Emília Leitão Guerra? Parnasiana, simbolista, ou apenas neorromântica? Os autores desse momento foram caracterizados menos pela natureza do seu texto poético e mais pelos critérios do “Clube do Bolinha”, isto é, pela frequência do autor aos bares e cafés da tertúlia ou pelos laços de camaradagem varonil com os grupos e revistas literárias.

Se na França, de onde nos veio o modelo, o Simbolismo foi um marco de modernidade literária, ou uma espécie de saída estética para o pensamento decadentista; no Brasil, o Simbolismo pode ser compreendido como um rótulo para diversas tendências pós-românticas. Em cada estado brasileiro, uma publicação ou um grupo enfeixava sua produção sob o guarda-chuva desta escola, mais ligada à estética literária do que às transformações culturais e históricas. Adquirindo contornos tão sutis, a designação passaria a ser atribuída com imprecisão genérica.

Os sonetos e outras formas adotadas por Emília Leitão Guerra testemunham a conveniência de permitir a novos leitores o conhecimento de uma autora cujo universo poético ultrapassa as lembranças familiares e o painel de estudos da mulher para se inscrever no vasto e heterogêneo panorama da poesia baiana de inspiração romântico-parnasiano-simbolista.

A autora começa a escrever e publicar num momento em que a modernidade literária contagiava a uns e a tradição saudosista imunizava

a maioria. São seus contemporâneos poetas simbolistas como Pethion de Vilar (1870-1924, pseudônimo literário do professor Egas Moniz Barreto de Aragão, da Faculdade de Medicina da Bahia, mais médico e menos artista), Artur de Sales (1879-1952, o cada vez mais estudado artífice do verso), Francisco Mangabeira (1879-1904, poeta pouco conhecido, apesar de respeitado pela crítica simbolista), Durval de Moraes (1882-1948, vindo de Maragogipe com sua poesia cristã, chegou a ser aclamado “o maior poeta da Bahia”) e Pedro Kilkerry (1885-1917, talvez o mais aberto à identificação do Simbolismo com a modernidade), para citar apenas os nomes masculinos de maior envergadura.

As mulheres – ou melhor dito: as senhoras – não tinham lugar nas chamadas lides literárias. Mesmo as mais envolvidas com as letras e as artes encontravam espaço tão somente quando reconhecidas como “paladinas do lar”, expressão que, mesmo soando irônica aos ouvidos de hoje, pode ser tomada como epíteto ou caracterização do papel imposto à mulher até

a primeira metade do século XX. Acredita-se que o fato da revista feminina *A Paladina*, fundada por Amélia Rodrigues em 1910, ter ganhado no título um complemento que vale como qualificativo, restritivo – passando a ser denominada *A Paladina do Lar*, em 1912, quando Amélia deixou o grupo –, é uma enfática expressão desse lugar, periférico e subalterno, então reservado à mulher nas letras e nas artes.⁵

Enquanto os homens aderiam ou se opunham às publicações que representavam tendências literárias em voga, marcando uma hipotética filiação artística, a criação literária das mulheres ficava à margem deste processo de inserção intelectual, reservado aos varões. Observe-se que na Bahia, até a segunda metade do século XX, as vozes femininas não se faziam ouvir, mesmo nos mais ruidosos momentos de afirmação de tendências estéticas e sociais. É o caso de Jacinta Passos, poeta e ativista política, que morreu envolvida no mais estranho silêncio, nos anos tumultuosos de resistência ao golpe militar de 64.⁶

Poemas, contos ou romances escritos por mulheres pairavam no limbo de uma categoria alheia às tendências sociais da arte, ficando restritos aos arquivos e às relações familiares.

Legados aos arquivos da família são os muitos poemas de amor, implícita ou explicitamente dedicados por Emília Leitão Guerra ao marido. Vejamos o soneto “Por que duvidas?”:

*“Fizeste mal em duvidar. Acaso
Desconhecias meu afeto ardente?
Não sabes, dize, que, por ti somente,
Do amor nas chamas divinais me abraso?”*

*A minha ternura não conhece ocaso;
A tua imagem guarda reverente.
Assim, um belo, um precioso vaso,
Guarda os caros perfumes do Oriente.*

*Como é pequena a tua confiança!
E eu que sempre a julguei serena e forte
Qual a que tenho em ti; Pois bem; descansa!*

– Enquanto eu viva, meu amor não finda;

*Acabará, quando vier a morte,
Se, após a morte, não se amar ainda.”*

Após a leitura de sonetos como este, presentes na obra da autora, não se pode deixar de ressaltar o ânimo ou o acendimento amoroso de uma voz que não se deixa sufocar de todo, em meio às exigências e convenções sociais predominantes. A placidez e a força de caráter, que transbordam de modo harmônico e bem resolvido nesta voz feminina, sugerem uma maturidade capaz de solucionar conflitos antigos e sempre atuais. Num momento em que a mulher continuava sendo identificada como o sexo frágil, por isso mesmo devedora de obediência e submissão ao marido; força, determinação e placidez fazem-se presentes na expressão poética de Emília Leitão Guerra, pondo em xeque crenças estabelecidas ou impostas.

