

CADERNOS CESPUC DE PESQUISA SÉRIE ENSAIOS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo

Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy e Silva

Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Moraes Hanriot

EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ev' Ângela Batista Rodrigues de Barros; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Luciana Lemos de Azevedo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Moraes Hanriot.

Endereço: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom José Gaspar, 500 - Subsolo do Prédio 6 (Antiga SEC) Coração Eucarístico • Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4792 • CEP 30.535-901 • E-mail: editora@pucminas.br.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA PUC MINAS

Coordenadora: Terezinha Taborda Moreira

Colegiado: Terezinha Taborda Moreira (Coordenadora) – Área de Literaturas de Língua Portuguesa; Arabie Bezri Hermont – Área de Linguística e Língua Portuguesa; Daniella Lopes Dias Ignácio Rodrigues – Área de Linguística e Língua Portuguesa.

CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS DA PUC MINAS

Coordenadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimaraes

Capa e diagramação: Jefferson Ubiratan de A. Medeiros

Imagem da capa: freepik.com

Revisão: Luciana Lobato

Endereço: Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 211 • 30535-901. Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • E-mail: cespuc@pucminas.br ou scripta.pucminas@gmail.com.

CADERNOS CESPUC DE PESQUISA SÉRIE ENSAIOS

A poesia brasileira em antologias

Organizadores

José Hélder Pinheiro Alves (UFCG)

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (PUC Minas)

Rafael Batista Andrade (IFMG)

CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO-BRASILEIROS
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS

 **CAMÕES**
INSTITUTO
DA COOPERAÇÃO
E DA LÍNGUA
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM
Letras


PUC Minas

Cadernos CESPUC de Pesquisa – Série Ensaios são uma publicação semestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaios – n. 1, 1996 –
Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2023.

E-ISSN 2358-3231

Semestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua
portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa
de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-
brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Indexadores: Latindex, Diadorim, WorldCat, IE Library, Google
Acadêmico.

SUMÁRIO

Editorial

Do parnaso aos *slams*:

as antologias como espaço de encontro com a poesia

José Hélder Pinheiro Alves 8

From parnassus to slams:

anthologies as a meeting space with poetry

José Hélder Pinheiro Alves 8

Dossiê temático: A poesia brasileira em antologias

Uma antologia poética segundo as canções dialógicas de Maria Bethânia

Rafael Batista Andrade 18

A tradição das antologias: reflexões sobre escrita de autoria feminina, identidade e poesia

Bruna Gabriele Oliveira 38

Vozes poéticas ecoadas por mulheres negras brasileiras: uma antologia de Jarid Arraes

Angelo Cardoso Sá 55

As vozes que emergem da antologia “*Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interestelar*”

Haissa de Farias Vitoriano Pereira e

José Hélder Pinheiro Alves 76

Pensando em poesia: uma análise das visões de poesia da antologia <i>Poesia faz pensar</i> <i>Thaís Fernanda Viana Batista</i>	95
<i>Florilégio brasileiro da infância: um breve olhar sobre a antologia</i> <i>Ana Paula Serafim Marques da Silva</i>	114
<i>Poesia na escola: como ler e escolher poemas na visão de Alaíde Lisboa</i> <i>Raquel Beatriz Junqueira Guimarães e</i> <i>Rafael Ubirajara de Lima Campos</i>	135
<i>Di-versos e um Caldeirão de poemas: as antologias traduzidas de Tatiana Belinky</i> <i>Sandrelle Rodrigues de Azevedo</i>	156
<i>Amando Hilda Hilst: a sedutora antologia ilustrada contemporânea</i> <i>Ana Luiza Franco</i>	181
<i>Poesia, dispersão e antologia em Millôr Fernandes</i> <i>Alessandra Mara Vieira</i>	198

Editorial

Do parnaso aos slams: as antologias como espaço de encontro com a poesia

José Hélder Pinheiro Alves*

Quando miramos nossa historiografia literária, no decorrer dos últimos dois séculos, destaca-se, dentre tantas outras questões, a tradição das antologias de poemas. A primeira foi *Parnaso brasileiro ou seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil*, organizada por J. M. P. da Silva, publicada em 1848, que, por sua vez, retoma o *Parnaso brasileiro ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas quanto já impressas*, de 1829-1832, organizada pelo cônego Januário da Cunha Barbosa. Ainda no século XIX, a antologia de maior abrangência é *Florilégio da poesia brasileira*, organizado por Francisco Adolfo Varnhagen em três tomos.¹ No século XX, sobretudo a partir do Modernismo, haverá uma diversidade de antologias de poemas que ainda não foram estudadas – considerando, dentre outros, os critérios de escolha de autores(as) e poemas. Mais especificamente sobre a poesia moderna, são inúmeras as obras organizadas com critérios os mais diversos e todas voltadas para divulgação de nossas riquezas poéticas. Chama a atenção o importante trabalho do poeta Manuel Bandeira, que organizou várias antologias sobre a poesia brasileira, já adotando a divisão por dos estilos de época, classificação que não ocorre nas obras do século XIX. Um exemplo significativo do trabalho do poeta é *Antologia dos poetas brasileiros da fase Romântica*, cuja primeira edição é de 1936. Na esteira do trabalho de Bandeira, outras obras surgiram, como a coleção completa da poesia brasileira das primeiras manifestações à poesia moderna, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, a *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*, de Fernando Ferreira de Loanda, *Poesia do Modernismo*, de Mário da Silva Brito, para ficar nas que tiveram uma circulação mais ampla.

* Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Doutor em Letras-Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorado em Literatura Brasileira pela UFMG. Professor Titular de Literatura Brasileira Universidade Federal de Campina Grande, PB, onde atua no PPGLE-UFCG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4304-7178>.

1 Para uma visão mais precisa das antologias do século XIX ao século XX, bem como das obras historiográficas da literatura brasileira, consulte-se o ensaio de Cairo (1995).

Na segunda metade do século XX, mais especificamente nas duas décadas finais e início do século XXI, começam a surgir as antologias temáticas, como as que congregam poemas eróticos e pornográficos (MORAES, 2015; BUENO, 2004), poemas afro-brasileiros (BERND, 2011). Também, nessa época, começam a surgir as antologias de autoria feminina, como *Palavra de mulher*, organizada por Maria de Lourdes Hortas (1979), viés que vem ganhando uma dimensão mais ampla nos últimos anos. A que tem um lastro histórico mais amplo, nesse âmbito é *As mulheres poetas na literatura brasileira*, organizada por Rubem Jardim (2021). Há também, nesse período, as antologias organizadas por estado, dando visibilidade a poetas e poetisas que não tiveram repercussão nacional, trabalho capitaneado pelo crítico e pesquisador Assis Brasil. Quase todos os estados foram contemplados com esse projeto, cujo título segue um padrão: *A Poesia cearense*, *A Poesia piauiense*, *A Poesia mineira*, *A Poesia maranhense do século XX*, dentre tantas outras.

Pouco ou quase nada conhecidas no âmbito acadêmico são as antologias que recolheram a poesia de nossa rica tradição oral e popular, com ênfase para o que se passou a denominar, a partir da década de 1960, de Literatura de cordel. Destaque-se aqui o pioneirismo da obra *Violeiros do Norte*, do pesquisador cearense Leonardo Mota, cuja primeira edição é de 1925. Mas a obra que teve mais divulgação foi *Antologia popular em versos*, organizada por Manoel Cavalcanti de Proença, que recolhe folhetos de cordéis que circularam do início do século XX até a década de 1960.

Outro filão de antologias iniciado no século XIX e que a partir da segunda metade do século XX tomou fôlego, foi o de poemas infantis. Lembramos aqui antologias como *O livro das aves*, organizador por Presciliana Duarte e, posteriormente, o trabalho de Henriqueta Lisboa (*Poemas para infância* e *Poemas para juventude*). Mário da Silva Brito e Cassiano Nunes (1968) nos legaram *Poesia brasileira para infância*, que teve apenas uma edição. Contemporaneamente, chamamos a atenção para a obra *Poemas que escolhi para as crianças*, organizada por Ruth Rocha (2013) e para a *Antologia ilustrada da poesia brasileira para crianças de qualquer idade*, organizada por Adriana Calcanhoto (2014).

Pensar a presença de antologia no espaço escolar sempre me acompanhou ao longo da vida profissional, quer como estudante-leitor em formação, quer como professor no ensino básico e, posteriormente,

na universidade. Quero ver nas antologias um instrumento de grande importância para o trabalho de aproximação de crianças e jovens com a poesia. Se, quando criança, não tive acesso a livros, na adolescência me encontrei com algumas antologias que foram definitivas para minha formação. Elas me trouxeram uma diversidade rica de autores(as) que eu não conhecia e uma quantidade de poemas que nem sempre eu compreendia. Mas alguns como que me absorviam, levando-me, muitas vezes, a decorá-los, embora não soubesse muito por que havia sido tomado por eles.

Duas antologias foram determinantes na minha formação: *Poemas para juventude*, de Henriqueta Lisboa e, posteriormente, *Poesia moderna*, de Péricles Eugênio da Silva Brito. A primeira, organizada a partir de uma perspectiva mais didática, mas sem concessões quanto ao valor estético dos poemas, me fez descobrir, por exemplo, Cecília Meireles, que eu conheci numa crônica no livro didático de oitava ou sétima série. Foi aí que me encontrei com “Canção da tarde no campo”, poema que me acompanha até hoje. Também lá descobri que havia tantos autores e autoras que escreviam poemas.

A segunda, chegou-me a partir de um diretor de teatro que nos emprestou sua antologia – e está comigo até hoje – para que lêssemos e encenássemos “No meio do caminho”, num tempo de cinco minutos... E foi aí que eu comecei a me aproximar de um certo senhor chamado Carlos Drummond de Andrade. E também que descobri um poeta falando das noites de São João, que eu tanto gostava: o senhor Manuel Bandeira. Não foi a escola que me trouxe essas figuras, foi aquela antologia. Eu ia lendo sozinho, sem entender muita coisa, mas sabendo que tinha ali um universo que me atraía como um ímã. Por onde andei – São Paulo, Minas, São Paulo novamente, Fortaleza, Paraíba – elas me acompanharam. Cheguei a perder uma delas e depois consegui um exemplar similar num sebo.

Por certo, cada leitor terá uma vivência diferente com livros em geral e com antologias de poemas. Mas minha experiência me faz pensar na importância que esse tipo de obra pode ter para contribuir na formação de leitores. Primeiro, porque ela traz um leque de possibilidades de autores(as) e textos que podem se destacar para diferentes leitores em certos momentos de suas vidas, como aconteceu comigo. Penso, a partir de minha experiência profissional, que poderíamos indicar antologias para serem lidas ao longo do ensino médio, não como um “paradidático” que será cobrado numa prova,

mas como uma pequena biblioteca de versos a serem visitados e revisitados a qualquer hora, em qualquer momento. Isso mesmo: uma antologia – ou várias, por autores, por temas, por formas, etc. – que os leitores pudessem acessar na hora que quisessem, como desejassem e para que também pudessem compartilhar com os colegas seus gostos, suas descobertas, suas dúvidas e incompreensões.

Quando organizei uma antologia de poemas infantis e juvenis para alunos da 6ª série de uma escola pública de São Paulo, em meados da década de 1980, um fato curioso aconteceu: muitos alunos terminavam de fazer tarefas de matemática, geografia ou história e iam perguntar aos professores e professoras se podiam ficar lendo a “Antologia”. Uma professora de matemática me procurou e perguntou o que era essa antologia. Mostrei para ela uma cópia – produzida em estêncil a álcool – e ela pediu uma para levar para seus filhos. E, claro, ela deixava os alunos lerem poesia na aula de matemática.

Nunca esqueci essa experiência. Nunca fiz uma prova com aqueles poemas. Uma vez por semana saíamos da sala para ler poesia no pátio da escola (líamos também narrativas). Cada um escolhia o poema que quisesse. Depois, pedíamos que lessem em voz alta o poema escolhido. E quando um(a) aluno(a) escolhia poemas que outros alunos haviam escolhido, não tinha problema, lia-se novamente. A ideia era criar um tempo de convivência com os poemas. E sempre respeitando o gosto (ou o desgosto) de cada um, afinal, muitos diziam que não gostavam de poesia, mas sempre destacavam um que os agradava.

Penso que as antologias poderiam ser mais frequentes em toda escola básica e também na universidade. Apenas para serem lidas e relidas ao longo dos anos. Por exemplo, duas antologias organizadas por Vera Teixeira Aguiar, Simone Assumpção e Sissa Jacob (1997) *Poesia fora da estante*, podem acompanhar leitores do 5º ao 7º ano (não só, mas sobretudo). O livro, se adotado ou adquirido pelos governos, poderia, pelo menos duas vezes por mês, ter poemas lidos, comentados, conversados, encenados – se alguns alunos quisessem –, ilustrados ou simplesmente poderiam serem lidos e relidos.

Trabalhei durante alguns anos com a antologia da coleção *Para gostar de ler*, volume 6 com turmas de 5º e 6º (que correspondem hoje 6º e 7º) anos. Posteriormente, surgiram outros números da coleção voltados para a poesia.

Este Dossiê dos *Cadernos Cespuc de pesquisa: série ensaios* nos traz o amplo espectro das antologias de poemas na contemporaneidade e algumas mais antigas. Alguns refletem sobre o que vamos denominar de *antologias organizadas por um curador que seleciona poemas de vários autores*. Ou seja, são obras constituídas por poemas de várias épocas e vários autores. Esse paradigma de organização de antologias foi revisitado tendo como horizonte leitores do ensino médio.

Iniciamos o dossiê com o texto sobre “Uma antologia poética segundo as canções dialógicas de Maria Bethânia”, de Rafael Batista Andrade, que propõe a organização de uma antologia com os poemas que foram lidos e recitados pela cantora Maria Betânia ao longo de sua carreira. A proposta é resultado de uma pesquisa cuidadosa do percurso da intérprete e traz uma diversidade de poemas, de diferentes épocas, contemplando poetas brasileiros e portugueses. Para o autor, de posse desses poemas num único volume, o “público também seria instigado a conhecer ou rememorar a obra de Bethânia, principalmente os seus álbuns em que há canções articuladas com poemas.”. Acrescentaríamos: o leitor em formação, poderia também ter acesso além dos textos, à potência interpretativa de Betânia e, por certo, ampliar seu repertório de leitura e vivenciar uma experiência estética ímpar.

Em “A tradição das antologias: reflexões sobre escrita de autoria feminina, identidade e poesia”, Bruna Gabriele Oliveira se debruça sobre a recente antologia organizada pela escritora e já experimentada antologista Heloísa Buarque de Hollanda. A obra, denominada *As 29 poetas de hoje*, tem uma representatividade significativa, uma vez que contempla poetas de diferentes pontos do país, aspecto que a diferencia de muitas antologias que se voltam muito para a produção do sudeste do Brasil. Como destaca a autora, “O foco desta análise é discutir, por meio do prefácio o percurso metodológico, discursivo e político adotado pela organizadora, em uma busca de evidenciar como novas vozes femininas se atualizam no campo poético do contexto contemporâneo [...]”.

O terceiro artigo, “Vozes poéticas ecoadas por mulheres negras brasileiras”, de Ângelo Cardoso Sá, volta-se para *Poetas negras brasileiras*:

uma antologia, organizada por Jarid Arraes (2021). A obra traz 74 poemas de mulheres negras, “com idades diversas e que vivem em diferentes estados brasileiros”. Segundo Sá, “[a] pluralidade expressa em cada eu-poético permite afirmar que, mesmo identificando implicitamente uma constante apontando para o gênero e para a cor da pele, os poemas enunciam os muitos jeitos de ser mulher.”

O quarto texto “As vozes que emergem da antologia *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: slam interestelar*”, de Haissa Vitoriano e José Hélder Pinheiro Alves, volta-se para o que pode ser considerado um fenômeno no âmbito da produção de poesia na contemporaneidade: a poesia que nasce dos *slams*, marcada pelas vozes de jovens quase sempre vindos de espaços periféricos. Segundo os autores, o objetivo do artigo é “compreender e elencar possíveis critérios de seleção dos poemas que compõem a antologia, além de discorrer sobre o caráter informador e formador da obra para professores e demais profissionais da área da poesia que almejem trabalhar o gênero literário com jovens e adolescentes.”. Destaque-se que a importância desse trânsito entre a rua e a escola poderá estimular a aproximação de muitos jovens com a poesia.

No artigo “Pensando em poesia: uma análise das visões de poesia da antologia *Poesia faz pensar*”, Thaís Fernanda Viana Batista se debruça sobre uma das antologias da coleção *Para gostar de ler*. Para a autora, “buscou-se analisar a composição da antologia, tendo em vista, principalmente, os nomes selecionados para compor a obra”. Ainda para ela, “a antologia compõe uma importante ferramenta para o trabalho com a leitura de poemas em sala de aula, pois traz uma concepção de poesia como fruto da elaboração estética e da reflexão do poeta sobre as maneiras de escrita dos poemas [...]”. Esse viés da antologia foge um pouco do modelo que muitas vezes associa a poesia meramente a concepções românticas e a construção do poema à inspiração.

O texto seguinte volta-se para uma obra do século XIX. Trata-se de “*Florilégio brasileiro da infância*: um breve olhar sobre a antologia”, de Ana Paula Serafim Marques da Silva, a respeito da obra “destinada à infância que circulou nas escolas brasileiras do ensino primário no final do século XIX”. Os poemas de uma obra como essa, cuja circulação ficou restrita ao século XIX, “configuram-se como verdadeiro arquivo literário, já que apresentam a nascente da poesia infantil no Brasil”, conforme a autora. Por certo, os

critérios de seleção dos poemas revelam muito do que se tinha acesso na época e a concepção pedagógica vigente.

Outra antologia que reúne diferentes autores, de várias épocas é a que está analisada em “*Poesia na escola: como ler e escolher poemas na visão de Alaíde Lisboa*”, de Raquel Beatriz Junqueira Guimarães e Rafael Ubirajara de Lima Campos, que analisa a antologia organizada por Alaíde Lisboa e cuja circulação esteve mais restrita ao estado de Minas Gerais. O artigo apresenta “as concepções da pedagoga sobre a literatura, a leitura, o ensino da leitura literária, a infância, e a formação de leitores.” Também analisa as “ideias presentes nos paratextos da edição e comentários sobre poemas selecionados para a composição da antologia.”

O artigo de Sandrelle Rodrigues de Azevedo, “*Di-versos e Um caldeirão de poemas: as antologias traduzidas de Tatiana Belinky*”, destaca o papel das traduções na formação de nossa literatura infantil e comenta traduções do alemão, russo e hebraico realizadas pela escritora Tatiana Belinky. Para Azevedo, são “cinco antologias que somam cento e vinte seis poemas, uma contribuição significativa dentro do universo de nossa poesia para crianças e jovens.”

Os dois artigos finais deste dossiê se voltam para antologias contendo poemas de um único autor(a). Temos já uma forte tradição dessas antologias, sobretudo com autores ligados ao nosso modernismo. Poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, dentre outros, tiveram seus poemas divulgados nesse modelo de antologia.² A partir da metade do século XX surgiu talvez a maior e mais significativa coleção que segue esse modelo: trata-se da coleção *Os melhores poemas*, da Editora Global, que recobre todo o período de nossa historiografia literária, chegando ao final do século XX. As antologias aqui apresentadas são bem recentes. Uma delas é *De amor tenho vivido*, da escritora – ficcionista, dramaturga e poeta – Hilda Hilst. Um de seus diferenciais é o diálogo texto-imagem que se dá entre os poemas e as ilustrações de Ana Prata. Trata-se de um viés pouco comum, até então, em antologias e que pode ser mais uma entrada para a aproximação do leitor em formação. E é a partir desse viés que, em seu artigo “Amando Hilda Hilst: a sedutora antologia ilustrada contemporânea”, Ana Luíza Franco

2 Destaco aqui três poetas que, na década de 1960, publicaram antologias de seus poemas organizadas por eles mesmos: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes. Todas elas continuam sendo publicadas por diferentes editoras

analisa “como o diálogo atual entre texto e imagem contribui para a sedução do leitor contemporâneo, imerso em uma sociedade imagética, além de discorrer sobre as imagens como resultado de tradução intersemiótica criado pela ilustradora a partir da leitura dos versos da poeta.”

Já o artigo final “Poesia, dispersão e antologia em Millôr Fernandes”, de Alessandra Mara Vieira, traz uma visão ampla da obra poética de Millôr Fernandes. Um dos objetivos da autora é “cotejar alguns textos poéticos originalmente publicados na revista *O Cruzeiro*, nos anos 40 a 60, e o modo como são apresentados em dois livros: *Papáverum Millôr* e *Essa cara não me é estranha e outros poemas*, décadas depois.”. Segundo a autora, “Millôr resistiu à dispersão quando organizou livros e publicou seus textos literários e artísticos em compilações, uma ferramenta de resistência à fragmentação.”

Este dossiê sobre a poesia brasileira nas antologias tem, portanto, como valor fundamental, discutir e divulgar o papel das antologias na formação de leitores – quer no âmbito escolar, quer de um modo geral, noutros espaços. Que ele instigue outras pesquisas bem como a divulgação de trabalhos que estejam sendo realizados, mas que ainda não tiveram visibilidade. E, sobretudo, que as antologias estudadas sejam mais conhecidas, discutidas e contribuam para a descoberta de autores(as) e para a convivência sempre mais significativa com a poesia.

Referências

AGUIAR, Vera (coord). Poesia fora da estante. Editora Projeto – CPL/PUCRS, 1997.

BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

BERND, Zilá (org.) *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2011.

BRASIL, Assis (org.). *A Poesia Maranhense do século XX*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1994.

BRITO, Mário da Silva (org.). *Panorama da poesia brasileira*: vol. VI O MODERNISMO. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959.

BRITO, Mário da Silva; NUNES, Cassiano (org.). *Poesia brasileira para a infância*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BUENO, Alexei (org.). *Antologia pornográfica*: de Gregório de Matos a Glauco Matoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CALCANHOTO, Adriana (org.). *Antologia ilustrada da poesia brasileira para crianças de qualquer idade*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HORTAS, M. de Lourdes (org.). *Palavra de mulher* (poesia feminina brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: Fontana, 1979.

JARDIM, Rubens (org.). *As mulheres poetas na literatura brasileira*. Cajazeiras, PB, 2021.

LISBOA, Henriqueta (org.). *Poemas para a juventude*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--?].

MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Desenhos de Arthur L. Piza. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte*: poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro: Editora Cátedra; Brasília: INL, 1976.

PINTO, José Nêumanne (org.). *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

PROENÇA, M. Cavalcanti. (org.) *Literatura popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

ROCHA, Ruth (org.). *Poemas que escolhi para crianças*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2013.

From Parnassus to slams: anthologies as a meeting space with poetry

José Hélder Pinheiro Alves*

When we look at our literary historiography, over the last two centuries, among many other issues, poem anthologies tradition stands out. The first one was *Brazilian Parnassus, or a selection of poems by the best Brazilian poets since the discovery of Brazil*, organized by J. M. P. da Silva, published in 1848, which, in turn, takes up the *Brazilian Parnassus, or a collection of the best poetry by Brazilian poets, both unpublished and published*, from 1829-1832, organized by canon Januário da Cunha Barbosa. Still in the 19th century, the most comprehensive anthology was *Brazilian Poetry Florilegium*, organized by Francisco Adolfo Varnhagen in three volumes.¹ In the 20th century, especially since modernism, there were a diversity of poem anthologies that have yet to be studied – due to the criteria used for choosing authors and poems, among other issues. More specifically on modern poetry, there are countless works organized with the most diverse criteria, all focused on the dissemination of our poetic richness. Attention is drawn to the poet Manuel Bandeira's important work, who organized several anthologies of Brazilian poetry, already adopting a periodic division of styles, a classification that does not appear in 19th century works. A significant example of this poet's work is *Anthology of Brazilian poets from the Romantic phase*, whose first edition dates back to 1936. In the wake of Bandeira's work, other ones emerged, such as the complete collection of Brazilian poetry from first manifestations to modern poetry, by Péricles Eugênio da Silva Ramos, the *Modern Anthology of Brazilian Poetry*, by Fernando Ferreira de Loanda, and *Modern Poetry*, by Mário da Silva Brito, to name just a few with a widest circulation.

* Federal University of Campina Grande (UFCG). PhD in Brazilian Literature from the University of São Paulo. Post-doctorate in Brazilian Literature at UFMG. Professor of Brazilian Literature at Federal University of Campina Grande, PB, where he works at PPGLE-UFCG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4304-7178>.

¹ For a more precise view of anthologies from the 19th to the 20th centuries, as well as historiographical works of Brazilian literature, see Cairo's essay (1995).

In the second half of the 20th century, more specifically in the final two decades and beginning of the 21st century, thematic anthologies began to emerge, such as those which bring together erotic and pornographic poems (MORAES, 2015; BUENO, 2004), and Afro-Brazilian poems (BERND, 2011). Also by that time, female writers' anthologies began to appear, such as *Word of a Woman*, organized by Maria de Lourdes Horta (1979), a trend that has been gaining a broader dimension in recent years. One that has a broader historical background in this context is *Women poets of Brazilian literature*, organized by Rubem Jardim (2021). During this period, there are also anthologies organized according to state by the critic and researcher Assis Brasil, giving visibility to poets without national resonance. Most states were contemplated in this project, whose titles follow a pattern: *Poetry from Ceará*, *Poetry from Piauí*, *Poetry from Minas Gerais* and *Poetry from Maranhão in the 20th century*, among many others.

In the academic field, little to none is known of anthologies collecting poetry from our rich oral and popular tradition, with emphasis on what came to be called, from the 1960s onwards, *cordel* literature (or string literature). Here stands out the pioneering work *Northern Viola Players*, by the Ceará researcher Leonardo Mota, whose first edition dates back to 1925. However, the most promoted work was *Popular Anthology in Verses*, organized by Manoel Cavalcanti de Proença, which collects strings booklets dated from the beginning of the 20th century until the 1960s.

Another thread of anthologies started in the 19th century and that gained momentum on the second half of the 20th century onwards was the children's poems ones. We recall here anthologies such as *The book of birds*, organized by Presciliana Duarte and, later, the Henriqueta Lisboa's work *Poems for childhood and Poems for youth*. Mário da Silva Brito and Cassiano Nunes (1968) bequeathed us the *Brazilian poetry for childhood*, which had only one edition. At the same time, we draw attention to *Poems I chose for children*, work organized by Ruth Rocha (2013), and to the *Illustrated anthology of Brazilian poetry for children of any age*, organized by Adriana Calcanhoto (2014).

Thinking about the presence of anthologies in schools has always accompanied me throughout my professional life, both as a developing student-reader and as a basic and higher education teacher. I want to see anthologies as an instrument of great importance for bringing children and

young people closer to poetry. If, as a child, I did not have access to books, as a teenager I came across some anthologies, which were definitive for my formation. They brought me a rich diversity of authors unbeknown to me and many poems that I did not always understand. However, some of them did absorb me, often leading me to memorize them, without really knowing why I had been lured by them.

Two anthologies were decisive for my development: *Poems for youth*, by Henriqueta Lisboa, and, later, *Modern Poetry*, by Péricles Eugênio da Silva Brito. The first, organized with a more didactic perspective, but without making concessions regarding the poems aesthetic value, helped me to discover Cecília Meireles in a eighth or seventh grade textbook. It was there that I came across “Afternoon song in the field”, a poem which makes me company until today. I also found out then the great variety of writers who had also written poems.

The second anthology came to me via a theater director who lent us his book – and I have it with me until today – so that we could read and stage “In the midway”, in five minutes... It was then that I began to approach a certain gentleman named Carlos Drummond de Andrade, and, also, it was then that I discovered a poet talking about São João nights, which I liked so much: Manuel Bandeira. It was that anthology, not school, that brought me these writers. I read alone, not understanding much, but feeling that a universe was there attracting me like a magnet. Wherever I went – São Paulo, Minas, São Paulo again, Fortaleza, Paraíba – they accompanied me. I even lost one of them and later got a similar copy in a second-hand bookstore.

Certainly, each reader will have a different experience with books in general and with poetry anthologies. My experience, however, makes me think about the kind of contribution that this type of work can give to readers developing. First, it brings a vast range of authors and texts that can stand out for different readers at certain times in their lives, as happened to me. I think, based on my professional experience, that we could indicate anthologies to be read throughout high school, not as a “para-didactic” subject of a test, but as a small verse library to be visited and revisited at any time. That is it: an anthology – or several divided by authors, themes,

forms etc. – that readers could get whenever they want and the way they want in order to share with colleagues their tastes, discoveries, doubts, and misunderstandings.

When I organized a child and youth poetry anthology for 6th grade students of a public school in São Paulo, in the mid-1980s, a curious fact happened: many students finished doing math, geography or history assignments and asked their teachers if they could read the “anthology” by themselves. A math teacher came to me and asked what this anthology was about. I showed her a stencil copy and she asked me to give her one to take to her children. After that, of course she let the students to read poetry in her math class.

I have never forgot this experience and I have never applied a test using those poems. Once a week, we went to the schoolyard to read poetry (we also read narratives). Everyone chose the poem they wanted. Afterwards, they were asked to read the chosen poem aloud. And when a student chose poems that other students had chosen, there was no problem, it was read again. The idea was to create a time of coexistence with poems always respecting each one’s taste – or distaste, as many said that they didn’t like poetry, nonetheless being always capable of highlighting one they liked).

I think anthologies could be more frequently explored in every elementary school and at the University as well as a means of being read and reread over the years. As an example, two anthologies organized by Vera Teixeira Aguiar, Simone Assumpção and Sissa Jacob (1997), *Poetry off the shelf*, can accompany readers from 5th to 7th grade (not only, but above all). The books, if adopted or bought by governments, could, at least twice a month, have poems read, commented on, talked about, staged – if some students wanted –, illustrated or simply could be read and reread.

I worked for a few years with the collection *To enjoy reading* anthology, volume 6, with the 5th and 6th grades (which today mean the 6th and 7th grades). Subsequently, other editions of the poetry-focused collection were issued.

This dossier of *Cadernos CESPUC de Pesquisa: Série Ensaios* brings us the broad spectrum of contemporary poem anthologies and some older ones. Some text of the dossier reflect on what we will call *anthologies organized by a curator who selects poems by various authors*. That is, these

are works made up of poems from various eras and by various authors. This paradigm for organizing anthologies was considered with high school readers in mind.

We started the dossier with the text “A poetic anthology according to Maria Bethânia’s dialogical songs”, by Rafael Batista Andrade, who suggest organizing an anthology with poems read and recited by Maria Bethânia throughout her career as a singer. The plan is the result of a careful research about the interpreter’s career, and brings a diversity of poems, from different eras, contemplating Brazilian and Portuguese poets. For the author, with these poems in a single volume, the “public would also be encouraged to know or remember Bethânia’s work, especially her albums in which there are songs articulated with poems”. We would add: the developing reader could also have access, beside the texts, to Bethânia’s interpretative power and, certainly, could expand their reading repertoire, undergoing a unique aesthetic experience.

In “The tradition of anthologies: reflections on women’s writing, identity and poetry”, Bruna Gabriele Oliveira focuses on the anthology recently organized by Heloísa Buarque de Holanda, writer and an experienced anthologist. Called *The 29 poets of today*, the book has great significance, including poets from different parts of Brazil, an aspect that differentiates it from other anthologies focusing more on the Brazilian southeastern poetry. As the author points out, “this analysis focus is to discuss, based on her preface, the organizer methodological, discursive and political adopted path, in an attempt to highlight how new female voices are updated in the contemporary poetic field context [...]”.

The third article, “Poetic voices echoed by Black Brazilian women”, by Ângelo Cardoso Sá, focuses on *Black Brazilian poets*: an anthology, organized by Jarid Arraes (2021). The book features 74 poems by black women “of different ages living in different Brazilian states”. According to Sá, “the plurality expressed in each poetic-self allows us to state that, even implicitly identifying a constant of gender and skin color, the poems enunciate many ways of being a woman.”.

The fourth text “Emerging voices from the anthology *From the streets to the schools, from the schools to the streets*: interschool Slam, by Haissa Vitoriano and José Hélder Pinheiro Alves, focuses on what can be considered a phenomenon in contemporary poetry production context: poetry born

from SLAMS, marked by voices of young people coming frequently from marginalized areas. According to the authors, the aim of their text is “to understand and list possible selection criteria for the anthology poems, in addition to discussing the book informative and formative character for teachers and other professionals in poetry, who intend to work this genre with young people and teenagers [...]”. It should be noted the significance of this exchange between street and school that could encourage many young people to become intimate to poetry.

Thaís Fernanda Viana Batista’s article, “Thinking about poetry: an analysis of the visions of poetry in the anthology *Poesia faz pensar*”, focuses on one anthology part the *To enjoy reading* collection. According to her, “we sought to analyze the anthology composition, bearing in mind, mainly, the selected names that compose the book [...]”. In addition, “anthology is an important tool for working with poem reading in classroom, as it brings a poetry conception as result of an aesthetic elaboration and the poet’s reflection on the ways of writing poems [...]”. This view on anthologies deviates a little from the ones often associating poetry merely with romantic conceptions and with construing poems according to inspiration.

The next article deals with a 19th century work: “*Brazilian Florilegium of childhood*: a brief look at the anthology”, by Ana Paula Serafim Marques da Silva. It “focused on children and circulated in Brazilian primary schools at the end of the 19th century [...]”. According to da Silva, a book like this, with circulation restricted to the 19th century, “configures a true literary archive, since it presents the children’s poetry source in Brazil [...]”. Definitely, the poems selection criteria reveals much of what was available at that time and its prevailing pedagogical conception.

The article “*Poetry at school*: how to read and choose poems from the Alaíde Lisboa’s perspective”, by Raquel Beatriz Junqueira Guimarães and Rafael Ubirajara de Lima Campos, analyzes the anthology organized by Alaíde Lisboa of a more restricted circulation in Minas Gerais state. It deals with “pedagogue’s conceptions about literature, reading, the literary reading teaching, childhood, and readers development.”. In addition, it brings a debate about “ideas present in the edition para-texts and comments on poems selected for compositing the anthology.”.

The article by Sandrelle Rodrigues de Azevedo, “*Di-versos and Caldeirão de poemas*: the anthologies Translated by Tatiana Belinky”,

highlights the translations role in the evolution of our children's literature and comments on translations from German, Russian and Hebrew carried out by the writer Tatiana Belinky. According to Azevedo, there are "five anthologies adding up to one hundred and twenty-six poems, a significant contribution within our poetry for children and young people universe."

The final two articles focus on single poets anthologies. We already have a strong tradition of these anthologies, especially with authors linked to our modernism. Poets such as Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, among others, had their poems published in this anthology model.² From the middle of the 20th century onwards, perhaps the largest and most significant collection following this model was *The best poems* collection, by Editora Global, covering our literary historiography entire period, reaching the end of the 20th century. The anthologies presented here are very recent. One of them is *From love I have lived*, by Hilda Hilst – fictionist, playwright, and poet. One of the anthology particularities is the text-image dialogue, between Hilst's poems and Ana Prata's illustrations. This was rare among anthologies and could be considered an entry point for approaching developing readers. Thus, in her text, "Loving Hilda Hilst: the seductive contemporary illustrated anthology", Ana Luíza Franco analyzes "how the current dialogue between text and image contributes to seduce the contemporary reader, immersed as he is in an imagery society, in addition to discussing images as a result of intersemiotic translation, created by the illustrator from reading the poet's verses."

The final article "Poetry, dispersion and anthology in Millôr Fernandes", by Alessandra Mara Vieira, brings a broad view about Millôr Fernandes' poetic work. One of the author's intentions is "to compare some poetic texts originally published in *The Cruise* magazine, during the 40s and 60s, and the way they are presented in two books: *Papáverum Millôr* and *This face is not strange to me and other poems*, written decades later [...]". Still according to the author, "Millôr resisted dispersion when he organized books and published his literary and artistic texts in compilations, a tool of resistance to fragmentation."

2 I must mention here three poets who published anthologies in the 1960s, organized by themselves: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira and Vinícius de Moraes. All of them continue to be published by different publishers.

This dossier on Brazilian poetry in anthologies has, therefore, as a fundamental value, discussing and promoting the anthologies role in readers development – whether in school environment or in other spaces in general. May it instigate other researchers as well as the dissemination of works being carried out but without yet the desirable visibility. Moreover and above all, may it contribute to the anthologies studied here become better known and discussed, promoting the discovery of authors and an ever more meaningful coexistence with poetry.

Bibliography

AGUIAR, Vera (coord). *Poesia fora da estante*. Editora Projeto – CPL/ PUCRS, 1997.

BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

BERND, Zilá (org.) *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2011.

BRASIL, Assis (org.). *A Poesia Maranhense do século XX*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1994.

BRITO, Mário da Silva (org.). *Panorama da poesia brasileira: vol.VI – O modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

BRITO, Mário da Silva; NUNES, Cassiano (org.). *Poesia brasileira para a infância*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BUENO, Alexei (org.). *Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Matoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CALCANHOTO, Adriana (org.). *Antologia ilustrada da poesia brasileira para crianças de qualquer idade*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HORTAS, M. de Lourdes (org.). *Palavra de mulher* (poesia feminina brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: Fontana, 1979.

JARDIM, Rubens (org.). *As mulheres poetas na literatura brasileira*. Cajazeiras, PB, 2021.

LISBOA, Henriqueta (org.). *Poemas para a juventude*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--?].

MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Desenhos de Arthur L. Piza. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte: poesia e linguagem do sertão cearense*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra; Brasília: INL, 1976.

PINTO, José Nêumane (org.). *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

PROENÇA, M. Cavalcanti. (org.) *Literatura popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

ROCHA, Ruth (org.). *Poemas que escolhi para crianças*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2013.

Dossiê temático:

A poesia brasileira em antologias

Uma antologia poética segundo as canções dialógicas de Maria Bethânia

Rafael Batista Andrade*

Resumo

Neste trabalho, apresentamos uma proposta de organização da antologia *A poesia segundo Maria Bethânia*: 40 poemas que você declamou para nós, produto de um estágio pós-doutoral cujo objetivo foi organizar essa antologia poética com base nas canções dialógicas de Maria Bethânia. Este estudo evidencia a importância dessa obra no âmbito da produção, da recepção e do estudo de antologias poéticas no Brasil. É o que os critérios de seleção dos poemas para essa antologia demonstram, principalmente na sua divisão em três partes, com cada seção constituída pelos poemas declamados pela cantora em seus álbuns autorais, desde 1971 até 2016. O resultado é uma antologia poética bastante diferente de outras, com muita diversidade de temas, estilos, épocas e poetas: poemas de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Vinícius de Moraes, José Régio, Mário de Andrade, Ricardo Reis, Ascenso Ferreira, Manuel Alegre, Castro Alves, Ferreira Gullar, Natália Correia, Sophia de Mello Breyner, João Cabral de Melo Neto e Wally Salomão. Por fim, este trabalho revela o caráter estético recíproco dessa antologia, uma vez que o seu público também seria instigado a conhecer ou rememorar a obra de Bethânia, principalmente os seus álbuns em que há canções articuladas com poemas.

Palavras-chave: antologia; canção; poema; canção dialógica; Maria Bethânia.

* Instituto Federal de Minas Gerais Campus Congonhas (IFMG – Congonhas). Realizou estágio pós-doutoral em Letras na PUC-MG (2023). É Doutor em Estudos Linguísticos pela UFMG (2018) e Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do IFMG-Congonhas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3592-8266>.

Una antología poética según las canciones dialógicas de Maria Bethânia

Resumen

En este trabajo, presentamos una propuesta de organización de la antología *A poesia segundo Maria Bethânia*: 40 poemas que você declamou para nós, producto de un estudio post-doctoral cuyo objetivo fue organizar esa antología poética de acuerdo con las canciones dialógicas de Maria Bethânia. Este estudio muestra la importancia de esa obra en el ámbito de la producción, de la recepción y del estudio de antologías poéticas en Brasil. Es lo que los criterios de selección de los poemas para esa antología demuestran, principalmente en su división en tres partes, con cada sección constituida por los poemas declamados por la cantante en sus álbumes autorales, desde 1971 hasta 2016. El resultado es una antología poética muy distinta de otras, con mucha diversidad de temas, estilos, épocas y poetas: poemas de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Vinícius de Moraes, José Régio, Mário de Andrade, Ricardo Reis, Ascenso Ferreira, Manuel Alegre, Castro Alves, Ferreira Gullar, Natália Correia, Sophia de Mello Breyner, João Cabral de Melo Neto y Wally Salomão. Por fin, este trabajo muestra el carácter estético recíproco de esa antología, una vez que su público también sería instigado a conocer o rememorar la obra de Bethânia, principalmente los álbumes en que hay canciones mezcladas con poemas.

Palabras-clave: antología; canción; poema; canción dialógica; Maria Bethânia.

Introdução

Atualmente encontramos um número significativo de pesquisas sobre antologias, pois esse é um campo de estudo que vem revelando importantes desdobramentos tanto no âmbito da linguística quanto no da literatura. A diversidade dos trabalhos em torno desse tema é, indubitavelmente, um sinal de que esse objeto de estudo possui peculiaridades que precisam de descrições científicas, já que a produção e a recepção de antologias explicam parte do comportamento da sociedade letrada.