Um outro soneto, de 1899, retoma um lugar comum: a contensão ou o recalque do desejo pela mulher. A máscara da indiferença responde às exigências sociais. Vejamos o texto:

*“Ela é de gelo, a multidão dizia,
Vendo o seu modo calmo e retraído
“Não lhe notais, no riso indefinido,
Alguma coisa horripelantemente fria?”*

*Até o próprio sol, se ousasse um dia
Beijar-lhe o branco talhe do vestido,
Em montanha de neve convertido,
O azul do espaço, em breve, deixaria.”*

Depois de algumas sugestões de gosto romântico, o último terceto do poema conclui com a indefectível chave de fechar sonetos:

*“Adivinhei que o gelo era aparente,
Que, sob a neve, palpitava ardente
A lava incandescente de um vulcão.”*

O aproveitamento de experiências e conquistas formais do Parnasianismo – submetendo as caturrices da forma aos caprichos da expressão, exaltada pelo espírito neorromântico e conduzida pela sutileza de imagens e símbolos – identifica a poesia de Emília Leitão Guerra

com a produção de outros poetas que, no momento aqui discutido, souberam aliar a sensibilidade pessoal ao discurso das emoções interpessoais que aproximam e unem os indivíduos no espaço da poesia.

NOTAS

- 1 Impresso na Typographia Brasil, em Juiz de Fora, com prefácio do advogado e deputado federal Carlos Arthur da Silva Leitão, irmão da poetisa. Segundo Guido Guerra, este irmão foi o responsável pela formação cultural da autora, inclusive no aprendizado de línguas estrangeiras como alemão, francês e inglês, que estão na base das suas leituras.
- 2 Ver o livro *Mulheres escritoras: as poetisas*; antologia com organização e introdução de Lizir Arcanjo. Salvador, Étera, 1999, 294 p. ilustradas com fotos e fac-símiles de publicações. O volume resulta de paciente e trabalhosa pesquisa da organizadora em arquivos e bibliotecas da Bahia, de Pernambuco, e do Rio de Janeiro, revelando algumas autoras inteiramente esquecidas e encontradas nas páginas de desconhecidos periódicos publicados no século passado no interior baiano.
- 3 Emília Leitão Guerra. *Poemas escolhidos*; organização e seleção de Guido Guerra; introdução de Cid Seixas. Salvador, Editora Cidade da Bahia, 2000.

- 4 Araripe Júnior. *Obra Crítica*. 5 volumes. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1958-1970, p. 136, vol. III.
- 5 Para melhor conhecer o episódio ver a dissertação de mestrado de Aline Paim de Oliveira: *A Paladina do Lar; escrita feminina baiana (1910-1917)*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1999; resultante de pesquisa sob a orientação de Ívia Alves.
- 6 Luciano Passos, sobrinho da poeta e também escritor, tentou, até poucos anos atrás quando morreu, trazer o nome de Jacinta Passos para o leitor culto. Há cerca de dez anos, o mesmo Luciano Passos incentivou Dalila Machado a escrever uma monografia sobre a obra de Jacinta.

SUSSURROS DO SEXO CALADO. Comunicação apresentada ao VII Congresso da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 27 de julho de 2000.

LIVROS DO AUTOR

POESIA

Temporário; poesia. Salvador, Cimape, 1970 (Coleção Autores Baianos, 3).

Paralelo entre homem e rio: Fluviário; poesia. Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1972.

O signo selvagem; metapoema. Salvador, Margem / Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.

Fonte das pedras; poesia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

Fragmentos do diário de naufrágio; poesia. Salvador, Oficina do Livro, 1992.

O espelho infiel; poesia. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996.

ENSAIO E CRÍTICA

- O espelho de Narciso*. Livro I: *Linguagem, cultura e ideologia no idealismo e no marxismo*; ensaio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1981.
- A poética pessoana: uma prática sem teoria*; ensaio. Salvador, CEDAP; Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, 1992.
- Godofredo Filho, irmão poesia*; ensaio. Salvador, Oficina do Livro, 1992.
- Poetas, meninos e malucos*; ensaios. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1993. (Cadernos Literatura & Linguística, 1.)
- Jorge Amado: Da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo*; ensaio crítico. Salvador, CEDAP, 1993.
- Literatura e intertextualidade*; ensaio. Salvador, CEDAP, 1994.
- Herberto Sales. Ensaaios sobre o escritor*. Salvador, Oficina do Livro, 1995.
- O viajante de papel*. Perspectiva crítica da literatura portuguesa. Salvador, Oficina do Livro, 1996.
- Triste Bahia, oh! quão dessemelhante*. Notas sobre a literatura na Bahia. Salvador, Egba; Secretaria da Cultura, 1996.
- O lugar da linguagem na teoria freudiana*; ensaio. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1997. (Col. Casa de Palavras)
- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*; ensaios. Salvador, Oficina do Livro, 1999.