No âmbito da linguística, mais precisamente da Análise do Discurso, Serrani (2008) caracteriza a antologia como um gênero de discurso que revela o papel de determinada cultura e de determinada época com base nas informações sobre o modo de se escrever e se ler literatura, inclusive com contribuições diretas para a formação e a transformação de cânones. A autora lembra ainda que tópicos como a construção do leitor, a representação político-cultural de literaturas nacionais ou regionais e a educação são frequentemente associados às funções da antologia.

Ao analisar o funcionamento desse gênero de discurso com base em 40 antologias de poesia argentina das últimas três décadas, Serrani (2008) propôs a seguinte classificação: antologias bilíngues, nacionais, temáticas, de grupos humanos específicos, de correntes estético-poéticas, regionais, provinciais, de cidades ou bairros, para públicos específicos, além de antologias sobre formas poéticas ou variedades linguísticas específicas, vinculadas a revistas ou grupos específicos.

Embora essa classificação possa variar, ela parece captar os principais modos de constituição desse gênero de discurso. Martins (2018) define a antologia relacionada às práticas literárias como a seleção de obras e autores segundo a sua época, geração, nacionalidade, temática e a seu gênero literário. Um ponto importante nesse trabalho é a distinção proposta pela autora entre antologia e coletânea. Esta é caracterizada pela reunião de textos sem a intenção explícita de canonizar obras e autores por meio dos critérios escolhidos pelo organizador, caso da antologia.

Assim, com base nesses estudos, realizamos uma análise da discografia da cantora/intérprete Maria Bethânia¹ e apresentamos aqui a

¹ Referimo-nos sempre aos álbuns autorais da cantora, descartando registros de shows avulsos que circulam no Youtube e em outras plataformas.

organização de uma antologia de poemas sob essa ótica. Ao longo de sua longa carreira, ela declamou poemas em diversos álbuns de estúdio e ao vivo, constituindo o que denominamos canções dialógicas.² Mostraremos, pois, como a seleção de 40 poemas presentes em sua discografia serviu de base para a formação de uma antologia poética diferenciada, não se enquadrando, portanto, nas classificações anteriores, por revelar comportamentos da sociedade letrada em língua portuguesa com base em uma composição que une culturas e épocas diferentes, além de interferir na formação e na transformação de cânones literários e de sua circulação.

A discografia e suas implicações na organização de *A poesia segundo Maria Bethânia*

Algumas das antologias analisadas por Martins (2018) foram organizadas por Luiz Ruffato. A autora destacou o *status* do organizador: “O escritor Luiz Ruffato, para além de sua produção ficcional, tem ocupado importante espaço na cena literária com a organização” (MARTINS, 2018, p. 149). Vê-se que o *status* de escritor atribui às antologias um direcionamento sociológico, uma vez que os leitores tenderão a valorizar a seleção de textos feita por um escritor.

De modo similar, acreditamos que o *status* de Bethânia para a organização de uma antologia poética não apenas imprimiria nessa obra um papel determinante no comportamento de seus leitores, mas também um caráter inovador na sua produção e circulação. Se a indicação ou a simples revelação dos livros lidos por artistas já tendem a influenciar o comportamento de leitura de seus fãs, uma compilação de 40 poemas declamados por Bethânia para compor suas canções dialógicas, em diferentes álbuns, desde 1971 até 2016, daria uma nova roupagem a essa antologia poética.

Nessa nova roupagem, a estrutura da antologia é o primeiro ponto a ser destacado. A organização dos poemas em uma dada antologia segue diferentes critérios: ordem alfabética dos poemas, ordem alfabética dos

2 Bethânia declama também trechos de vários outros gêneros literários para compor suas canções dialógicas. No entanto, para a antologia apresentada aqui, foram consideradas apenas aquelas produzidas com base na articulação de (trechos de) poemas com canções para a seleção dos poemas que a compõem.

poetas, época, geração etc. No entanto, o critério mais condizente com a antologia proposta aqui é o de ordenar os poemas de forma cronológica, de acordo com o lançamento dos álbuns em que os poemas foram declamados. Isso porque essa estrutura sublinha muito mais as características específicas e inovadoras dessa antologia, que teria não apenas uma importância sociológica, mas sobretudo sócio-histórica. Dessa forma, as três seções seguintes replicam as três partes da antologia, divisão feita de acordo com os álbuns (seções) em que 40 (trechos de) poemas foram declamados por Bethânia com o fim de compor as suas canções dialógicas.

Esse termo deriva de estudos realizados por Andrade (2010; 2015). No início, o autor denominou esse fenômeno de canção-poema pelo fato de suas análises se restringirem apenas à articulação de poemas e canções. Depois, canção polifônica (ANDRADE, 2016), para abarcar a hibridização da canção com trechos de outros gêneros literários. Por fim, o termo canção dialógica (LÓPEZ MUÑOZ; ANDRADE, 2018) foi adotado no último estudo realizado em torno desse fenômeno textual-discursivo. Em resumo, em todos esses casos, a articulação promovida por Bethânia gera novos efeitos de sentido no terceiro texto criado por ela. Tal processo de significação é atribuído ao surgimento da voz do enunciador da canção dialógica, dirigindo-se a um destinatário que resgatará os valores inscritos em seu discurso, cujos processos de significação não se confundem com aqueles inscritos dentro do quadro enunciativo de cada texto tomado separadamente.

Portanto, defendemos que os 40 (trechos de) poemas utilizados pela cantora/intérprete para compor determinadas canções dialógicas constituem um novo e surpreendente critério para a organização da referida antologia poética, mostrando como o seu leitor hipotético poderia ter uma experiência estética recíproca: ler uma antologia poética que o convida a escutar as composições (canções dialógicas) e interpretações de Maria Bethânia desde 1971 até hoje.

Poemas das canções dialógicas presentes em álbuns de 1971 a 1990

No álbum *Rosa dos ventos show encantado* (BETHÂNIA, 1971), encontram-se os três primeiros poemas recitados por Bethânia, em discos autorais, com o fim de compor suas canções dialógicas. São eles que abrem a antologia poética que propomos aqui. O primeiro é de Fernando Pessoa (o ortônimo): “Nesta vida em que sou meu sono”. A cantora citou apenas a primeira estrofe dele, articulando-a com as canções “O mar” e “Suíte dos pescadores”, de Dorival Caymmi, e “Avarandado”, de Caetano Veloso, na faixa 3. Fato interessante é que o trecho declamado apresenta uma alusão ao mar, enquanto a parte suprimida faz uma reflexão do eu-lírico sobre sua própria infância.

O segundo poema é de Alberto Caeiro, um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa: “Poema VIII – Num meio-dia de fim de primavera”. Trata-se de um poema bastante conhecido, presente em muitas antologias poéticas e recitado em outros álbuns por Maria Bethânia. Merecem uma atenção especial as partes que foram suprimidas pela intérprete para compor a canção dialógica “Num meio-dia de fim de primavera/Doce mistério da vida” (faixa 6), pois nelas se destacam os temas da ridicularização das figuras cristãs e da quebra das verdades universais³, incompatíveis para a coerência da canção dialógica em questão.

O último poema retirado do álbum em questão para a organização dessa antologia foi “Mestre, meu mestre querido!”, de outro heterônimo de Fernando Pessoa: Álvaro de Campos. Logo, o nosso leitor hipotético já encontraria, nas primeiras páginas dessa antologia, três estilos diferentes que perpassam a discografia da cantora. Lendo esses três poemas na íntegra, ele teria experiências estéticas diversificadas, direcionadas por diferentes momentos e formas de circulação dos respectivos poemas.

Drama 3º ato ao vivo (BETHÂNIA, 1973) é o segundo álbum, novamente ao vivo, de Bethânia, responsável pela seleção de mais dois poemas para o esboço de nossa antologia poética: “Passagem das horas”, de Álvaro de Campos, e “O andaime”, de Fernando Pessoa (ortônimo). No primeiro caso, ela recita uma parte da décima oitava estrofe do poema

3 Para compreender melhor essa canção dialógica, o leitor poderá conhecer a sua análise em Andrade (2015, p. 74-89).

“Passagem das horas”, que formou uma canção dialógica com a canção “Tatuagem”, de Chico Buarque e Ruy Guerra, e “Volta por cima”, de Paulo Vanzolini. No caso de “O andaime”, os versos citados são da quinta estrofe desse poema, articulados com as canções “Luz da noite”, de Caetano Veloso e Maria Bethânia, e “Drama”, de Caetano Veloso. Ressalte-se que Bethânia excluiu o seu segundo verso.

Pássaro da manhã (BETHÂNIA, 1977) foi o primeiro álbum de Maria Bethânia gravado em estúdio a apresentar um poema recitado por ela. O disco trazia alusões a temas como esperança e liberdade, contrapondo-se à ditadura militar, que vigorava no Brasil. Desse álbum, selecionamos “Eros e Psique”. A cantora eliminou a epígrafe dele e o declamou na primeira faixa do disco, antes de cantar “Tigresa”, de Caetano Veloso. Essa epígrafe agora, no contexto dessa antologia, parece ganhar uma dimensão relevante, pois deixa explícito o tema da verdade, em um período em que se discute bastante os impactos das *fake news* na sociedade.

Dos seis poemas selecionados da discografia de Bethânia de 1971 até 1982, todos eram de autoria de Fernando Pessoa e seus heterônimos. Passaram-se 11 anos até o lançamento de *Nossos momentos* (BETHÂNIA, 1982). Assim, o leitor hipotético dessa antologia poderia imaginar que estaria diante de uma antologia poética de Fernando Pessoa e seus heterônimos. Mas, tendo em vista a seleção de um poema presente em *Nossos momentos*, essa expectativa se desfaz com a declamação do “Soneto da fidelidade”, de Vinícius de Moraes. Nesse álbum, a faixa 7 é um *pot-pourri* com “Anda Luzia”, “Mal-me-quer”, “Ta-hi (Pra você gostar de mim)”, “Não me diga adeus”, “Máscara da face”, “Mora na filosofia”, “Soneto da infidelidade”, “Como dizia o poeta”. Com exceção do referido soneto, todos os demais textos são canções. Além de ser o primeiro poema de um poeta brasileiro citado na discografia da cantora, “Soneto da fidelidade” foi também o primeiro a ser recitado na íntegra.

No caso mais específico da relação entre esse soneto e essa canção, fica nítida a característica do que denominamos canção dialógica de Maria Bethânia, critério para a organização dessa antologia. A título de exemplo, o tema central do *carpe diem*, presente no poema, é o mesmo da canção “Como dizia o poeta”. Tem-se, pois, um efeito de complementaridade textual em que a proposta estética de Bethânia se orienta pela união temática do poema e da canção: Poema: “E assim, quando mais tarde me procure/

Quem sabe a morte, angústia de quem vive/Quem sabe a solidão, fim de quem ama”. Canção: “Porque a vida só se dá para quem se deu/para quem chorou, para quem amou, para quem sofreu [...] /Não há mal pior do que a descrença/Mesmo o amor que não compensa, é melhor que a solidão.”

Outro poema retirado desse álbum foi “Cântico negro”, do poeta português José Régio. Sua declamação ocorre na faixa 13, sublinhada por um fundo musical que introduz a canção “Estranha forma de vida”, de Alfredo Duarte e Amália Rodrigues, registrada na faixa 14. Aqui Bethânia revela sua habilidade autoral mais uma vez, pois, na canção, o eu-lírico declara que não vai acompanhar mais o seu coração. Mas agora essa racionalidade do eu-lírico da canção dialógica de Maria Bethânia (a junção do poema com a canção) evidencia o paradoxo de sua decisão por ter sido influenciado pelo eu-lírico do poema: os versos “Não sei para onde vou/Sei que não vou por aí” podem ser interpretados como uma influência do poema na composição da canção dialógica: “Se não sabes onde vais/Eu não te acompanho mais”.

O último poema que compõe essa primeira parte da antologia poética em questão encontra-se no álbum *Maria Bethânia 25 anos* (BETHÂNIA, 1990). A cantora/intérprete privilegiou uma vez mais a poesia brasileira nesse álbum de estúdio, em que comemora os seus 25 anos de carreira. Tem-se, na faixa 1, o registro da declamação das duas primeiras estrofes de “O poeta come amendoim”, de Mário de Andrade. Essa faixa começa com uma música instrumental, bateria da mangueira, cujo volume diminui paulatinamente e finda no início da declamação. Ao final desta, inicia a introdução da canção “Canto do pajé”, de Heitor Villa Lobos e C. Paula Barros, que a cantora passa a interpretar.

Ao entrelaçar os referidos versos à canção “Canto do pajé”, Bethânia abrange a discussão sobre a perda da terra. Esse tema inicialmente está associado apenas ao índio, figura central da letra da canção, mas a cantora articula esse problema, com os versos citados, não apenas aos índios, mas a todos os brasileiros (considerados mestiços). Vê-se, enfim, que apenas essa primeira parte de *A poesia segundo Maria Bethânia* evidencia muitas peculiaridades da antologia poética que se propõe aqui. O seu leitor hipotético encontraria muitas razões para ter uma experiência estética com esses poemas na íntegra e, ao mesmo tempo, conhecer ou revisitar tais (trechos) de poemas no contexto de cada canção dialógica que justificou a seleção desses poemas nessa antologia.

Poemas das canções dialógicas presentes em álbuns de 1997 a 2006

A segunda parte da antologia poética que propomos aqui se inicia com quatro poemas declamados por Bethânia, com o fim de compor suas canções dialógicas, no álbum *Imitação da vida* (BETHÂNIA, 1997), dedicado a Fernando Pessoa: “Aniversário”, “Tabacaria” e “Todas as cartas de amor são”, de Álvaro de Campos, e “Para ser grande”, de Ricardo Reis.

Trechos do poema “Aniversário” foram recitados na faixa 10 do CD1, compondo com “Uma canção desnaturada”, de Chico Buarque, uma canção dialógica que propõe uma releitura da infância sob a ótica da mulher. Diferentemente da leitura apenas do poema, essa canção dialógica traz à baila temas como o egoísmo, o aborto e o feminismo, mostrando que o tempo da infância como tempo de afeição (felicidade, saúde, inocência e esperança), sob a ótica de um homem no poema, gera muito mais angústia no presente da mulher (na letra da canção), uma vez que parte da sociedade insiste em não permitir que as mulheres façam as suas próprias escolhas, sobretudo em relação ao seu papel na família (ser ou não ser mãe?).⁴

Se, nessa primeira canção dialógica, percebemos uma multiplicidade de temas que não estavam presentes em “Aniversário”, a faixa 13, também do CD1, evidencia outra face dessa proposta estética de Bethânia. Ao unir um pequeno trecho de “Tabacaria”, respectivamente às canções “Preconceito”, de Antonio Maria e Fernando Lobo, e “Lama”, de Aylce Chaves e Paulo Marques, a cantora/intérprete relacionou os primeiros sete versos da 13ª estrofe desse poema exclusivamente ao tema de um relacionamento amoroso: “nossas vidas juntas”, “triste fim”, “separando você de mim”, “esse beijo agora”. Bethânia opta, pois, por enfatizar uma sensação entre várias sensações que o eu-lírico de “Tabacaria” experimenta na sua busca metafísica (“vivi, estudei, amei, e até cri”).

A canção dialógica “Mensagem/Todas as cartas de amor são” caracteriza-se pela opção de Bethânia em organizá-la de forma diferente de muitas outras. A declamação de trechos desse poema ocorre após a intérprete cantar as duas estrofes da canção para terminar cantando a segunda estrofe da canção novamente. A declamação pode ser interpretada

⁴ Esta, aliás, foi uma das análises realizadas em Andrade (2015).

como uma resposta do eu-lírico da letra da canção, que rasga a mensagem recebida pelo carteiro por não saber se ela era de alegria ou de tristeza. As duas últimas estrofes (6ª e 7ª) suprimidas pela intérprete e a inversão da 5ª estrofe pela 4ª evidenciam a inversão do sentido original do poema, que leitores hipotéticos dessa antologia poderiam conhecer com sua publicação.

Para essa antologia, *Imitação da vida* é o álbum responsável por completar a poesia pessoana com um poema de um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa que ainda não havia sido declamado, em registro discográfico, por Bethânia. Trata-se de Ricardo Reis. A faixa nove do álbum constitui-se da canção dialógica “Para ser grande/Segue o teu destino”. Aqui há mais um ineditismo nessa proposta estética de Bethânia. A canção “Segue o teu destino” é um poema do próprio Ricardo Reis, que fora musicado por Sueli Costa. O primeiro poema fora declamado na íntegra pela cantora. Quando articulado com a canção, temos uma complementaridade de sentidos e de forma. O tom de conselho, em “Para ser grande”, reflete na canção, fazendo com que o destinatário do eu-lírico encontre a resposta, além dos deuses, e seja grande e nobre. A novidade é que esse conteúdo passa a circular em um plano de expressão diferente: a junção do poema, recitado, com a canção.

A primeira faixa do disco *A força que nunca seca* (BETHÂNIA, 1999a) é “Trenzinho (do) caipira”, de Heitor Villa Lobos e Ferreira Gullar. Trata-se de uma música instrumental do primeiro, “Bachiana nº 2”, que, posteriormente, foi gravada como canção por Edu Lobo. Único poema citado nesse álbum de estúdio, “O trem de Alagoas” é de autoria de Ascenso Ferreira, pernambucano e partícipe do Modernismo, principalmente por destacar a temática regional de sua terra. Parece ser bastante ilustrativo e significativo o fato de Bethânia citar um único poeta brasileiro e modernista após um álbum dedicado a Fernando Pessoa. Talvez mais instigante ainda por esse poeta ser nordestino, como ela. E, por fim, a canção dialógica discorre, por causa dos trechos de “O trem de Alagoas”, não apenas sobre a partida e o destino impostos pela vida, mas sobretudo sobre o retorno ao lugar de origem.

A cantora/intérprete inicia sua canção dialógica declamando os versos “Vou danado pra Catende,/vou danado pra Catende,/vou danado pra Catende,/com vontade de chegar”. Depois canta “Trenzinho caipira” uma vez e a articula com a declamação de parte de “O trem de Alagoas”. Destaca-

se o recorte feito do poema pela cantora. A repetição de “Vou danado pra Catende”, cidade pernambucana, e o verso “com vontade de chegar”. Com isso, a interpretação mais ampla e metafísica de “partir”, “crescer” e “envelhecer”, presente na letra de “Trenzinho caipira”, ganha novos sentidos, porque a volta para a cidade de origem é o que conduz o desejo do eu-lírico da canção dialógica, voltando para sua terra natal e se deleitando com suas árvores e frutos, mesmo sabendo que depois o trem partirá novamente: Bethânia canta mais uma vez “Trenzinho caipira” para encerrar.

O primeiro poema selecionado para fazer parte da seção *Diamante verdadeiro* (BETHÂNIA, 1999b) é “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa. Na faixa 3, do CD1, Bethânia canta a canção “Cacilda”, de José Miguel Wisnik, declama a primeira estrofe de “Autopsicografia” e termina essa canção dialógica com a canção “Drama”, de Caetano Veloso. Os leitores hipotéticos dessa antologia perceberão a relação de sentidos muito próximos entre palavras presentes nos três textos, que norteiam certas interpretações, para essa canção dialógica: atriz, fingir, fingidor, finge, minto, drama, ato.

O segundo poema retirado desse álbum para essa antologia é “Senhora das tempestades”, do poeta Manuel Alegre. Os trechos declamados iniciam no final da faixa 11 e a canção dialógica composta por meio dessa citação termina na faixa 12, articulando “Assombrações”, “Senhora das tempestades”, “As ayabás” e “Iansã”. Ao interpretar “Assombrações”, de Sueli Costa e Tite Lemos, a cantora antecipa uma característica da “Senhora das tempestades” criada pelo poeta português: “Quando tu chegas, a terra treme do lado esquerdo/trazes a assombração”.

O último poema que compõe a seção “Diamante verdadeiro” dessa antologia é “Navio Negroiro”, de Castro Alves. Esse poema tão presente em diversas antologias ganha um sentido muito diferente, por exemplo, daquele que lhe pode ser atribuído em Bueno (2022). Aqui a sua seleção ocorre por esse texto fazer parte da canção dialógica “Navio negroiro/ Um índio”. Nela a reflexão sobre o tema da escravidão indígena faz parte de uma proposta estética dentro de um contínuo da literatura brasileira, envolvendo o poema “Navio negroiro”, de Castro Alves, e a canção “Um índio”, de Caetano Veloso. Logo, a presença deste e de todos os outros 39 poemas dessa antologia sempre terá particularidades que outras antologias poéticas não possuem.

De *Maricotinha ao vivo* (BETHÂNIA, 2002), o primeiro poema colhido foi o de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa já bastante presente nessa antologia. Nas faixas 3 e 4 do CD1, Bethânia articula trechos de “Sou eu mesmo o trocado” com a canção “O quereres”, de Caetano Veloso. Uma dica para intercalar o querer ler o poema nessa antologia e o querer ouvir essa canção dialógica está no porquê da supressão do último verso do poema: “Sou eu mesmo, a charada sincopada/Que ninguém da roda decifra nos serões de província./Sou eu mesmo, que remédio!”

Outro poema retirado desse disco é “Poema sujo”. Na faixa 9 do CD1, Bethânia declama o que denominou de “Eu não sabia, tu não sabias”, texto de Ferreira Gullar. A leitura de “Poema sujo” mostra que a cantora recita uma parte de sua introdução, ressignificando-a, pois a recobre de um lirismo que não tem continuidade no texto original, mas sim com a canção “Fotografia”, de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira. Esse recorte preciso começa pela supressão de várias partes do poema em que há referências biográficas e o cerne temático do texto: a relação entre a cidade e o homem.

Após intercalar esses dois poemas, um de um poeta português, outro de um brasileiro, os dois próximos poemas retirados de *Maricotinha ao vivo* são de duas poetisas portuguesas. É das faixas 17 e 18 do CD2 que o poema de Natália Correia foi selecionado para compor essa parte dessa antologia. A canção dialógica em questão é “Senhores, sou um poeta/ Apesar de você”. Os trechos desse poema fizeram com que essa canção de Chico Buarque pudesse ter uma interpretação muito mais abrangente que aquela consagrada visão política de canção de protesto contra a ditadura militar no Brasil.

Por fim, “E depois de uma tarde”, de Sophia de Mello Breyner, forma com “Amor de índio”, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, a última canção dialógica com poema do disco, nas faixas 22 e 23 do CD2. Ao contrário do efeito polissêmico abrangente de “Senhores, sou um poeta/ Apesar de você”, em “E depois de uma tarde/ Amor de índio”, a vontade genérica do eu-lírico do poema de realizar os seus sonhos, “apesar das ruínas e da morte”, torna-se um desejo específico: vivenciar a plenitude do amor (espiritual e físico), pois, apesar de todo um percurso histórico e religioso tentar separar essas duas faces do amor, o eu-lírico da canção dialógica considera que “todo amor é sagrado”. Logo, todas as vozes que se levantam contra as diferentes manifestações do amor na atualidade podem ser associadas às ruínas e à

morte (do poema), que não impedirão o renascimento da plenitude de amar.

As canções dialógicas presentes em *Brasileirinho* (BETHÂNIA, 2003) permitiram a seleção de mais dois poemas para essa antologia: “Descobrimento”, de Mário de Andrade, e “Pátria minha”, de Vinícius de Moraes. No caso do primeiro, destaca-se, já de antemão, o nome do álbum, do poema e do poeta pela clara alusão ao Modernismo Brasileiro. Aliás, Bethânia deixa em evidência aqui o conceito tão importante de antropofagia na poesia de Mário de Andrade e do Modernismo, em geral, pois o trecho do poema foi declamado pelo poeta Ferreira Gullar já depois da introdução da canção “Salve as folhas”, de Gerônimo e Ildásio Tavares. Logo, a mistura entre poemas e canções está representada pela própria figura de um poeta nesse disco de estúdio.

O segundo e último poema apresentado nessa seção é “Pátria minha”, de Vinícius de Moraes. A faixa 12 de *Brasileirinho*, inclusive em plataformas como o Spotify, constitui-se da canção dialógica “Pátria minha/ Melodia sentimental”. Se “Descobrimento” foi inteiramente declamado por Ferreira Gullar, a convite de Bethânia, apenas um trecho de “Pátria minha” foi declamado por ela. Assim, o primeiro impacto dos leitores hipotéticos dessa antologia seria pelo pequeno recorte feito pela cantora, visto que se trata de um poema mais longo do que aparenta ser no álbum.

Em *Que falta você me faz* (BETHÂNIA, 2005a), álbum de estúdio dedicado a Vinícius de Moraes, Bethânia declama “Poética I”, de Vinícius de Moraes, único poema presente nessa seção da antologia. Declamado na íntegra pela cantora e reproduzido por escrito no encarte do CD, forma a canção dialógica “Poética I/O astronauta”, na faixa 2 do álbum. A canção de Vinícius de Moraes e Baden Powell tem como tema central o amor. O seu eu-lírico compara a formosura da amada com a cor azul da Terra vista pelo astronauta. O público hipotético de *A poesia segundo Maria Bethânia* poderia se perguntar, ao ler esse poema, sobre o nexos entre esse eixo lírico da canção e os sentidos existenciais do poema. A impressão mais provável é a ressignificação de sua última estrofe: “Nasço amanhã/Ando onde há espaço:/Meu tempo é quando”. É quando amo?

Por fim, a última seção da parte II da antologia proposta aqui é *Tempo tempo tempo* (BETHÂNIA, 2005b), nome de um álbum lançado apenas em DVD. Trata-se de um registro em que Bethânia interpreta ao vivo

a maioria das canções gravadas no disco de estúdio *Que falta você me faz*. Uma canção dialógica foi composta nesse álbum por um poema ainda não selecionado para a antologia em questão. Trata-se de “Soneto de separação”, de Vinícius de Moraes: “Soneto de separação/Bom dia, tristeza”, na faixa 15. Os últimos versos da canção de Adoniran Barbosa e Vinícius de Moraes são ressignificados após a declamação do referido poema. Nos versos da letra de música “Em que é para eu chorar/chorar de tristeza/tristeza de amar”, não havia alusão à separação, e agora passa a ter.

Poemas das canções dialógicas presentes em álbuns de 2006 a 2016

A terceira parte de *A poesia segundo Maria Bethânia* se inicia com dois poemas recitados para compor estas duas canções dialógicas presentes em *Maria Bethânia Pirata* (BETHÂNIA, 2006a): “Todo cais é uma saudade de pedra/Os argonautas” (faixa 4) e “O rio/Francisco, Francisco” (faixa 14). Nos dois casos, destaca-se a declamação de um pequeno trecho de poemas que se caracterizam por serem longos. O primeiro é de Álvaro de Campos e o segundo é de João Cabral de Melo Neto.

Durante a leitura de “Ode marítima”, o público hipotético dessa antologia reconheceria o primeiro verso da sua quarta estrofe pela declamação de Bethânia. A sua relação com a canção “Os argonautas”, de Caetano Veloso, fica evidente, porque discorre sobre a necessidade de navegar (argonauta significa grande navegador, explorador dos mares), mais que viver, porém finda com os versos “O porto/Silêncio”. Há aqui uma polissemia ancorada em alguns versos de Álvaro de Campos. De um lado, a alegria dos argonautas ao retornarem para suas casas (sentimento pouco presente no poema); de outro, a saudade (das aventuras) do mar — “Navegar é preciso/Viver/Não é preciso”.

A percepção de uma proposta estética específica com a canção dialógica “O rio/Francisco, Francisco” fica visível com a coerência da faixa 14, em que o título do poema de João Cabral de Melo Neto estabelece uma relação metonímica com o nome da canção de Roberto Mendes e Capinan. Respectivamente, o todo (rio) e a parte, o Rio São Francisco.

Nesse texto criado por Bethânia (a junção de poema e canção), predomina o tema da seca: “Sempre pensara em ir”/“Tantas águas corridas”/“Lágrimas escorridas”/“Adeus velho Chico”/“Diz o povo nas margens”. Tal tema seria percebido ao longo da leitura desse poema nessa antologia, mas com um novo viés, pois, na canção dialógica, a despedida predestinada de homens, bichos e rios passou a ter o significado de abandono dos conterrâneos em relação a quem parte — o povo que diz, nas margens, “Adeus velho Chico”⁵.

A seção com os poemas retirados de *Maria Bethânia Mar de Sophia* (BETHÂNIA, 2006b) surpreenderia bastante o público dessa antologia, porque esse álbum possui mais canções dialógicas que canções. De 15 faixas, 10 delas são constituídas por canções dialógicas, todas com base em poemas da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner. Os poemas foram claramente selecionados pela temática já sinalizada no título do álbum, complementando as canções presentes em cada faixa.

Além desse critério temático, a composição dessas canções dialógicas evidencia outra estratégia na declamação dos poemas “Inscrição”, “Marinheiro real”, “Mar sonoro”, “Navegações XIV”, “Inicial”, “Atlântico”, “Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo”, “Procelária”, “Pirata”, “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”. Praticamente todos eles possuem uma estrutura composicional em comum: são poemas curtos. Por isso foram declamados na íntegra, com exceção do poema “Inicial”, em que a cantora ocultou a segunda parte do segundo verso. Por fim, no caso do poema mais longo entre todos os citados, “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, Bethânia declama apenas sua última estrofe.

No álbum ao vivo *Dentro do mar tem rio* (BETHÂNIA, 2007), há a canção dialógica “Ultimatum/Movimento dos barcos”, nas faixas 21 e 22, do CD2. O poema declamado por Bethânia é de Álvaro de Campos: “Ultimatum”; a canção, de Jards Macalé e Capinan. Essa canção dialógica apresenta uma diferença. Ao final da declamação do trecho selecionado, Bethânia cita o nome do autor e a data de publicação: “Álvaro de Campos, 1917”. Tal fato novo, contudo, não parece ser suficiente para descaracterizá-la. Até mesmo pela clara continuidade temática do poema agora como parte da canção: em ambos os textos, encontra-se alusão à navegação.

Os leitores hipotéticos dessa antologia poderiam comparar a leitura desse poema na íntegra com o trecho declamado nesse álbum, com o

⁵ Para compreender um pouco mais dessa canção dialógica, veja sua análise em Andrade (2015).

objetivo de a cantora/intérprete compor a referida canção dialógica. Se a menção ao nome do autor e à data de publicação a diferencia de outras canções dialógicas, o processo de supressão de partes do poema para gerar novos efeitos de sentido continua, e talvez até mesmo em um grau mais intenso. Ao longo da leitura, seria possível perceber que houve critérios muito claros para atribuir à parte declamada alto grau de universalidade, ao contrário do poema em que esse sentido tem origem em contextos sócio-históricos muito evidentes.

Em *Amor festa devoção* (BETHÂNIA, 2010), encontra-se a canção dialógica “Olho de lince/Feita na Bahia”, nas faixas 3 e 4 do CD1. O processo de hibridização desses textos faz com que a indiferença (“não dou sopa”) que o eu-lírico mostra em relação aos julgamentos de terceiros seja mais específica na canção dialógica. Enquanto no poema “Olho de lince” esses julgamentos são bastante genéricos — “esquisito”, “hermético”, “tudo sentir total” —, na canção dialógica, julgamentos sobre a personalidade mais específica da enunciadora ganham esse ar de indiferença (que não se encontra na letra da canção original): “feita na Bahia”, “terreiro de Oxum”, “batizei no Bonfim”, “sou iluminada”, “sou de Keto”, “vim predestinada pra cantar assim”.

Ao completar 70 anos de vida, Bethânia lançou o álbum *Abraçar e agradecer* (BETHÂNIA, 2016), também para comemorar os seus 50 anos de carreira. Das canções dialógicas desse disco, duas são baseadas na declamação de poemas. A primeira delas é “Mãe Maria/Câmara de Ecos” (faixa 9, CD2), que articula a canção de Custódio Mesquita e David Nasser à declamação na íntegra do poema de Wally Salomão: “Câmara de ecos”. O tema central do cuidado materno da canção restringe a proposta estética do poema, já que a ciência dos cuidados sob a qual o eu-lírico foi treinado não havia sido atribuída a uma mãe no poema.

Mas agora os leitores hipotéticos dessa antologia poderiam se perguntar: por que encerrar essa antologia com esse álbum? A resposta está no critério das canções dialógicas de Maria Bethânia. Faz parte desse álbum a canção dialógica “Sou eu mesmo, o trocado/Non je ne regrette rien”. O poema já foi reproduzido na seção *Maricotinha ao vivo* (BETHÂNIA, 2002), primeiro álbum em que foi declamado, mas essa canção dialógica em especial encerra essa antologia por ter sido o último caso analisado por López Muñoz e Andrade (2018), inclusive com a proposta terminológica de

canção dialógica, substituindo as terminologias anteriores: canção-poema e canção polifônica de Maria Bethânia.

Enfim, com a publicação de *A poesia segundo Maria Bethânia*: 40 poemas que você declamou para nós, fechar-se-ia um ciclo de estudo, que vem sendo realizado desde 2010, com uma excelente prática para a sociedade brasileira: a leitura de 40 poemas, na íntegra,⁶ que marcaram parte da proposta estética de Maria Bethânia e parte de muitas vidas que admiraram, admiram e admirarão o seu trabalho com as canções, e mais especificamente com as suas canções dialógicas.

Considerações finais

A organização de *A poesia segundo Maria Bethânia*: 40 poemas que você declamou para nós apresentada aqui evidencia que o critério de seleção baseado nas canções dialógicas da cantora/intérprete traz à luz uma antologia poética inovadora no contexto de produção, recepção e pesquisa desse gênero de discurso no Brasil. Sua própria estrutura já instiga os leitores e ouvintes a interagir com uma obra cujo cerne é a união de culturas, épocas, estilos e gêneros discursivos diferentes (canções e poemas), com uma clara interferência na formação e na transformação de cânones literários, uma vez que os poemas selecionados não seguem os epítetos de melhores, clássicos, indispensáveis etc.

Fica patente, assim, que a publicação dessa obra seria bastante relevante, porém o estudo sobre a sua viabilidade mostrou que o fato de muitas antologias serem publicadas por autores que possuem algum tipo de vínculo pessoal com poetas, escritores e/ou editores parece fazer com que esse gênero discursivo tenha restrições muito mais socioeconômicas que textuais e discursivas. Nesse sentido, muito mais que originalidade, a publicação de antologias parece depender sobremaneira dessa relação interpessoal que tenderia a simplificar os vários processos burocráticos para uma efetiva publicação, principalmente em relação aos direitos autorais e aos recursos financeiros, já bem restritos para publicações na área de Letras.

6 A exceção seria "Poema sujo", de Ferreira Gullar. Nesse caso, seriam publicados apenas trechos do poema, por haver contrato de exclusividade com a editora Companhia das Letras.

De qualquer forma, a organização dessa antologia poética apresentada aqui poderá, independentemente de sua efetiva publicação, ser usufruída como mais uma forma de estudarmos a poesia brasileira e portuguesa em antologias. Um campo em que ela poderia ser bastante produtiva, como exemplo de produções de outras antologias, inclusive para se avaliar a viabilidade ou não de publicações editoriais, é o da formação de professores de língua portuguesa e literatura. Há, aliás, um incentivo na própria *Base Nacional Comum Curricular* (BRASIL, 2017) para isso, quando se propõe a seleção de obras do repertório artístico-literário (EM13LP51) e a criação de obras autorais (EM13LP54).

Referências:

ANDRADE, R. B. A (auto)narrativa de vida na construção da canção polifônica Quem é essa agora/Pra rua me levar de Maria Bethânia. *Entremeios*, Pouso Alegre (MG), v. 13, p. 87-109, jul.-dez. 2016.

ANDRADE, R. B. *Entre canção e poesia: textos em novas configurações na sala de aula*. 2010. 50 f. Monografia (Especialização) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

ANDRADE, R. B. *Semiótica, éthos e gêneros de discurso nas canções-poemas de Maria Bethânia*. Curitiba: CRV, 2015.

BETHÂNIA, M. *Rosa dos ventos show encantado*. (1971). Manaus: Universal Music, 2011. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Drama 3º ato ao vivo*. Manaus: Universal Music, 1973. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Pássaro da manhã*. Manaus: Universal Music, 1977. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Nossos momentos*. Manaus: Universal Music, 1982. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Maria Bethânia 25 anos*. Manaus: Universal Music, 1990. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Imitação da vida*. Guarulhos: EMI Music Brasil, 1997. 2 CD.

BETHÂNIA, M. *A força que nunca seca*. Manaus: BMG Brasil, 1999a. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Diamante verdadeiro*. Manaus: BMG Brasil, 1999b. 2 CD.

BETHÂNIA, M. *Maricotinha ao vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. 2 CD.

BETHÂNIA, M. *Brasileirinho*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Que falta você me faz*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005a. 1 Cd.

BETHÂNIA, M. *Tempo tempo tempo tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005b. 1 videodisco.

BETHÂNIA, M. *Maria Bethânia Pirata*. São Paulo: Quitanda, 2006a. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Maria Bethânia Mar de Sophia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006b. 1 CD.

BETHÂNIA, M. *Dentro do mar tem rio*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. 2 CD.

BETHÂNIA, M. *Amor festa devoção*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. 2 CD.

BETHÂNIA, M. *Abraçar e agradecer*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016. 2 CD.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2017.

BUENO, Alexei. *A escravidão na poesia brasileira: do século XVII ao XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

LÓPEZ MUÑOZ, Juan Manuel; ANDRADE, Rafael Batista. Chanson, circulation et mémoire: l'exemple de Sou eu mesmo, o trocado – Non, je ne regrette rien de Maria Bethânia. *Letrônica*, [s. l.], v. 11, n. 3, p. 12-24, 2018.

Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2018.s.30818>. Acesso em: 16 fev. 2022.

MARTINS, Analice de Oliveira. Cartografias literárias: a antologia e o ensino. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v. 7, n. 1, p. 146-157, 2018.

SERRANI, Silvania. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. *ALEA*, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 270-287, jul.-dez. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200008>. Acesso em: 06 set. 2022.

A tradição das antologias: reflexões sobre escrita de autoria feminina, identidade e poesia

Bruna Gabriele Oliveira*

Resumo

O presente artigo tem como objetivo apontar como a tradição das antologias se mantém e atualiza-se na esfera das produções literárias brasileiras. O *corpus* escolhido foi a antologia poética *As 29 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. O foco desta análise é discutir, por meio do “Prefácio”, o percurso metodológico, discursivo e político adotado pela organizadora, em uma busca de evidenciar como novas vozes femininas se atualizam no campo poético do contexto contemporâneo, trazendo importantes pautas que tencionam reflexões acerca de temas atravessados por discussões de gênero, raça e classes sociais. Além disso, este estudo investiga como se constrói a própria reflexão sobre formação identitária, voz poética e autoria a partir do poema “Palavras que adianto; arrisco; risco; hesito para seguir adiante I”, de Rita Isadora Pessoa.

Palavras-chave: antologia poética; “Prefácio”; poema; escrita de autoria feminina; formação identitária.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas). Mestra em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas) e Graduada em Letras (Português/Inglês) pela PUC Minas. É professora efetiva de Educação Básica - Língua Portuguesa (Metropolitana B - Secretaria de Educação) <http://orcid.org/0000-0001-5532-6022>.

The tradition of anthologies: reflections on women's writing, identity and poetry

Abstract

This article focused to understand how the tradition of anthologies is maintained and is updated in Brazilian's literary productions. The *corpus* was the Poetic anthology *As 29 poetas hoje*, organized by Heloísa Buarque de Hollanda. The focus of this analysis was discuss how the preface evidences a methodological, discursive and political path that was adopted by the organizer. This text tried to highlight how new female voices are updated in the poetic field of the contemporary context and also this literature brings important guidelines to reflect on themes permeated by discussions of gender, race and social class. In addition, this study investigated in the poem "Palavras que adianto; arrisco; risco; hesito para seguir adiante I", by Rita Isadora Pessoa some points of discussion about the identity formation, the poetic voice and authorship.

Keywords: poetic anthology; preface; poem; female authorship writing; identity formation.

Introdução

A palavra “antologia” vem do grego *anthologia* e tem como significado uma “coleção ou um conjunto de flores”. A raiz dessa palavra denota a junção de dois substantivos: *anthos*, que significa “flor”, e *logia*, “coleção”, que se origina do verbo *logein*, que, em nossa língua, significa “reunir, juntar, colher” (ORIGEM DA PALAVRA, 2023). Como seres humanos dotados de consciência e de desejo, nós sempre escolhemos aquilo de que gostamos e aquilo de que não gostamos. Denominamos como antologia um tipo de obra que pode trazer na sua composição vários gêneros literários. Fato é que ao criar uma antologia, busca-se reunir uma série de textos a partir de um determinado critério, seja para estudo, comercialização ou publicação. São vários os tipos de antologias que existem, a depender do gosto do organizador, do autor ou até mesmo da editora. Elas podem ser organizadas por diferentes óticas: podem ser criadas a partir de temas; períodos históricos ou estilos de época; por autoria; por gêneros (literários – poesia ou prosa, musicais ou cinematográficos); ou até mesmo por gosto do próprio organizador. Trata-se de um gênero literário que explora diferentes caminhos de compilação e de recepção de textos.

Se voltarmos ao percurso da História da Literatura, entendemos a importância do pensamento de separação e de busca por consolidação da autonomia brasileira em relação à colonização portuguesa, que nos importou não somente a sua cultura, mas também a sua produção intelectual. Para isso, alguns critérios foram basilares para que a crítica romântica buscasse caminhos de criação/organização da história da literatura brasileira. O acervo produzido entre os séculos XVI e XIX foi objeto de antologias que, de acordo com Moreira (1991), eram criadas com diferentes objetivos que não se excluem do resultado final, são eles “divulgar a produção poética, preservar obras, reabilitar textos mais antigos, fornecer dados sobre autores, estimular as novas gerações”. (MOREIRA, 1991, p. 83). Essas escolhas pragmáticas eram classificadas como formas, na época, de contar a história brasileira desde o descobrimento do país. Nesse sentido, o trabalho do antologista realiza-se por meio de sua subjetividade, o que nos permite observar, na contemporaneidade, a existência de divergências e convergências quanto ao que surgiu nos prefácios de várias obras da época.

Depois desse período de busca por uma formação da literatura brasileira, com o Modernismo, temos um período de mudanças revolucionárias, em que modelos europeus de escrita foram combatidos. O Modernismo abrange três esferas de mudanças expressivas e pode ser entendido como um movimento social, uma estética e um período. O início do pensamento modernista emergiu e ecoou após a famosa Semana de Arte Moderna (1922), em São Paulo, e inaugurou a busca por uma transformação no campo das artes. De acordo com Candido e Castello:

Os modernistas de 1922 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmaram ter postulados rigorosos em comum. O que os unificava era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do País. Por isso, não se cansaram de afirmar (sobretudo Mário de Andrade) que a sua contribuição maior foi a liberdade de criação e expressão. “Cria o teu ritmo livremente”, disse Ronald de Carvalho. (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 9).

Apesar de o conceito de originalidade ser considerado, pelos estudiosos da linguagem humana, como inexistente, já que somos construídos a partir da nossa interação com o outro, por meio do discurso, que é atravessado por vozes, ecos e outros discursos, temos, com o Modernismo, uma mudança significativa no âmbito da ruptura com as amarras epistemológicas dos modelos acadêmicos portugueses “que se haviam consolidado entre 1890 e 1920 [...]. Em relação a eles, os modernistas afirmaram a sua libertação em vários rumos e setores: vocabulário, sintaxe, escolha dos temas, a própria maneira de ver o mundo”. (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 10). Além disso, do ponto de vista estilístico, os modernistas “pregaram a rejeição dos padrões portugueses, buscando uma expressão mais coloquial, próxima do modo de falar brasileiro” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 10), desencadeando mudanças fundamentais para a identidade da literatura brasileira contemporânea, da metade do século XX até os dias atuais.

A metade do século XX reservava mais transformações sociais, não exatamente no Brasil, mas ganhou ecos por aqui e, alguns anos mais tarde, possibilitou ainda maiores conquistas, como os movimentos feministas. Esses movimentos políticos, além de evidenciarem o abismo que dividia as posições entre homens e mulheres, na sociedade, diante do mundo do

trabalho/da remuneração, da vida pública, da esfera pessoal, pelo ponto de vista das convenções sociais predeterminadas para os gêneros, evidenciaram uma diferença importante na esfera acadêmica/de produção intelectual e científica.

De acordo com Lúcia Zolin (2009), uma das organizadoras de *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, o percurso do movimento feminista é encontrado em diversas localidades, como na França (1789), na Inglaterra (1792, 1832-1901), nos EUA (1840), com o movimento das Sufragistas, até chegar ao Brasil (1832). Quanto à crítica feminista, a autora avalia em seu artigo intitulado “Crítica feminista”, presente no livro supracitado, que:

Desde a sua origem em 1970, com a publicação, nos Estados Unidos, da tese de doutorado de Kate Millet, intitulada *Sexual politics*, essa vertente da crítica literária tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal. A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas. (ZOLIN, 2009, p. 217).

Pensando na presença da literatura e da ciência escrita por mulheres, a autora garante que, no “que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, essa visão deve muito ao feminismo, que pôs a nu as circunstâncias sócio-históricas entendidas como determinantes na produção literária”. (ZOLIN, 2009, p. 217). O “Prefácio” escolhido para análise evidencia a importância da existência de uma crítica literária que focalizasse a construção da identidade feminina a partir das relações de gênero, já que elas revelavam padrões de poder que são próprios das sociedades patriarcais e que cerceiam as práticas sociais bem como as práticas de linguagem. A partir desse movimento, entendemos uma das grandes consequências dos primeiros movimentos feministas, chamada de primeira onda feminista:¹

¹ De acordo com o texto *As quatro ondas do feminismo: lutas e conquistas* (2021), temos quatro movimentos sociais em prol dos direitos das mulheres, chamadas de ondas feministas: “A primeira onda ocorre no século XIX e tem como pauta principal a busca das mulheres pelos direitos para alcançar igualdade com os homens”. (SILVA *et al.*, 2021, p. 104). Já a “segunda onda feminista ocorre em 1960 e vai até 1980. [...] esse movimento se preocupa em compreender por que ainda existe submissão das mulheres, será que elas seriam naturalmente inferiores aos homens e por isso não alcançavam na prática essa igualdade? Com isso, começa-se a questionar a ideia de mulher, de feminilidade”. (SILVA *et al.*, 2021, p. 108). O terceiro movimento surge “na época de 1990, trazendo as diversidades femininas, com demandas específicas, trazendo com bastante força do movimento negro, movimentos homossexuais,

Como consequência dessa primeira onda do feminismo, muitas mulheres tornaram-se escritoras, profissão, até então, eminentemente masculina; mesmo que para isso tenham tido que se valer de pseudônimos masculinos para escapar às prováveis retaliações a seus romances, motivadas por esse “detalhe” referente à autoria. (ZOLIN, 2009, p. 221).

E se estamos falando de mulheres escritoras, debruçemo-nos no *corpus* escolhido para esta reflexão. *As 29 poetas hoje* é uma antologia de poemas escritos por mulheres, publicada, em sua primeira edição, em 2021, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. O título foi inspirado em outra antologia, chamada *26 poetas hoje* (1975), organizada também por Hollanda, que tinha como foco elencar 26 poetas da poesia marginal brasileira na época, a chamada poesia marginal dos anos 70. A organizadora nasceu em Ribeirão Preto (SP), em 1939. É ensaísta, escritora, editora, crítica literária e professora de teoria crítica da cultura na UFRJ. A escolha das escritoras presentes na antologia de autoria feminina é vasta, heterogênea e territorialmente distribuída. Observa-se também que a faixa etária das escritoras presentes nessa edição se dá a partir de mulheres que nasceram dos anos 1980 até os anos 2000. Seguem-se os nomes das escritoras:

Adelaide Ivánova; Maria Isabel Iorio; Ana Carolina Assis; Elizandra Souza; Renata Machado Tupinambá; Bruna Mitrano; Rita Isadora Pessoa; Bruna Mitrano; Rita Isadora Pessoa; Ana Frango Elétrico; Luz Ribeiro; Danielle Magalhães; Catarina Lins; Érica Zíngano; Jarid Arraes; Luna Vitrolira; Mel Duarte; Liv Lagerblad; Marília Floôr Kosby; Luiza Romão; Raissa Éris Grimm Cabral; Cecília Floresta; Natasha Felix; Nina Rizzi; Stephanie Borges; Regina Azevedo; Valeska Torres; Bell Puã; Yasmin Nigri; Dinha e Márcia Mura. (HOLLANDA, 2021, sumário).

lesbianismo, transexuais entre outros”. E, por fim, o último movimento “surgiu a partir de 2010, ainda não há um consenso sobre a existência da quarta onda nos estudos mais tradicionais, mas se torna nítido o seu surgimento, motivado pelo ativismo virtual ou o chamado ciberativismo, além disso, traz uma diversidade de feminismos, também o ingresso da interseccionalidade e a mobilização de coletivos [...] através das redes sociais”. (SILVA *et al.*, 2021, p. 113).

É preciso começar do “Prefácio”: “É importante começar essa história de algum lugar, ainda que arbitrário”

Quando pensamos no panorama da formação literária escrita por mulheres, chegamos a nomes importantes que contribuíram para que a literatura, a ciência e a produção intelectual feitas por mulheres começassem a ganhar visibilidade, até chegarmos na antologia escolhida para esta análise. O “Prefácio” de Heloísa Buarque de Hollanda, intitulado “É importante começar essa história de algum lugar, ainda que arbitrário” (HOLLANDA, 2021, p. 9), revela-se como um caminho metodológico para demonstrar como a influência de Ana Cristina César atuou sobre muitas escritoras presentes na antologia poética. No entanto, a formação identitária da literatura escrita por mulheres, ainda que escassa, se deu muitos anos antes. No Brasil, o “primeiro romance brasileiro de autoria feminina de que se tem notícia, *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, foi seguido de muitos outros”. (ZOLIN, 2009, p. 221). Já no âmbito das teorias críticas que buscavam evidenciar os direitos e a atuação das mulheres no campo intelectual, a

republicana e abolicionista Nísia Floresta Brasileira Augusta (pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto) foi, também, a primeira teórica do feminismo no Brasil. Seu primeiro livro, *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (1832), inspirado no *Vindications of the rights of woman*, de Wollstonecraft, põe em discussão, a partir de conceitos e doutrinas do Iluminismo europeu, os ideais da mulher de igualdade e independência, configurados pelo direito à educação e à vida profissional, bem como o de serem consideradas como de fato são: seres inteligentes e capazes, portanto dignos de respeito. Trata-se, no entanto, de uma manifestação isolada, já que não se encontram registros de outros textos do gênero publicados na época, excetuando-se alguns artigos esparsos em periódicos, o que denuncia que Nísia Floresta consistiu em uma exceção em meio às mulheres brasileiras sem voz de seu tempo. (ZOLIN, 2009, p. 221).

Na década de 1970, uma nova antologia reunia importantes vozes da poesia que atuava como um movimento de contracultura, a *26 poetas hoje*. Em *As 29 poetas hoje*, o objetivo foi direcionar os holofotes para a

poesia escrita por mulheres, 45 anos depois da publicação da antologia que marcou os “anos de chumbo”² vividos no Brasil. A discussão que se aponta no “Prefácio” é valiosa para entendermos de onde Hollanda (2021) partiu e aonde ela gostaria de chegar. A princípio, a organizadora introduz o subtítulo “O efeito Ana C.” e inicia:

Já ouvi dizer que tudo começou com Ana Cristina Cesar. A afirmação é um pouco radical, mas é recorrente em quase todos os depoimentos das poetisas que a sucederam. A atração que Ana C. despertou e desperta é um assunto longo, cheio de hipóteses e subtextos. Mas trago Ana C. aqui por outro motivo. Quero chamar a atenção, neste momento de explosão feminista, para sua reflexão seminal sobre as relações poesia-feminino-feminismo. (HOLLANDA, 2021, p. 9).

Este recorte feito pela organizadora é muito interessante, e muitas perguntas podem surgir por parte do leitor. Indagações como: há alguma diferença na literatura escrita por mulheres e na escrita por homens? Por que a literatura de autoria feminina não aparecia com a mesma intensidade que a literatura dos chamados autores canônicos? Por que diferenciar a literatura de autoria feminina, já que ela faz parte da produção cultural de um povo da mesma forma que as outras literaturas? Esses questionamentos comumente aparecem quando discutimos literatura de autoria feminina, e não será nosso objetivo responder a eles de forma a cravar uma resposta para questões tão complexas. O intuito em discutir o “Prefácio” escrito por Hollanda foi evidenciar como ela se posiciona diante de temas pertinentes nas discussões sobre o fazer estético e estilístico marcado por questões de gênero, de raça e de classe social como uma professora, pesquisadora, entre outras qualificações, com uma visão de que é preciso reunir, em uma antologia, a heterogeneidade e a multiculturalidade de poemas escritos por mulheres. Esse é o ganho e esse é critério privilegiado na discussão de Hollanda.

Uma das grandes perguntas sobre o critério utilizado para montar a antologia de que a organizadora se vale é:

Seria possível mexer com “literatura de mulher” (seja lá o que for isso) sem ocupar o lugar do feminismo nem cair na confusa ideologia do eterno feminino?

² Termo que remete ao período da Ditadura Militar no Brasil.

[...] Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem? (HOLLANDA, 2021, p. 10).

A organizadora explica que parte do pressuposto de elencar Ana Cristina César como a precursora não da literatura de autoria feminina, mas “podemos dizer, ainda que de forma meio arbitrária, que Ana foi o solo do que eu chamaria de jovem cânone da poesia de mulheres, a saber: Angélica Freitas, Marília Garcia, Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Bruna Beber.” (HOLLANDA, 2021, p. 11). Holanda (2021) destaca a importância de Ana Cristina César ao questionar se havia como dizer o que circundava a “poesia de mulher”, a partir da publicação de seu texto “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado no n. 10 da revista *Almanaque*, em 1979. Esse acontecimento chama a atenção, porque Ana C. passa a lapidar o que seria conhecido como uma ideia equivocada, a partir da crítica da época, que classificava a poesia escrita por mulheres como a “poesia do sensível, do inefável, tênue, poesia que privilegia o pudor, o velado, o inviolado. [...] ‘Por trás dessa concepção fluidica da poesia um sintomático calar de temas de mulher.’” (HOLLANDA, 2021, p. 9-10). No entanto, a virada de chave posta por Holanda atribuindo à Ana Cristina Cesar é a seguinte:

Ana escreve esses textos no auge da terceira onda feminista, cujo discurso, de certa forma, também critica. Diz ela sobre a poesia feminista daquela hora: “Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade. [...] A nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira”. (HOLLANDA, 2021, p. 10).

Essa posição social, política, autoral e temática se reflete inteiramente na escolha dos poemas presentes na antologia de Holanda, já que a organizadora amplia o repertório poético da literatura de autoria feminina, trazendo escritoras “fora do eixo dominante, heteronormativo e branco: são vozes lésbicas, vozes negras, vozes trans, vozes indígenas, interseccionais” (HOLLANDA, 2021, p. 31), com poemas dotados de uma heterogeneidade formal explícita, contemplando uma linguagem “poética que passa a ser

modulada por uma nova consciência política da condição da mulher e do que essa consciência pode se desdobrar em linguagens, temáticas e dicções poéticas.” (HOLLANDA, 2021, p. 24).

Partindo desse pressuposto, vejamos um dos poemas encontrados na antologia que dialoga diretamente com essa busca por uma identidade diante de padrões que tentam cercear o campo do “querer” a partir da fragilidade do sujeito que se permite arriscar. Trata-se do poema “Palavras que adianto; arrisco; risco; hesito para seguir adiante I”, de Rita Isadora Pessoa, poeta e escritora carioca, nascida em 1984. Segue o poema:

Palavras que adianto; arrisco; risco; hesito para seguir adiante I (2016)

desejo é
um equipamento de mergulho

para um elevador
em queda livre:

✱

A dúvida é se esquadrinho o vulto,
circulo a trajetória,
sob que o signo,
escafandro ou sereia?
não me decido, não me decido.

✱

escalo o vento em etapas

desço em vertigens, em aporias,
minhas palavras deliram
no cadafalso do corpo
dançando valsas e polcas
ao som do sal.
sobre lâminas
magnânimas e moventes,
uma superfície de artifícios
me encerra toda em dentes, pele,
pelo e
nervos,

mas não caibo.

(PESSOA, 2021, p. 75-77).

Assim como o eu lírico se encontra nesse poema, façamos um mergulho em queda livre, mas aqui será na forma do poema. Pessoa (2021) cria o seu poema a partir de versos livres, em disposição não convencional da página, com estrofes de diferentes dimensões. Esse movimento criativo, sensorial e autoral encaminha o leitor para um mergulho na forma. Além disso, pensando em outros tipos de mergulho, a começar pelo título, pode-se perceber as nuances que circundam o sujeito que escreve sem ter muita certeza de qual caminho suas palavras, ações ou consequências irão tomar, mas que, mesmo assim, escreve ou mergulha. Esse sentimento de hesitação, de fragmentação, de deslocamento do sujeito faz parte das reflexões de Stuart Hall, teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano, em seu texto *A identidade cultural na pós-modernidade* (HALL, 2005).

Em seu livro, Hall elenca três tipos de formações identitárias a partir dos aspectos culturais, sociais e temporalmente identificados nos sujeitos. O primeiro seria o sujeito do Iluminismo, aquele que acreditava ter nascido com todas as capacidades e competências da “razão, da consciência e da ação”. (HALL, 2005, p. 10). Em segundo lugar, haveria o sujeito empregado pela noção sociológica, na vida do qual toda a atmosfera social do mundo moderno seria a maior influência, podendo determinar suas experiências, conhecimentos, valores, ações e reações. No entanto, quando Stuart Hall

avalia as influências presentes no sujeito pós-moderno, as concepções passam a ficar mais paradoxais, na medida em que o sujeito pós-moderno, que nasceu dentro de uma atmosfera tecnológica, da inovação, da rapidez, da liquidez das relações, passa a ser tornar um sujeito cuja identidade é capaz de se fragmentar, de se multiplicar e de se compor “não só de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. (HALL, 2005, p. 12).

Para discutirmos o poema de Rita Isadora Pessoa, é preciso atentar para os aspectos presentes nesse sujeito que deseja algo e que esse sentimento é como usar um “equipamento de mergulho/para um elevador/em queda livre”. (PESSOA, 2021, p. 75). Ou seja, temos de início um grande paradoxo, pois um equipamento de mergulho só seria útil para uma pessoa que está em alto mar, em um rio ou em uma piscina, exclusivamente para a atividade de mergulho, em que o ser humano não tem a capacidade de respirar, se não houver um tanque de oxigênio. No entanto, o eu lírico avalia que desejar algo se torna um risco para a própria integridade física, já que se está em um “elevador em queda livre”, ou seja, não é esperado que um elevador vá cair, pois se trata de um equipamento que só pode ser usado após testes de segurança. Mas que, mesmo assim, está em queda livre. Portanto, nos dois primeiros versos, chegamos à seguinte constatação: desejar é perigoso. Essa ideia é construída por meio dos significados da palavra mergulho. Do nosso ponto de vista, mergulho está, no poema, para algo intenso, tal como o desejo. Significa, ainda, imersão, entrega, profundidade.

Nos versos 5, 6, 7, 8 e 9 que se seguem, temos a seguinte indagação: “A dúvida é se esquadrinho o vulto,/circulo a trajetória,/sob que o signo,/escafandro ou sereia?/não me decido, não me decido”. (PESSOA, 2021, p. 76). O ato de esquadrinhar algo significa “examinar com atenção e minúcia; esmiuçar, investigar, pesquisar”. E, ao mesmo tempo, pode ser “procurar em todos os lugares; revistar, vasculhar”. (MICHAELIS, 2023). Não se trata, no entanto, de uma procura de um objeto, mas de algo do mundo subjetivo e interior. Pode-se dizer que é a busca por uma identidade que hora se esconde em um escafandro, equipamento de proteção para mergulho, que funciona como uma espécie de “máscara social”, uma armadura contra o mundo. Aquilo que se usa para se esconder. Ora, também, pode se apresentar como uma “sereia”, símbolo mitológico comumente ligado à beleza e à sedução. Portanto, a construção do poema nos leva para o contraste entre ser alguém

escondido por uma armadura ou uma máscara social ou ser quem se é, e o eu lírico afirma: “não me decido, não me decido”. (PESSOA, 2021, p. 76). Além disso, é plausível pensar que o verso “A dúvida é se esquadrinho o vulto” (PESSOA, 2021, p. 76) faz referência a possíveis convenções que inibem o desejo, às inseguranças que o atravessam? Seria o atrito com as escolhas do eu lírico que são atravessadas por questões identitárias? Há um vulto, há uma presença que incomoda a voz poética.

O verso 10 se encontra suspenso “no ar” da composição estrutural do poema: “escalo o vento em etapas”. Aparentemente, de acordo com os primeiros quatro versos, o eu lírico, por desejar, se encontra sufocado em sua roupa pesada de mergulho e em um elevador em queda livre pronto para se chocar com o chão. Esse movimento rápido de queda, no entanto, está estruturalmente suspenso, como podemos intuir pela imagem criada: enquanto cai, o eu lírico tenta voltar para cima, tenta se sustentar com a força do vento. Esse “movimento” criado nos versos constitui-se em mais um paradoxo, pois não é possível se segurar em um fluxo de ventos. Ou seja, a queda livre continua, e, no próximo verso, vemos que a voz lírica “desce em vertigens, em aporias”. (PESSOA, 2021, p. 76). Portanto, trata-se de uma situação insolúvel.

E do verso 12 em diante, deparamos com o final do poema: “minhas palavras deliram/no cadafalso do corpo/dançando valsas e polcas/ao som do sal./sobre lâminas/magnânimas e moventes,/uma superfície de artificios/me encerra toda em dentes, pele,/ pelo e/ nervos, mas não caibo”. (PESSOA, 2021, p. 76). Além da fuga da norma padrão, que retira a letra maiúscula após o ponto final, em “dançando valsas e polcas/ao som do sal./sobre lâminas”, temos a estrutura do poema justificada do lado direito da margem da página, o que dá a sensação de que as palavras e os versos estão diagramados como um rodopio das estrofes, tornando o poema um metapoema.

A queda se encerra a partir do verso 13, quando o eu lírico diz que se encontra “no cadafalso do corpo/dançando valsas e polcas/”. Cadafalso é um tipo de “palanque, tablado ou estrado alto, em local aberto, usado para a execução de condenados”. (MICHAELIS, 2023). Aqui, trata-se de uma metáfora para o próprio corpo, uma vez que se pode entrever que o próprio corpo se torna um elemento de tortura, pois o eu lírico não cabe naquele local/naquela pele. É a condição mesma do sujeito que o faz sofrer.

Retomamos, nesta reflexão, a concepção identitária do sujeito pós-moderno de Hall (2005). Essa identidade é formada a partir da coexistência de outras identidades que podem estar em conflito ou não, mas que são reveladas por meio das camadas que compõem o sujeito.

Como discutido anteriormente, a literatura de autoria feminina surge nesse contexto disruptivo com preceitos hegemônicos que preconizavam produções, saberes e percepções divididas entre sujeitos sociais e suas posições na sociedade. A busca por uma identidade feminina na contemporaneidade se torna uma possibilidade porosa, fragmentada, múltipla e, por vezes, uma busca pelo deslocamento de padrões impostos pela sociedade patriarcal. Essa temática está presente na voz do eu lírico, mas podemos dizer também que está propriamente instaurada na condição de poeta/criador. No sujeito que mergulha em sua obra, sem saber aonde conseguirá ir e quais rumos a sua arte alcançará. O poema de Pessoa (2021), ao tratar com esses temas, pode ser lido como uma forma de protestar contra os moldes preestabelecidos para o sujeito que, ao fim e ao cabo, se “encerra em dentes,/pele,/pelo e/nervos” e, mesmo assim, sendo igual a qualquer outro da espécie humana, não cabe.

Conclusão

Hollanda propõe um recorte que ela mesma avalia como específico, que não evidencia todo o panorama da poesia escrita por mulheres. Mas que sua escolha mergulha em uma “poesia criativa, direta, com estilo próprio, que reinventa o lugar da poesia e enfrenta um momento de alta voltagem conservadora.”, que, assim como fez em sua antologia *26 poetas hoje*, publicada em 1976, buscou pontilhar escritoras que imprimiam sua “dicção particular na cena literária e política” (HOLLANDA, 2021, p. 25), abordando temas conhecidos como tabus na sociedade, como sexo, aborto, menstruação, desejo feminino, sexualidade, violência, estupro, maternidade, entre outros temas importantes para debate na atualidade. A organizadora ainda questiona:

Diante da onda feminista que nos surpreende hoje, me fiz uma pergunta inevitável: existe uma poesia feminista? Por outro lado, uma segunda pergunta atropela a primeira: seria possível nomear uma poesia como feminista? Não estaríamos promovendo um reducionismo perigoso? (HOLLANDA, 2021, p. 24).

E conclui afirmando que é preciso entender a literatura escrita por mulheres como uma “poética que, agora, passa a ser modulada por uma nova consciência política da condição da mulher e do que essa consciência pode se desdobrar em linguagens, temáticas e dicções poéticas” (HOLLANDA, 2021, p. 24), e, claro, como o feminismo atua sobre a percepção dessas mulheres escritoras diante de temas importantes para reflexão. Mas que o ganho maior está, de fato, na forma e na construção poética, estética e autoral dessas literaturas, dando voz, espaço e foco para novas vozes que surgem no campo das literaturas como um todo, mas principalmente nas literaturas de autoria feminina.

Além disso, é importante avaliar como a heterogeneidade formal dessa nova poética abre caminhos para a inclusão do universo digital, que ampliam a possibilidade da recepção dessas literaturas. As consequências dessa nova visão diante da literatura de autoria feminina encontram expansividade em uma “série de estratégias em forma de iniciativas articuladas e coletivas. São *blogs, hashtags, sites, coleções, coletivos, editoras independentes, antologias, muitas antologias*. [...] Cito aleatoriamente *Disk Musa, Leia Mulheres, Mulheres que Escrevem*” (HOLLANDA, 2021, p. 32), que funcionam como veículos para que o público tenha acesso a essa produção cultural pelo viés da conectividade, no sentido mais amplo da palavra. Na antologia poética *As 29 poetas hoje*, temos a presença de QR *códex* que redirecionam o leitor para performances e/ou leituras públicas, no Youtube, de vários poemas e *slams*. Portanto, é possível dizer que a antologia poética *As 29 poetas hoje* é um ganho em termos de repertório de literatura de autoria feminina, de heterogeneidade formal e de circulação, além de apresentar novas vozes femininas para a literatura brasileira contemporânea, com temas importantes para discussão e para reflexão.

Referências

ANTOLOGIA. *In*: ORIGEM DA PALAVRA, 2023. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/antologia/> Acesso em: 10 jul. 2023.

CADAFALSO. *In*: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S. l.]: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cadafalso/> Acesso em: 19 jan. 2023.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*: III. Modernismo. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

ESQUADRINHAR. *In*: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S. l.]: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/esquadrinhar/>. Acesso em: 26 jan. 2023.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Prefácio. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 9-33.

MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.

PESSOA, Rita Isadora. Palavras que adianto; arrisco; risco; hesito para seguir adiante I. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 75-77.

SILVA, Joasey Pollyanna Andrade de; CARMO, Valter Moura do; RAMOS, Giovana Benedita Jaber Rossini. As quatro ondas do feminismo: lutas e conquistas. *Revista de Direitos Humanos em Perspectiva*. V. 7, n. 1, jan./jul. 2021, p. 101-122.

ZOLIN, Lúcia Osana O. Crítica feminista. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. rev. e compil. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

Vozes poéticas ecoadas por mulheres negras brasileiras: uma antologia de Jarid Arraes

Angelo Cardoso Sá*

Resumo

No âmbito das produções de autoria feminina, procurou-se por compilações de poemas brasileiros escritos por mulheres negras; nessa busca, encontrou-se a obra *Poetas negras brasileiras: uma antologia*, organizada por Jarid Arraes, no ano de 2021. Discorre-se, neste trabalho, acerca das vozes poéticas que constituem os 74 poemas da antologia mencionada. Esses textos são de autoras com idades diversas e que vivem em diferentes estados brasileiros. A pluralidade expressa em cada eu poético permite afirmar que, mesmo identificando implicitamente uma constante apontando para o gênero e para a cor da pele, os poemas enunciam os muitos jeitos de ser mulher. A partir da leitura do poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo, inserido no início da obra, observou-se o desejo de romper com a condição imposta às mulheres por muitas gerações, fazendo valer a liberdade conquistada. Assim, aspectos como ancestralidade, corpo, orientação sexual, divindades brasileiras ou aquelas conhecidas por intermédio dos povos africanos compõem os diálogos entre os poemas da antologia. Nessa linha de raciocínio, percebeu-se que mulheres negras leem mulheres negras, estabelecem diálogos entre textos por meio do ato da escrita e, conseqüentemente, também produzem literatura brasileira. Por fim, identificou-se a ausência de poemas enviados por poetisas de alguns estados brasileiros, no entanto, considerou-se o fato de que a antologia contempla uma amostra de textos e que essa ausência não diminui a potência do eco ressoado pelas vozes poéticas reunidas no livro.

Palavras-chave: antologia poética; autoria negra feminina; Jarid Arraes; poesia negro-brasileira.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas/Bolsista FAPEMIG).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8014-9803>.

Poetic voices echoed by black brazilian women: an anthology by Jarid Arraes

Abstract

Within the scope of female authorship productions, compilations of brazilian poems written by black women were sought, in this search the work *Poetas negras brasileiras: uma antologia* was found, organized by Jarid Arraes in the year 2021. work on the poetic voices that make up the 74 poems of the aforementioned anthology, these texts are by authors of different ages and who live in different brazilian states. The plurality expressed in each poetic self allows us to state that, even implicitly identifying a constant pointing to gender and skin color, the poems enunciate the many ways of being a woman. From the reading of the poem “Vozes-mulheres”, by Conceição Evaristo, inserted at the beginning of the work, it was observed the desire to break with the racist condition imposed on women for many generations, asserting the freedom conquered. Thus, aspects such as ancestry, body, sexual orientation, brazilian deities or those known through african peoples make up the dialogues between the poems in the anthology. In this line of reasoning, it was noticed that black women read black women, establish dialogues between texts through the act of writing and, consequently, also produce brazilian literature. Finally, the absence of poems sent by poets from some brazilian states was identified, however, the fact that the anthology includes a sample of texts and that this absence does not diminish the power of the echo resonated by the poetic voices gathered in the book.

Keywords: poetic anthology; black female authorship; Jarid Arraes; black-brazilian poetry.

Considerações iniciais

[...] mulheres negras escrevem e não cabem em apenas uma categoria temática. [...] curadores que não incluem mulheres negras em seus eventos literários precisam ampliar seus repertórios. Mulheres negras escritoras existem, insistem e resistem. (ARRAES, 2021a, p. 10).

No Brasil, essa história inventada que não incluiu indígenas e negros, urgentemente, precisa ser repensada por meio do retorno à ancestralidade (KAMBIWÁ, 2022).¹ A imposição dos colonizadores sobre os povos colonizados produziu um histórico de segregação tanto para os nativos quanto para os negros africanos trazidos como escravos ao Brasil. Com a chegada dos portugueses às terras brasileiras, a partir do século XVI, instaurou-se uma época violenta e opressora, principalmente para as mulheres. Inúmeros casos de estupro de índias ocorreram. Em seguida, na sociedade escravocrata, negras foram obrigadas a cuidar da casa e dos filhos de seus senhores. Muitas delas exerceram as funções de amas de leite e/ou sofreram com a exploração sexual de seus corpos, sendo consideradas objeto sexual e parideiras de futuros escravos. Passados alguns séculos, com a abolição da escravatura e a criação de leis, as pessoas negras puderam reivindicar a inserção delas no convívio social.

Assim, da necessidade de descartar o passado, combater o presente e construir o futuro, necessariamente em razão de alcançar uma reparação histórica efetiva, o combate ao machismo e ao racismo representa a ação de reafirmar que o posicionamento de superioridade masculina, inferiorizando as competências femininas, desde sempre esteve errado. Nos séculos XIX e XX, por exemplo, mulheres precisaram se disfarçar, utilizando pseudônimos, para conseguirem publicar os seus escritos. Na conjuntura da produção escrita por autoras negras, notam-se discussões de temas tais como as consequências do patriarcado, a dimensão da ancestralidade e a materialidade utilizada para fomentar o ato da escrita. Isso posto, neste trabalho, escolheu-se tratar da questão de vozes poéticas produzidas por

¹ Discurso espontâneo proferido por Avelin Buniacá Kambiwa no momento de Conversação com Conceição Evaristo e Ailton Krenak, durante o 15º Festival Internacional de Teatro, Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT BH, Belo Horizonte, 05 nov. 2022.

mulheres. Mais especificamente com o livro *Poetas negras brasileiras: uma antologia*, organizado por Jarid Arraes, publicado pela Editora de Cultura,² em 2021.

Rocha e Azevedo Júnior (2019, p. 133), após analisarem os cordéis produzidos por Jarid Arraes, concluíram que ela: “[...] é porta-voz de tantas mulheres negras, por vezes esquecidas, que marcaram a história afro-brasileira, trazendo para a literatura brasileira [...] a saga dos excluídos, dos (in)visíveis, tanto na questão de gênero quanto racial”. Conforme os autores, nas produções de Arraes são notórias a afirmação de ancestralidade, a resistência em relação ao silenciamento de vozes, a exatidão quanto à construção de identidade. No que concerne à produção oral e/ou escrita de mulheres negras, Bernd (2010) explicou que, no Brasil, deu-se início às discussões para melhor compreender sobre uma literatura voltada a um eu que se identifica como negro, notadamente, na década de 1970. Para a pesquisadora:

De acordo com estudos realizados por diversos autores teóricos [...], é possível afirmar que a literatura negra ou afro-brasileira apresenta especificidades, entre as quais:

- a) a temática dominante é o negro na sociedade, o resgate de sua memória, tradições, religiões, cultura e a denúncia contra o drama da marginalidade do negro na sociedade brasileira, devido, sobretudo, à persistência de diferentes formas de preconceito;
- b) o ponto de vista é o do negro que emerge no poema como o eu enunciador, assumindo as rédeas de sua enunciação;
- c) a linguagem possui vocabulário próprio associado à oralidade da cultura negra;
- d) o imaginário corresponde ao conjunto de representações que as comunidades negras constroem sobre si mesmas e mediante as quais se opera a paulatina construção identitária. (BERND, 2010, p. 32).

Dessa maneira, interpreta-se que a Literatura negra ou afro-brasileira alcançou destaque após essa postura de identificação por intermédio daquele que fala de si, assumindo certa posição para representar a comunidade da qual faz parte e tem orgulho de pertencer. Bernd (2010)

2 A obra, composta por um diversificado conselho de mulheres negras, indígenas, asiáticas, LGBTQ, entre outras, recebeu o selo Ferina - com contribuições de Jarid Arraes e da editora Lizandra Magon de Almeida.

acrescentou que, anteriormente, a causa geracional pautava-se em histórias orais, contadas pelas mães às suas filhas; posteriormente, as mulheres se apossaram também da escrita para destacar aspectos perpassados pela genealogia afrodescendente. Por conseguinte, compreende-se que a autoria feminina negra carrega em si dois pontos importantes, a questão do gênero e do preconceito racial, vinculados ao corpo, ao autocuidado e à autoestima. Do ponto de vista temático, em *Poetas negras brasileiras: uma antologia*, observam-se poemas que apresentam mães negras, as quais por razão de sobrevivência, impediram que seus filhos pudessem nascer:

[...]

procuravam Dita com a missão de tirar da barriga

o peso que depois moraria nos braços

“onde come um come dois”

e onde ninguém come?

toma decisão como pode

toma decisão como dá

[...]

(CHIOMA, 2021, p. 22).

Ou ainda, por aquelas “[...] mãos que cuidaram o que/não pariu [...]” (CASTRO, 2021, p. 25), revelando uma condição humana sacrificial em favor dos que pertencem ao seu núcleo familiar. Cita-se novamente Bernd (2010) pelo fato de a autora perceber, em Miriam Alves, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo, a memória histórica e a memória familiar erguidas sobre as bases firmes da condição cidadã e da sabedoria herdada das gerações antepassadas. É da lida diária, do barulho dos ônibus nos grandes centros urbanos, da calma dos lugares mais afastados, da periferia ou da zona rural, do som do terreiro e dos batuques, da devoção, do apego ao bem, da simpatia e das poções, do coração partido, do amor proibido, da irreverência aos olhares contrários, que vem a inspiração poética. Em determinados textos, poetas se amparam em aspectos que ressoam na história, na religiosidade, na crítica social e se apegam à memória para unirem diferentes espaços geográficos, revivendo, por exemplo, ritos e práticas religiosas:

[...]

Descongele o olhar daquele policial,
que, supondo-se autoridade máxima,
deixa em migalhas sua dignidade,
aqueça o ódio em seu coração,
mas no quarto escuro agradeça,
em orações, pelo tiro que,
sendo suspeito ou não,
você não levou.

Por último,
coloque dentro de um algarizar
humilhações, pessimismo, migalhas da dignidade,
tempere com dendê e amasse até virar farofa
decore com sete pimentas vermelhas
num sagrado ritual
sirva na encruza para cada um,
o homem da cruz, Maria Padilha e Exu,
saborear (RIBEIRO, 2021, p. 40-41).

Souza (2017), empenhada em discorrer sobre escritoras negras, observou que os poemas redigidos por elas contemplam a vivência própria em busca de estabelecer proporção na interseccionalidade de fatores étnicos e raciais em relação ao gênero, à classe, entre outros. Caminhando cientes destas circunstâncias: “[...] Poetas negras buscam representar seus corpos fora dos enquadramentos racistas e sexistas, destacando o seu papel histórico na tessitura das relações familiares, sociais, econômicas e culturais” (SOUZA, 2017, p. 29).

Antologia, mulheres negras e vozes poéticas

Figura 1 - Ilustração produzida para compor o texto “Vozes poéticas ecoadas por mulheres negras brasileiras: uma antologia de Jarid Arraes”



Fonte: (BARBI, 2023).

A antologia *Poetas negras brasileiras* resultou da intenção de Jarid Arraes³ em apresentar a diversidade estética encontrada na autoria feminina negra de diferentes regiões do país. No texto de apresentação do livro, Arraes explicou que, no ano de 2019, após abrir uma chamada pública para receber contos e poemas, surpreendeu-se com dois contos e centenas de poemas recebidos, o que possibilitou que fizesse a compilação apenas de poemas. Fazem parte da antologia mulheres jovens, adultas e idosas, dos 18 aos 70 anos de idade, algumas delas já são referências em textos publicados e outras publicaram pela primeira vez. Dessas autoras, 10 são do Rio de Janeiro, duas da Paraíba, 14 da Bahia, 29 de São Paulo, seis de Minas Gerais, uma de Sergipe, sete do Ceará, três do Distrito Federal, uma de Pernambuco e uma do Rio Grande do Norte.

3 Autora de romance, cordelista e poeta, nascida em Juazeiro do Norte, na região do Cariri, no estado do Ceará. (ARRAES, [2015?]).

Para melhor compreensão, com base no *Sumário* da antologia estudada, organizou-se a seguir uma lista com os nomes das autoras, os locais, as siglas dos estados onde residem e os títulos de seus poemas.

1. Conceição Evaristo – Maricá (RJ): “Vozes-mulheres”
2. Eliza Araújo – Campos dos Goytacazes (RJ): “[não-foto de momento humano]”
3. Georgia Ianka – Rio de Janeiro (RJ): “Mistérios da mata”
4. Jéssica Regina – Volta Redonda (RJ): “Todas as cores de preta”
5. Jhen Fontinelli – Cabo Frio (RJ): “O que diria dona Elzira?”
6. Juliana Berlim – Rio de Janeiro (RJ): “Terraplanismo”
7. Marina Farias – Nilópolis (RJ): “The words / wrote for you”
8. Silvia Barros – Niterói (RJ): “Poema datado”
9. Stella Almeida – Macaé (RJ): “E, se não for nós, não vai ser ninguém”
10. Thamires P. – Belford Roxo (RJ): “A rotina do poema”
11. Aline Cardoso – João Pessoa (PB): “Réquiem”
12. Débora Gil Pantaleão – João Pessoa (PB): “lesbianidades”
13. Ana Fátima – Salvador (BA): “Nas tramas da carapinha”
14. Camila Santana – Salvador (BA): “Aquosa”
15. Dayane Tosta – Salvador (BA): “excrecência”
16. Fabíola Cunha – Salvador (BA): “água não se encarcera”
17. Hilda França – Salvador (BA): “Marielle Franco – Retiro”
18. Jaisy Cardoso – Salvador (BA): “Ti”
19. Jovina Souza – Salvador (BA): “O amor no mundo”
20. Lorena Ribeiro – Salvador (BA): “Amuleto”
21. Mariana Madelinn – Salvador (BA): “Escura”
22. Nicole de Antunes – Salvador (BA): “Exílio”
23. Nina Maria – Santo Estêvão (BA): “Pítia, a sacerdotisa”
24. Nina Rizzi – Feira de Santana (BA): “estou numa lá-rause...”
25. Rebeca Victória Rocha – Salvador (BA): “sóu”
26. Tainah Cerqueira – Salvador (BA): “esse é o som”
27. Andrea Cristina Garcia – Ilhabela (SP): “Lave”
28. Benedita Lopes – São Bernardo do Campo (SP): “Canto de avós”
29. Bianca Gonçalves – São Paulo (SP): “linhagem”
30. Bianca Chioma – São Paulo (SP): “[a lenda]”
31. Carina Castro – Diadema (SP): “mãos que escreveram primeiro”

32. Catita – São Paulo (SP): “Na raça”
33. Cecília Floresta – São Paulo (SP): “nós outras”
34. Dandara Kuntê – São Paulo (SP): “Escritas Negras”
35. Esmeralda Ribeiro – São Paulo (SP): “Ritual de Ageum”
36. Evinha Eugênia – São Paulo (SP): “Sem Eira’s nem Beira’s
37. Fernanda Rodrigues – São Paulo (SP): “Ruído”
38. Gessica Borges – São Paulo (SP): “Diário de um golpe”
39. Giovanna Pina – São José dos Campos (SP): “Afrofuturismo é o meu corpo”
40. Isabela Alves – São Paulo (SP): “é no teu terreiro que eu danço”
41. Ivy de Lima – São Caetano do Sul (SP): “Pedido”
42. Jéssica Ferreira – Santo André (SP): “amor entre mulheres pretas cura”
43. Kiusam de Oliveira – Santo André (SP): “Corro”
44. Laís Santos – Jaboticabal (SP): “Tempos e caos”
45. Lubi Prates – São Paulo (SP): “condição: imigrante”
46. Maria Vitória – São Paulo (SP): “O vômito e as moscas”
47. Marília Casaro – São Paulo (SP): “Um dia no colo do mar”
48. Marli Aguiar – São Paulo (SP): “Da Potência de Nossa Escrita”
49. Mayara Ísis – São José do Rio Preto (SP): “Martelos”
50. Mel Duarte – São Paulo (SP): “De qual lado você luta?”
51. Natalia Amoreira – São Paulo (SP): “Diabo Velho”
52. Orleide Ferreira – São Paulo (SP): “Contas de miçanga”
53. Pétala Souza – Guarulhos (SP): “fractal”
54. Samantha Machado – São Paulo (SP): “Fundo do poço”
55. Zainne Lima da Silva – Taboão da Serra (SP): Lima da Silva
56. Andrezza Xavier – Belo Horizonte (MG): “O amor não põe mesa”
57. Juliana Gonçalves Tolentino – Belo Horizonte (MG): “Afago”
58. Lara de Paula Passos – Belo Horizonte (MG): “FormAção”
59. Laura Oliveira – Santa Luzia (MG): “amor da juventude”
60. Magna Oliveira – Belo Horizonte (MG): “Axé”
61. Mari Vieira – Minas Novas (MG): “Quando o poema não nasce”
62. Bruna Barros – Aracaju (SE): “tiscrevo”
63. Cassiane Nascimento – Fortaleza (CE): “Olhos que fogem”
64. Jarid Arraes – Juazeiro do Norte (CE): “Fábula”
65. Karla Alves – Juazeiro do Norte (CE): “Ventre de ocidente”
66. Ma Njanu – Fortaleza (CE): “Ilustração da anatomia de uma oyaci”

67. Maggie Paiva – Quixadá (CE): “Abençoadas lacunas”
68. Mika Andrade – Fortaleza (CE): “busca”
69. Thais Andrade – Fortaleza (CE): “TU”
70. Cristiane Sobral – Brasília (DF): “Restituição”
71. Maíra Luciana – Brasília (DF): “Meu corpo”
72. Tatiana Nascimento – Brasília (DF): “Oxum seduz Iansã, y se esconde nágua
73. Luna Vitrola – Paulista (PE): “O amor às vezes é isso”
74. Priscilla Rosa – Natal (RN): “[flashBLACK]”

Optou-se por iniciar essa lista com o nome de Conceição Evaristo, porque o poema “Vozes-mulheres”, de sua autoria, no livro organizado por Arraes (2021), está inserido entre o *Sumário* e a *Apresentação*, funcionando como uma epígrafe, justamente por contemplar a temática da ancestralidade:

“Vozes-mulheres”

A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

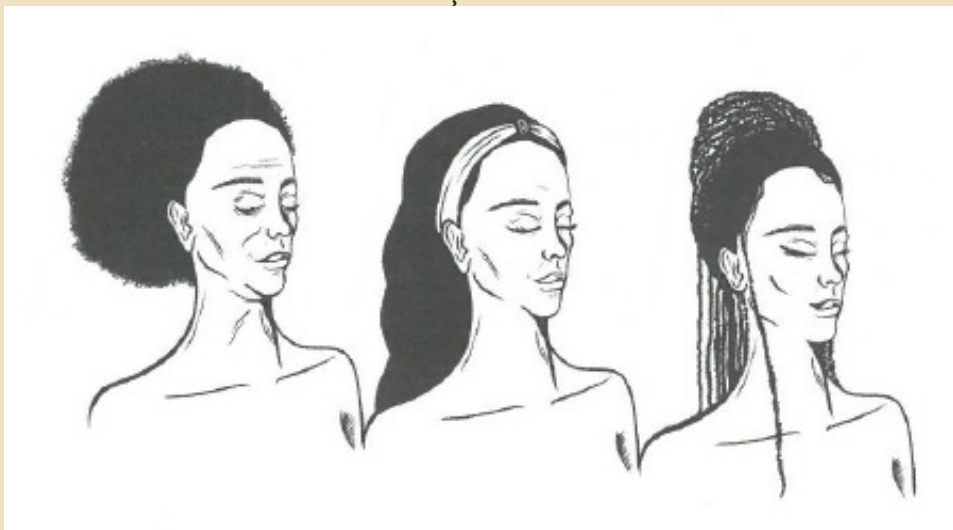
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
No fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos

com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem — o hoje — o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.
(EVARISTO, 2021, p. 8-9).

Na antologia, esse poema é precedido por nome da autora, município e estado onde vive (Maricá, Rio de Janeiro) e é acompanhado por uma ilustração, Figura 2, que aparece abaixo da última estrofe. Da esquerda para a direita, em meio busto, depara-se com rostos muito semelhantes, provavelmente figurando uma mesma mulher em três fases distintas, a primeira, a idosa, a segunda, a adulta, e a terceira, a jovem.

Figura 2 - Ilustração que acompanha o poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo



Fonte: (ARRAES, 2021c, p. 9).

Essas mulheres foram representadas com suas marcas de expressão em preto e branco, permitindo ao leitor refletir acerca da idade delas. O cabelo é outro aspecto interessante, porque a idosa o tem para o alto, arredondado, não contido por um processo de alisamento; a adulta aparece com uma tiara num cabelo mais alongado, podendo ser até mesmo um aplique capilar. Já a jovem usa tranças e as usa como na atualidade, mostrando o seu estilo por meio de um coque metade preso, metade solto. Os olhos dessas mulheres estão fechados, dando a impressão de que fazem uma prece ou mentalizam algo. Nota-se que as sobrancelhas são idênticas, mas os cílios não, eles acompanham o processo de evolução, aparentando estarem mais alongados. Isso fica mais evidente na jovem, a qual parece estar com um traço delineado de maquiagem nos olhos. Por último, são observados os lábios mais grossos e a marcação de um sombreado entre as axilas e os seios, sinalizando o volume deles — características essas constitutivas da maioria dos fenótipos negros.

Antes de ter contato com os outros 73 poemas, levantou-se a seguinte hipótese de leitura: os substantivos “voz”, “bisavó”, “avó”, “mãe”, “filha” e “eco”, este último utilizado também na forma verbal, nos modos indicativo e imperativo, expressos respectivamente pelo verbo no pretérito perfeito “ecoou” e no presente do indicativo “ecoa”, dão o tom que enuncia o som da voz de cada mulher, poeta negra brasileira, projetado nos textos que integram o livro. É por isso que se justifica analisar, neste estudo, o poema “Vozes-mulheres”, dado que se identificou, nos textos da antologia, implicitamente, a essência criativa proposta pela voz poética nos três versos finais da última estrofe: “[...] Na voz de minha filha/se fará ouvir a ressonância/o eco da vida-liberdade.” (EVARISTO, 2021, p. 8-9). Trata-se de uma liberdade expandida para expressar sentimentos, ser o que se é, falar acerca da ancestralidade, do mundo, da condição social, dos deuses orixás, do prazer, da cor da pele, do cabelo, sobretudo evidenciando a verossimilhança entre o eu poético e o eu não ficcional. Trata-se do eco da liberdade em diferentes gerações de escritoras, tal como se vê no poema de Conceição Evaristo.

No poema de Evaristo, os substantivos utilizados no título, “voz” e “mulher”, foram escritos no plural e receberam um hífen, formando o termo “vozes-mulheres”, em referência às falas femininas. São anunciadas, por intermédio do eu poético, cinco mulheres — a bisavó (1ª), a avó (2ª),

a mãe (3ª), a voz poética que apresenta as outras mulheres (4ª) e a filha (5ª). Infere-se que a bisavó foi uma criança escrava, assim como a avó da mulher que apresenta as outras de sua família. Sua mãe, liberta dos males de uma sociedade escravista, encontrou-se em estado revoltado, entretanto, sujeitou-se à precariedade do trabalho nas casas dos brancos. A voz poética lembrou do passado, porém expressou a sua fala em um tempo presente, externando perplexidade em decorrência de uma violência incorporada às balas perdidas, aos assassinatos ocorridos nas periferias e à fome que aflige os menos favorecidos socioeconomicamente.

Por sua vez, a filha avançará, representará superação e esperança, ainda mais que, desses passos lá de longe, durante a árdua caminhada, ela recolheu em si a fala e o ato para agir no agora. Essa filha gritará sem medo, se fará percebida, se fará ser ouvida, bradará tão alto, firme e forte, que ressoará um eco de liberdade de vida. Novamente, a junção de palavras ocorre e os substantivos “vida” e “liberdade” formam a expressão “vida-liberdade”, como acontece em “brancos-donos”, na segunda estrofe. Essa estratégia de construção de substantivos compostos reforça os sentidos das palavras e colabora para que os leitores redobrem a atenção para a mensagem emitida. O ciclo vital é contemplado nas palavras “criança”, “obediência” e “revolta” — escritas após o eco nas três primeiras estrofes. A criança corresponde à infância, a obediência demarca um período entre o fim da vida infantil e o início da adolescência, acrescido à revolta de ter que assumir obrigações da vida adulta.

Há uma estrofe dedicada a cada uma das cinco mulheres citadas anteriormente. Nessa orientação, o eco do som do lamento da bisavó, da avó e da mãe foi escutado: “nos porões do navio”, nas falas de objeção “aos brancos-donos de tudo”, nas canções entoadas “no fundo das cozinhas alheias”. (EVARISTO, 2021, p. 8). As palavras refletidas propagaram-se na voz poética dessa mãe para serem superadas, na escuta atenta pelos bons ouvidos de sua filha. Bernd (2010), referindo-se ao poema de Conceição Evaristo, chamou a atenção para a abordagem da maternidade e dos dramas vividos pela mulher negra desde os tempos em que povos africanos foram escravizados. Para a pesquisadora, no poema “Vozes-mulheres”, a autora trabalha com o sentimento de angústia, com a resistência, com o medo e com o receio da mulher escrava e seu(sua) filho(a) recém-nascido(a), pondo em realce a sabedoria e a experiência dos ancestrais. Traçando relações entre a

violência das senzalas e a realidade nas comunidades negras, as quais, na atualidade, precisam lutar contra o preconceito e a pobreza.

No que diz respeito ao poema de Evaristo operando como um texto de abertura da antologia, Oliveira (2021b, p. 1) destacou que: “Esse processo reflete a tomada de voz, a apropriação da escrita como uma forma de resistência a sistemas de opressão como o patriarcado, o racismo e toda espécie de preconceito e estereótipos.” Seguindo essa linha de raciocínio e considerando que, nos 74 poemas compilados por Jarid Arraes, há uma constante apontando para o gênero e para a cor da pele, pode-se afirmar que essa repetição, aludida como o som das vozes poéticas, evidencia a diversidade manifestada nos textos. Exemplo disso é o poema de Cecília Floresta, lésbica, e Débora Gil Pantaleão, bissexual. Esta última em “lesbianidades” e aquela em “nós outras”, inscrevem em seus poemas a condição da mulher lésbica. Portanto, mesmo que o gênero e o tom de pele aproximem as temáticas colocadas em pauta no livro, as trajetórias de vida, as subjetividades e as orientações sexuais revelam o quão diversificadas são essas vozes.

Nessa direção, percebe-se, em “Todas as cores de preta”, de Jéssica Regina, menção aos modos discriminatórios de se referir à mulher preta, principalmente aqueles que criticam sua aparência ou tentam atrelar rótulos pejorativos à expressão de sua fé ou ao seu local de origem. Jhen Fontinelli, com o poema “O que diria dona Elzira?”, cita o nome dessa matriarca para gerar reflexão sobre os casos de retrocessos em que negros voltaram a receber castigos em demonstrações racistas ocorridas pela suspeita de que aqueles jovens negros representavam perigo. Lara de Paula Passos, em “Formação”, faz surgir uma voz poética revoltada com os obstáculos a serem superados para adquirir formação acadêmica: “[...] Silenciar o que eu falo/Não me calo/Vão ter que engolir o meu TCC/Onde não tem agradecimentos a você. [...]”. (PASSOS, 2021, p. 70). Já o eu poético, em “condição: imigrante”, de Lubi Prates, descreve a experiência do estrangeiro como se estivesse sofrendo perseguição de um cão selvagem, selvageria essa já vivenciada em seu país de nascença e repetida onde se está agora. E o eco continua ressoando em Luna Vitrolira, em “O amor às vezes é isso” que dá forma ao tema da violência em um relacionamento amoroso: “[...] o amor às vezes é isso/uma panela de água fervendo/no rosto de alguém querido/às vezes esmola/às vezes migalha [...]”. (VITROLIRA, 2021, p. 78).

Destaca-se que, antes da produção de *Poetas negras brasileiras*: uma antologia, conforme Silva (2015), outros escritores negros no país conseguiram alcançar maior visibilidade nos anos de 1980 e 1990. O autor fez referência às edições periódicas dos *Cadernos negros*, aos esforços avaliativos em *Reflexões e criação crioula*, às antologias de Camargo e Colina, à circulação internacional e à crítica legitimada nacionalmente sobre essas realizações marginais. Moema Parente Augel (crítica literária) e Johannes Augel (tradutor) foram responsáveis, no ano de 1988, pela antologia bilíngue nas línguas portuguesa e alemã, *Poesia negra/Schwarze poesie*. Júlia Duboc, naquele mesmo ano, publicou *Pau de sebo*: coletânea de poesia negra. Passados quatro anos, Zilá Bernd organizou a obra *Poesia negra brasileira*: antologia. Miriam Alves e Carolyn R. Durham editaram, no ano de 1995, *Enfim nós* / *Finally us*, coletânea com textos produzidos por mulheres negras brasileiras, nas edições em português e inglês, agregada a uma extensa crítica sobre a temática da obra. (SILVA, 2015).

Além disso, Silva (2015) salientou que, em 1995, sucedeu o projeto bilíngue de Charles Rowell pela revista norte-americana *Callaloo*, publicação da Universidade John Hopkins em número especial, composto de entrevistas, desenhos, estudos e textos de autores como Abdias do Nascimento, Arnaldo Xavier, Cuti, Éle Semog (pseudônimo de Luiz Carlos Amaral Gomes), Leda Martins, Miriam Alves, Paulo Colina, entre outros artistas engajados em conferir visibilidade ao material produzido por pessoas negras. Cuti (2010) advertiu sobre a importância dos termos usados para definir o que é literatura negro-brasileira e literatura africana, de acordo com o autor:

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. “Afro-brasileiro” e “afrodescendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. [...]. (CUTI, 2010, p. 34).

Com base nesse apontamento, considera-se pertinente dizer literatura negro(a)-brasileiro(a) por causa da territorialidade. De fato, Cuti (2010) externou sua preocupação em combater o racismo brasileiro no espaço literário, defendendo que há um extenso material literário, produzido por pessoas negras brasileiras, que se constitui como parte da literatura do Brasil. Obviamente, existem diferenças de materialidade entre as literaturas brasileira e africana. O que não impede de as autoras negras brasileiras recuperarem em seus escritos aspectos culturais, religiosos e tradicionais de países africanos, porque a busca pela ancestralidade acaba revelando essa influência. Na antologia organizada por Arraes (2021), Dandara Kuntê, em “Escritas negras”, também faz esse movimento: “[...] de olho na gira/navega coração/[...] berimbau Angola/rasteira do tempo/rabo de arraia/malícia ancestral [...]”. (KUNTÊ, 2021, p. 33). Outras poetisas incorporaram aos seus textos diálogos com poemas conhecidos, como “O navio negreiro”, de Castro Alves.

O eu poético, em “Ventre de ocidente”, de Karla Alves, impulsiona a um pensar sobre os navios negreiros de hoje, os quais carregam aqueles que, por causa da fome, da doença ou da miséria, deixaram seus países de origem para tentar atravessar fronteiras e sobreviverem em outros locais. A forma também revela detalhes, Kiusam de Oliveira, em “Corro”, escreve um poema concreto. “A rotina do poema”, de Thamires P., relembra aos leitores que poetas são pessoas comuns e enfrentam dificuldades como qualquer outro indivíduo. “Da Potência de Nossa Escrita”, de Marli Aguiar, se tem acesso aos nomes de outras escritoras:

[...]

Do Quarto de Despejo de

Carolina Maria de Jesus.

[...]

Nos mergulhamos na Mareia

De Miriam Alves

Passeamos nos Becos e Memórias

De Conceição Evaristo,

Para reencontrarmos nas teorias

De Angela Davis,

E, assim, trazer as vozes

Das vozes de mil mulheres

Nas diversas literaturas.

[...]. (AGUIAR, 2021, p. 96-97).

A forma, os nomes de autoras e de suas produções se unem à voz poética em Marli Aguiar, anunciando que mulheres negras se leem e se identificam com os textos umas das outras; bem como em “Na raça”, de Catita, em que, de início, entre parênteses, a poeta destaca: “(*Inspirado por Miriam Alves*)” (CATITA, 2021, p.28). A pauta da espiritualidade, dos ritos e do eco se faz notar em “Fábula”: “[...] os pulsos marcados/pelos rosários [...]”. (ARRAES, 2021b, p. 55). No poema “amor entre mulheres pretas cura”: “[...] porque comigo ninguém pode [...] / espada de São Jorge / [...] porque arruda atrás da orelha defuma [...]”. (FERREIRA, 2021a, p. 56). Também em “Axé”, de Magna Oliveira: “[...] Axé para o preto / Axé para o povo nagô / Axé para o quilombo / Axé para saudar a todos.” (OLIVEIRA, 2021a, p. 83). E, ainda, em “Contas de miçanga”, de Orleide Ferreira, pois: “[...] Cada conta de miçanga / nesse colar majestoso / representa uma de nós / mulheres pretas de voz / Nossa voz que ecoa no mundo [...]”. (FERREIRA, 2021b, p. 109).

Ademais, verifica-se, junto à forma, temas que repercutiram nos meios de comunicação nacionais e internacionais, como “vidas negras importam”, o assassinato de uma travesti, o governo de Bolsonaro e outros. Aza Njeri, professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no texto de orelha do livro, fez menção a nomes reconhecidos (Cristiane Sobral, Esmeralda Ribeiro, Jarid Arraes e Mel Duarte), para dizer que as vozes menos conhecidas não são enfraquecidas por estarem na mesma antologia. Então, em *Poetas negras brasileiras: uma antologia*, são escutados e lidos diálogos que empoderam e questionam acerca das verdades únicas, pondo à mostra uma poesia de autoria feminina negra pluriversal. (NJERI, 2021).

Considerações finais

A tarefa de reunir textos de diferentes autores em antologias está atrelada a uma responsabilidade assumida pelo antologista em listar,

selecionar e organizar um material considerado importante para ser lido. Essa ação, consequentemente, contribui para que leitores possam ter contato tanto com obras amplamente reconhecidas quanto com as que sinalizam a estreia de escritores. Neste estudo, ao escolher tratar da questão de vozes poéticas produzidas por mulheres negras brasileiras, observou-se, a partir da leitura dos poemas compilados por Jarid Arraes, a permanência de uma tradição que reafirma que mulheres negras leem os escritos de autoras negras e com eles se identificam. Elas também estabelecem diálogos por meio da produção de outros textos, considerando o aspecto da ancestralidade herdada dos povos africanos e dos negros brasileiros. Tradição essa, por exemplo, constituída por autoras tais como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral e Jarid Arraes.

Em *Poetas negras brasileiras*: uma antologia, percebe-se a presença de poetas estreantes, em número mais alto, reforçando o objetivo de Arraes (2021) de apresentar diferentes estilos e estéticas ao público. Na obra, infere-se que o corpo negro-feminino serve de materialidade para ressoar a pluralidade das diversas formas de ser mulher, em alguns casos, não optando pela maternidade, pelo casamento ou pelo relacionamento amoroso com um homem. Aliados aos efeitos estéticos e sociais, a forma e os temas dos poemas comunicam aos leitores os saberes das autoras em relação à estrutura e aos conteúdos trabalhados. Ressalta-se o fato de as antologias não conseguirem contemplar todos os textos de um autor ou de um grupo, obviamente, porque dessa finitude não se pôde reunir os poemas de todas as escritoras negras do Brasil.

Esse ponto merece mais atenção, porque, mesmo Arraes tendo aberto uma chamada e estendido prazos para receber os poemas de escritoras negras do país inteiro, não se encontram textos de todos os estados brasileiros. Dos poemas recebidos, constataram-se em maior número poetas que vivem em São Paulo (SP) e enviaram os seus textos para serem publicados. Muito provavelmente, os 29 textos publicados estão relacionados ao fato de que esse estado é o mais populoso do Brasil. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (BRASIL, 2021), considerando o dia 1º de julho de 2021, abaixo de SP, Minas Gerais (MG) e Rio de Janeiro (RJ), nessa ordem, também têm os maiores índices populacionais. No entanto, a hipótese de que, em estados mais populosos, existem mais poetas negras não se confirma em MG e no RJ, este com o

quantitativo de 10 poemas enviados e aquele com seis, uma vez que foram recebidos 14 textos do estado da Bahia. Contudo, a ausência de poemas de todos os estados brasileiros, na antologia estudada, não diminui a potência do som das vozes poéticas ecoadas, pelo contrário, essa amostra coopera para que se possa entender que a produção de mulheres negras faz parte da literatura brasileira.

Referências

AGUIAR, Marli. Da potência de nossa escrita. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 96-97.

ARRAES, Jarid (org.). Apresentação. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021a. p. 10-11.

ARRAES, Jarid. Fábula. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021b. p. 55.

ARRAES, Jarid (org.). Ilustração do poema “Vozes-mulheres”. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021c. p. 9.

ARRAES, Jarid. Mini Biografia. In: ARRAES, Jarid. *Jarid Arraes*. [S. l.]: [s. n.], [2015?]. Disponível em: <https://jaridarraes.com/biografia/>. Acesso em: 19 jan. 2023.

ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021d.

BARBI, Bruno. Ilustração produzida para o texto “Vozes poéticas ecoadas por negras brasileiras: uma antologia de Jarid Arraes”. Florianópolis, SC, 2023.

BERND, Zilá. Da voz à letra: itinerários da literatura afro-brasileira. *Via Atlântica*, [s. l.], v. 1, n. 18, p. 29-41, dez. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50737>. Acesso em: 20 dez. 2022.

BRASIL. Governo Federal. População brasileira chega a 213, 3 milhões de habitantes, estima IBGE. [S. l.], 31 out. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/financas-impostos-e-gestao-publica/2021/08/populacao-brasileira-chega-a-213-3-milhoes-de-habitantes-estimaibge#:~:text=Entre%20as%20unidades%20da%20federa%C3%A7%C3%A3o,%2C%20com%2017%2C5%20milh%C3%B5es.> Acesso em: 20 jan. 2023.

CASTRO, Carina. Mãos que escreveram primeiro. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 25-26.

CATITA. Na raça. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 28-29.

CHIOMA, Bianca. [a lenda]. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 21-22.

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 8-9.

FERREIRA, Jéssica. amor entre mulheres pretas cura. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021a. p. 56-57.

FERREIRA, Orleide. Contas de miçanga. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021b. p. 108-110.

KUNTÊ, Dandara. Escritas negras. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 33-34.

NJERI, Aza. Orelha do livro. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021.

OLIVEIRA, Magna. Axé. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021a. p. 83.

OLIVEIRA, Patrícia Anunciada de. Poetas em primeira pessoa – dando visibilidade à escrita de autoria negro-feminina. In: LITERAFRO. *Resenhas/Poesia/Jarid Arraes (org.) – Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo, dez. 2021b. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/poesia/1638-jarid-arraes-org-poetas-negras-brasileiras-uma-antologia>. Acesso em: 23 nov. 2022.

PASSOS, Lara de Paula. Formação. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 69-71.

RIBEIRO, Esmeralda. Ritual de Ageum. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 40-41.

ROCHA, Simone Maria da; AZEVEDO JÚNIOR, Manoel Bezerra de. Cordel como instrumento de ensino e reflexão: heroínas negras brasileiras na voz de Jarid Arraes. *Educação & Linguagem*, Aracati, ano 6, n. 2, p. 129-140, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://www.fvj.br/revista/revista-educacao-e-linguagem/edicoes/2019-2/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Por uma militância ativa da palavra: antologias, mostras, encontros e crítica sobre literatura negra, anos 1980. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 161-194, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/46706>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SOUZA, Florentina da Silva. Mulheres negras escritoras. *Revista Crioula*, [s. l.], n. 20, p. 19-39, 2º sem. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/141317>. Acesso em: 21 dez. 2022.

VITROLIRA, Luna. O amor às vezes é isso. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021. p. 78-79.

As vozes que emergem da antologia “Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interescolar”

Haissa de Farias Vitoriano Pereira*

José Hélder Pinheiro Alves**

Resumo

O presente estudo parte de uma breve retomada sobre antologias literárias no Brasil, a fim de chegar à presença de poemas, produzidos e performados nos *Slams* brasileiros, nesses livros, com ênfase na antologia poética intitulada *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interescolar* (ASSUNÇÃO; JESUS; SANTOS, 2021). Essa antologia, além de apresentar um compilado da produção dos jovens e adolescentes das escolas paulistas que participaram do *Slam* interescolar entre os anos de 2015 e 2019, traz capítulos como “*Slam* interescolar de São Paulo 2019”, “Pedagogia do *Slam*” e o “O interescolar pelo mundo”, que corroboram o entendimento dessa cena poética no âmbito pedagógico. O objetivo é compreender e elencar possíveis critérios de seleção dos poemas que compõem a antologia, além de discorrer sobre o caráter informador e formador da obra para professores e demais profissionais da área da poesia que almejem trabalhar o gênero literário com jovens e adolescentes.

Palavras-chave: Slam; antologia; poesia; performance.

* Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ensino e Linguagem (PPGLE) pela Universidade Federal de Campina Grande. Especialista em Ensino Profissional e Técnico pelo IFSC; Graduada em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1828-6445>.

** Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Doutor em Letras-literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorado em Literatura Brasileira pela UFMG. Professor Titular de Literatura Brasileira Universidade Federal de Campina Grande, PB, onde atua no PPGLE-UFCG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4304-7178>.

Emerging voices from the anthology “From the streets to the schools, from the schools to the streets: inter-school slam”

Abstract

The present study starts with a brief review of Brazilian literary anthologies in order to find poems produced and performed in Brazilian Slams, focusing on the poetic anthology entitled *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interescolar* (ASSUNÇÃO; JESUS; SANTOS, 2021). In addition to presenting a compilation of texts by young and adolescent students from schools in the city of São Paulo that participated in the interschool Slam between the years 2015 and 2019, and also bringing chapters such as “Interescolar Slam of São Paulo 2019”, “Slam pedagogy” and “Interescolar around the world”, this anthology corroborates the understanding of this poetic scene in the pedagogical scope. The objective of the present study is to understand and list possible criteria for the poems that make up the anthology, and also discuss the informative and formative character of the work for teachers and other professionals in the poetic area who aim to work with this literary genre with young and adolescents.

keywords: Slam; anthology; poetry; performance.

Antologias em perspectiva

As antologias literárias são obras compostas de textos diversos, compilados em um volume para publicação e circulação, que podem contar com a presença de diferentes gêneros literários, tanto em verso quanto em prosa. Os critérios das seleções podem variar bastante, desde a escolha desses gêneros, passando pelas temáticas, proximidade de estilo, até recortes temporais, revelando estilos de época e tendências literárias, inclusive consolidando cânones ao longo das gerações. A importância das antologias na cena literária acompanha sua versatilidade e capacidade de se adaptar a todo e qualquer contexto.

Segundo Zambelli (2017), no Brasil, as antologias, antes chamadas de parnasos e florilégios oitocentistas, começaram a se firmar, distinguindo o gênero antológico do das histórias literárias, já em fins do século XIX, com *Antologia nacional*, de Barreto e Laet, em 1885, e *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, em 1888. Mas se consolidaram com essa nomenclatura nas primeiras décadas do século XX, com publicações como *Poetas brasileiros*, de Oliveira e Jobim, em 1921, e *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, de Manuel Bandeira, em 1937. Esta última representando um marco importante da literatura nacional, não apenas pela relevância e critérios da seleção, mas pela forma como foi concebida e pela notoriedade de sua função.

A antologia de Bandeira (1937), além de ser fundamental para o entendimento atual de antologia, ainda mantinha uma relação estreita com o ensino, uma vez que foi produzida a pedido de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação do governo de Getúlio Vargas, que solicitou o trabalho em comemoração ao centenário do Romantismo (ZAMBELLI, 2017). Bandeira deixa isso posto na sua antologia, quando diz: “Esta obra, comemorativa do centenário da publicação dos ‘Suspiros poéticos e saudades’, foi mandada publicar sob os auspícios do presidente Getúlio Vargas, pelo Ministro Gustavo Capanema, e faz parte a coleção de antologias que o Ministério da Educação vai publicar.” (BANDEIRA, 1937, p. 5).

O intuito da antologia era servir como fonte para professores e alunos. O caráter compilador e seletor de uma antologia serve de panorama de um determinado recorte literário. Nesse caso, Bandeira fez um recorte,

segundo argumenta no seu prefácio, partindo do critério da atualidade (do seu tempo), elegendo os poetas e poemas que considerava melhor retratar o romantismo no Brasil, pinçando autores de diversas regiões, que seriam levados diretamente para a formação dos estudantes em todo o território nacional.

Tanto a seleção, de grande impacto literário, quanto seu caráter formador agregam uma outra característica que devemos levar em consideração quando observamos as antologias, que é a capacidade de capturarem e consolidarem um cânone, o que nos leva a pensar nas subjetividades que determinam não só a presença, como a ausência de outros autores. Portanto, as antologias são, a um só tempo, gregárias — por viabilizarem, num único volume, o contato com diversos/as poetas diferentes — e excludentes — uma vez que deixam outros/as de fora.

Ademais, se pensarmos a título de publicação, essas antologias começam confirmando a circulação de nomes que já possuíam certo espaço e prestígio, que geralmente são os escritores homens e brancos. Contudo, com o passar do tempo, as grandes editoras começaram a assimilar as novas demandas de mercado e de consumo, abrindo espaço para que novos nomes se fizessem presentes nas suas antologias. É o que aconteceu com as antologias organizadas pela pesquisadora Heloisa Buarque de Hollanda: *26 poetas hoje*, publicado em 1976, com escritores que, à época, estavam mais à margem das grandes publicações, como Chacal e Cacaso, mas com uma presença ainda tímida de mulheres, cinco ao todo (Ana Cristina Cesar, Zulmira Ribeiro Tavares, Isabel Câmara, Vera Pedrosa e Leila Miccolis), de modo que a cena ainda permanecia majoritariamente masculina; e *As 29 poetas hoje*, publicado em 2021, dessa vez trazendo um livro composto integralmente por mulheres, com diferentes tons e estilos. Ambos os volumes foram publicados pela Companhia das Letras,¹ editora de grande circulação nacional.

Enquanto a primeira antologia da pesquisadora colocava no mapa alguns autores da geração mimeógrafo, principalmente os que circulavam no eixo Rio - São Paulo, a segunda expandiu a circulação da voz de diferentes mulheres do Brasil, inclusive as que circulavam apenas na cena poética periférica, como os saraus de ruas e *Slams*. Um nome que ganhou destaque

¹ A primeira versão da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, foi publicada pela editora Labor do Brasil, em 1976; teve uma segunda edição, em 1998, pela editora Aeroplano; e uma terceira, publicada pela Companhia das Letras, em 2021.

na cena das ruas, sobretudo nos *Slams*, e compõe a antologia das 29 *poetas hoje* é Mel Duarte, poeta paulistana, primeira mulher a ganhar o Rio Poetry Slam (Campeonato Internacional de Poesia), em 2016, e destaque, no mesmo ano, no sarau de abertura da Flip (Feira Literária Internacional de Paraty).

A presença de Mel Duarte, tanto na Flip de 2016, quanto na antologia de Hollanda (2021), é sintoma do lugar que os *Slams* começaram a alcançar no Brasil e também de como as antologias podem refletir seu próprio tempo e não apenas olhar para o passado. E este é o eixo do artigo, relacionar essas duas temáticas: *Slams* e antologias poéticas. Para tanto, partimos desta breve introdução, a fim de retratar a diversidade de estilos poéticos presentes nessas obras, até chegar às voltadas para os poemas produzidos nos *Slams*, também chamados de “poesia *Slam*”, com especial destaque para a antologia *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interescolar*, organizada por Emerson Alcade Jesus, Cristina Adelina de Assunção e Uilian da Silva Santos (Chapéu). O objetivo é compreender os critérios de seleção dos poemas que compõem a obra, além de discorrer sobre o caráter informador e formador dessa antologia para professores e demais profissionais da área da poesia que almejem trabalhar o gênero literário com jovens e adolescentes.

Slam: do mundo para o Brasil e sua presença nas antologias brasileiras

O *Slam*, como evento poético, surgiu em Chicago, em 1984. O termo é uma onomatopeia cunhada por Marc Kelly Smith, que deu nome ao evento *Uptown Poetry Slam* (NEVES, 2017), ganhando, depois, proporções mundiais. O evento chegou ao Brasil em 2008, através de Roberta Estrela D’Alva, “atriz-MC, diretora musical, pesquisadora, apresentadora de um programa juvenil na TV-Cultura de SP” (NEVES, 2017, p. 93), e posteriormente ganhou vertentes bem distintas, uma no teatro fechado, com microfone, outra na rua, em roda, e uma terceira com poemas curtos. Mas a que de fato se consolidou no Brasil foi a vertente das rodas de poesia

As vozes que emergem da antologia “Das ruas para as escolas, das escolas para as 80 ruas: Slam interescolar”

performada nas ruas e espaços públicos de um modo geral, sobretudo nas áreas mais periféricas.

As batalhas poéticas dos *Slams* levaram para as comunidades periféricas uma aproximação com a poesia, possivelmente por assimilarem as linguagens da comunidade e pelo seu caráter dinâmico, apresentadas como um jogo, tornando-se atrativas principalmente para os jovens. Na dinâmica, compostas pelas pessoas presentes no local, é comum que outras pessoas que estejam apenas transitando nas proximidades se aproximem para olhar e acabem permanecendo durante a performance, voltando a frequentar em outros momentos, até mesmo na posição de *performers*. Essa dinamicidade cria uma diversidade de espectadores/as e de autores/as que vão se revelando a partir do encontro com o evento.

Quando falamos em *Slam*, é importante compreender que se trata de um campeonato de poesia falada em que o/a poeta apresenta seus poemas e é avaliado/a por um júri popular formado na hora. A intenção não é de pensar o/a melhor poeta, ou o melhor poema a partir de perspectivas estilístico-formais, mas a escolha de uma produção que leve em conta as circunstâncias locais, unindo júri e plateia no processo avaliativo da performance do/da poeta naquele dia; de modo que, antes de definir quem é melhor, o *Slam* é uma espécie de encontro da palavra, uma celebração das falas.

Os/as *slammers* (poetas que produzem e performam a poesia *Slam*) precisam apresentar poemas autorais, podendo ter algum recorte musical de outra autoria, mas que sejam majoritariamente compostos por quem os lança no momento da competição. São válidas, também, performances com poemas ritmados, ou até mesmo “cantados”, mas sem a utilização de instrumentos musicais na hora da apresentação. Os poemas carregam em suas linhas as angústias de quem os escreve, num redimensionamento em direção à comunidade, abordando temas cotidianos, como racismo, violência, drogas, machismo e sexismo, entre outros. Diante de todas essas temáticas, o teor é de aspecto crítico e engajado (NEVES, 2017).

Embora tenha chegado e se estabelecido com mais força, inicialmente, no estado de São Paulo, os *Slams* se expandiram e estão presentes em todas as regiões brasileiras, não sendo difícil, hoje, encontrar eventos dessa natureza nos mais diversos cantos do Brasil.

A poesia *Slam* reverbera e é potencializada pela performance, uma vez que recursos corporais e vocais atravessam sua poética, levando o texto para experiências que revelam outras subjetividades que a singularizam. Contudo, mesmo acontecendo como uma poesia projetada para o corpo e a voz, ficando muitas vezes restrita aos saraus e campeonatos orais, e, quando circula, ter sua propagação comumente atrelada aos vídeos, através de plataformas como Youtube e Instagram, ela também tem sido veiculada no formato livro. Exemplo disso são algumas antologias que foram publicadas nos últimos anos, que focalizam a produção desses poemas, como: *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), organizada por Mel Duarte; *Slam Nacional em Dupla: Brasil que o povo quer* (2018), organizado por Emerson Alcade; *Pode pá que é nós que tá* (2012), *Pode pá que é nós que tá - vol. II* (2013) e *Pode pá que é 10* (2016), todas organizadas por Rodrigo Ciríaco; *Slam fluxo: apologia marginal* (2019), organizado por Yasmim Ribeiro; *Favela em ação: Slam Capão* (2020), organizada pelo próprio Slam Capão; *Slam Coalkan* (2022), organizada por Julio Ludemir e Ronald Gulliver — o Slam do Capão é o primeiro a unir povos indígenas do Norte e Sul continental, num campeonato (conforme sinopse do próprio livro escrita por Renata Tupinambá); e, objeto de análise deste artigo, *Das escolas para as ruas, das ruas para as escolas: Slam interestescolar* (2021), organizada por Emerson Alcade Jesus, Cristina Adelina de Assunção e Uilian da Silva Santos (Chapéu).

Essas antologias, além de retratarem muito da cena poética atual, trazem à tona também a produção entre os jovens e a forma como a poesia *Slam* tem ganhado espaço entre faixas-etárias cada vez mais baixas, além de pôr em relevo que algumas escolas já estão assimilando essa poesia e o formato das batalhas como conteúdo e estratégia pedagógica. Ao menos três dessas antologias já são sinais dessa realidade: *Pode pá que é nós que tá - vol. II* (2013) e *Pode pá que é 10* (2016), que mesclam poetas e *slammers* já consolidados na cena nacional com jovens em idade escolar que participaram de campeonatos de poesia para garantirem um lugar nas antologias; e *Das escolas para as ruas, das ruas para as escolas: Slam interestescolar* (2021), que parte do engajamento do *Slam* da Guilhermina, mas cuja produção é inteiramente dos jovens de ensino fundamental e médio de diversas escolas paulistas que participaram do *Slam Interestescolar* entre os

anos de 2015 a 2019. Esta última ganhou destaque nacional, recebendo o prêmio Jabuti de literatura de 2021.

A antologia *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interescolar* no contexto do ensino e o impacto da poesia Slam entre os jovens

Um nome comum a pelo menos duas das antologias apresentadas no tópico anterior — *Slam nacional em dupla: Brasil que o povo quer* (2018) e *Pode pá que é nós que tá* (2012) — é o de Emerson Alcade,² importante *slammer* brasileiro, campeão da Copa do Mundo de *Slam* de Poesia da França, em 2014, na cidade de Paris, e idealizador do *Slam* da Guilhermina, um dos principais campeonatos de poesia do Brasil, sediado na cidade de São Paulo - SP. A ida do poeta a Paris, para a Copa do Mundo de *Slam*, fez com que ele conhecesse o *Slam* interescolar da capital francesa, evento realizado apenas entre os jovens em idade escolar, no Teatro de Belleville (ASSUNÇÃO; JESUS; SANTOS, 2021), experiência que o deixou encantado com a capacidade de organização e composição dos jovens parisienses. Voltando ao Brasil, ele, junto a Cristina e Iara (que estiveram em Belleville com Emerson e também são organizadoras do *Slam* da Guilhermina) decidiram recriar o formato dessa cena poética para as escolas de nível fundamental e médio da zona leste de São Paulo.

A ideia virou um projeto mais estruturado, elaborado pelo *Slam* da Guilhermina, no qual Emerson e suas parceiras trabalharam em conjunto, por meio de uma proposta pedagógica de apresentação do *Slam*, até que o evento se tornasse real, saindo do papel e ganhando vida em 2015. Todo o processo, desde a concepção à concretização do evento, está relatado na antologia *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interescolar* (ASSUNÇÃO; JESUS; SANTOS, 2021).

2 "É poeta, arte-educador, dramaturgo, produtor e *slammer*. Autor de *A massa, O vendedor de travesseiros* e, recentemente, *Diário bolivariano*; também publicou o livro infantil *O boneco do Marcinho* e o CD *Spoken 1.0*. Além de ser um dos nomes expressivos da literatura periférica, é reconhecido como um dos maiores nomes do *Slam* no Brasil. Campeão do *Slam* BR 2015, foi vice-campeão da Copa do Mundo de *Slam* de Poesias de Paris, na França em 2014, é idealizador do *Slam* da Guilhermina, em 2012 (o segundo a se formar no país), que é um dos maiores do Brasil. Possui Curso Superior de Teatro e Especialização em Produção Cultural, ambos pela Universidade Anhembi-Morumbi." (Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/emerson-alcalde>. Acesso em: abr. 2023).

A antologia, além de apresentar um compilado da produção de jovens e adolescentes das escolas paulistas que participaram do *Slam* interescolar entre os anos de 2015 e 2019, traz capítulos como “*Slam* interescolar de São Paulo 2019”, “Pedagogia do *Slam*” e o “O interescolar pelo mundo”, que corroboram o entendimento dessa cena poética no âmbito pedagógico. Esses capítulos permitem ao leitor uma noção mínima das influências e estratégias utilizadas no processo de preparação para o evento, como: (a) o contato efetivo com o funcionamento do *Slam*, através das apresentações do *Slam* da Guilhermina nas escolas, exclusivo para os alunos, fazendo com que o primeiro contato fosse mais lúdico e de imersão poética, de modo a gerar uma boa expectativa entre os jovens; (b) oficinas de escrita, trabalhando o gênero poesia e a tônica dos *Slams*, com o entendimento de que essas poesias partem de uma perspectiva crítica na construção dos seus versos, assim como a ampliação do repertório, fazendo com que os aprendizes assimilassem mais o seu entorno como inspiração poética; e (c) oficina de passinho (gênero musical conhecido como passinho do romano, muito disseminado sobretudo nas periferias, com forte influência do rap), tanto para estabelecer uma proximidade entre a poesia e o universo dos jovens, como para favorecer a movimentação corporal, potencializando a performance do ponto de vista do corpo e da utilização do espaço. Dentre outras estratégias de ampliação de repertório e desenvoltura na performance que corroborassem a culminância das batalhas com produções autorais.

Mediante o contato com as apresentações do *Slam* da Guilhermina e das oficinas ofertadas aos estudantes, a estes foi oferecida uma percepção de que a poesia *Slam*, ainda que — assim como as poesias de um modo geral —, venha para dar vazão a sentimentos e sensações, ela tem suas especificidades, caracterizada por uma linguagem que flerta mais com a língua das ruas, numa perspectiva mais urbana e periférica, através de versos que, mesmo trazendo subjetividade e linguagem metafórica, também se utilizam muito da linguagem direta e literal, o chamado “papo reto”.

Além do mais, a poesia *Slam* é diretamente atravessada pelos corpos que as produzem e performam. Parte da literariedade dos versos se realiza na performance, tanto pela dinâmica corporal e vocal, quanto pelo encontro entre o que se diz e o que é possível ver, através dos discursos produzidos pelos corpos dos/das performers, que deixam pulsante a diversidade de raças, etnias, gêneros, classes, sobretudo pela presença significativa das

partes menos privilegiadas dessas diversidades — além de existir também um trabalho voltado especialmente para pessoas surdas, como é o caso do *Slam* do corpo,³ presente em diversas regiões brasileiras. As temáticas desses poemas possuem sempre teor crítico e costumam versar sobre as mais diversas problemáticas sociais.

Algo que chama bastante atenção nessa cena poética é o público que a compõe, tendo em vista que é uma cena que se distancia do que ainda vemos figurar como cânone e do que os levantamentos sobre o estudo da poesia nos apontam, quando dizem ser este um gênero cuja circulação ainda é restrita e que ainda encontra dificuldades de ocupar espaço no trabalho da sala de aula e de estabelecer uma boa interação com os jovens (PINHEIRO, 2018). Basta chegar a uma roda de *Slam* para presenciar uma cena repleta de jovens, inclusive jovens pais e mães, que carregam seus filhos ainda de braço, que habitam corpos diversos, com cores diversas, além de virem de diferentes classes sociais, mas com grande parcela proveniente das classes mais baixas — de modo que a diversidade está presente tanto do ponto de vista da produção quanto do consumo.

Não que haja algo de totalmente inovador nisso, uma vez que sabemos da diversidade da poesia ao longo da história, não ficando restrita à dimensão clássica, através poetas que levavam às ruas a boemia e os gritos políticos (dentre outras temáticas) impressos em seus versos. Contudo, essas produções ainda circulavam majoritariamente em espaços mais intelectuais e eram consumidas por públicos também mais específicos.

O que nos parece de fato mais inovador na poesia *Slam* é ela acompanhar um movimento que temos visto atualmente, numa proporção cada vez maior, nas redes sociais, em relação à autoria. Cada vez mais pessoas se sentem à vontade para publicar seus escritos. Nesse sentido, a internet parece democratizar, por viabilizar essas novas formas de publicação, por meio de vídeos, imagens, textos curtos em formato de legenda, Instagrams voltados para a publicação, cumprindo uma função que anos atrás, no meio digital, parecia estar mais restrita aos *blogs*, cujo impacto de compartilhamento era bem menor que o atual. Esse fenômeno chegou a nomear quem produz esse tipo de poesia de Instapoetas,⁴ popularizando o gênero a partir de nomes como João Doederlein, Ryane Leão, Lucão e Zack

³ Existe tanto o *Slam* do corpo quanto o *Slam* do corpinho, em que poetas surdos/as produzem e performam suas poesias em libras. Parte desse trabalho pode ser acompanhado pela página do Instagram do *Slam* do corpo, disponível em: <https://www.instagram.com/slamdocorpo/>.

⁴ Para ler mais sobre, acessar: <https://veja.abril.com.br/especiais/instapoetas-o-fenomeno-que-tirou-a-poeira-da-poesia/>.

Magiezi. Enfim, muitas formas, que demandariam espaço e fôlego aqui. O ponto é essa sensação de pertencimento e autorização para produzir e publicar que tem se ampliado cada vez mais e é, sem dúvida, muito forte nos *Slams*.

A poesia, até então, parecia não ser um gênero para muitos. A subjetividade, a linguagem figurada, as aliterações, métricas, etc., por mais que não imponham uma receita única, costumam figurar no imaginário sobre a poesia como algo mais distante de ser alcançado e acessado. Possivelmente isso se estabelece por conta dos nomes que costumam ser levados para as salas de aula, de poetas cujas escritas se distanciam do universo dos jovens. O que, a princípio, não deveria ser um problema; mas, possivelmente, se torna um, diante do modo como os poemas são apresentados e trabalhados, criando cada vez mais abismos entre o gênero poesia e aqueles que poderiam ser seus potenciais leitores.

A poesia *Slam* surge na contramão dessa configuração, já que cria uma sensação quase palpável de que “qualquer pessoa pode escrever poesia”. Não queremos, aqui, entrar no mérito da qualidade literária ou estética desses poemas, num comparativo com as produções mais consolidadas no meio literário, até por ser este um tema controverso. No momento, nos interessa compreender o alcance dessa poesia, a notável democratização do gênero e o modo como tem circulado e se expandido entre os jovens.

A antologia *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interescolar* é uma prova dessa movimentação na produção da poesia contemporânea. O livro em questão amplia o alcance da produção desses jovens, reforçando a ideia de democratização dos espaços de escrita e circulação do gênero em tela. Além disso, o fato de a antologia ter levado o prêmio Jabuti de literatura de 2021, importante prêmio da área, faz com que os olhares voltados para essa produção se multipliquem e, sem dúvida, é uma resposta positiva aos jovens que estão embarcando nesse universo poético.

Caracterizando a antologia

Com uma estética divertida, remetendo aos jogos de Atari, que se popularizaram na década de 1980 no Brasil,⁵ a antologia *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interestelar* conta com uma seleção de 39 poemas escritos por meninos e meninas dos ensinos fundamental I e II e do ensino médio de algumas escolas da zona leste de São Paulo. Esses poemas estão divididos ao longo de seis capítulos, que iniciam sempre com uma apresentação escrita pelos organizadores da coletânea, além de alguns convidados.

A linguagem, tanto das partes discursivas quanto dos poemas, se aproxima muito da linguagem das ruas, das periferias, repleta de gírias, comum aos sujeitos que compõem a antologia, assim como a uma parte de quem se interessa pelo gênero e interage com a obra. Essa característica faz com que a antologia tanto possa ser contemplada pelo universo acadêmico, pelos/as professores/as dos diferentes níveis escolares, como também pelos/as jovens que se interessam por essa poesia e podem se sentir próximos/as de discussões mais complexas que envolvem o fazer poético e a dimensão do ensino, uma vez que todos esses elementos são discutidos a partir de uma abordagem fora da curva, fazendo uso de uma “linguagem da quebrada”, ou que “dichava” as dificuldades enfrentadas ao longo dos anos, como está dito na sinopse da obra, assinada pelo *Slam* da Guilhermina.

Além disso, o livro conta com diversas imagens dos jovens performando seus poemas ao longo dos anos de 2015-2019, atribuindo cara a quem escreve, e com seções denominadas “Raio-X”, nas quais os leitores podem ter um panorama dos participantes e poetas divididos por gênero, nível de formação (ensino fundamental ou médio) e se são de escolas públicas ou privadas, a partir de gráficos e estatísticas. Esses dados, por mais que não possam ser projetados como absolutos em nível nacional, ajudam a compreender algumas características que costumam se confirmar numa impressão mais geral e empírica sobre a cena do *Slam*, que é a virada de paradigma de um perfil, antes, majoritariamente branco e masculino,

5 Disponível em: <https://studhistoria.com.br/historia-das-coisas/historia-dos-brinquedos-jogo-eletronico-atari-2600/#:~:text=Considerado%20um%20s%C3%ADmbolo%20cultural%20da,coloridos%20e%20som%20mais%20n%C3%ADtido>. Acesso em: abr. 2023.

para ambientes que atualmente são repletos de pessoas negras e com grande presença (por vezes, majoritária) feminina.

Os 39 poemas que compõem a antologia são resultado de uma peneira realizada em mais de 250 poemas, atendendo a um desejo de representar a pluralidade em uma obra de espaço limitado, conforme está dito na introdução do livro. Ao longo dos seis capítulos, além do prefácio e da introdução, não há menção a outro critério de seleção para os poemas escolhidos. Alguns dos poemas são dos vencedores dos *Slams* interestaduais que ocorreram durante os anos observados na obra, mas muitos outros não são, como também nem todos os poemas vencedores estão presentes na antologia. Em números, numa divisão por gênero e grau escolar (fundamental I, fundamental II e ensino médio), temos a presença da produção de 1 menina (2,5%) e 1 menino (2,5%) do fundamental I, 11 meninas (28,20%) e 4 meninos (10,25%) do fundamental II, e 16 meninas (41,02%) e 6 meninos (15,38%) do ensino médio, o que demonstra uma produção feminina bem maior do que a masculina na antologia, que, em números absolutos, seria de 28 meninas (71,79%) diante de 11 meninos (28,20%).

Essa predominância das meninas se confirma nos gráficos apresentados na antologia, quando revelam uma participação feminina sempre maior em relação à masculina em todos os anos do evento analisado: em 2015, 75% da participação era de meninas, diante de 25% de meninos; em 2016, foram 54% de meninas, diante de 46% de meninos; em 2017, 58% de meninas e 42% de meninos; em 2018, 67% de meninas, diante de 33% de meninos; e, em 2019, esse número ficou mais próximo, com 59% de meninas e 41% meninos. Não é possível determinar que a presença maior de poemas de autoria feminina se dê pela maior participação delas no evento, em relação aos meninos, mas não deixa de ser uma leitura possível.

Além disso, há outro dado relevante nos gráficos apresentados nos Raios-X da antologia, que diz respeito à quantidade de escolas que participaram do evento e à porcentagem que as distingue entre públicas e privadas. Desse modo, nos é apresentado que, no ano de 2015, o evento do *Slam* interestadual contou com a presença de quatro escolas, das quais 75% eram escolas públicas, enquanto 25% eram particulares; em 2016, o número saltou para 20 escolas, sendo 90% públicas e 10% particulares; em 2017, foram 33 escolas, 95% públicas, diante de 5% particulares; em 2018,

As vozes que emergem da antologia "Das ruas para as escolas, das escolas para as 88 ruas: Slam interestadual"

foram 45 escolas, aumentando a diferença entre as instituições, com 96% de escolas públicas, diante de 4% de escolas particulares; e, em 2019, o evento do *Slam* interestelar contou com um total de 80 escolas, quase o dobro do ano anterior, e foi composto integralmente (100%) por escolas públicas.

Essa discrepância entre a participação de escolas públicas e privadas permite, pelo menos, duas leituras. A primeira pode ligar-se ao fato de que o teor crítico das poesias, agenciando o entorno social dos jovens como matéria bruta de suas poéticas, assim como a própria referência e identificação com o *Slam* da Guilhermina, cujos integrantes compartilham de realidades semelhantes às dos jovens, podem funcionar como um aproximador, um mecanismo afetivo que os envolve na cena poética a eles proposta — talvez por uma sensação de pertencimento e possibilidade de se verem ocupando esses espaços de fala. E a segunda entra numa possível dimensão de conflito de interesses entre a proposta questionadora e crítica das poesias e as queixas que pais de alunos começaram a fazer diante das temáticas levantadas no projeto, acirradas pela pressão e temperatura que começavam a se delinear no Brasil em relação ao cenário político vigente, com expressiva polarização entre extrema direita e esquerda.

Na introdução do capítulo 4, referente ao ano de 2018, podemos perceber que essa realidade começou a gerar algum impacto nos poemas performados, surpreendendo os organizadores do evento, que dizem ter se deparado com candidatos do campeonato poético defendendo o que chamaram de “candidato da bala” (ASSUNÇÃO; JESUS; SANTOS, 2021, p. 87), em referência a Jair Messias Bolsonaro, que foi eleito presidente do Brasil no mesmo ano. Mas essa situação ganhou mais proporção em 2019, conforme relatado no capítulo 5, quando mães e pais fizeram denúncias tanto na ouvidoria da Secretaria de Educação de São Paulo, como na Diretoria de Ensino, além de um pai que ameaçou diretamente uma professora, dizendo que a denunciaria na Secretaria de Educação. As queixas eram de que o evento estava ensinando racismo reverso, gritos contra o governo e demais coisas do gênero.

Na antologia, não fica claro se tais situações ocorriam em ambas as escolas, particulares e privadas, nem se esse é o motivo da ausência das instituições privadas no ano de 2019. Como dissemos, não podemos pressupor isso, de forma categórica, mas levantamos como hipótese, já que, mesmo diante do cenário cada vez mais acirrado e insalubre para discursos

progressistas, o número de escolas públicas cresceu exponencialmente, enquanto o das escolas particulares zerou.

Contudo, não há na antologia nenhum poema que retrate essa voz política divergente. Não sabemos se não estão presentes por questões relativas à qualidade e relevância da produção ou se por não caber na proposta do evento, cuja tônica parte de um olhar engajado e questionador que não dialoga com a defesa das pautas extremistas da direita.

Os poemas que compõem a antologia refletem bastante a proposta dos *Slams*, o que leva a crer que os jovens assimilaram bem o que ouviram e viram nas oficinas e apresentações do *Slam* da Guilhermina. A maioria dos textos possui uma dimensão política, com posicionamentos feministas bem marcados, letramento racial, assim como consciência de classe, mas há também os que se voltam mais para o universo literário e, mesmo tendo um teor crítico, revelam um repertório clássico nas influências de escrita, como é o caso do poema de Giovana da Silva Souza, de 17 anos, aluna do ensino médio.

O poema não tem título e, devido à sua extensão, optamos por trazer apenas um trecho (contudo, ele pode ser lido, na íntegra, na página 154 da antologia): “Me desculpa Carlos Drummond/de Andrade/Porque hoje não trouxe nada/para pôr à mesa/a única coisa que carrego comigo/é a profunda tristeza/De saber que muitos/leem palavras/mas poucos entendem a beleza [...]”. Nessa levada, a jovem vai dialogando com diversos outros poetas, além de Drummond, como Rachel de Queiroz, Vinícius de Moraes, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Machado de Assis, Mario Quintana e Cecília Meireles. Em cada estrofe, vemos o *eu* lírico dialogar com um desses/as poetas, revelando também um certo conhecimento da obra dos/as autores/as, uma vez que há a uma forte presença de intertextualidades com suas respectivas obras ao longo dos versos.

Um aspecto que também chama a atenção é a ênfase maior que é dada à rima como estruturante do texto poético. Os poemas usam e abusam das rimas, por vezes até criando ecos. Nas apresentações performáticas, essas construções costumam ser muito bem recebidas. Dentro dessa perspectiva, um recurso muito utilizado são os chamados *punchlines*, “ou linha de soco, é uma sequência de rimas feitas para impressionar o ouvinte. Geralmente é uma analogia, metáfora ou referência bem elaborada” (ASSUNÇÃO; JESUS; SANTOS, 2021, p. 38). Nessas ocasiões, a plateia costuma reagir

As vozes que emergem da antologia “Das ruas para as escolas, das escolas para as 90 ruas: Slam interestelar”

energicamente com gritos de apoio, o que reverbera nas notas avaliativas da competição. Em termos de escrita, outro recurso comumente utilizado são as letras em caixa alta para palavras ou até versos inteiros, marcando a subida de voz, o que poderíamos compreender como um poema com um certo mapa sonoro (MINARELLI, 2010), uma vez que são poesias pensadas para a voz.

Embora sejam novos poetas, muitos deles tendo ainda seus primeiros contatos com o universo poético, já é possível identificar em suas produções recursos como neologismos, anáforas, aliteraões, onomatopeias e metáforas, como frisa Cynthia Agra, no prefácio da antologia. Observar esses aprendizados e habilidades desenvolvidos faz-nos crer que compreender os *Slams* talvez seja uma poderosa chave de abordagem do texto poético em sala de aula, uma vez que aproxima, de forma afetiva, os jovens dessa linguagem. Não há dúvidas de que essa poesia tem movimentado e engajado cada vez mais as pessoas de um modo geral, mas sobretudo os jovens, tanto no campo da produção quanto do consumo. Desse modo, as antologias tornam-se poderosas aliadas, já que podem oferecer um panorama variado de poetas a cada volume, expandindo ainda mais o alcance dos textos de quem não tem condições financeiras ou repertório suficiente para lançar livros próprios.

Considerações finais

O *Slam* interestelar, embora seja retratado na antologia a partir dos eventos realizados na cidade de São Paulo, já está presente em diversos outros estados brasileiros, como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Mato Grosso e Bahia. Ademais, o evento também tem se espalhado numa esfera internacional e, além do já citado *Slam* interestelar da França, inspiração para a versão brasileira, a antologia *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interestelar* menciona a presença do evento em lugares como Estados Unidos, Canadá, Austrália, Bélgica, Burundi, Alemanha e Ilha Maurício, na África.

O último capítulo da antologia é destinado a situar essa cena poética no mundo e põe em relevo sua importância na apresentação de

uma literatura não canônica para os jovens, enfatizando essa característica quando fala do impacto do *Slam* interescolar nos EUA, e de como esse movimento “trouxe diversidade étnica, racial e religiosa para a sala de aula, contribuindo diretamente para a democratização e pluralização do ensino nos Estados Unidos” (ASSUNÇÃO; JESUS; SANTOS, 2021, p. 246).

Embora frise os EUA nesse cenário de favorecimento do contato com poetas que fogem ao cânone, acreditamos na presença desse fenômeno também aqui no Brasil e nas demais regiões citadas, que contam com a presença da poesia *Slam*. A diversificação da autoria, a democratização dos espaços de fala e a dimensão crítica dos poemas potencializam essas experiências e, se bem instrumentalizada na sala de aula, pode ser uma abertura para o contato com a poesia de um modo mais geral, abarcando sua pluralidade.

A presença da poesia *Slam* em uma antologia como a estudada aqui, ainda mais com o reconhecimento do prêmio Jabuti, valoriza sua importância tanto para quem escreve e performa esses poemas, quanto para quem gosta de ler e assistir às performances. Além disso, acompanha e dissemina as manifestações poéticas da atualidade, permitindo a leitores, expectadores e pesquisadores o contato com essas produções. Como já dizia Hegel (1980, p. 38), ainda no século XIX: “A natureza da poesia varia também com as épocas”, acrescentando que “a poesia de cada povo e de cada época contém um elemento inteligível para todos os outros povos e todas as outras épocas” (HEGEL, 1980, p. 39); assim, a importância do registro e disseminação das mais diversas manifestações poéticas, uma vez que cada uma delas merece seu lugar, olhar e escuta.

O *Slam* interescolar, para além do intervalo temporal presente na antologia (2015-2019), sobreviveu ao período da pandemia da Covid-19, vivenciada em todo o mundo, contando com um planejamento e execução por meio remoto-digital. O evento voltou a ser presencial a partir de 2022, e, a cada ano, o número de escolas participantes aumenta, assim como o de cidades das mais diversas regiões brasileiras. É possível encontrar inúmeras apresentações dessas performances nas plataformas digitais, sobretudo Youtube e Instagram, através das quais são também exibidas *lives* dos encontros, que, muitas vezes, ficam gravadas e disponibilizadas nas plataformas.

Referências

ALCADE, Emerson (org.). *Slam nacional em dupla: Brasil que o povo quer*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2018.

ASSUNÇÃO, Cristina Adelina de; JESUS, Emerson Alcade de; SANTOS (Chapéu), Uilian da Silva (org.). *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam interescolar*. São Paulo: Coletivo Slam Guilhermina, 2021.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1937.

CAPÃO, Slam. *Favela em ação: Slam Capão*. São Paulo: Editora Cosmos, 2020.

CIRÍACO, Rodrigo (org.). *Pode pá que é 10*. São Paulo: Um por Todos, 2016.

CIRÍACO, Rodrigo (org.). *Pode pá que é nós que tá - vol. II*. São Paulo: Um por Todos, 2013.

CIRÍACO, Rodrigo (org.). *Pode pá que é nós que tá*. São Paulo: Um por Todos, 2012.

DUARTE, Mel (org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta Brasil, 2019.

HEGEL, Friedrich. *Estética: poesia*. Traduzido por Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LUDEMIR, Julio; GULLIVER, Ronald (org.). *Slam Coalkan*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia: entre as poéticas da voz do século XX*. Traduzido por Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.

NEVES, C. A. B. Slams - letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água (on-line)*, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. DOI <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v30i2p92-112>.

PINHEIRO, Hélder. *Poesia na sala de aula*. São Paulo: Parábola, 2018.

RIBEIRO, Yasmim (org.). *Slam fluxo: apologia marginal*. Santos (SP): Giostri, 2019.

ZAMBELLI, Paula Candido. Antologizando a nação: antologias literárias brasileiras, identidade e ideologia no Estado Novo (1937-1945). *Amérique Latine Histoire et Mémoire, Les Cahiers ALHIM*, [s. l.], v. 33, 2017. DOI <https://doi.org/10.4000/alhim.5718>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/alhim/5718>. Acesso em: abr. 2013.

Pensando em poesia: uma análise das visões de poesia da antologia *Poesia faz pensar*

Thaís Fernanda Viana Batista*

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar as concepções de poesia existentes na obra *Poesia faz pensar* (2011), organizada pelo crítico literário, poeta e autor de obras de ficção juvenil, Carlos Felipe Moisés, buscando investigar como essas concepções são defendidas na antologia e se elas funcionam como um incentivo à leitura dos poemas escolhidos. Para tal, buscou-se analisar a composição da antologia, tendo em vista, principalmente, os nomes selecionados para compor a obra em análise. Ademais, analisou-se também a estruturação da obra, que está dividida em seções temáticas e que contém comentários de Carlos Felipe Moisés anteriores e posteriores ao conjunto de poemas que compõem cada seção. Selecionaram-se alguns dos comentários do organizador para a realização de uma análise mais detida a respeito das noções de poesia que se deixam perceber na leitura de tais observações. As análises foram feitas com base nas concepções teóricas de Antonio Candido (2011), Émile Benveniste (1989), Marisa Lajolo (2001), Ivete Lara Camargos Walty (2008), Hélder Pinheiro (2007), entre outros autores. Na leitura realizada, concluiu-se que a antologia compõe uma importante ferramenta para o trabalho com a leitura de poemas em sala de aula, pois traz uma concepção de poesia como fruto da elaboração estética e da reflexão do poeta sobre as maneiras de escrita dos poemas, noções importantes para que os alunos entrem em contato com os modos de elaboração e não apenas com os conteúdos dos poemas, o que, costumeiramente, acontece no ambiente escolar.

Palavras-chave: antologia poética; poesia; leitura; educação.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC – Minas). Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas (Bolsista CAPES). Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professora de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Lagoa Santa, trabalhando com alunos do Ensino Fundamental II. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9513-5474>.

Thinking about poetry: an analysis of the visions of poetry in the anthology *Poesia faz pensar*

Abstract

This article aims to analyze the existing conceptions of poetry in the work *Poesia faz pensar* (2011), organized by the literary critic, poet and author of juvenile fiction works, Carlos Felipe Moisés, seeking to investigate how these conceptions are defended in the anthology and if they work as an incentive to read the chosen poems. To this end, we sought to analyze the composition of the anthology, taking into consideration, mainly, the names selected to compose the work under analysis. Furthermore, the structure of the work was also analyzed, which is divided into thematic sections and contains comments by Carlos Felipe Moisés before and after the set of poems that make up each section. Some of the organizer's comments were selected for a more detailed analysis of the notions of poetry that can be perceived in the reading of such observations. The analyzes were based on the theoretical conceptions of Antonio Candido (2011), Émile Benveniste (1989), Marisa Lajolo (2001), Ivete Lara Camargos Walty (2008), Hélder Pinheiro (2007), among other authors. In the reading carried out, it was concluded that the anthology is an important tool for working with the reading of poems in the classroom, because it brings a conception of poetry as a result of aesthetic elaboration and the poet's reflection on the ways of writing poems, important notions for students to get in touch with the ways of elaboration and not just with the contents of the poems, situation that which often happens in the school environment.

Keywords: poetic anthology; poetry; reading; education.

Introdução

Ao se considerar o trabalho de criação de uma antologia poética, é interessante perceber como a seleção de textos poéticos pode ser um grande desafio para aqueles que se propõem a tal. Isso devido, em primeiro plano, à grande infinidade de textos literários disponíveis regional e mundialmente; assim como também devido à dificuldade de se estabelecer determinados critérios para a escolha das produções que irão compor a antologia que se pretende elaborar. Como afirma Antonio Candido, em texto no qual discute o direito de todos à literatura, “os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática”. (CANDIDO, 2011, p. 177). Considerando a fala de Candido, pode-se depreender que a seleção de determinados textos poéticos para compor uma antologia, a partir dos inúmeros critérios que podem ser elencados, significa também escolher determinados valores preconizados socialmente que estão presentes nas produções literárias escolhidas. Dessa maneira, a elaboração de uma antologia é um processo que envolve também a opção por certas visões acerca dos temas tratados nos poemas, o que reafirma a complexidade do trabalho de seleção.

No que diz respeito às antologias que fazem parte de acervos escolares, o problema parece ainda mais complexo. Isso porque a fundamental presença da literatura na escola evoca também responsabilidade em relação ao que é disponibilizado para a leitura dos alunos. Ivete Lara Camargos Walty, em texto no qual analisa a antologia *Coração infantil*, buscando investigar as “[...] concepções de língua e literatura em sua relação com configurações de pátria no contexto da educação brasileira” (WALTY, 2008, p. 185), aponta que a antologia estudada funcionaria como um estilete, calcando e marcando o coração do estudante com “[...] os valores propostos pela educação naquele momento histórico”. (WALTY, 2008, p. 187). Desse modo, na leitura da antologia analisada por Walty, “o texto impresso no papel vai se superpor ao texto dado como virgem da mente da criança, dando-lhe forma conveniente a um modelo educacional e, conseqüentemente, também, político”. (WALTY, 2008, p. 187). Certamente a divulgação de um modelo educacional e político a partir de textos literários não se restringe apenas à antologia *Coração infantil*, o que faz com que as discussões da autora Ivete

Walty possam ser expandidas para a análise de qualquer antologia, tendo em vista as diferentes formas de pensar que podem ser depreendidas de seleções literárias.

Em relação à leitura de poemas nas escolas, há que se referir ainda ao grande afastamento geralmente existente entre os estudantes e os textos poéticos, como afirma Hélder Pinheiro: “De todos os gêneros literários, provavelmente, é a poesia o gênero menos prestigiado no fazer pedagógico da sala de aula” (PINHEIRO, 2007, p. 17). Esse afastamento, muitas vezes, deve-se à ideia amplamente divulgada de que a poesia é um gênero difícil, o que é, por vezes, reforçado por escolhas literárias equivocadas para o momento de formação do aluno e por modos de leitura do texto em sala que apenas corroboram a noção da dificuldade da poesia. Dessa forma, como afirma Pinheiro, “é evidente que vale a pena trabalhar a poesia em sala de aula. Mas não qualquer poesia, nem de qualquer modo. Carecemos de critérios estéticos na escolha das obras ou na confecção de antologias”. (PINHEIRO, 2007, p. 20). Assim, os critérios inadequados de seleção de poesias para o trabalho em sala de aula podem, por vezes, apenas fortalecer as noções de que a poesia e os poetas são inalcançáveis, visão que ainda parece perdurar nas escolas.

Tendo em vista, dessa forma, a responsabilidade que perpassa a elaboração de antologias, assim como a escolha de tais obras para a composição dos acervos literários escolares, propõe-se, neste artigo, uma análise da antologia *Poesia faz pensar* (2011), organizada por Carlos Felipe Moisés, que pertence ao acervo do Programa Nacional Biblioteca na Escola - Ensino Médio (BRASIL, 2023), buscando investigar quais imagens e percepções de poesia são divulgadas a partir da leitura do livro. Isso porque, como já depreendido pelo título da obra, há nele a defesa de um ponto de vista, de uma visão de mundo sobre o que faz a poesia: provoca o pensamento. Com o fito de investigar como esse ponto de vista é defendido na obra e de que modo há ou não um incentivo à leitura de poesia na antologia selecionada, realizar-se-á uma análise das estratégias de elaboração da antologia e das visões nela apresentadas, propondo, também, a sua adequação (ou não) para o trabalho em sala de aula.

Noções: o que é e o que faz a poesia?

A antologia *Poesia faz pensar*, publicada em 2011, pela Editora Ática, foi organizada por Carlos Felipe Moisés, “[...] crítico literário, tradutor, poeta e autor de várias obras de ficção juvenil” (MOISÉS, 2011, p. 12). A produção faz parte da conhecida coleção “Para Gostar de Ler”, criada nos anos 70 e destinada a alunos do Ensino Fundamental e Médio (FENDRICH, 2020). Partindo, portanto, do princípio de que a antologia seria destinada ao ambiente escolar, o que já seria previsto pelo organizador devido ao teor da coleção à qual a obra pertence, torna-se possível investigar quais as estratégias de que o autor se valeu para trazer os poemas escolhidos para a sala de aula. Isso porque o fato de a antologia compor uma coleção historicamente voltada para as escolas permite, de antemão, investigar a sua adequação para o trabalho em sala de aula, tendo em vista, principalmente, as visões de poesia divulgadas na seleção.

Isso posto, cabe ressaltar que a obra traz uma reunião de poemas de autores brasileiros e portugueses publicados entre os anos de 1500 a 1985. Compõem a antologia os autores: Álvares de Azevedo, Antero de Quental, Augusto dos Anjos, Bocage, Carlos Drummond de Andrade, Castro Alves, Cesário Verde, Cruz e Sousa, Fagundes Varela, Fernando Pessoa, Gonçalves Dias, João Cabral de Melo Neto, Luís de Camões, Mário de Andrade, Olavo Bilac, Renata Pallottini, Sá de Miranda, Tomás Antônio Gonzaga e Vinícius de Moraes.

Uma observação detalhada dos nomes reunidos na antologia torna possível destacar alguns pontos: o primeiro deles é a presença de grandes nomes da literatura brasileira e portuguesa, formando uma reunião de poetas canônicos na antologia. Sem dúvida, uma lista fundamental para compor o acervo de milhares de alunos da Educação Básica brasileira. Ítalo Calvino (1993), em seu texto “Por que ler os clássicos?”, aponta como uma das razões para a leitura de textos considerados clássicos o fato de que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. (CALVINO, 1993, p.11). A presença de obras tão ricas no ambiente escolar, proporcionando diversas leituras e com uma amplitude de questões a serem tratadas, é fundamental para que se possa enriquecer o trabalho de leitura realizado em sala de aula. Calvino (1993), em seu texto, falava

certamente de grandes literaturas mundiais, como *Odisseia*, de Homero, e *Orlando*, de Virginia Wolf. Entretanto, parece possível expandir essa ideia para os textos reunidos na antologia organizada por Carlos Felipe Moisés, que conta com grandes nomes, como Carlos Drummond de Andrade e Luís de Camões, por exemplo. Nesse sentido, a antologia *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011), com a seleção de autores canônicos que reúne, torna-se um importante componente do acervo das bibliotecas escolares, ao proporcionar o contato dos alunos-leitores com poemas clássicos que permitem ricas e intermináveis leituras de si e do mundo.

Posta a importância da presença do cânone na antologia em análise, cabe agora ressaltar a falta que se deixa perceber na reunião elaborada no livro. Nota-se, de modo evidente, que autores historicamente postos em lugares periféricos ocupam também um espaço diminuto na obra organizada por Carlos Felipe Moisés. As autoras, por exemplo, estão representadas por apenas uma poeta, a brasileira Renata Pallottini. É bastante improvável que, dentre os anos de 1500 e 1985, apenas tal autora tenha poemas que fazem pensar, como tanto preza Carlos Felipe Moisés em sua antologia. Retomando a discussão elaborada por Ivete Walty (2008) apresentada anteriormente, pode-se dizer que, assim como as imagens de nação divulgadas na antologia analisada por Walty marcavam o coração dos estudantes com os valores preconizados à época, de modo semelhante a escolha canônica dos poetas também pode marcar os leitores da antologia *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011) em relação à noção de poetas e poesias a serem valorizados. É discutível, portanto, não a apresentação dos autores canônicos, mas sim a não expansão do espaço da antologia para outras figuras também importantes para as literaturas portuguesa e brasileira. Desse modo, no trabalho em sala de aula realizado com a antologia em análise neste artigo, considera-se interessante que se façam alguns adendos e se fomentem discussões com os alunos a respeito das presenças e ausências na obra em questão.

Ainda em relação ao modo como a antologia foi organizada, um ponto a ser ressaltado é a distribuição dos poemas em cinco seções, sendo elas: “É tudo quanto sinto um desconcerto”, “Um contentamento descontente”, “Errei todo o discurso de meus anos”, “Continuamente vemos novidades” e, por fim, “Se lá no assento etéreo, onde subiste”. Os nomes de cada uma das seções são retirados de versos de um dos poemas

que compõem a seleção escolhida. Além disso, ao início de cada seção, o organizador da antologia faz algumas ponderações em que discute as temáticas selecionadas para fundamentar a escolha dos poemas, trazendo sua noção de poesia e relacionando-a com as literaturas escolhidas. Depois da reunião dos poemas, tem-se uma parte de comentários, na qual Carlos Felipe Moisés faz breves análises sobre os poemas apresentados na seção em questão.

Pensando na organização da antologia do ponto de vista didático, considera-se interessante a decisão do organizador de fazer comentários introdutórios e posteriores à leitura dos poemas, já que é uma maneira de atuar como intermediário entre a leitura da produção literária e o leitor. Alguns dos pontos apresentados por Carlos Felipe Moisés, nesses textos introdutórios à leitura, podem até mesmo servir de algum alento para leitores de primeira viagem. Ao início da seção “É tudo quanto sinto um desconcerto”, por exemplo, o organizador da antologia previne o leitor da possibilidade de não se compreender tudo em uma primeira leitura, como se vê no trecho a seguir: “Uma das condições básicas para se usufruir poesia é não fazer questão de compreender tudo, palavra por palavra, já na primeira leitura. É preciso aceitar que, no primeiro momento, alguma coisa escape, algumas passagens fiquem um pouco obscuras”. (MOISÉS, 2011, p. 14). Infere-se, portanto, em tal comentário de Carlos Felipe Moisés, que a poesia não é (ou não deve ser) uma produção de leitura fácil, em que tudo está entregue ao leitor já no primeiro contato estabelecido com o texto. Trazer tal concepção para figurar em uma antologia, dizendo ao leitor que é natural que um ou outro sentido “escape” à primeira leitura, pode ser um importante aliado quando se trata de fomentar a leitura literária e indicar que ler poesia é um exercício que deve ser repetido várias e várias vezes. Nada está dado à primeira vista, não sendo, portanto, incompetente o leitor que não atinge a compreensão total do poema.

Buscando expandir um pouco mais as percepções acerca das noções de poesia que são defendidas na antologia escolhida, é interessante voltar ao início da obra para destacar a apresentação do livro, intitulada “Poesia: sentir e pensar”. Pelo título, é visível o ponto de vista do autor: a poesia faz, ao mesmo tempo, sentir e pensar. Em tal apresentação, o organizador da obra procura demonstrar que mais do que apenas fomentar sentimentos (o que, de modo geral, é o que se pensa logo quando se fala em poesia), esse

gênero literário é responsável também pela construção de conhecimentos do leitor sobre o mundo, fazendo, portanto, pensar (MOISÉS, 2011). Essa interpretação pode ser corroborada pela fala de Carlos Felipe Moisés em tal apresentação, na qual o organizador explica, por exemplo, o propósito de sua antologia:

A presente antologia foi concebida com o propósito de valorizar a poesia que, além de levar a sentir, também faz pensar, ou seja, a poesia encarada como forma de conhecimento, como uma das mais poderosas ferramentas de indagação oferecidas ao ser humano, no encalço de compreender o mundo, mesmo sabendo das limitações da tarefa. (MOISÉS, 2011, p. 11).

Nas palavras de Carlos Felipe Moisés, é possível depreender uma visão de poesia como uma produção literária que, para além de evocar sentimentos, é também responsável pela elaboração de conhecimentos sobre o mundo. Essa visão de poesia apresentada na antologia colabora positivamente para a leitura dos textos reunidos na medida em que encara tal produção literária como uma forma de ensinar os leitores a pensar, a questionar, o que é fundamental para a formação do pensamento crítico. Pode-se dizer que a noção defendida pelo organizador da antologia, nesse trecho, vai ao encontro do pensamento de Antonio Candido (2011), no texto “O direito à literatura”, que aponta, entre as faces da literatura, a de que ela é: “[...] uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos” e também “[...] uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente”. (CANDIDO, 2011, p. 176). A partir das noções defendidas por Candido, pode-se perceber que a visão de poesia veiculada por Carlos Felipe Moisés no trecho apresentado é também guiada pelos mesmos princípios, já que o organizador da antologia aponta que os poemas são objetos de expressão de sentimentos, pois levam o leitor a sentir; e são, também, uma forma de conhecimento, pois levam o leitor a pensar. Isso se torna importante para que o leitor compreenda que ler literatura — aqui, mais especificamente, poesia — é entrar em contato com uma forma de construção estética de texto que manifesta emoções e também faz com que aquele que está lendo construa conhecimentos e pensamentos a partir daquela leitura.

Um ponto a ser ressaltado, entretanto, é que a dicotomia entre “pensar” e “sentir” presente em tal parte da antologia pode causar um falso entendimento de que o organizador defende que não é possível adquirir conhecimento a partir dos sentimentos; ou, ainda, de que há um grande afastamento entre “pensar” e “sentir”. T. S. Eliot (1991), ao falar do aspecto social do texto poético em seu ensaio “A função social da poesia”, tratando da dificuldade de se traduzir uma poesia para uma língua estrangeira, afirma que “[...] a poesia tem a ver fundamentalmente com a expressão do sentimento e da emoção: e esse sentimento e emoção são particulares, ao passo que o pensamento é geral. É mais fácil pensar do que sentir em uma língua estrangeira”. (ELIOT, 1991, p. 30). Desse modo, tendo em vista a dificuldade de se expressar o sentimento e a emoção em um poema, considerar que “sentir” e “pensar” são pontos distantes pode, na verdade, não corresponder ao que realmente se percebe no trabalho de criação poética. Isso porque, como aponta Eliot, a grande dificuldade da poesia é a expressão dos sentimentos, que deve estar ligada, fundamentalmente, graças à sua dificuldade, ao árduo trabalho de reflexão sobre os melhores modos de se comunicar o que se sente. De fato, Carlos Felipe Moisés, ainda em sua apresentação, indica que o “pensar” seria uma tarefa primordial do poeta para, por exemplo, encontrar modos de se dizer, de maneira inovadora, fora dos lugares-comuns, o sentimento que se deseja expressar na elaboração de uma poesia:

Começemos pelo princípio: ao passar seus sentimentos para o papel, o poeta não tem como deixar de pensar, refletir, analisar. Por quê? Simples: ele precisa encontrar as palavras adequadas à expressão do que sente, caso contrário ninguém o compreenderá. Na verdade, quando depara com o papel em branco, disposto a escrever, o poeta já não está sentindo mas revivendo um sentimento, ou seja, tentando registrar uma experiência vivida em outra parte, em outra situação. Do sentimento ao papel, arma-se uma espécie de fluxo, que nos habituamos a chamar de “inspiração”, a ser filtrado pelas palavras, cada qual com seu sentido próprio, sua sonoridade, suas formas, seus ritmos. Se o poeta não prestar atenção a isso (e “prestar atenção” quer dizer ponderar, avaliar, raciocinar), correrá o risco de expressar não o que de fato sentiu, mas outra coisa, no geral, quase nada, só aquilo que ele e o leitor acham que se deve sentir, naquelas circunstâncias: um punhado de frases feitas, lugares-comuns. (MOISÉS, 2011, p. 8).

No trecho acima, marca-se claramente a visão do organizador da antologia de que há uma necessidade de que a poesia tenha origem na reflexão, na análise, no trabalho árduo do poeta com o papel na tentativa de se expressar os sentimentos no poema da melhor maneira. Assim, reflexão e sentimentos estariam unidos na medida em que um é extremamente necessário para a expressão da complexidade do outro. Pensando na possível utilização dessa antologia em sala de aula, tal pontuação do autor é importante na medida em que colabora para a desconstrução da imagem de que a elaboração de um poema é fruto apenas de um “estalo” que se apresenta para alguns poucos escritores “iluminados”. Carlos Felipe Moisés pontua que, caso o poeta não preste atenção à necessidade de se avaliar as melhores palavras e armações sintáticas a serem utilizadas, “[...] correrá o risco de expressar não o que de fato sentiu, mas outra coisa, no geral, quase nada, só aquilo que ele e o leitor acham que se deve sentir, naquelas circunstâncias: um punhado de frases feitas, lugares-comuns”. (MOISÉS, 2011, p. 8). Nesse trecho, evidencia-se a visão do organizador de que há poemas marcados por lugares-comuns (frutos da falta de observação da elaboração estética), e os que, partindo da reflexão e da escolha das palavras, são realmente capazes de expressar aquilo que se sentiu. A escrita de poemas não se dá num passe de mágica. É preciso se atentar à escrita para não se restringir ao que diz e ao como diz o senso comum sobre os sentimentos.

Tal divisão entre os dois “tipos” de poema, deixando bem evidente a preferência do organizador — como se vê na caracterização depreciativa dos poemas “sem reflexão” como “frases feitas” e “lugares-comuns” (MOISÉS, 2011, p. 8) —, é importante na medida em que permite ao leitor compreender que os poemas devem ser feitos a partir de um movimento de observação da escrita. Na produção de um texto poético, o poeta deve se valer de estratégias de construção textual que lhe permitam expressar os sentimentos a partir de versos, rimas, ritmos, compassos, entre outras possibilidades criativas que, certamente, não são facilmente atingidas. Trazer, portanto, a ideia de que não se trata de um processo simples pode ajudar a aproximar o leitor do poema ao desmistificar a imagem do autor como um ser iluminado, colocando-o num espaço mais próximo de quem o lê.

Em relação ao processo de leitura, outro ponto da antologia organizada por Carlos Felipe Moisés que deve ser considerado importante

são as breves análises tecidas pelo organizador ao final de cada seção. Nelas, há uma passagem rápida por cada poema, em um texto organizado de modo que a temática que fundamenta a seção é delineada e discutida nas análises tecidas. Na seção “Continuamente vemos novidades”, por exemplo, a renovação e a mutabilidade das coisas é a temática que fundamenta a escolha dos poemas ali reunidos. Assim, após a apresentação dos poemas de tal seção, há a parte de comentários, em que se vê a realização de análises que ligam os textos poéticos ao tema da mutabilidade. Em um dos pontos, por exemplo, o autor comenta um trecho do poema “No ermo”, de Fagundes Varela, transcrito abaixo:

No ermo*

Fagundes Varela

Eu não detesto nem maldigo a vida;
Nem do despeito me remorde a chaga,
Mas ai! Sou pobre, pequenino e débil,
E sobre a estrada o viajor me esmaga!

Fere-me os olhos o clarão do mundo,
Rasgam-me o seio prematuras dores,
E a mágoa insana que me enluta as noites
Declino à campa na estação das flores!

E há tanto encanto nos desertos vastos,
Tanta beleza do sertão na sombra,
Tanta harmonia no correr do rio,
Tanta doçura na campestre alfombra,

Que inda pudera se alentar de novo,
E entre delícias flutuar minh'alma,
Fanada plantai que mendiga apenas
O orvalho, a noite, a viração e a calma!

*Trecho.

campa: sepultura, túmulo.

alfombra: tapete espesso; em sentido figurado, relva macia.

fanada: murcha, sem viço.

viração: aragem, vento fresco.

(FAGUNDES VARELA *apud* MOISÉS, 2011, p. 72).

Na leitura do trecho do poema posto acima, pode-se perceber que a natureza é extremamente importante para a construção do texto poético. São várias as imagens de natureza de que se utiliza o eu lírico para expressar seus sentimentos. E é justamente esse o ponto a que Carlos Felipe Moisés recorre para fazer a ligação entre a ideia da mutabilidade que entrecruza a seção “Continuamente vemos novidades” e o poema de Fagundes Varela disposto acima. Isso pode ser verificado, por exemplo, no excerto a seguir, em que o organizador da antologia diz:

A Natureza não é só a representação simbólica da renovação constante, mas também o inesgotável manancial de comparações a que o poeta recorre, no intuito de expressar sentimentos muitas vezes vagos ou demasiado complexos. Um deles, partilhado por grande número de poetas de todos os tempos, é o que se refere à fragilidade do ser humano, “bicho da terra, tão vil e pequeno”, como uma vez o definiu Camões.

Fagundes Varela, por exemplo, depois de afirmar que é “pobre, pequeno e débil”, compara: “minh'alma,/[é como uma] fanada planta” — planta murcha, apagada, quase sem vida. E esclarece: tal planta anseia pelo “orvalho, a noite, a viração, a calma”. Que anseio será esse, descrito pela sucessão de quatro substantivos? Os três primeiros falam da fresca aragem noturna e remetem à planta, não à alma; já o derradeiro, “calma”, este sim parece sintetizar o anseio do poeta: paz, serenidade, o fim das inquietações e atribulações. O orvalho da noite e a aragem compõem o cenário propiciador da “calma”, e este é o sentido básico do poema. (MOISÉS, 2011, p. 82).

Em um primeiro momento, Carlos Felipe Moisés elabora uma breve explicação sobre o porquê de a natureza ser muitas vezes evocada pelos autores para a construção dos textos poéticos. Além de ser um símbolo de “renovação constante” (MOISÉS, 2011, p. 82), a natureza é também um “manancial de comparações” (MOISÉS, 2011, p. 82) de que o poeta pode se valer para expressar sentimentos complexos, como afirma o organizador.

Trazer na antologia alguns pontos dos bastidores da produção poética, como o organizador o faz ao dizer da prática de o poeta se valer das comparações para a enunciação de sentimentos complexos, reforça a visão de que a poesia é fruto do pensar, do trabalho de elaboração. Essa observação da maneira de escrita do poema é importante, pois, como afirma Helder Pinheiro, é “[...] o modo como o poeta diz — e o que diz ou comunica — sua experiência [...]” o que possibilita “[...] um encontro íntimo entre leitor-obra que aguçar as emoções e a sensibilidade do leitor”. (PINHEIRO, 2007, p. 22-23). O uso dessas imagens, portanto, é uma das estratégias de que pode se valer o poeta para possibilitar esse encontro leitor-obra.

Feitas as pontuações sobre a utilização da natureza para a elaboração de textos poéticos, Carlos Felipe Moisés passa a discorrer sobre o modo como Fagundes Varela se vale dessa estratégia para a composição de seu poema. De modo bastante didático, o organizador marca claramente onde, no texto, pode-se observar a comparação, como se vê em: “Fagundes Varela, por exemplo, depois de afirmar que é ‘pobre, pequeno e débil’, compara: ‘minh’alma,/ [é como uma] fanada planta’ — planta murcha, apagada, quase sem vida. E esclarece: tal planta anseia pelo ‘orvalho, a noite, a viração, a calma’”. (MOISÉS, 2011, p. 82). Esse modo de trabalho com o texto literário, ainda que feito de maneira breve, parece ser adequado à utilização escolar ao mostrar (ou pelo menos buscar indicar) as estratégias utilizadas pelo autor para expressar o que sente. Em uma antologia que compõe o acervo do Programa Nacional Biblioteca na Escola (BRASIL, 2023), levar o leitor a pensar nas maneiras pelas quais o autor constrói o texto é um aspecto fundamental do trabalho com a leitura em sala de aula, como aponta Marisa Lajolo, em texto no qual discute a leitura de poesia na escola:

[...] as atividades de leitura propostas ao aluno, quando este se debruça sobre um texto literário, têm sempre de ser centradas no significado mais amplo do texto, significado que não se confunde com o que o texto diz, mas reside no modo como o texto diz o que diz. Nesse sentido, é necessário que os elementos do texto selecionado como gerador de atividades levem o aluno a observar mais de perto procedimentos realmente relevantes para o significado geral do texto. (LAJOLO, 2001, p. 50).

Como se depreende da discussão elaborada por Marisa Lajolo, é imprescindível, em sala de aula, que o professor, ao trabalhar com a leitura literária, busque expandir o trabalho para abordar os procedimentos adotados pelos autores ao tramar os sentidos dos textos. Nos comentários de Carlos Felipe Moisés, como visto na análise do poema de Fagundes Varela, essa noção do texto literário como mais do que propriamente seus significados, mas também seus procedimentos, parece estar presente. Isso faz com que a antologia *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011) constitua um bom ponto de partida para o trabalho em sala de aula, desde que, obviamente, esse trabalho se expanda e vá para além dos comentários elaborados por Carlos Felipe Moisés. Ainda que alguns acréscimos sejam necessários ao trabalho (como a indicação já feita a respeito da escolha de autores, em sua maioria, canônicos), há questões muito pertinentes e tratadas de maneira bastante didáticas, como se vê, por exemplo, no trecho a seguir, em que o organizador da antologia traz a noção de ritmo de modo mais próximo do leitor, chamando-o a tomar parte na análise:

Escolha um verso qualquer e releia-o algumas vezes, sempre em voz alta, separando bem as sílabas. Comece baixinho e aumente o volume na quarta sílaba; torne a baixar e só aumente mais uma vez na última, assim: “E há/ tan/ to em/ CAN/ to/ nos/ de/ ser/ tos/ VAS/ tos”. (Se preferir, substitua as palavras por lá-lá-lá ou tâ-tâ-tâ, um “lá” ou um “tâ” para cada sílaba.) E aí está: seu ouvido já não hesita em identificar a cadência ou a “música” do verso. Agora releia de novo o poema todo, sem forçar a separação das sílabas ou o aumento do volume, e veja como a repetição da mesma cadência se transforma em ritmo, um envolvente ritmo de vaivém, o compassado embalo da balança, ou do berço. (MOISÉS, 2011, p. 83).

Evidencia-se, nesse trecho, que Carlos Felipe Moisés coloca o leitor como interlocutor direto na cena enunciativa que constrói em sua escrita. Isso pode ser verificado pela utilização de verbos no modo imperativo, como “escolha”, “releia” e “comece”, em que o organizador dá instruções para o leitor de como fazer a leitura do texto poético. A escolha pela construção textual dessa maneira é relevante para que se possa pensar a adequação da antologia *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011) para o uso em sala de aula. Émile Benveniste, no texto “O aparelho formal da enunciação”, aponta

que aquele que toma a palavra, ou seja, o locutor, apropria-se da língua para enunciar e, nesse processo, postula sempre um interlocutor, “[...] um *outro* diante de si” (BENVENISTE, 1989, p. 84, *itálico do autor*) com quem estabelece a sua comunicação. Essa enunciação é instaurada sempre para falar sobre algo no mundo que será referenciado na enunciação feita pelo locutor. (BENVENISTE, 1989).

Considerando a cena da enunciação proposta por Benveniste, torna-se possível retornar ao comentário elaborado por Carlos Felipe Moisés e investigar qual o interlocutor postulado na construção do trecho ressaltado acima. Partindo da escolha de expressões como “Comece baixinho”, “[...] torne a baixar e só aumente mais uma vez na última, assim [...]” e “E aí está: seu ouvido já não hesita em identificar a cadência ou a ‘música’ do verso” (MOISÉS, 2011, p. 84), pode-se pressupor que o leitor imaginado por Carlos Felipe Moisés é alguém que possui pouco ou nenhum conhecimento acerca da leitura de poesia. Isso porque o que o organizador oferece são instruções básicas do modo como o texto poético pode ser lido por alguém. Há uma convocação para que o leitor preste atenção ao ritmo do verso sem que isso seja feito de maneira formal ou técnica. Além disso, as instruções são dadas de forma amena, como se percebe, por exemplo, com o uso de “baixinho”, “assim” e “E aí está”, expressões comuns em momentos em que se estabelece um diálogo com pessoas mais jovens. Essa armação da cena enunciativa pressupõe que os interlocutores imaginados para esse trecho — e, expandindo-se essa conclusão, para toda a antologia — são realmente interlocutores jovens e que possuem pouco contato com a leitura de poesia. Isso seria mais um ponto para defender, portanto, que a utilização de tal produção nas escolas e salas de aulas parece ser adequada e produtiva.

A leitura do trecho acima permite, também, inferir a visão de poesia aventada por Carlos Felipe Moisés ao organizar e comentar a obra *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011). Indicar que o leitor deve se atentar ao ritmo da construção poética, além de reforçar que ela é fruto de um processo de elaboração e observação das formas de escrita, aponta também para a necessidade de que a leitura não se atenha apenas ao conteúdo do poema. É preciso observar, também, o que o organizador chama de “[...] cadência ou ‘música do verso’”. (MOISÉS, 2011, p. 83). O poema, dessa forma, não é só o que ele diz, mas também o seu ritmo, sua cadência. Trazer essa visão para a antologia parece bastante acertada na medida em que o que se observa,

muitas vezes, no ambiente escolar, é uma preocupação voltada, em grande parte, para o que o poema diz, dando um lugar muito pequeno — ou inexistente — ao modo como se diz.

Considerações finais

Após a breve análise da antologia *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011) empreendida neste artigo, compreende-se que há uma visão de poesia defendida na obra que se evidencia a partir de noções e ideias que podem ser apreendidas na organização e nos comentários da seleção literária em questão. Observa-se, por exemplo, que a visão de poesia como um texto oriundo de um processo de maturação reflexiva e de escrita é bastante presente nas pontuações feitas por Carlos Felipe Moisés a respeito dos poemas selecionados. Pensamentos e sentimentos devem se alinhar nas criações poéticas para que o poeta seja capaz de expressar seus sentimentos de mundo. Isso pode ser visto, por exemplo, no trecho a seguir, que faz parte dos comentários da seção “É tudo quanto sinto um desconcerto”:

Poesia, a espécie de poesia que nos ocupa, é acima de tudo meditação: o olhar, os sentidos, a intuição, a imaginação e o pensamento concentrados no propósito maior de compreender o que se passa, ou de encontrar para as coisas algum sentido, que ora parece escapar, ora simplesmente é como se nem existisse. (MOISÉS, 2011, p. 24).

No trecho acima, há uma concepção de poesia como uma junção de sentidos e pensamentos reunidos com o propósito de se alcançar a melhor forma de se expressar e compreender o mundo. Na obra, a visão é a de que a poesia é fruto da reflexão, da meditação e do sentir com o corpo os problemas do mundo e buscar formas de expressá-los a partir da escrita poética. (MOISÉS, 2011). Essa escrita da poesia faz com que o poeta precise “[...] pensar, refletir, analisar [...]” (MOISÉS, 2011, p. 8), por exemplo, sobre quais as melhores palavras para se dizer aquilo que se deseja expressar, visão presente na obra *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011), que já foi discutida neste artigo. Tal noção apresentada na antologia está alinhada às proposições de

Antonio Candido a respeito da necessidade de organização e elaboração da escrita na produção literária, como se vê no trecho a seguir: “A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. [...] A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo”. (CANDIDO, 2011, p. 179). Evidencia-se, portanto, que é a estruturação do texto literário o que faz com que os leitores também se organizem, partindo, posteriormente, para a ordenação do mundo. Uma visão de literatura que parece também permear a elaboração da obra *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011), já que várias são as vezes em que há a defesa da noção de que o poema é fruto da reflexão do poeta sobre a sua forma de escrita e sobre a forma de organização do poema, como se verificou nas análises tecidas anteriormente.

Tendo em vista, dessa forma, que Carlos Felipe Moisés, em seus comentários e introduções presentes na antologia, apresenta essa importante visão de poesia, acredita-se que a obra em questão compõe uma boa ferramenta para o trabalho com leitura de poemas em sala de aula, já que propõe ao aluno não apenas a leitura do conteúdo dos poemas, mas também a leitura das maneiras pelas quais se dá a expressão desse conteúdo. É evidente, entretanto, que apenas a antologia em si não é suficiente para uma leitura significativa de poesia em sala de aula. Como aponta Hélder Pinheiro, “a antologia é uma porta de entrada para o estudante. O professor não deverá ficar apenas na leitura de antologias. Há que ir além, mergulhar fundo na obra de seus poetas preferidos, conhecer seu estilo, seus temas, seu modo particular de assimilação lírica do real”. (PINHEIRO, 2007, p. 41). A antologia *Poesia faz pensar* (MOISÉS, 2011), nesse sentido, funciona como uma boa porta de entrada para os estudantes na medida em que toca em questões importantes, como a necessidade de se atentar ao trabalho de construção estética do texto; e ao permitir o encontro dos leitores com grandes escritores brasileiros e portugueses, como João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa e Mário de Andrade. Entretanto, há ainda questões a serem revistas e acrescidas à obra, como a já aludida falta de autores bastante significativos que foram deixados à margem. É fundamental, dessa maneira, que os professores, ao trabalharem com a antologia aqui analisada, procurem expandir a lista de poesias que fazem pensar, mostrando aos alunos a grande diversidade de produções poéticas que podem favorecer a organização de si e do mundo em que se vive.

Referências

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. *In*: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Traduzido por Eduardo Guimarães et al. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. 2. ed. Campinas, S.P.: Pontes, 1989. v. II, p. 81-90.

BRASIL. Ministério da Educação. *Programa Nacional Biblioteca da Escola - PNBE - Acervo 2013*. 2023. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13992-pnbe-2013-seb-pdf&category_slug=setembro-2013-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 19 jan. 2023.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. *In*: CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Traduzido por Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. *In*: ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Traduzido e prólogo por Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 25-37.

FENDRICH, Henrique. *A história da Coleção Para Gostar de Ler*. 2020. Disponível em: <https://www.portalentretextos.com.br/post/a-historia-da-colecao-para-gostar-de-ler>. Acesso em: 14 jan. 2023.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da Leitura para a leitura do Mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2001.

MOISÉS, Carlos Felipe (org.). *Poesia faz pensar*. São Paulo: Ática, 2011. (Col. Para Gostar de Ler).

PINHEIRO, Hélder. *Poesia na sala de aula*. Campina Grande: Bagagem, 2007.

WALTY, Ivete Lara Camargos. “É de menino que se torce o pepino”: antologia e formação do leitor. *In*: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy;

PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (org.). *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2008. p. 185-199. (Col. Literatura e Educação).

Florilégio brasileiro da infância: um breve olhar sobre a antologia

Ana Paula Serafim Marques da Silva*

Resumo

Do século XIX até meados do XX, eram as antologias — florilégios ou parnasos como também eram conhecidas — que concebiam o ensino de Língua Portuguesa e de Literatura. Além de contornar um modo de ensinar, elas se constituíam como formadoras de cânones nacionais (BOSI, 1995). No contexto do ensino de poesia para a infância, não era diferente. A utilização de seletas era frequente nos ambientes escolares e contribuíram para a formação do gênero no país. Nesse contexto, objetivamos apresentar o *Florilégio brasileiro da infância* (1874), do professor João Rodrigues da Fonseca Jordão (18--?-1883), uma antologia poética destinada à infância que circulou nas escolas brasileiras do ensino primário no final do século XIX. Além da apresentação da obra, analisam-se alguns poemas que integram a coletânea. Como base teórica, adotamos, principalmente, as considerações de Camargo (2001), Bordini (1991), Bosi (1995), Eliot (1988) e Alves (2017). Nesta análise, verificamos que mais que antologia, obras como a do professor Jordão configuram-se como verdadeiros arquivos literários, já que apresentam a nascente da poesia infantil no Brasil. Como resultado, verifica-se que a poesia, nesse período, servia como suporte à alfabetização e como auxílio à formação da leitura em geral.

Palavras-chaves: Florilégio brasileiro da infância; João Rodrigues da Fonseca Jordão; antologia; poesia infantil; século XIX.

* Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Doutora, Professora da Educação Básica. <https://orcid.org/0000-0002-7542-3601C>.

Florilégio brasileiro da infância: uma breve mirada a la antología

Resumen

Desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, fueron las antologías, florilégios o parnasos, como también se las conocía, las que concibieron la enseñanza de la lengua y la literatura portuguesas. Además de eludir una forma de enseñar, formaron cánones nacionales (BOSI, 1995). En el contexto de la enseñanza de la poesía para niños, no fue diferente. El uso de las seletas fue frecuente en los ambientes escolares y contribuyó a la formación del género en el país. En ese contexto, pretendemos presentar el *Florilégio brasileiro da infância* (1874), del profesor João Rodrigues da Fonseca Jordão (18--?-1883), una antología poética dirigida a la infancia que circulaba en las escuelas primarias brasileñas a fines del siglo Siglo 19. Además de la presentación de la obra, se analizan algunos poemas que integran la colección. Como base teórica, adoptamos, principalmente, las consideraciones de Camargo (2001), Bordini (1991), Bosi (1995), Eliot (1988) y Alves (2017). En este análisis, encontramos que más que una antología, obras como la del profesor Jordão se configuran como verdaderos archivos literarios, ya que presentan la fuente de la poesía infantil en Brasil. Como resultado, parece que la poesía, en ese período, sirvió como apoyo para la alfabetización y como ayuda para la formación de la lectura en general.

Palabras-clave: Florilégio brasileiro da infância; João Rodrigues da Fonseca Jordão; antología; poesía infantil; siglo XIX.

Introdução

Desde o século XIX, há uma tradição de existência de antologias poéticas que registram a nascente poesia infantil, a saber: *Florilégio brasileiro da infância* (1874), de João Rodrigues da Fonseca Jordão (18--?-1883); *Musas das escolas* (1890), organizada por Luiz Leopoldo Fernandes Pinheiro (1855-[19--?]); *Álbum das crianças* (1896), organizada por Figueiredo Pimentel (1869-1914); *Livro das aves* (1914), organizada por Presciliana Duarte de Almeida (1867-1944).

Essas obras contribuíram significativamente para a construção do pensamento histórico e estético da poesia brasileira, uma vez que que essa categoria de livro acaba favorecendo o conhecimento de muitos escritores de diferentes estilos de época, tendo em vista que as antologias acabam conduzindo o leitor a diferentes obras, à descoberta de textos de poetas e poetisas desconhecidos.

Nesse cenário, objetivamos apresentar, especificamente, o *Florilégio brasileiro da infância* (JORDÃO, 1874), uma antologia poética organizada pelo professor João Rodrigues da Fonseca Jordão. Obra que foi adotada pelo Conselho Superior de Instrução Pública com a aprovação do Governo Imperial para as escolas do ensino primário e do Imperial Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Um volume raro que só é possível estudar devido ao trabalho da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, que o digitalizou e disponibilizou no *site*.¹ Da lista que disponibilizamos no início da introdução, ele é a antologia mais antiga.

No ensaio “O que é poesia menor?”, T. S. Eliot (1988) afirma que “o valor primordial das antologias, como de toda poesia, repousa no fato de serem elas capazes de proporcionar prazer, mas, além disso, deveriam servir a diversos propósitos”. Tais propósitos podem estar ligados ao fato de que as antologias são, muitas vezes, responsáveis por apresentar novos escritores e escritoras aos leitores:

¹ Para consultar o *Florilégio brasileiro da infância* (JORDÃO, 1874), acessar o *site*: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5004/1/45000017434_Output.o.pdf.

Tais coletâneas têm um valor particular tanto para poetas quanto para leitores, ou porque apresentam a obra de um grupo de poetas que possuem algo em comum, ou porque a única unidade de seu conteúdo corresponde àquela que é dada pelo fato de todos os poetas pertencerem à mesma geração literária. (ELIOT, 1988, p. 57).

Sabendo que o *Florilégio brasileiro da infância*, por ser uma obra na qual estão presentes diversos escritores e gêneros líricos, permite construir uma visão do gênero poesia infantil, favorecendo uma revisão da sua história, além desta introdução e das considerações finais, dividimos este artigo em duas seções principais. No primeiro tópico, apresentamos o *Florilégio*, destacando os seus aspectos composicionais: folha de rosto, autores, subgêneros líricos. Na seção seguinte, realizamos algumas análises de poemas presentes na antologia.

Em termos teóricos, o trabalho encontra-se ancorado, principalmente, nas ideias, sobre o professor e sua obra, a partir de Blake (1883), de Schueler (2018) e de Camargo (2001). Para análises dos poemas, valemo-nos, principalmente, de Bordini (1991) e Coelho (2010). Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa de cunho qualitativo-interpretativo, que, conforme Gil (2002), depende de fatores que passam pela natureza dos dados coletados, instrumentos de pesquisa e pressupostos teóricos que nortearam a investigação. Destarte, ressaltamos que, por se tratar de uma pesquisa histórico-literária, foi mantida a ortografia oficial da época nas citações, conforme se encontra nos livros e nos jornais.

Uma apresentação do Florilégio brasileiro da infância

Conforme o *Diccionario Bibliographico Brasileiro*, de Augusto Blake (1883), João Rodrigues da Fonseca Jordão nasceu no Rio de Janeiro, teve uma vida dedicada ao magistério e faleceu em 1883, também no Rio de Janeiro. Segundo as pesquisas de Alessandra Schueler (2018), além de ter atuado como professor adjunto de escolas públicas entre os anos de 1860 e 1870, Jordão também trabalhou em escolas particulares e desempenhou a função de diretor e proprietário de escolas na Lagoa e em Botafogo, no Rio

de Janeiro, ao lado de sua esposa, e também professora pública e particular, Angélica de Athayde Jordão.

Ao realizarmos pesquisas no repositório da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, facilmente localizamos notas em periódicos sobre a atuação dele no magistério, como mostram as informações localizadas em *O Auxiliador da Industria Nacional: Ou Collecção de memorias e Noticias interessantes* (RJ) - 1833 a 1896, à p. 55 (Figura 1).

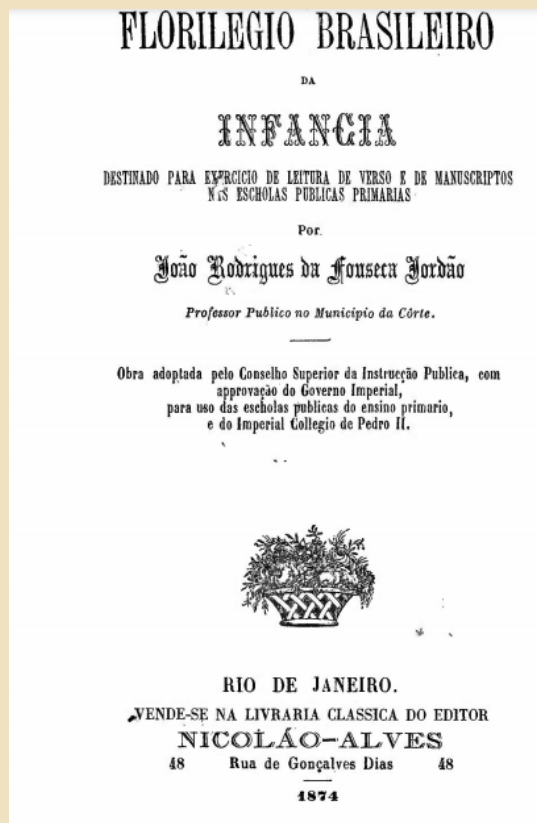
Figura 1 - Nota jornalística sobre a atuação de João Rodrigues da Fonseca Jordão

Igualmente propuzemos e foi approvado para professor da escola o Sr. João Rodrigues da Fonseca Jordão, professor de instrucção primaria da aula publica para meninos da freguezia do SS. Sacramento.

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Não vamos estender muito a discussão sobre a vida dele, pois pouco se sabe sobre o professor Jordão. Desse modo, partiremos para a apresentação da obra. Optamos por apresentar a folha de rosto e não a capa, uma vez que as informações sobre a obra estão disponíveis na folha de rosto (Figura 2). Isso se justifica porque a capa do volume aparece lisa, sem nenhum escrito ou ilustração. Laura Benseñor Lotufo (2019) informa que as folhas de rosto, no entresséculos (XIX-XX), funcionavam como as capas, cumprindo a função de atrair o leitor.

Figura 2 - Fotocópia da folha de rosto do *Florilégio brasileiro da infância*, de João Rodrigues da Fonseca Jordão (1874)



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – Universidade de São Paulo.

Na folha de rosto, temos, ao topo, o título do volume e, logo abaixo, a seguinte frase, que funciona como uma espécie de subtítulo da obra: “destinado para exercício de leitura de verso e de manuscritos nas escolas publicas primarias”. Ao centro, localiza-se o nome do organizador do volume, seguido da sua função, servindo como complemento de sua apresentação. Logo após, há uma descrição que valida a circulação e a aquisição da obra no meio escolar: “Obra adoptada pelo Conselho Superior da Instrucção Publica, com ontentes do Governo Imperial, para uso das escolas publicas do ensino primário, e do Imperial Collegio de Pedro II”.

A partir dessa informação, o leitor tem conhecimento de que a obra foi encomendada, arquitetada, projetada e possuía destino certo: o ambiente escolar.

Ao final da página, antes dos dados da editora, há a presença de uma vinheta,² a única no exemplar. Uma cesta de flores que remete ao significado da palavra florilégio, um plural de compêndio de flores, ou seja, a presença desse elemento não se limita ao papel decorativo, já que tem relação explícita com o título da obra.

Após a dedicatória ao pai do curador do volume, há a presença de dois paratextos, intitulados “Recitação dos versos” e “Ao leitor”. No primeiro, assinado por Sr. Dr. D. J. M., é possível observar uma certa instrução relativa ao ato de recitar e ao de declamar: “Recitar é dizer em voz alta, lendo ou de cór. Declamar é recitar, ordinariamente de cór, dando ao rosto, quanto possível, expressão congruente á significação das palavras e acompanhando-as com gestos apropriados.” (D. J. M, 1874, p. 5). A partir disso, o autor do texto vai dando orientações de como ler poemas e do uso de uma postura adequada, com o objetivo de que “[...] a prática e o gosto chegue qualquer a bem recitar versos.” (D. J. M, 1874, p. 6).

Além dessa justificativa, é possível localizar a definição do que é recitar e declamar, o autor justifica a preferência de que seja orientada a recitação: “Assim, á recitação convém o tom de quem relata um facto, conta um caso; a declamação admite mais elevação, mais emphase, mais apparatus, mais animação no semblante, mais movimento, mais arte enfim.” (D. J. M, 1874, p. 5). Deduzimos que esse texto introdutório seja direcionado ao professor, já que há a orientação de como devem ser ensinadas as recitações:

[...] é necessário não desprezar as accentuações peculiares a cada especie de metrificação. E não só á fórma dos versos, sinão também ao assumpto e ás diferentes situações deve a recitação adaptar-se. A voz ha de altear-se ou diminuir, apressar-se ou retardar-se segundo os conceitos que os vocábulos exprimirem, as sensações que representarem. Muitas vezes um mesmo verso exige mais de um tom, pela diversidade de affectos n'elle comprehendidos. (JORDÃO, 1874, p. 5-6).

2 Conforme Camargo (1995), do francês *vignette* (pequena vinha), a vinheta seria uma pequena ilustração, de até cerca de um quarto do tamanho da página, que representava, na origem, cachos e folhas da videira, símbolo da abundância.

Conforme Marivaldo Omena Batista e Renata Junqueira Souza (2017), o modo como o autor dessa seção define o que é declamar e recitar oferece ao aluno-leitor possibilidades de compreender o sentimento expresso no texto poético, no âmbito escolar.

A próxima seção do exemplar é dedicada ao leitor. Nela, vemos a justificativa do autor sobre a necessidade de “[...] acostumar a infancia com o nome dos poetas nacionaes, abrindo-lhe tambem a porta para o devido apreço, em que no futuro deve ter as cousas patrias, e o dar-lhe noticia breve, mas sempre util, do que foram esses poetas [...]”. (JORDÃO, 1862/1874, p. 7). Já havia, portanto, nesses tradicionais compêndios, uma preocupação com a presença da produção de poetas locais, mesmo antes da Proclamação da República do Brasil.

Ademais, ainda na seção “Ao leitor”, tem-se mais uma orientação aos professores:

Os meus collegas, instruidos e diligentes como são, reservando a leitura deste livrinho para as classes mais adiantadas, bem poderiam aproveitar o ensejo para exercital-as no estudo das figuras grammaticaes, explicando e explanando ao mesmo tempo factos historicos, termos mythologicos, a geographia patria [...]. (JORDÃO, 1862/1874, p. 8).

Trecho que revela, sobretudo, o ensino de poesia como pretexto para o ensino de gramática, história e geografia, no mínimo.

O livro é dividido por diversos subgêneros líricos. Para deixar melhor explanado, elaboramos uma tabela contendo as formas da poesia lírica e os seus escritores:

**Tabela – Apresentação dos subgêneros líricos e dos escritores do
*Florilégio brasileiro da infância***

SUBGÊNEROS LÍRICOS	QUANTIDADE	ESCRITORES
Sonetos	27	Gregório de Mattos Guerra, Padre Francisco Ferreira Barreto, Marechal Luiz Paulino Pinto da França, Padre Antônio Pereira de Souza Caldas, José Eloy Ottoni, Conselheiro Dr. Antônio Félix Martins, Antônio Carlos Ribeiro de Andrade, Manoel Odorico Mendes, Cláudio Manoel da Costa, D. Delphina Benigna da Cunha, C. J. de A. Jianna (Marquez de Sapucahy), P. J. da Costa Barros, Cônego Januário da Cunha Barboza, Thomaz Antônio Gonzaga, Ignacio José de Alvarenga Peixoto, José Basilio da Gama, José da Natividade Saldanha, B. J. Tenreiro Aranha, A. G. Ferrão Castilho.
Lyras	5	Domingos Borges de Barros (Visconde da Pedra Branca); Fernando Pinto da Costa.
Hymnos	12	Padre Antonio Pereira de Souza Caldas, Vigario F. Ferreira Barreto, Dr. D-J. G. de Magalhães, Visconde de Araguaya, S. M. L., Padre Manoel de Souza Magalhães, Mestre era Artes J. M. Garcia, Dr. Castro Lopes, Manoel Odorico Mendes, A. F. Dutra e Mello, Bernardinho José Borges.
Odes	21	P. A. P. de Souza Caldas, J. Da Nativid. Saldanha, D. A. Felipe Camarão, Henrique Dias, Francisco Rebello, Padre A. P. de Souza Caldas, Conselho. J. B.d'Andr, e Silva, Marquez de Paranaguá, M. Alves Branco, F. Bernardinho Ribeiro, Visconde da Pedra Branca, Cláudio Manoel da Costa, Dr. J. J Teixeira, J. Gualberto F. Santos Reis, Conselheiro F. O. de A. Rosa, M. Odorico Mendes, Visconde de Araguaya.
Canções	6	M. L. da Silva Alvarenga, M. Botelho de Oliveira, A. Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Conselheiro F. O. de A. Rosa.
Dithyrambo	1	Bartholomeo A. Cordovil.
Ballata	1	J. Norberto de Souza e Silva.

Cantatas	2	Padre A. P. de Souza Caldas.
Églogas e Idyllios	3	Claudio Manuel da Costa, Dr. D. J. G. de Magalhães (Visconde de Araguaya), Dr. Joaquim José Teixeira.
Elegia	1	Conselheiro F. O. de A. A. Rosa.
Nenia	1	Firmino Rodrigues Silva.
Epicedios	3	Dr. D. J. G. de Magalhães (Visconde de Araguaya), Dr. Jacy Monteiro, Dr. Joaquim Serra.
Satyras	1	Gregório de Mattos.
Epistolas	2	F. Bernardinho Ribeiro, Visconde de Araguaya.
Epigrammas	3	Gregório de Mattos, Dr. J. M. de Macedo, B. J. Borges; Dr. D. J. G. de Magalhães (Visconde de Araguayã).
Allegoria	1	Marquez de Paranaguá.
Fábulas	6	Dr. Anastácio L. do Bomsucesso.
Poemas	3	José Basílio da Gama, Fr. José de S. Rita Durão, Fr. Francisco de S. Carlos.

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

Pela tabela, observa-se uma supremacia da autoria masculina mesclada por autores portugueses e brasileiros, formada por padres, marechais, marqueses, doutores, etc. Dessa forma, a antologia poética é composta de poetas conclamados do século XIX e de alguns nomes renomados do Barroco brasileiro, como Gregório de Matos, e do Arcadismo, como Cláudio Manuel da Costa e Thomaz Antônio Gonzaga. A presença desses nomes nesse volume revela que esses autores não só formavam o cânone de uma poesia para adultos, mas também para as crianças.

A tabela nos apresenta, também, a diversidade de formas líricas presente na coletânea, consideradas apropriadas para a infância da época. Segundo Camargo (2001), a variedade de gêneros poéticos evidencia a importância dos estudos de retórica e de poética na educação brasileira no século XIX.

Os textos não possuem ilustrações, são divididos por categorias, há uma breve explanação sobre cada um deles e, em seguida, os poemas a

que se referem, logo abaixo da composição, há o nome do autor ou alguma curiosidade acerca dele ou dos versos que se seguem. Para o gênero poema, há a seguinte definição:

São composições de grande folego.

Chamam-se *didacticos* os que dão instrução amena e facil sobre qualquer materia ou objecto de conhecimentos humanos; *épicos*, os que narram *acontecimentos*, ou *acções illustres* e grandiosas. *Heróe-comicos* os que narram *cousas pequenas e ridiculas* como se fossem grandes, por espécie de continuada ironia.

Os *poemas* ordinariamente constam da *acção principal* e de *episódios* com descrições e outros predicados de uma narrativa variada, amena e prolongada.

Chamam *episodio* á narração de qualquer facto, que por accidente, mas sempre por uma ligação natural, pende da narrativa ou acção principal. (JORDÃO, 1874, p. 271).

Configurando-se como um procedimento que orienta a recepção, essas seções introdutórias, frequentes nos livros de leitura, desempenham função essencial e podem ser, nesse caso, vistas como elementos da história da poesia e da formação de um perfil de leitor. Na explicação acima, observa-se que o autor subdivide os poemas em categorias — didáticos, épicos e herói-cômicos — para em seguida conceituar partes do poema.

Apesar das siglas, que impedem de sabermos o nome completo de alguns escritores, identificamos apenas uma mulher presente na antologia. D. Delphina Benigna da Cunha³ é autora de três sonetos, forma poética que abre a coletânea. Abaixo da nomenclatura de alguns escritores, existem notas de rodapé. No caso da poetisa supracitada, temos “A auctora, cega desde a idade de dous annos, e versejando desde a de doze, com bastante conhecimento de historia e outros ramos philologicos, é sem duvida um assombro”. (JORDÃO, 1874, p. 23).

Sobre esse apagamento feminino em antologias, José Helder Pinheiro Alves (2017, p. 118-119) aponta: “Uma questão que sempre nos preocupa nas antologias mais abrangentes, que fazem uma seleção dos

3 Mais informações sobre a poetisa podem ser encontradas na tese *Delfina Benigna da Cunha: recuperação crítica, obra poética e fixação de texto* (2011), de Suzete Maria Santin, disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2022>.

vários séculos de nossa poesia, é o reduzido número das vozes da lírica feminina, bem como o diminuto número de poemas em quase todas elas.”⁴

No próximo tópico, apresentamos alguns aspectos composicionais dos textos presentes na coletânea em estudo.

Mergulhando nas formas líricas

A seleta organizada pelo professor Jordão apresenta 99 poemas líricos, divididos, como vimos na tabela, em diversos subgêneros. As temáticas encontradas nos textos giram em torno da exaltação ao império brasileiro, das conquistas de Portugal, do amor a Deus, da saudade, da morte, dos prazeres, etc.

Luís Camargo (2001), ao dividir a poesia infantil brasileira em três paradigmas, elucida que, em “[...] função desse forte vínculo com a escola, até os anos 60, a poesia infantil parece seguir um paradigma moral e cívico, aconselhando aos pequenos leitores o bom comportamento e o civismo”. (CAMARGO, 2001, p. 88). É nesse contexto, de obras publicadas para utilização como recurso didático, que se insere o compêndio de que estamos tratando.

Segundo Batista e Souza:

[...] o referido manual didático pertence à época do Império de D. Pedro II, cujo caderno atendia algumas perspectivas ideológicas do Governo Imperial, como, por exemplo, apresentar alguns eixos temáticos acerca da contemplação às navegações e conquistas portuguesas. Além dessas considerações iniciais, ressalva-se que *Florilégio brasileiro da infância* foi destinado a atender as expectativas de um modelo de ensino público do século XIX. (BATISTA; SOUZA, 2017).

4 Essa constatação se estende a outras antologias da época. *Musas das escolas* (1890), organizada por Luiz Leopoldo Fernandes Pinheiro, uma antologia também criada para o ensino escolar, só traz um nome feminino: Adelina Vieira. Já *Álbum das crianças* (1896), organizado pelo escritor macaense Figueiredo Pimentel (1869-1914), apresenta um espaço maior para as escritoras. Há, entre a supremacia masculina, a presença de três mulheres, a saber: Maria Rita Colaço Chiappe Cadet (1836-1885), poetisa, contista, romancista e dramaturga portuguesa, com os poemas “O batismo da boneca” e “A devoção do barqueiro”; e as poetisas brasileiras, Julieta de Melo Monteiro (1863-1928), com “Cena da roça”, e Adelina A. Lopes Vieira, “Um herói” e “O rubim”. O *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914), organizada por uma mulher, Presciliana Duarte de Almeida, por sua vez, conta a seguinte lista de escritoras: Julia Cortines, Zalina Rolim, Adelina A. Lopes Vieira, Aurea Pires da Gama, Maria Amalia V. de Carvalho, Maria Clara C. Santos, Auta de Souza, Candida Fortes Brandão, Ibrantina Cardona, Francisca Julia da Silva, Narcisa Amalia, Dulce Carneiro, Anna de Castro Osorio, além dos escritos da própria Presciliana Duarte de Almeida, que utiliza também seu pseudônimo, Perpetua do Valle, para outros poemas. Com essa lista bem maior que as antologias mencionadas anteriormente, Presciliana Duarte de Almeida apresenta ao leitor um panorama bem maior de escritoras atuantes na geração dela e em diferentes épocas.

Inúmeros questionamentos poderiam ser levantados, mas, para os limites deste artigo, selecionamos poemas curtos, sendo dois epigramas que se destacam, um pelo título com temática da infância, outro pelo humor, também apresentamos uma fábula, gênero fortemente presente no ambiente escolar na época.

Além de reunir poemas que não foram escritos originalmente para o leitor infantil,

o antologista procurou, segundo suas próprias palavras, ter “o maior cuidado em aproveitar o que fosse estritamente acomodado ao entendimento e à sensibilidade infantis”, incluindo, assim, poemas que tematizavam a infância ou escritos para crianças, como, entre outros “Aos Anos de uma Menina”, de Sousa Caldas (1762-1814), “A uma Menina no Dia em que Fazia 15 anos”, de Domingos Borges de Barros (1780-1855), “Preces da Infância”, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Esses poemas, contudo, conservam uma perspectiva adulta, visando à educação moral. (CAMARGO, 2001, p. 88).

Nesses poemas listados acima, é possível observar a forte presença do imperativo, traço predominante nas composições dessas cartilhas, ditada por “[...] uma voz poética adulta, que se dirige a um leitor infantil, utilizando o poema como veículo de educação moral.” (CAMARGO, 2001, p. 87). Ainda nessa toada de poemas com título destinado ao universo infantil, mas já seguindo um tom de humor, assinado por J. M. de Macedo, temos:

A MENINA A LA MODA

“ —Ai, Maria ! Vem depressa,
Desaperta este collete ;
Eu me suffoco. ai, já temo
Estourar como um foguete !”

“—Nhanhãsinha, está tão bella
Mas emfim dá tantos ais...”
“—Oh espera! Estou bonita ?
Pois então aperta mais.”

(MACEDO *apud* JORDÃO, 1874, p. 260).

Na estrofe inicial, vemos uma menina pedindo, possivelmente, à sua cuidadora que desaperte a roupa que usa, mas, ao ouvir que está bela, desiste do conforto e solicita que aperte mais. Como se observa, a cena apresentada em forma de diálogo destaca o uso de um adereço comum à época, voltado para realçar a beleza feminina. Seria mais voltada para crianças maiores, que chamaríamos hoje de pré-adolescentes, uma vez que apresenta uma menina preocupada com a sua aparência, não com o brincar, por exemplo.

Enquadrando-se na categoria Epigrammas, “é formado de poucos versos da mesma ou de diferente medida, nos quaes se enuncia um pensamento engenhoso, delicado, e às vezes critico e mordente, terminando sempre por uma expressão aguda ou picant”. (JORDÃO, 1874, p. 260) —, o poema é todo escrito em verso setissílabo, também denominado heptassílabo ou redondilha maior. Segundo Farias (2022, p. 176), “a redondilha maior, pela facilidade de memorização, se faz presente em muitas poesias infantis e isso já vem das cantigas de roda, das músicas populares, é um dos mais praticados na língua portuguesa.”

Em meio a tantos poemas com caráter moralizador, patrióticos e edificantes, encontram-se suspiros poéticos ligados ao humor, como no próximo epigrama:

P. Ouvi dizer que da Europa Voltaste feito Doutor ? !

R. Parece-te isso impossível ? É verdade, sim, senhor !

P. E por que Academia ? E qual a sciencia então ?

R. Isso não sei; o diploma É escripto em Allemão.

(autor desconhecido *apud* JORDÃO, 1874, p. 258).

São versos que, ao tematizar os estudos, trazem uma pitada de humor. Aqui, de certo modo, se reproduz uma mentalidade voltada para títulos e honrarias, embora não haja um fundamento para tanto. Destaca-se que a forma, a metrificação, foge um pouco dos modelos predominantes.

Como bem explica Coelho, “[...] a literatura oferecida ‘oficialmente’ aos educandos nas escolas obedecia ao espírito da época ou à mentalidade dominante na sociedade”. (COELHO, 2000, p. 230). Dessa forma, a produção

infantil desse período foi influenciada pelos seguintes valores ideológicos: o nacionalismo, que era a valorização da pátria e seus elementos como a língua portuguesa, culto das origens e o amor pela terra; o intelectualismo, que valorizava o estudo, os livros e o saber; o tradicionalismo cultural, que era a valorização dos grandes autores e obras literárias que serviam de modelo cultural; e o moralismo e a religiosidade, isto é, “[...] exigência absoluta de retidão de caráter, honestidade, solidariedade, fraternidade, pureza de corpo e alma, dentro dos preceitos cristãos [...]”. (COELHO, 2010, p. 224).

Como vimos na tabela presente no tópico anterior, há a presença de seis fábulas assinadas pelo Doutor Anastácio Luiz do Bomsucesso (1833-1899). Ele lança, em 1860, *Fábulas*, coletânea que reúne 200 textos que apresentam um “(alongamento narrativo e inserção no cenário narrativo da fauna e da flora brasileira) e temáticas (liberalismo, abolição da escravatura e opção pelo regime republicano)” (SANTOS, 2006, p. 98). Nesse contexto, vejamos a seguinte fábula:

O SAPOTY.

Deixado sobre a relva, o sapoty,

A doçura perdeu, — seccou, morreu

Lutando co’a miséria, e o abandono,

Morre a virtude que feliz nasceu.

(BOMSUCCESSO *apud* JORDÃO, 1874, p. 265).

No Brasil, o sapoti é encontrado com recorrência nas regiões norte e nordeste, como nos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, em razão de essas localidades possuírem clima tropical, quente e úmido ou seco, favorável ao seu crescimento.⁵ Composto por dois dísticos decassilábicos, há na fábula um paralelismo entre a fruta que perde a doçura e a morte da virtude.

Na dissertação de Silva (2018), vemos como muitos escritores se valem do uso da fábula para diversificar seus textos, tendo em vista que elas

poderiam ser mais um recurso que agradaria o leitor/ouvinte, já que era um gênero de circulação em massa no período de estabelecimento da República Velha [...], considerando a trajetória tradicional que acompanhou as crianças e que há

⁵ Veja mais sobre “Sapoti” em: <https://brasilecola.uol.com.br/frutas/sapoti.htm>.

muito auxiliava a escola a formar leitores. É fácil acreditar que a revalorização da fábula composta em verso seja um bom indicativo da resistência do gênero à triagem realizada pela escola, que aceita sua validade e sua permanência em sala de aula. (SILVA, 2018, p. 84).

Apresentamos aqui poemas curtos, mas há muitos poemas longos, a exemplo de “Marília de Dirceu”, de Tomaz Antonio Gonzaga — sete estrofes da Lira VI, e mais oito da Lira III — e “O meu lar”, de Casimiro de Abreu — 13 quadrinhas. Poemas que gerações e gerações de crianças aprenderam de cor: “[...] e hoje, adultos, ainda são capazes de recitá-los inteiros. A maioria deles podem ser patriotas, mas serão na mesma proporção leitores de poesia?” (SOUZA, 2012, p. 24).

Essa poesia surge especialmente endereçada ao público infantil, com um propósito educativo e moralizador, assim trazendo poemas que desconSIDERAM a idade e os interesses de seus destinatários, como se pode perceber neste fragmento do poema “Adeus a vida”, de F. Octaviano de A. R.:

ADEUS A' VIDA

Adeus, minha vida,

Vida sem prazer,

Fruir-te não posso;

Adeus, vou morrer

Mirrada doença

O alento me prende,

A pallida morte

Seus braços me estende.

[...]

(A. R, 1874, p. 195-196).

O poema é escrito em quartetos de versos de cinco sílabas — redondilha menor — e traz a temática da morte que não é muito comum nas obras voltadas para crianças.

Muitos textos que formam a antologia deixam à margem o fomento ao letramento literário dos elementos intrínsecos que a poesia pode ofertar,

como os jogos sonoros, as rimas e os trocadilhos. Concordamos com Bordini (1991, p. 9), quando afirma que, nesse período, “os escritores vestem-se de pedagogos para ensinar condutas dentro das convenções que empregam para adultos”. Nesse cenário, os livros, englobando os de poemas, tinham a intenção de ensinar condutas aos pequenos dentro das convenções que eram determinadas pelos adultos.

Considerações finais

Não se pode negar a importância cultural do *Florilégio brasileiro da infância* (JORDÃO, 1874), pois, mesmo que a poesia, nesse período, sirva como suporte à alfabetização e como auxílio à formação da leitura em geral, revela gostos e usos de outra época, como as variadas formas fixas, tradicionais e modernas fervorosamente utilizadas pelos poetas.

Pelos textos introdutórios, vemos que o professor não visava a apresentar a filiação dos autores escolhidos a esta ou àquela escola literária, mas focaliza o modo de ensinar poesia. Mas, mais que isso, acreditamos que a antologia pode ofertar a muitos leitores um momento único de descoberta e de apreciação poética, como afirma Alves (2017), ao relatar sua experiência ao ter contato com antologias:

Para mim, o prazer de ler uma antologia é o de encontrar novos autores, reencontrar poemas já conhecidos, descobrir outros, de poetas ou poetisas que não conhecia ou, se conhecia, ainda não havia atentado para aquele texto. As antologias me levaram a inúmeras obras, conforme já falei, auxiliando assim meu trabalho de descoberta da poesia. (ALVES, 2017, p. 128).

Nosso trabalho permitiu traçar um panorama dos versos da nossa tradição poética disponível para a infância do século XIX. Observamos, ao analisá-la, que a seleta organizada pelo professor Jordão possui raros poemas que tratam do universo infantil, pois não havia essa preocupação, que só veio a surgir um pouco mais tarde.

Depois de algumas décadas após a publicação do nosso *corpus*, escritores e escritoras produziram obras endereçadas ao público infantil com

características mais brasileiras, apresentando uma maior preocupação e qualidade para o público infantil, contribuindo, desse modo, para a afirmação e a consolidação do gênero no país.

Para citar apenas alguns nomes, pode-se dizer que Zalina Rolim, com o *Livro das crianças* (1897), foi a pioneira nesse novo modo de fazer poesia para a infância, com um volume ilustrado, abarcando o brincar e o mundo dos animais. Em seguida, a obra mista, composta por contos escritos por Julia Lopes de Almeida (1862-1934) e por poemas de autoria de Adelina A. Lopes Vieira (1850-1923), *Contos infantis* (1886). Também merece destaque o livro que se tornou *bestseller* no gênero, *Poesias infantis* (1904), de Olavo Bilac. Por fim, as obras destinadas à infância, de Presciliana Duarte de Almeida, *Páginas infantis* (1908), e a antologia que ela organizou, *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914).

Por fim, deixamos como proposta novos desdobramentos desta antologia ou de outras que tanto formaram leitores de poemas pelo Brasil, a análise das possíveis qualidades estéticas da poesia infantil dessa época, bem como o estudo de novos florilégios que virão a ser digitalizados e disponibilizados em acervos virtuais, o que possibilita pesquisas futuras.

Referências

ALVES, José Hélder Pinheiro. Vivências com a poesia brasileira: o trabalho com antologias. In: PEREIRA, Danglei de Castro (org.). *Nas linhas de Ariadne: literatura e ensino em debate*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017. p. 113-129.

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. *O Livro das Aves: chrestomathia em prosa e verso*. São Paulo: Escolas Prof. Salesianas, 1914. 468 p.

BATISTA, Marivaldo Omena; SOUZA, Renata Junqueira. A recepção da poesia em sala de aula: uma análise diacrônica em torno das práticas de leitura. In: SINALGE, 4., 2017, Campina Grande – PB. *Anais...* Campina Grande, 2017. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/sinalge/2017/TRABALHO_EV066_MD1_SA18_ID1469_20032017171034.pdf. Acesso em: 17 abr. 2023.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. 7 v.

BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. Prefácio. 1995. In: *Antologia das Antologias*: 101 poetas. (org.). Maria Magaly Trindade Gonçalves et. al. São Paulo: Musa Editora, 2004, v4.

CARVALHO, Barbara Vasconcelos. A Poesia na Literatura infantil. In: CARVALHO, Barbara Vasconcelos. *Compendio da literatura infantil*, 3. ed. São Paulo: Ibep. s.d. p. 97-104.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CAMARGO, Luís. Poesia infantil no Brasil. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, [s. l.], v. 27, n. 53, p. 87-94, 2001. Disponível em: <http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/artigos/art021.htm>. https://www.jstor.org/stable/4531150?readnow=1&refreqid=excelsior%3A140bc8315627bfc30184107431744183&seq=8#page_scan_tab_contents. Acesso em: 21 mar. 2023.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 5. ed. Barueri: Mande, 2010.

D. J. M. Recitação dos versos. In: JORDÃO, Rodrigues da Fonseca. *Florilegio brasileiro da infância*. Rio de Janeiro: Nicolão-Alves, 1874. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

ELIOT, T. S. O que é poesia menor? In: ELIOT, T. S. *O que é poesia menor? De poesia e poetas*. Traduzido por Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 56-75.

FARIAS, Morgana de Medeiros. *Versos para os pequeninos, de João Köpke: um tesouro literário pouco explorado*. 2022. 234 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/26122/1/MorganaDeMedeirosFarias_Tese.pdf. Acesso em: 03 mar. 2023.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

JORDÃO, J. R. F. Ao leitor. 1862. In: JORDÃO, J. R. F. *Florilegio brasileiro da infância*. Rio de Janeiro: Nicolão-Alves, 1874. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

JORDÃO, João Rodrigues da Fonseca *et al.* *Florilégio brasileiro da infância*: Destinado para exercício de leitura de verso e de manuscritos nas escolas públicas primárias. Rio de Janeiro: Editor Nicolau Alves, 1874. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

LOTUFO, Laura Benseñor. *Rostos tipográficos: a tipografia das folhas de rosto impressas na cidade de São Paulo (1836-1918)*. 2019. 152 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-26112019-163108/pt-br.php>. Acesso em: 03 mar. 2023.

MACEDO, J. M. A menina a la moda. In: JORDÃO, J. R. F. *Florilegio brasileiro da infância*. Rio de Janeiro: Nicolão-Alves, 1874. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>. Acesso em 03 mar. 2023.

PIMENTEL, Figueiredo. *Álbum das crianças*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1956.

PINHEIRO, Luis Leopoldo Fernandes. *Musas das escolas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro, 1890. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasgerais/drg27018/drg27018.pdf. Acesso em: 04 abr. 2023.

SANTOS, I. *A retórica de transposição da fábula para a cultura brasileira e a sua poética em livros para crianças: intencionalidades e estratégias*. 2016. 266 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103122/234225.pdf?sequence=1>. Acesso em: 13 jan. 2023.

SCHUELER, Alessandra Frota M. *Professores primários como intelectuais da cidade: um estudo sobre produção escrita e sociabilidade intelectual*

(corte imperial, 1860-1889). *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, n. 17, 2018.

SILVA, Ana Paula Serafim M. *O universo infantil e escolar em Poesias infantis, de Olavo Bilac*. 2018. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura, Cultura e Tradução) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/13072?locale=pt_BR. Acesso em: 06 abr. 2023.

Fontes primárias

NOTA jornalística sobre a atuação de João Rodrigues da Fonseca Jordão. In: *O AUXILIADOR da Indústria Nacional: ou Collecção de memorias e Noticias interessantes*. RJ - 1833 a 1896. p. 55. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=302295&pagfis=17897&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 06 abr. 2023.

Poesia na escola: como ler e escolher poemas na visão de Alaíde Lisboa

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães*

Rafael Ubirajara de Lima Campos**

Resumo

Apresenta-se, neste artigo, a antologia *Poesia na Escola*, organizada por Alaíde Lisboa de Oliveira, e publicada, em 1966, pela Editora Bernardo Álvares. Busca-se apresentar as concepções da pedagoga sobre a literatura, a leitura, o ensino da leitura literária, a infância e a formação de leitores. Para tanto, faz-se uma apresentação das ideias presentes nos paratextos da edição e comentários sobre poemas selecionados para a composição da antologia. No decorrer da apresentação, desenvolve-se uma leitura analítica da posição da professora e articulam-se suas concepções com ideias recentes sobre o ensino de literatura, especificamente sobre a poesia na escola.

Palavras-chave: antologia; poesia; Alaíde Lisboa.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas); Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE). Mestre e doutora em Literatura Brasileira pela UFMG. Professora do Programa de pós-graduação em Letras da PUC Minas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2890-8999>.

** Colégio Santa Dorotéia. Professor de Língua Portuguesa do Ensino Médio. Mestre em Estudos Literários pela UFMG e Doutor em Literaturas de língua portuguesa pela PUC Minas. Orcid: 0000-0003-0387-8938.

Poetry at school: how to read and choose poems from the Alaíde Lisboa's perspective

Abstract

This article presents the *anthology Poesia na Escola*, organized by Alaíde Lisboa de Oliveira, and published in 1966 by Editora Bernardo Álvares. Our aim is to present the pedagogue's conceptions about literature, reading, literary reading teaching, childhood, and reader's development. In order to do this, we describe the paratexts ideas of the edition and we comment on the selected poems comprising the anthology. Along the description, we read analytically her position as a teacher and articulate her conceptions with recent ideas about literature teaching, specifically the ones about poetry at school.

Keywords: anthology; poetry; Alaíde Lisboa.

Este artigo pretende discutir a antologia *Poesia na Escola*, organizada por Alaíde Lisboa de Oliveira a partir de uma solicitação da Editora Bernardo Alvares. A ideia da editora era que a professora organizasse os poemas indicados pela Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, no programa oficial enviado às escolas do Estado. O exemplar que temos em mãos é aquele que reúne os quatro volumes de *Poesia na Escola*, do primeiro ao quarto ano, séries iniciais do ensino fundamental, e publicado, em 1966, pela referida editora.

Nessa publicação, a organizadora informa, no prefácio, que ali estão reunidas “Todas as poesias indicadas no novo programa” (OLIVEIRA, 1966, p. 5). Informa, ainda, que “precede a coletânea uma orientação didática sobre técnicas e processos novos que garantam o melhor rendimento na aprendizagem literária ou poética.” (OLIVEIRA, 1966, p. 5).

O livro é endereçado aos professores da Educação Básica, especificamente para as educadoras das séries iniciais da educação fundamental. Naquela época, esse período da escolarização das crianças era conhecido como curso primário, no qual os estudantes eram alfabetizados. Na antologia, os poemas aparecem organizados por ano escolar, indicando claramente em que altura do aprendizado da leitura os poemas entrariam como suporte para a formação da criança leitora. Neste artigo, vamos apresentar as concepções teóricas e metodológicas que se sobressaem ao entrarmos em contato com as orientações da professora Alaíde Lisboa de Oliveira. Nosso interesse é demonstrar que a escritora de *Bonequinha Preta* e *Bonequinho doce*, como professora se preocupava com a formação de leitores de literatura e defendia o protagonismo da criança nesse processo formativo, e a formação estética dos professores para a condução segura e atualizada da alfabetização das crianças. Para isso, vamos percorrer as orientações de Lisboa e, em seguida, comentar quatro poemas, cada um endereçado a uma série específica, para discutirmos o significado da presença daquela escolha, na formação estética dos leitores mirins.

Um prefácio, várias orientações

A edição *Poesia na escola*, de 1966, da Editora Bernardo Alves é aberta por um prefácio da autora no qual ela destaca o endereçamento da antologia: às professoras formadoras de professoras e aos pais. Ela diz: “Nas escolas normais o exercício de análise dos textos poéticos oferecerá a vantagem de abrir para os futuros educadores novos caminhos de aperfeiçoamento do gosto literário, preparando-os para a função magisterial num setor que merece ser estimulado: o de apreciação da beleza [...]” (OLIVEIRA, 1966, p. 5).

Destaca-se, portanto, que a educadora Alaíde Lisboa está preocupada com a formação estética e defende o estímulo à “apreciação da beleza” e mais: compreende que essa apreciação é algo que se aprende e pode ser ensinada nas escolas e por elas estimulada.

Para além dessa preocupação estritamente presente na rede de relações escolares (professor que forma professor que forma leitor), Alaíde Lisboa de Oliveira se preocupa também com os pais e indica a necessária participação deles na condução do processo de “formação integral”, no qual está presente o contato com a arte. Sobre isso, a autora defende em seu prefácio ao volume: “Desejamos, ainda, que os pais tão empenhados quanto os mestres, na formação integral dos filhos, encontrem neste livro um roteiro que facilite a colaboração no esforço da escola para levar a criança a um nível sempre mais alto – na arte e na vida.” (OLIVEIRA, 1966, p. 5).

Assim, fica evidenciada uma noção ampla da ação educativa para a arte que tanto é função da escola, como também função da família. Essa atitude, no entanto, não parece ser algo corrente no início do século, quando essas antologias foram publicadas pela primeira vez, o que parece ficar explícito no final do prefácio: “O propósito da apresentação deste volume é ajudar a professores e pais num campo da educação ainda pouco cultivado entre nós. Deus queira seja bem recebido nosso trabalho [...]” (OLIVEIRA, 1966, p. 5).¹

Esse fechamento do texto do prefácio dá dimensão do quanto a iniciativa de formação para a arte realizada na escola e na família é,

¹ De acordo com João Cláudio Arendit (2000), em artigo publicado na Revista *Soletas*, Alaíde Lisboa de Oliveira, Zilah Frota e Marieta Leite publicaram, em 1939, o livro *A poesia no curso primário*: I – Metodologia; II – Coletânea seriada pela Livraria Francisco Alves. Pelo que pudemos perceber no referido artigo, muitas dessas orientações presentes na edição de 1966 já estavam lá apresentadas.

ainda, uma novidade no tempo de publicação dessa antologia. Para além dessa chamada inovação, qual seja incluir a família na formação estética da criança em seu processo de alfabetização, Alaíde Lisboa de Oliveira desenvolve uma orientação didática para os professores, primeiramente, mas escrita de modo tão claro que qualquer outro leitor bem-intencionado pode compreender e usufruir.

Ao que nos parece, as preocupações de Alaíde Lisboa no que concerne à formação de um leitor de literatura e de um professor que também fosse leitor de literatura estão em consonância com o pensamento do crítico Antonio Candido. No ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, publicado em 1970, ele sustenta a tese de que o alto grau de analfabetismo é uma das causas da existência de um público restrito de leitores de literatura no Brasil e na América Latina. Mas não só o analfabetismo, pois, de acordo com o crítico e professor:

[...] ligam-se ao analfabetismo as manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas. (CANDIDO, 2011, p. 30)

Se, como anota o crítico, o “fato básico” é o analfabetismo, a antologia de poemas atua em duas frentes complementares: ela procura criar o alfabetizador e os alfabetizados que tenham intimidade com o texto literário. Assim, numa espécie de utopia, Alaíde Lisboa insiste, em seu prefácio, na importância da experiência de leitura do que seria o sublime estético, ou, ao menos, do que representaria algo de valor estético, o que também é desejado por Antonio Candido.

Essa espécie de utopia move, a nosso ver, o que na antologia *Poesia na escola* é apresentado como orientação didática que está desenvolvida em duas partes: I Como Ler poesia; e II Como escolher poesia. A seguir faremos uma rápida apresentação do pensamento da autora exposto nesses dois tópicos.

Leitura de poesia: formação dos professores e das crianças

Alaíde Lisboa inicia suas considerações sobre “como ler poesia” lembrando que “no curso superior, e mesmo no secundário, já se está generalizando o ensino de língua através de textos [...]” (OLIVEIRA, 1966, p. 7). Como se vê, ela parece reivindicar essa metodologia do ensino de língua para as concepções que vai defender. Há, em seguida, um alerta para algo que é o específico daquilo que ela chama de “leitura propriamente literária”. Assim, pode-se, ainda, destacar que Alaíde Lisboa faz diferença entre a leitura de natureza pragmática, informativa, e a leitura de natureza estética, literária.

Lisboa defende que a leitura de um poema pode ser marcada por “etapas sucessivas que se resumem do seguinte modo a) de identificação; b) de relacionamento de imagens, motivos, ideias com a experiência pessoal do leitor; c) de enriquecimento de *experiências* com ponto de partida no poema e busca de novos caminhos; d) de julgamento.” (OLIVEIRA, 1966, p. 7, grifo nosso). Essa ideia defendida pela pedagoga tornou-se, a nosso ver, uma espécie de tradição de sala de aula. Nos processos de leitura escolar divulgados em diferentes materiais didáticos, elementos dessas orientações persistem. Mais do que isso, até mesmo as novas orientações pedagógicas propostas pela BNCC parecem fazer ecoar alguns dos pressupostos defendidos por Alaíde Lisboa em sua antologia. Observe-se, a título de exemplo, como a ideia de formação integral do aluno e de leitor capacitado para e pela literatura estão ali presentes. Dentre os objetos de conhecimento prescritos para serem trabalhados do 1º ao 5º ano (que correspondem às séries iniciais do Ensino Fundamental), a BNCC destaca o que chama de “Campo artístico-literário” identificado como: “Campo de atuação relativo à participação em situações de leitura, fruição e produção de textos literários e artísticos, representativos da diversidade cultural e linguística, que favoreçam experiências estéticas.” (BNCC, p. 98). Considera, ainda que os processos desse campo devem se preocupar com a “Formação do leitor literário”, “Leitura colaborativa e autônoma”, e “Apreciação estética/estilo”. (BNCC, p. 98). Se há diferenças de abordagem, com a expansão do artístico na escola, ultrapassando a dimensão do literário, há claramente a valorização da fruição, da experiência e da formação de um leitor capaz de

compreender o texto literário em sua especificidade, conforme preconizado por Lisboa.

Independentemente de sabermos o que essa tradição da prática da sala de aula tem de influência direta do que já se dizia no início do século XX, fato é que o roteiro de Lisboa, difundido pela Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, foi amplamente assimilado na formação de professores. Segundo ela, essas “etapas sucessivas” contribuem para que “tempo, espaço, motivos, força persuasiva, musicalidade, beleza de forma e de conteúdo, clima emocional [sejam] vividos e revividos pelo leitor avisado [...]” (OLIVEIRA, 1966, p. 7).

O que a educadora pretendia naquele momento era, pelo que podemos notar em suas orientações, mobilizar os professores e os pais a realizarem experiência de uma “leitura propriamente literária” e apontar como deve ser a análise para (e com) os pequenos, distinguindo-a daquela feita com os adultos:

A análise de um poema, no curso superior e no médio, prevê certo lastro cultural que não existe ainda em aluno do curso primário; nesse período, portanto, a análise será simples, concreta mesmo, dentro da pouca *experiência* dos pequenos aprendizes, de suas possibilidades, de sua sensibilidade e de sua inteligência em evolução [...] (OLIVEIRA, 1966, p. 7, grifo nosso).

A preocupação didática de Alaíde é marcada por noções relevantes difundidas no decorrer do século XX, entre as quais se destaca o valor da experiência, como vimos, em diferentes momentos de sua orientação. A experiência é para ela, a nosso ver, compreendida como contato próximo com a criança, o diálogo do professor com o pequeno leitor e, ainda, pressupõe o incentivo à atuação do aprendiz. Se ainda é possível perceber uma concepção de leitura mais dirigida pelo professor-formador que alerta previamente o leitor daquilo que pode encontrar no texto, não se pode deixar de destacar a preocupação de Alaíde Lisboa Oliveira com a criança e seu protagonismo no processo de formação como leitor. Ela afirma:

A leitura propriamente literária oferece ensejo para a *participação* do aprendiz no clima artístico e poético, desde que bem interpretada e analisada.

No curso primário já se deve fazer tentativa de comentários de textos em que se obedeça a critérios adaptados à idade e às *experiências*, ainda limitadas, dos pequenos alunos. O que se pretende é que a *leitura sentida e vivida* nos tenros anos seja garantia de *melhor integração* do leitor e autor ou leitor e texto, nos anos posteriores [...] (OLIVEIRA, 1966, p. 7, grifo nosso).

Nota-se, nessa orientação, que Lisboa está entendendo que a ação da leitura nos primeiros anos de escola é tanto um “porvir” (uma integração futura “nos “ anos posteriores”) quanto uma experiência presente ainda que “limitada”. É com esse espírito que ela exemplifica, em suas orientações, a leitura de diferentes poemas a partir de etapas bem definidas e consideradas, como dito anteriormente, de modo sucessivo. Para se entender toda a concepção, damos a palavra para a educadora e transcrevemos todo o processo por ela pensado:

Etapas que podem ser observadas na análise de um poema:

- 1) O professor faz uma leitura em voz alta.
- 2) Os alunos fazem uma leitura silenciosa.
- 3) O professor, em colaboração com os alunos divide o poema em itens, que podem ou não corresponder estrofes.
- 4) O professor e os alunos situam cada item no tempo e no espaço, examinam os motivos, comparações, imagens, sugestões, rimas, ritmo, qualidades musicais, estilo, palavras.
- 5) O professor sugere a releitura do poema individual ou em conjunto, pela turma ou por grupos.

Decorar poema ainda se tem de considerar como bom processo de encaminhamento de participação pessoal do leitor com o texto, sobretudo se a poesia for antes conscientizada através de análise e participação de cada verso, de cada expressão; se a memorização se fizer com anuência e interesse do aprendiz. (OLIVEIRA, 1966, p. 8).

Nessas orientações, um certo protagonismo já está previsto nos itens 3, 4 e 5, indicando a necessidade de participação dos pequenos na leitura e análise de um poema. Nos exemplos desenvolvidos pela professora Alaíde Lisboa, podemos notar que ela fará uso daquele roteiro já apresentado anteriormente: o item número 3 corresponde a um certo

processo de identificação; o número 4 é a construção do relacionamento de imagens, motivos, ideias a partir da experiência do leitor e com a condução do professor; o número 5 corresponde, de algum modo, à construção do enriquecimento de experiências com ponto de partida no poema e busca de novos caminhos, o que possibilita a construção de um certo julgamento estético.

O que se pode pensar é que, ao descrever as etapas de leitura coletiva e o caminho sucessivo proposto pela educadora, para ela, a leitura não é um ato solitário, ao contrário, é um ato solidário. Nela entram as experiências dos que leem juntos, a sensibilidade de cada um a obra em seus aspectos temáticos e formais. A professora indica a necessidade de percepção de elementos como a sonoridade, a formação do verso, que, juntos com a experiência vivida colabora com a construção de comentários sobre o texto que já alcançam alguns elementos de sua construção estética. Novamente, é de se notar como as notações e orientações da pedagoga se prolongam até o século XXI, pois uma das habilidades a serem construídas pelos alunos, de acordo com a BNCC, seria a de: “Apreciar poemas e outros textos versificados, observando rimas, sonoridades, jogos de palavras, reconhecendo seu pertencimento ao mundo imaginário e sua dimensão de encantamento, jogo e fruição.” (BNCC, p. 113).

Embora percebamos ecos das reflexões de Alaíde Lisboa nas tradições de sala de aula de ensino da leitura “propriamente literária” e em orientações oficiais recentes para a formação do leitor literário, é preciso fazer uma ressalva antes de passarmos aos comentários dos poemas escolhidos. Comparados os escopos das convicções de Lisboa e as atuais, observamos uma diferença de foco entre aquilo que vemos nas orientações de Alaíde Lisboa, no início do século XX, e as orientações presentes, hoje, na BNCC. Parece que a pedagoga pensava na formação da sensibilidade dos pequenos leitores, dos professores formadores e até mesmo dos pais; pelo modo como a literatura aparece na BNCC, o que está em foco é o desenvolvimento de habilidades, o que é, do nosso ponto de vista, significativamente distinto. Entendemos, no entanto, que este é um ponto que merece aprofundamento, mas não temos como desenvolvê-lo no escopo deste artigo, que mais pretende apresentar as convicções da pedagoga mineira.

Apresentadas as ideias de Lisboa sobre como ler poesia, passamos a observar como a professora orienta a escolha de poemas.

A arte e a moral na escolha de poemas

No item destinado a apresentar aos professores e pais como fazer para escolher poesia, Alaíde Lisboa explicita que a literatura pode e deve ter uma finalidade educativa. Ela afirma: “A poesia só preencherá suas finalidades – como *instrumento educativo da criança e meio de aperfeiçoamento espiritual* – quando, na seleção do material se atenda a critérios básicos, de ordem geral e particular [...]” (OLIVEIRA, 1966, p. 21, grifo nosso). Ainda segundo Alaíde Lisboa, “os dois grandes princípios que devem ser considerados em primeira linha, na escolha do material poético, são arte e moral.” (OLIVEIRA, 1966, p. 21). Assim, com esse pensamento ela procura aliar o que considera aspectos estéticos com elementos de formação moral, o que formaria o circuito da “finalidade educativa” da leitura literária.

Para falar sobre o conceito de arte que a conduz, Lisboa cita Percival Chubb para quem:

[o] domínio dos fatos, dos dados de aritmética, de geografia e de história pode ser invadido com certa violência intelectual, e metódica. Mas não se dará o mesmo com a Arte – Desenho, escultura, música, poesia, – mundo de valores que não suportariam tal violência e nem se medem a escalas. Aqui o último árbitro é o gosto. E o gosto não se mede nem se pesa. (CHUBB, 1920, *apud* OLIVEIRA, 1966, p. 22).

A concepção de Chubb trazida pela autora indica sua percepção da diferença entre as ciências exatas, as ciências em geral e a arte na escola. Salienta, por exemplo, a concepção de gosto como elemento fundamental e destaca a importância da fruição como aspecto relevante para a seleção de textos literários. O elemento subjetivo é, portanto, colocado em destaque no processo de escolha dos textos. E esse elemento subjetivo da escolha é, mais uma vez, a experiência. Segundo Lisboa, o processo de escolha de textos artísticos “depende também de um complexo de *experiências*, conhecimentos, que nos dá a vida e a arte [...]” (OLIVEIRA, 1966, p. 22, grifo nosso). Outras afirmações dão sentido ao que ela compreende como arte:

É difícil, e seria ousado enunciar de maneira positiva, absoluta: a composição poética de tais e tais valores é uma composição de sentido artístico. Mas podemos convir em que o sentido artístico se encontra: na beleza da forma, na emoção, no sentimento, na música, no ritmo, no colorido, na harmonia, na imaginação, na vida. A beleza de uma poesia dependerá das palavras: mas não se restringe às palavras. Não se esconderá nas rimas, que não são forma exclusiva de beleza, porquanto há versos brancos maravilhosos. Nem sempre virá presa a um ritmo definido. Ela terá talvez um ritmo interior indefinido... (OLIVEIRA, 1966, p. 22).

Nota-se na reflexão da professora Alaíde Lisboa de Oliveira o quanto a dimensão estética é importante para a escolha e como a professora e escritora compreende a literatura. Se, por um lado, destaca os elementos que fundamentam os critérios dos que escolhem poemas – tais como aspectos da forma (a palavra, a música, o ritmo, a cadência do verso, a harmonia) e os aspectos subjetivos (emoção, sentimento, imaginação) –, por outro lado, ela destaca o quanto a arte pode ser surpreendente e sem regras que a domine, e se rende aos “versos brancos maravilhosos”, ao ritmo indefinido, às cadências novas e inusitadas.

Por perceber essa natureza sempre surpreendente da arte, a professora defende que o professor seja um leitor, um sujeito afeiçoado ao convívio com a “atmosfera artística”. Para Oliveira:

O harmonioso, o belo, o sublime, só o podemos sentir na convivência do harmonioso, do belo e do sublime. Um professor será capaz de julgar da presença ou ausência do sentido artístico em uma poesia se se familiarizar com a literatura. A muita leitura literária, especialmente poética, dará percepção mais segura, poder mais real de selecionar [...]. [...] Leia o professor os grandes poetas, nossos e estrangeiros; leia-os muito; leia-os sempre. (OLIVEIRA, 1966, p. 22).

A recomendação talvez principal é que, para o professor fazer boas escolhas de poemas é importante que ele se forme leitor, estudioso de literatura, e que conheça o que ela chama de “manuais de estilo” e textos de “críticas literárias”. Se para ela é importante o elemento estético, Oliveira não deixa de lado a discussão sobre a moral. Nesse ponto, ela é direta e destaca:

Tratando-se de poesia para crianças, a questão moral é clara, positiva. A alma infantil é de uma delicadeza extrema e o educador tem obrigação de evitar-lhe choques, descargas, emoções, que possam trazer consequências graves para a vida. [...] Condenamos, para crianças, não só poesias de assuntos impróprios para a idade, como também as que tenham conceitos errôneos ou motivos inconvenientes à mesma idade e ao desenvolvimento mental do educando. (OLIVEIRA, 1966, p. 23).

Ao destacar essas noções morais que tanto ainda são correntes na escolha de poemas para os pequenos, ela defende a ideia de que a criança é um ser inacabado de corpo, coração e espírito e, por isso, deve ser defendida de “exaltações poéticas de sentimentos indesejáveis: revolta, despeito, paixão”. Se, para aquele momento, essa ideia era definitiva, concepções de infância mais recentes não a avalizariam. Independentemente disso, o que se observa é que a discussão sobre os temas que são próprios ou impróprios para serem apresentados às crianças é também algo que ainda acompanha a discussão sobre a poesia (a literatura) na escola.

Outro ponto levantado por Lisboa é a questão da acessibilidade. Ela desenvolve uma reflexão na qual considera que “para que a poesia esteja em função dos valores educativos não lhe basta o sentido artístico e moral. Também lhe é necessária a acessibilidade. Que seja acessível à criança. Acessível na linguagem, na forma, no assunto ou motivo ou pensamento, e no sentimento.” (OLIVEIRA, 1966, p. 24).

Ainda para garantir a acessibilidade, Alaíde Lisboa considera que serão os interesses, os conhecimentos, as experiências da criança que devem conduzir as escolhas dos formadores. A experiência é, portanto, o ponto central para as escolhas dos textos e das metodologias de abordagem deles. Assim os temas, as formas e a moral andam juntas, aliadas tanto ao que a criança é, no momento do contato com o texto, quanto ao que o formador deseja que ela venha a ser. Ou seja, na voz de Alaíde Lisboa (1966, p. 25) a escolha “há de partir, pois, de onde está a criança, sugerindo-lhes novos interesses, novas experiências, novas atitudes, novos sentimentos nos livros, na arte, na vida [...]”.

Poemas escolhidos

Comentaremos, a seguir, alguns dos poemas que compõem a antologia a fim de entender como neles se explicitam as concepções de infância e de ensino de leitura “propriamente literária” sintetizadas na própria curadoria da obra. Em outras palavras, os poemas escolhidos presentes no Programa Educacional do Estado correspondem – ao menos intencionalmente – ao que Alaíde Lisboa julgava ser adequado aos leitores das séries iniciais do ensino fundamental. E tal adequação tem como parâmetro duas variantes: a estética e a temática, conforme apresentamos anteriormente. Iniciemos pelo poema “A estrelinha”, do poeta cearense Martins d’Alvarez, indicado para crianças do primeiro ano:

A estrelinha

Vejo, à noite, uma estrelinha
no céu, piscando, piscando...
Mamãe diz que ela, de longe,
pisca, pisca é me chamando.

Quando eu crescer e papai
me comprar um avião,
vou te buscar, estrelinha,
na palma da minha mão.

(ÁLVAREZ *apud* OLIVEIRA , 1966, p. 44).

Nesse poema, o leitor é convidado a assumir o ponto de vista de uma criança que observa o céu noturno e que, com a mediação de sua mãe, compreende uma espécie de atração mágica dos (e pelos) astros. As estrelas, longe de significarem a desimportância do ser humano em relação à vastidão da galáxia, existem, ao contrário, em função da própria criança que olha o céu. Personificadas, elas o chamam por piscadelas.

As imagens da mãe e do pai estão afinadas com a espécie de contrato social da época. Assim, a mãe, próxima da criança, é a voz do aconchego e da explicação. O pai, por outro lado, com o auxílio do dinheiro – impossível

e mágico – é quem irá satisfazer o sonho da criança. O poema põe em cena, portanto, o que pode ser uma experiência cotidiana da criança. Tudo isso, no plano temático, condiz muito bem com o que foi proposto na apresentação da antologia: o poema, de compreensão quase imediata, convida o pequeno leitor a fruir sua dimensão estética sem que dê por isso. O leitor é embalado pelo ritmo e pelo entendimento, simultaneamente.

Do ponto de vista estritamente estético, os versos compostos em redondilha maior auxiliam no estabelecimento do clima projetado no poema. Trata-se de uma métrica quase intuitiva, de extração popular e folclórica, que torna a leitura e a declamação simples e de saboroso acompanhamento. A dureza do rigor métrico é amolecida pela fruição inconsciente da redondilha, tão presente nas cantigas de roda e nos folgedos populares.

Dentre os poemas propostos para o segundo ano, temos a conhecida e sugestiva “Canção dos tamanquinhos”, da escritora Cecília Meireles.

A canção dos tamanquinhos

Troc... troc... troc... troc...
ligeirinhos, ligeirinhos,
troc... troc... troc... troc...
vão cantando os tamanquinhos...

Madrugada. Troc... troc...
pelas portas dos vizinhos
vão batendo, Troc... troc...
vão cantando os tamanquinhos...

Chove. Troc... troc... troc...
no silêncio dos caminhos
alagados, troc... troc...
vão cantando os tamanquinhos...

E até mesmo, troc... troc...
os que têm sedas e arminhos,
sonham, troc... troc... troc...
com seu par de tamanquinhos...

(MEIRELES *apud* OLIVEIRA, 1966, p. 53).

A escolha da “Canção dos tamanquinhos” para compor a seção dedicada ao 2º ano revela, por si mesma, a imagem de um leitor possivelmente mais íntimo da abstração, um pouco mais maduro. Muda-se o grau de exigência de leitura a partir de um poema todo construído pela metonímia, no qual os tamanquinhos evocam a imagem de uma pessoa que anda sob a chuva da madrugada.

Os versos carregam uma contradição que mal se sente, devido à habilidade da poeta em opor um tom lúdico a uma atmosfera algo sombria. Assim, por mais que a circunstância seja a de ruas alagadas pela chuva da madrugada, a reiteração das onomatopeias, “troc”... “troc”, bem como a opção pelo diminutivo “tamanquinhos”, conferem aos versos aguda singeleza.

Na estrofe final, surpreendentemente, as metonímias desaguam em uma questão social que conduz o leitor a mais uma camada de entendimento. Afinal, “até mesmo” aqueles que possuem “sedas” e “arminhos”, representantes de alguma indeterminada fidalguia, sonham com os tamanquinhos. Assim, propõe-se uma divisão social invertida: os tamanquinhos ligeiros, sob os pés de quem trabalha sob condições incômodas, constituem o sonho daqueles que representam a burguesia, caracterizada pelo aconchego da vida privada.

Entre os poemas selecionados para o terceiro ano, aparece “Bárbara Bela”, de Alvarenga Peixoto. A presença desse poema é mais um índice de que a antologia foi pensada de acordo com o que seria, para a organizadora do volume, adequado para uma criança de nove anos. Dizemos isso porque este é um dos poemas da coletânea que trata da morte, tema já antecipado, de forma sugestiva, em alguns poemas do segundo ano, mas não de modo tão claro.

Bárbara bela
No Norte estrela
Que o meu destino
Sabes guiar;
De ti, ausente
Triste somente
As horas passo

A suspirar.

Por entre as penhas
De incultas brenhas,
Cansa-me a vista
De te buscar;
Porém não vejo
Mais que o desejo,
Sem esperança
De te encontrar.

Eu bem queria
A noite e o dia
Sempre contigo
Poder passar;
Mas orgulhosa
Sorte invejosa
Desta fortuna
Me quer privar.

Tu, entre os braços
Ternos abraços
Da filha amada
Podes gozar.
Priva-me a estrela
De ti e dela,
Busca dois modos
de me matar!

(PEIXOTO *apud* OLIVEIRA, 1966, p. 68).

Nesse caso, a voz lírica lamenta uma dupla perda, da filha e da mulher amada. Os versos pedem, assim, por um leitor dotado não só de sensibilidade como de certa capacidade de lidar com o que há de triste na realidade. Deduz-se que os leitores do 3º ano já estão um pouco mais afastados do universo da imaginação, característico da infância, e mais próximos da realidade propriamente dita.

No entanto, ao tema da morte, os versos de “Bárbara bela” acrescentam o tópico do amor. É um poema triste, sem dúvida, mas essa tristeza está envolta em uma declaração de amor que lhe confere inegável beleza. Intransitivo, já que não há ouvido que a escute, o amor vocalizado pelo poeta é um canto de dor dirigido ao infinito. Solitário, resta a ele o lamento do amor perdido. Em oitavas com versos de quatro sílabas, o amor e a melancolia são cantados em um ritmo ágil, delicado, pronto para a fruição e memorização, quase que espontânea².

Da seleção feita para o quarto ano, escolhemos o poema “A cavallhada”, de Ascenso Ferreira.

A cavallhada

Fitas e fitas...

Fitas e fitas...

Fitas e fitas...

Roxas,

verdes,

brancas,

azuis...

Alegria nervosa de bandeirinhas trêmulas!

Bandeirinhas de papel bulindo no vento!...

Foguetes do ar...

— “De ordem do Rei dos Cavaleiros,

a cavallhada vai começar!”

Fitas e fitas...

Fitas e fitas...

Fitas e fitas...

² Esse poema é apresentado em versões diferentes dessa aqui referida por Alaíde Lisboa. Na história de circulação de “Bárbara bela”, há variante quanto a presença de um refrão que não está inserido na edição de *Poesia na escola* de 1966. O refrão é “Isto é castigo/ que Amor me dá. Com ele poderíamos pensar na presença, no poema, de uma das convenções estéticas neoclássicas mais comuns, que é a referência à mitologia greco-latina. Afinal, o eu-lírico se faria vítima da inveja de um deus, o Amor, que lhe teria castigado por ter sido dono de uma vida ditosa. Sobre essas diferenças sugere-se MIRANDA (2014).

Roxas,
verdes,
brancas,
azuis...

— Lá vem Papa-Légua em toda carreira
e vem com os arreios luzindo no sol!

— Danou-se! Vai tirar a argolinha!
— Pra quem será?

— Lá vem Pé-de-Vento!
— Lá vem Tira-Teima!
— Lá vem Fura-Mundo!
— Lá vem Sarará!

— Passou lambendo...
— Se tivesse cabelo tirava...
— Andou beirando!...
— Tirou!!!

— Música, seu mestre!

— Foguetes, moleque!
— Palmas, negrada!
— Tiraram a argolinha!
— Foi Sarará!

Fitas e fitas...
Fitas e fitas...
Fitas e fitas...

Roxas,
verdes,
brancas,

- Viva a cavallhada!
- Vivôô!!!
- “De ordem do Rei dos Cavaleiros,
a cavallhada vai terminar!”

(FERREIRA *apud* OLIVEIRA, 1966, p. 89).

O poema “A cavallhada” demonstra a disposição da coletânea em acolher a poesia de corte modernista. Aqui, está pressuposto um leitor já plenamente alfabetizado e íntimo da poesia. Não se trata de um poema que se constrói pela rima ou pelo metro. Ele requisita um leitor cujos ouvidos já admitam a oralidade e o colóquio como veículos de musicalidade. A leitura que se subentende do poema sequer é a da declamação tradicional, mas, sim, a da teatralização ou do jogonal. Infere-se, assim, uma concepção de infância que acolhe a participação do outro, traduzida pelos laços de fraternidade que se deseja para os jovens alunos.

Além disso, é um poema que leva em conta a diagramação, convidando a se ver antes de se ler. Sinestésico por natureza, os versos de Ascenso Ferreira dão outra dimensão à infância na antologia de Alaíde Lisboa. Ela é agora definitivamente social. Tanto assim, que o poema “A cavallhada” expõe, por meio de seu título-tema, uma das formas como a infância e a brincadeira perduram no universo adulto.

Últimas considerações

Antes de concluirmos, é preciso, ainda, destacar, nos poemas escolhidos, a diversidade de poetas, entre os quais estão os românticos como Gonçalves Dias, os parnasianos Vicente de Carvalho e Olavo Bilac, os simbolistas como Alphonsus de Guimaraens, os modernos mais conhecidos e canônicos (Bandeira e Drummond), outros menos conhecidos do público atual como Augusto Frederico Schmidt. Há, ainda, os que se tornaram reconhecidos também por sua produção endereçada às crianças, como

Vinícius de Moraes e Cecília Meireles. Há poemas traduzidos de autores estrangeiros do porte de Emily Dickinson, Rabindranath Tagore, e latino-americanos como José Martí e Gabriela Mistral. Portugueses como Fernando Pessoa também estão presentes. Enfim, a diversidade de poetas e estilos é muito relevante na seleção de textos apresentados na antologia *Poesia na escola*. Essa escolha indicia mais uma concepção relevante: oferecer todo o tipo de poesia aos pequenos.

Nota-se, ainda, uma enorme diferença de temas e tonalidades que vão desde o amor, a paixão, a melancolia, o encontro e o desencontro afetivo, até a delicada relação da criança com a mãe e o pai.

Visto desse modo pode-se dizer que a antologia *Poesia na escola* acolhe contradições que lhe dão complexidade e verticalidade. E uma das características que tornam rica essa antologia escolar é o acolhimento de poemas muito distintos entre si, tanto no que concerne aos elementos estéticos quanto aos motivos e temas.

Os poemas representam tanto a fixidez da forma quanto o verso livre e branco, tanto o emocionalismo intenso quanto o ludismo. Ou seja, não há, no florilégio, uma inclinação estética apenas, o que empobreceria sobremaneira a antologia, mas, sim, a síntese daquilo que pretendeu Mário de Andrade, tanto em sua obra como em sua atividade intelectual: o direito à pesquisa estética. O livro *Poesia na escola* é de *per si* o resultado dessa intenção modernista – se assim a podemos chamar. O que interessa é a poesia e a formação do leitor.

É de se notar que, no entanto, os temas religiosos e familiares se apresentam de modo transversal, estando incluídos em todas as secções do livro, do 1º ao 4º ano. Uma explicação plausível para tal presença é o fato de a coletânea responder a uma demanda institucional, do sistema oficial de ensino. Nela, portanto, está plasmada não só o que Alaíde Lisboa julga como o sublime estético, mas também o que ela conhece sobre o ponto de vista das famílias que terão/tiveram em mãos essa coletânea.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos de literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo, Martins, 1974.

ARENDIT, João Cláudio. *Revista Solettras*, n. 40, 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, DF: Ministério da Educação.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

MIRANDA, José Américo de. Bárbara bela. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, FAE , v. 23, n. 2, 2014.

OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de; FROTA, Zilah; LEITE, Marieta. *A poesia no curso primário*: I – Metodologia; II – Coletânea seriada. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1939.

OLIVEIRA, Alaíde Lisboa. *Poesia na escola*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1966.

Di-versos e um *Caldeirão de poemas*: as antologias traduzidas de Tatiana Belinky

Sandrelle Rodrigues de Azevedo*

Resumo

A literatura infantil nacional, desde seus primórdios, é marcada pela presença volumosa de traduções de produções estrangeiras. Essa predominância se mantém até meados da década de 1970, quando esse cenário começa a se modificar lentamente, e o mercado editorial brasileiro vai se alargando com a produção nacional. Nesse período, além de se tornarem célebres por sua produção autoral, dedicam-se à tradução de obras importantes autores como José Paulo Paes, Henriqueta Lisboa e Tatiana Belinky.

É nas traduções de poemas realizadas por Tatiana Belinky que nos detemos neste artigo, trazendo luz a essa parte da produção da autora, por vezes tão pouco lida e citada. Dentre suas obras, fruto de traduções, enfocamos os textos poéticos que compõem duas coleções: *Di-versos*: Russos (1990), Hebraicos (1991) e Alemães (1993) e *Um caldeirão de poemas*, 1 (2003) e 2 (2007). São, portanto, cinco antologias que somam cento e vinte seis poemas, uma contribuição significativa dentro do universo de nossa poesia para crianças e jovens.

Palavras-chave: tradução; poesia infantil; Tatiana Belinky.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3232-7759>.

Di-versos and *Caldeirão de poemas*: the anthologies Translated by Tatiana Belinky

Abstract

National children's literature, since its beginnings, is marked by the voluminous presence of translations of foreign productions. This predominance continued until the mid-1970s, when this scenario slowly began to change, and the Brazilian publishing market expanded with national production. During this period, in addition to becoming famous for their authorial production, they dedicated themselves to the translation of important works by authors such as José Paulo Paes, Henriqueta Lisboa and Tatiana Belinky.

It is in the translations of poems carried out by Tatiana Belinky that we focus in this article, bringing light to this part of the author's production, sometimes so little read and cited. Among his works, the result of translations, we focus on the poetic texts that make up two collections: *Di-versos*: Russos (1990), Hebraicos (1991) and Alemães (1993); and *Um caldeirão de poemas*: 1 (2003) and 2 (2007). There are, therefore, five anthologies that add up to one hundred and twenty-six poems, a significant contribution within the universe of our poetry for children and young people.

Keywords: translation; children's poetry; Tatiana Belinky.

Introdução

Se pensarmos a participação da tradução no processo de formação da literatura infantil nacional, veremos que, desde seus momentos inaugurais, os produtos que circulavam no Brasil eram predominantemente frutos da importação de obras, via adaptações e traduções. Os primeiros livros para crianças brasileiras traduzidos vieram de Portugal durante a segunda metade do século XIX. Nesse momento, ainda direcionados à leitura escolar, circulavam traduções, por exemplo, das obras de Daniel Defoe, Swift, Walter Scott, Cônego Schmidt, entre outros (ARROYO, 2011, p.132-135).¹ Só no fim do século XIX, vemos as primeiras traduções em português brasileiro.

No início do século XX, Monteiro Lobato seria o principal nome da literatura infantil nacional, não apenas pela sua contribuição no mercado editorial, mas, principalmente, pela publicação das histórias do Sítio do Picapau Amarelo, obras com características tão inovadoras para a época que fizeram Lobato ser considerado o pai da literatura para crianças no Brasil.

Entretanto, ao lado de sua produção autoral, é importante destacar também a dedicação de Lobato à tradução e adaptação de clássicos da literatura mundial, entre os quais podemos destacar *Robinson Crusoe* (1930), *Alice no País das Maravilhas* (1931), *Pinocchio* (1933) e *As viagens de Gulliver* (1937) (LIMA, 2018).

Segundo Debus e Torres (2016, p.11),

Na década de 1940, Lourenço Filho avaliava que 70% da produção literária destinada à criança brasileira consistia em traduções de textos estrangeiros, preocupação gerada pela invisibilidade de uma produção nacional que circulava em torno de meia dúzia de autores, o que persiste até a década de 1970.

Somente no final da década de 1970, essa presença predominante de traduções começa a se modificar lentamente, e o mercado editorial brasileiro vai se alargar com a produção nacional. Contudo, além de serem célebres

¹ Para informações cronologicamente mais detalhadas sobre essa fase de traduções no Brasil, Leonardo Arroyo, em sua obra *Literatura infantil brasileira* (2011), dedica dois tópicos a essa temática.

por sua produção autoral, se dedicaram à tradução de obras importantes autores como José Paulo Paes, Henriqueta Lisboa e Tatiana Belinky.

É nas traduções de poemas realizadas por Tatiana Belinky que queremos nos deter neste artigo, trazendo luz a essa parte da produção da autora, por vezes tão pouco lida e citada.

Um pouco de Tatiana Belinky

Tatiana Belinky (1919-2013) foi uma mulher múltipla, exercendo, dentre tantas outras profissões voltadas para o mundo artístico, a de escritora, tradutora e adaptadora de mais de 250 livros infantil e juvenis. Russa naturalizada brasileira, a autora se torna mais conhecida do grande público quando, nos anos 1970, ela e o marido, Júlio Gouveia, fazem a primeira adaptação para a TV do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato.

Sua estreia na literatura para crianças acontece só em 1987, com o livro *Limeriques*, composto por poemas escritos na forma que dá título à obra, inspirada nos *limericks* populares na literatura inglesa.²

Falante de russo, alemão, letão, inglês, francês e português, Belinky utilizou seu conhecimento de tantas línguas para enriquecer e diversificar os escritos que produziu para a infância, chegando a adaptar para crianças autores como Tostói e Liesscov. Em uma de suas premiadas antologias de contos, *Salada Russa* (1988), incluiu autores como Tchekhov, Gorki e Puchkin.

Dentre suas obras, fruto de traduções, gostaríamos de enfocar neste artigo os textos poéticos que compõe duas coleções: *Di-versos*, Russos (1990), Hebraicos (1991) e Alemães (1993) e *Um caldeirão de poemas*, 1 (2003) e 2 (2007). São, portanto, cinco antologias que somam cento e vinte

2 A posteriori, Tatiana Belinky se dedicou com frequência a essa forma lírica, publicando vários livros – *Desatreliques* (2000), *Bregaliques* (2002), *Bisaliques* (2005), *Limeriques do bípode apaixonado* (2005), *Bicholiques* (2006), *Limeriques da coroa implicante* (2006), *Salada de limeriques* (2007), *Temqueliques: limeriques do poderoso e perigoso* (2008), *Limeriques das causas e efeitos* (2008), *Cacoliques* (2009), *Língua de criança: limeriques às soltas* (2011), *Limeriques para pinturas* (2013), *Limeriques das coisas boas* (2013), *Medoliques* (2014), *Limeriques estapafúrdios* (2014), são alguns deles – todos voltados para o público infantil e juvenil. Uma dessas obras é analisada no artigo “A poesia infantil de Tatiana Belinky: sobre *Limeriques do bípode apaixonado* e outras obras” (2021) (Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/Leia/rt/printerFriendly/2212/0>).

seis poemas, uma contribuição significativa dentro do universo de nossa poesia para crianças e jovens. Em se tratando dessas traduções, Tatiana foi agraciada com as seguintes premiações: Prêmio “Monteiro Lobato”, de tradução da FNLIJ 1990, por *Di-versos Russos*; Prêmio Altamente Recomendáveis Tradução 1990, por *Di-versos Hebraicos*; Prêmio Altamente Recomendáveis Poesia 1993, por *Diversos Alemães*.

Di-versos

Nessa coleção, publicada pela Editora Scipione, nos anos iniciais da década de 1990, temos poemas em três línguas com as quais a autora tinha ligações que poderíamos chamar de biográficas. Nas apresentações dos títulos, Belinky explica como aprendeu a falar cada um dos idiomas e cita os critérios de escolha dos poemas: “Eu os traduzi e adaptei, porque gosto deles há muito tempo [...]” (BELINKY, 1990, p. 4) e porque “transmitem sensibilidade, otimismo e esperança [...]” (BELINKY, 1991, p. 4).

A autora explica também os três motivos que a levaram a escolher o título da coleção como *Di-versos*: “Trata-se de um trocadilho triplo, porque fala de três coisas sobre este livro: as suas histórias são todas diferentes, portanto diversas; são todas poesias, portanto em versos; e são... bem, pelo menos eu acho que são, divertidas [...]” (BELINKY, 1990, p. 4).

De cada um dos autores traduzidos, Belinky apresenta uma pequena biografia antes dos poemas. E também traz para o leitor alguma informação pessoal sobre sua vida, seja um dado biográfico, seja sobre seu fazer artístico, ou ainda alguma informação sobre o lugar de origem dos poemas. Vejamos um exemplo:

Vim para o Brasil quando tinha dez anos de idade e, desde que cheguei, sempre quis compartilhar com as crianças brasileiras as alegrias que curti com a leitura de livros, fossem histórias, contos, crônicas, poesias, teatro – tudo!

Bem, eu cresci, estudei, casei, tive filhos e netos aqui no Brasil – sempre em São Paulo. Fiz muitos trabalhos em teatro e televisão para crianças e jovens, escrevi diversos livros, traduzi muitos outros, de várias línguas. Ainda e sempre querendo repartir com você as emoções das aventuras que moram entre as duas capas de um livro. (BELINKY, 1990, p. 4-5).

O primeiro livro publicado é o das traduções do russo, justamente pela nacionalidade da autora, que retoma os poemas que marcaram sua infância e adolescência. Em *Di-versos: Russos* (1990) temos dez poemas divididos de maneira desigual por cinco autores: cinco poemas de Samuil Marchak, dois de Ivan Krilov, um de Sacha Tchorny, um de Serguei Mikhalcov e um de Vladimir Maiakovski.

Por serem autores diferenciados, o estilo dos textos vai mudando, mas podemos considerar como predominantes os poemas mais longos e de abordagem bem-humorada, bem como a utilização da distribuição inusitada dos versos nas páginas, junto com as ilustrações de Cláudia Scatamacchia.

Vejamos dois exemplos:

Seis zeros

(Samuil Marchak)

Chegou jururu da escola o Joaquim
Trazendo seis zeros no seu boletim.

Ao ver essas notas, o pai alarmado
O filho interpela, perplexo e zangado:

— Por que este zero, este aqui, o primeiro?
Como é que foi isto, moleque arteiro?

— É que o professor, pai, é meu desafeto.
Foi só porque eu disse que eclipse é um inseto.

Comenta a mamãe, com suspiros e ais:
— Por essa resposta, até zero é demais!

E o Quim logo explica, enxugando o suor:
— Na escola não tem uma nota menor...

— E este outro zero, por que, filho meu?
— Falei que na horta é que cresce o pigmeu.

— E este outro aqui, zero número três?

— Eu disse que a cabra é um felino chinês.

— E o quarto dos zeros, explica, malandro!

— Falei de um cometa da espécie escafandro.

— E o número cinco, por que este zero?

— Pensei que batráquio era um rei, como Nero.

— E o último zero no teu boletim? —

O pai indignado esbraveja por fim.

— Foi só porque eu disse que a hipotenusa

É mestiça de um pônei com uma medusa...

— Que horror! — geme a mãe.

— Sai da sala, Joaquim!

Pro quarto! E carrega este teu boletim!

E lá vai o Quim — não se faz de rogado —

Direto pra cama: “Estou muito cansado!”.

Logo adormeceu, e dormiu e rondou,

E em meio aos roncos, um sonho sonhou:

Seu quarto invade um furioso Cometa,

Trajando escafandro e fazendo careta,

E zumbe um Eclipse em volta da cama,

Enquanto na horta um pigmeu cresce e chama!

E um gato, com chifres de cabra montês

Exibe suas garras, balindo em chinês!

E irrompe guinchando uma Hipotenusa,

Com cascos de pônei e olhar de medusa,

E um sapo de toga e com cara de Nero
Pula no seu peito — ai! ui! Que entrevero!

E todos atacam o Quim tremebundo
E urram: — Chegou tua vez, vagabundo!

Em monstros horrendos tu nos transformaste.
Agora tu não nos escapas, ó traste!

De susto, da cama despenca o Joaquim:
Aberto ao seu lado está o seu boletim.
(BELINKY, 1990, p. 23-27).

Temos aqui um poema praticamente todo composto por dísticos que rimam entre seus dois versos. Em sua primeira parte, vemos uma conversa entre o filho que tirou só zeros no boletim e os questionamentos dos seus pais em relação ao seu resultado. Nesse trecho dialogado, o tom jocoso está nas respostas inusitadas de Quim que acabaram por lhe render as notas baixas. Já na segunda parte, em que temos o relato do sonho do menino, vemos emergir como que “numa vingança”, todos os seres que o menino havia citado antes em suas respostas. Uma curiosidade formal do poema é a predominância dos versos de onze sílabas, o que na nossa tradição lírica é pouco comum. É interessante destacar o fato de que não há castigo, nem um tom moralista por parte dos pais. No entanto, o ato de sonhar revela que o garoto é que se sente, de alguma maneira, castigado pelos seus próprios atos.

Ainda com as características de serem poemas longos e bem-humorados, o que não é muito comum na poesia infantil/juvenil brasileira, vejamos o exemplo a seguir:

Que bagagem!
(Samuil Marchak)

Madame entregou, co'a passagem,
No carro-vagão de bagagem:
uma arca

um cestão
um quadro
um colchão
um saco
um caixote,
mais um cachorrinho-filhote.

Em troca, lhe deram então
Recibos, num verde talão,
pela arca
o cestão
o quadro
o colchão
o saco
o caixote,
e pelo cãozinho-filhote.

E da plataforma, ligeiro,
Passaram para o bagageiro:
a arca
o cestão
o quadro
o colchão
o saco
o caixote,
e o tal cachorrinho-filhote.

Mas nem bem o sino tiniu,
Do carro o filhote fugiu!
Só deram por falta do cão,
Os homens, na sexta estação.
Contaram então:
uma arca

um cestão
um quadro
um colchão

um saco
um caixote,
que susto! Cadê o filhote?!

Por sorte, bem junto ao vagão,
Pegaram baita cachorrão
Sem dono, de pelo eriçado,
Que foi no vagão trancafiado
com arca

 e cestão
 com quadro
 e colchão
 com saco
 e caixote,
em vez do extraviado filhote.

Chegando ao fim da viagem,
Lá vai no carrinho a bagagem:
uma arca

 um cestão
 um quadro
 um colchão
 um saco
 um caixote,
e atrás vem o falso filhote.

A fera soltou um rosnido,
Madame fez um alarido:
— Bandidos! Ladrões! Que desgraça!
O meu cachorrinho é de raça!
Não vou tolerar! —
E pôs-se a chutar
a arca

 o cestão
 o quadro
 o colchão

o saco

o caixote.

— Devolvam já já o meu filhote!

Responderam-lhe os homens: — Perdão,

Madame, mas nesta estação,

Segundo o talão, haja vista,

Completa está toda a sua lista:

uma arca

um cestão

um quadro

um colchão

um saco

um caixote,

mais um cachorrinho-filhote.

Só que, nesta longa viagem,

Lá dentro do carro-bagagem,

É claro o que aconteceu:

O seu cachorrinho... CRESCEU!

(BELINKY, 1990, p. 17-21).

Utilizando o recurso da repetição, quase como um refrão, tradicional nas brincadeiras e cantigas infantis, esse poema descreve de maneira divertida o sumiço de um filhote de cachorro e a solução encontrada pelos funcionários do trem para tentar resolver a situação. O início de cada estrofe é formada por uma quadra, cujas rimas – *aabb* – conferem uma sonoridade que lembra o modelo do dístico do poema anterior, só que aqui com versos de oito sílabas, aspecto também diferencial do que se produz no Brasil.

O segundo livro da coleção é o *Di-versos: Hebraicos* (1991). Neste, temos quinze poemas, divididos entre dez autores, dos quais três são mulheres, traduzidos por Tatiana Belinky e Mira Perlov.

Na apresentação desse título, as autoras contam um pouco sobre o apagamento sofrido pela língua hebraica durante o período da Segunda Guerra Mundial.

O hebraico é uma língua muito antiga. A Bíblia, por exemplo, foi escrita em hebraico há milhares de anos. Mas durante muitos séculos essa língua não foi falada pelos hebreus, ou judeus, dispersos pelo mundo. Eles a usavam somente para ler e estudar seus livros sagrados, enquanto falavam e escreviam nas línguas dos países onde viviam, fora da Palestina, a Terra Santa.

Depois da Segunda Guerra Mundial, quando o Estado de Israel foi proclamado pela ONU (Organização das Nações Unidas), muitos refugiados, e outros judeus do mundo inteiro, foram para lá, viver, trabalhar e reconstruir seu país. Assim, com o renascimento de Israel, recuperou-se também o idioma hebraico como língua falada e escrita normalmente pela população.

Diante disso, e com os olhos no futuro, muitos escritores e poetas israelenses, tanto nativos como os que posteriormente foram para Israel, começaram a escrever para crianças, em hebraico moderno e atualizado. (BELINKY, 1991, p. 4-5).

A seleção de poemas feita para essa obra nos parece um pouco menos “divertida” que a do livro anterior, em relação à abordagem dos textos, de caráter mais subjetivo.

Vejam os poemas traduzidos como “Dani, o valente”, escrito originalmente por Miriam Yallan-Shteklis, que, segundo nos contam Belinky e Perlov, é considerada a maior poeta infantil de Israel.

Dani, o valente

(Miriam Yallan-Shteklis)

Mamãe me disse: — Meu filho Dani
é esperto e é ajuizado,
Meu filho é valente, não chora
como um bebezinho mimado.
Eu nunca choro, sou bravo,
e os valentes não choram.
Então por que, mãe, por que
essas lágrimas choram sozinhas?

Eu dei uma flor para a Núrit,
pequena, azul, bonitinha,

Dei-lhe uma maçã que era minha,
eu dei-lhe tudo o que tinha.

A Núrit comeu a maçã,
jogou no pátio a florzinha,
E foi brincar com um menino,
um só, o outro, da casa vizinha.

Eu nunca choro, sou bravo,
e os valentes não choram.
Então por que, mãe, por que
essas lágrimas choram sozinhas?
(BELINKY, 1991, p. 9).

Esse poema que, segundo a tradutora, “se transformou numa das mais populares canções infantis de Israel [...]” (BELINKY, 1991, p. 9), relata, de maneira muito sensível, o que parece ser a primeira desilusão amorosa de Dani. O menino parece não conseguir entender como, embora seja valente e bravo, não consiga segurar as lágrimas, que “choram sozinhas”.

Há uma mescla de versos de sete e oito sílabas; as rimas comparecem nas estrofes, mas não são regulares, o que pode revelar um pouco da irregularidade sentimental dele.

Nos outros poemas notamos uma linguagem que nos parece não tão infantil, e, até mesmo, menos lírica, como no poema a seguir:

O homem
(Dan Peguis)

O homem é um bípede muito estranho:
De carne e osso ele é parecido
Com outros bichos selvagens,
Mas tão-somente ele
Cozinha bichos, e bichos tempera.
Somente ele veste e calça os bichos,
Só ele pensa que é diferente no mundo,
Só ele reclama

Contra tudo o que tem que ser,
E só ele
Anda de motocicleta,
De livre e espontânea vontade.
Ele tem vinte dedos,
Tem dois ouvidos
E cem corações.

(BELINKY, 1991, p. 53).

Nesse poema, em verso livre, temos uma reflexão sobre as diferenças entre os homens e os outros animais, e as incoerências das atitudes de uns em relação aos outros, principalmente no modo como os homens tratam os outros seres vivos.

Na apresentação do último livro da coleção, embora a autora se refira a ele não como o derradeiro, temos mais uma vez detalhes biográficos que desvendam um pouco mais de Belinky para o seu leitor:

Aprendi a ler aos quatro anos. Desde pequena, sempre gostei de contos, histórias, romances e, claro, também de poesias. Eu lia em dois idiomas: em russo, porque foi minha língua materna, e em alemão, porque tive uma governanta que, além de falar nessa língua comigo e com meu irmão menor, gostava de ler muitas poesias para nós.

Chegando ao Brasil, logo comecei a falar e a ler em português. Depois aprendi a ler em inglês e francês, de tanta vontade de conhecer livros e poesias dessas línguas. Poder ler e entender coisas bonitas em vários idiomas é um grande prazer, podem crer!

E como eu queria muito – e ainda quero – repartir com as crianças brasileiras as alegrias e as emoções das amadas leituras poéticas, comecei a traduzir as preferidas da minha própria infância e adolescência. (BELINKY, 1993, p. 5).

Vemos posta aí a intenção da autora em compartilhar com as crianças as possibilidades literárias, não só em língua portuguesa, mas na maior diversidade de idiomas possíveis.

Em *Di-versos: Alemães*, temos treze poemas, de sete poetas diferentes, sendo a maior quantidade de textos, quatro, daquele que é

considerado “o maior poeta da língua alemã e um dos mais famosos do mundo [...]” (BELINKY, 1993, p. 7), Goethe.

Há também, nessa última obra, uma mudança na ilustradora. Enquanto os dois outros livros da coleção foram ilustrados por Cláudia Scatamacchia, a versão de traduções do alemão foi ilustrada por Cecília Iwashita, que tem como característica de suas ilustrações um caráter mais realista, que possivelmente combinou melhor com os poemas alemães, que podem “assustar um pouco – de brincadeirinha, claro” (BELINKY, 1993, p. 5).

Como exemplo desses poemas, que podem ser mais assustadores, vejamos o a seguir:

O rei da floresta

(Johann Wolfgang Von Goethe)

Quem tarde cavalga floresta adentro,
Nas trevas da noite, no frio e no vento?
É o pai angustiado, seu filho no braço.
Seguro, agasalha-o no quente regaço.

— Filho, por que escondes o rosto com medo?
— Não vês, ó meu pai, lá, entre o arvoredor,
O Rei da Floresta, de manto e coroa?
— Meu filho, é apenas neblina que voa.

“Vem, linda criança, vem, fica comigo!
Brinquedos e jogos eu farei contigo.
Mil flores formosas florescem aqui,
Roupagens de ouro eu tenho pra ti!”

— Meu pai, tu não ouves, meu pai, tenho medo,
O Rei da Floresta me chama em segredo!
— Sossega, meu filho, é apenas a aragem,
É o vento que sopra e agita a folhagem!

“Vem, vem, meu menino, vem cá, vem a mim!
Minhas lindas filhas te esperam aqui!
As filhas que vão te embalar e ninar,
Cantando e dançando, histórias contar!”

— Meu pai, ó meu pai, no escuro, olha ali!
As filhas do Rei da Floresta — eu as vi!
— Meu filho, não temas, eu vejo também:
São vultos de velhos salgueiros, além!

“Me agradas, menino, eu te quero pra mim,
Se não vens por bem, levo-te mesmo assim!”
— Meu pai, ó meu pai, ele toca-me agora!
O Rei da Floresta quer levar-me embora!

O pai estremece, cavalga apressado,
Estreita a criança no braço gelado,
Por fim chega em casa, ele alcança a porta —
Nos braços do pai a criança está morta.

(BELINKY, 1993, p. 16-21).

Esse poema de Goethe, estruturado em versos de onze sílabas, traz a musicalidade comum a essa escolha rímica, para ir construindo na imaginação do leitor a dúvida entre o que o menino descreve ver e a descrença do seu pai. Os diálogos vão compondo o suspense e a expectativa de que tudo que o menino diz ver e ouvir sejam fruto de sua imaginação, até o desfecho triste e inexorável.

Certa ironia maldosa parece estar presente no poema a seguir:

Três tias
(Wilhelm Busch)

A primeira tia disse:
— Precisamos já pensar,
Pra Soninha, nos seus anos,
Que presente vamos dar.

Então disse a segunda:
— Minha ideia, irmãs, é esta:
Um vestido verde-ervilha.
Essa cor Sônia detesta!

A terceira diz: — Concordo!
Verde a irrita pra valer!
Ela vai ficar furiosa.
Mas terá de agradecer!
(BELINKY, 1993, p. 24).

Já nesse poema, construído em versos de sete sílabas, temos a maquinação de três tias para dar um presente que deixe a sobrinha em situação constrangedora: chateada e ao mesmo tempo obrigada a agradecer. O caráter engraçado está presente, como também uma espécie de cotidiano caseiro.

Um caldeirão de poemas

As antologias *Um caldeirão de poemas* (2003) e *Um caldeirão de poemas 2* (2007), são publicadas com intervalo de quatro anos, na primeira década dos anos 2000. Diferentemente das comentadas anteriormente, estas não reúnem poemas traduzidos de apenas um idioma, mas são uma coletânea de poemas autorais, adaptados e traduzidos das seguintes línguas: inglês, alemão e russo. Cada poema é ilustrado por um artista diferente.

É importante comentar que, embora tenhamos, nas segundas capas dos livros, a informação de quantos poemas compõe cada obra, esse dado não se confirma quando fazemos uma contagem a partir dos títulos dos textos. Em *Um caldeirão de poemas*, embora descrito com sessenta e dois poemas, encontramos, na verdade, quarenta e oito, divididos em nove poemas autorais, e trinta e nove traduzidos. Já em *Um caldeirão de poemas 2*, temos a informação de que seriam cinquenta e três poemas, mas

encontramos quarenta, divididos de maneira mais equiparada, com vinte e dois autorais e dezoito traduzidos.

Em ambas as obras, são traduzidos não apenas poemas de autores consagrados, como Lewis Carrow, Edward Lear, Goethe, Emily Dickinson, mas também versos anônimos da tradição popular inglesa, alemã e russa.

Em *Um caldeirão de poemas* (2003), as traduções predominam, bem como a quantidade de poetas contemplados – ao todo, vinte. Nessa obra, os poemas da própria autora aparecem de maneira bem reduzida. Justamente por essa grande diversidade de autores, as temáticas e estilos dos poemas são bem diversos. Destaque merece, portanto, o título, cujo significado comum é o de panela grande, recipiente que aqui pode ser lido como o espaço em que cabe uma diversidade de poemas advindos de várias culturas.

Na apresentação, feita por Nelly Novaes Coelho, a pesquisadora resume bem a miscelânea que compõe essa obra de Belinky:

A nossa querida escritora reuniu uma boa safra de textos poéticos, ora alegres, ora líricos, ora absurdos e divertidos, ora tristes... A maioria deles, muito antigos, pertencentes ao folclore de vários países; outros, escritos por grandes mestres da poesia universal e que Tatiana vem traduzindo, adaptando ou recriando, em mais de um século de dedicação à literatura. (BELINKY, 2003, p. 5).

Vejamos, por exemplo, a musicalidade e abordagem bem-humorada de um poema popular russo:

Maluca é a rua!

A rua passava
Correndo na mão.
Por trás do cachorro
Latiu o portão.
A rua assustada
Correu contramão.

Então o porteiro
Mordeu o portão.
— Porteiro maluco! —

Gritou o portão.

— Maluca é a rua! —

Relincha o cão.

(BELINKY, 2003, p. 8).

A total inversão dos papéis confere às estrofes um caráter lúdico, brincalhão: quem corre é a rua, quem late é o portão, e o cão é quem relincha, em uma completa ausência de ensinamento de qualquer natureza.

Já no poema a seguir, predomina a linguagem mais formal e subjetiva de Walt Whitman:

Navegar

Ó, partir para o mar, navegar num navio!

Deixar este chão, terra firme, tediosa,

Deixar a enfadonha mesmice das ruas,

Das calçadas e casas,

Deixar-te, ó sólida terra, ó terra imóvel,

E embarcar num navio.

Navegar, navegar, navegar!

Ó, ser-me a vida agora um poema de júbilos novos!

E dançar, bater palmas, saltar, exultar,

E pular, e rolar, flutuar!

Ser marujo do mundo inteiro,

A caminho de todos os portos,

Ser o próprio navio — (vede as velas que eu iço

Ao sol e ao ar) —

Ser um ágil navio, enfunado, ligeiro,

Cheio de ricas palavras, de júbilos cheio!

(BELINKY, 2003, p. 10).

O poema tem um movimento curioso: o eu-lírico, inicialmente, deseja navegar, deixar a “terra firme,” “a mesmice das ruas” como que fugindo do tédio da “terra imóvel”. E o desejo de “dançar, bater palmas, saltar, exultar,/ E pular, e rolar, flutuar!” parece favorecer uma transmutação

no próprio navio. Entretanto, é importante comentar o fato de que o poema é construído de maneira tal que, como adverte Coelho, na apresentação, requisita uma certa disposição a releituras, por parte de um leitor menos experiente, para que o “quebra-cabeças” se revele completamente.

Temos também poemas de temática talvez incomum ao público infantil. Vejamos:

O sóbrio

(Poema anônimo traduzido do inglês)

Saí da taverna, de papo pro ar,
Mas senti o chão sob meus pés balançar...
O lado direito, o esquerdo, qual é?
Ó rua, está bêbada, por minha fé!

Lua, que estranha imagem é a tua!
Olhas tão vesga para a minha rua...
Ó velha amiga, tu estás embriagada —
Isto não te fica bem, camarada!

E os lampiões, que visão deprimente!
Nenhum só está firme, ereto, decente!
Todos oscilam pra cá e pra lá —
Cada um deles bêbado qual um gambá!

Tudo balança, é a maior confusão!
Sóbrio só resto eu, meu irmão!
Graça não tem eu aqui bater perna:
Acho melhor eu voltar pra taverna.

(BELINKY, 2003, p. 15).

Nesse poema inglês, vemos a descrição “deprimente” de um bêbado e de como ele “vê” o mundo na saída de uma taverna. Embora tenha um tom jocoso, esta talvez não seja uma experiência própria do universo infantil. Poderia, entretanto, talvez ser lido como uma brincadeira, sobretudo pela

inversão que o eu-lírico apresenta: é a lua que parece embriagada, e os postes “oscilam pra cá e pra lá”, “bêbados qual um gambá”.

E, como último exemplo sobre esse primeiro caldeirão, um poema estruturado em limeriques, forma que Belinky viria a usar prolificamente em sua produção infantil, como comentamos anteriormente:

Dois limeriques

(Edward Lear)

Um magro rapaz em Bilbao

De tanto comer só mingau

Em vez de crescer

Só fez encolher

Até virar catatau.

Um certo senhor de Pistóia

Costuma indagar: — Tudo jóia?

Indaga também:

— Daí, tudo bem?

Metido senhor de Pistóia!

(BELINKY, 2003, p. 13).

Limerique é um poema curto, de cinco versos, que possui ritmo extremamente regular, assim como seu esquema de rimas, em *aabba* (o primeiro, segundo e quinto verso rimam entre si, enquanto o terceiro e quarto formam outra rima). O lúdico aqui também está presente, sobretudo no “rapaz em Bilbao” que come “só mingau”.

Em *Um caldeirão de poemas 2* (2007), a quantidade de poemas autorais é superior à quantidade de traduções, e, talvez por isso, a diversidade de autores também é menor, são oito poetas traduzidos e mais alguns poemas anônimos ou de circulação popular. Neste, temos novamente escritores renomados, como William Shakespeare, e outros que se repetem, como Lewis Carroll e Edward Lear.

Na apresentação, feita por Heloisa Prieto, temos uma descrição igualmente poética dessa obra de Belinky:

Usando as palavras para desenhar novas criaturas e criações na imaginação dos leitores, ela brinca