- O trovadorismo galaico-português*; ensaio crítico e antologia. Feira de Santana, UEFS, 2000.
- Três temas dos anos trinta*; textos de crítica literária. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Cadernos de sala de aula 1)
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. Org., intr. e notas Rubens Alves Pereira e Elvya Ribeiro Pereira. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Col. Literatura e diversidade Cultural, 10)
- Desatino romântico e consciência crítica*. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. 2a ed. Salvador, Rio do Engenho, 2016.
- Da invenção à literatura*. Ensaaios de filosofia da linguagem. Salvador, Rio do Engenho, 2017.

NO EXTERIOR

- The savage sign / O signo selvagem*; poesia; trad. Hugh Fox. Lansing, Ghost Dance, 1983. (Edição bilingue norte-americana.)

E-BOOKS

- Desatino romântico e consciência crítica*. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2014. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/camilo>>
- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*, 2 ed. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015.

- Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/torga>>
- Literatura e intertextualidade*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/intertextualidade>>
- Noventa anos do modernismo na Feira de Santana de Godofredo Filho*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/godofredofilho>>
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. 2 ed., Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/cidseixas1/docs/cabra-cega>>
- Da invenção à literatura. Textos de filosofia da linguagem*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/invencao>>
- Orpheu em Pessoa*. Org. Cid Seixas e Adriano Eysen. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu>>
- Do inconsciente à linguagem. Uma teoria da linguagem na descoberta de Freud*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <https://issuu.com/e-book.br/docs/inconsciente>
- A Literatura na Bahia. Livro 1: Tradição e Modernidade*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/tradicaomodernidade>>

- 1928: *Modernismo e Maturidade*. Livro 2 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/1928>>
- Três Temas dos Anos 30*. Livro 3 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/anos30>>
- Final do século XX*. Livro 4 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/seculo20>>
- Peji de inventos*. Livro 5 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2018. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/peji>>
- A essência ideológica da linguagem*. Livro I de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem1>>
- Linguagem e conhecimento*. Livro II de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem2>>
- Sob o signo do estruturalismo*. Livro III de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem3>>
- O contrato social da linguagem*. Livro IV de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-

- Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem4>>
- A Linguagem: do idealismo ao marxismo*. Livro V de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem5>>
- Stravinsky: uma poética dos sentidos. Ou a música como linguagem das emoções*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/stravinsky>>
- Castro Alves e o reino de eros*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/eros>>
- Espaço de convenção e espaço de transgressão*. Livro I de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/1.espaco>>
- A construção do real como papel da cultura*. Livro II de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/2.construcao>>
- A poesia como metáfora do conhecimento*. Livro III de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/3.poesia>>
- O signo poético, ficção e realidade*. Livro IV de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/4.signo>>

- Do sentido linear à constelação de sentidos.* Livro V de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/5.sentido>>
- O Eco da interdição ou O signo arisco.* Livro VI de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/6.eco>>
- A poética pessoana: uma prática sem teoria.* Livro VII de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/7.poetica>>
- O desatino e a lucidez da criação em Pessoa.* Livro VIII de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/8.desatino>>
- Uma utopia em Pessoa: Caeiro e o lugar de fora da cultura.* Livro IX de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/9.caeiro>>
- Jorge Amado: Da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo.* Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/amado>>

A LITERATURA NA BAHIA

Impasses e confrontos de uma vertente regional

- 1 | Tradição e modernidade
- 2 | 1928: Modernismo e maturidade
- 3 | Três temas dos anos trinta
- 4 | Final do século XX
- 5 | Peji de inventos

Cid Seixas é jornalista e escritor. Antes de se tornar professor universitário, atuou na imprensa como repórter, *copy desk* e editor, trabalhando em rádio, jornal e televisão. Fundou e dirigiu um dos mais qualificados suplementos literários, o *Jornal de Cultura*, publicado na Bahia pelos Diários de Notícias. É graduado pela UCSAL, mestre pela UFBA e doutor pela USP.

Na área de editoração, dedica-se a planejamento e projeto de livros e outras publicações. Além de ter colaborado com jornais e revistas especializadas – entre os quais *O Estado de S. Paulo* e a *Colóquio Letras*, de Lisboa –, assinou, durante cinco anos, a conceituada coluna “Leitura Crítica”, no jornal *A Tarde*.

Professor Titular aposentado da Universidade Federal da Bahia e Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana, onde atuou nos projetos de criação do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, bem como da UEFS Editora.

A LITERATURA NA BAHIA

Livro 5:

PEJI DE INVENTOS

Carlos Cunha, Emília Leitão Guerra,
Cyro de Mattos, Florisvaldo Mattos,
José Inácio Vieira de Melo, Guido Guerra,
Ruy Espinheira Filho, Castro Alves,
Myriam Fraga e outros
figuram como autores estudados
nos textos deste livro.

<https://issuu.com/ebook.br/docs/peji>

<https://issuu.com/cidseixas/docs/peji>

<http://www.e-book.uefs.br>

<http://www.linguagens.ufba.br>

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL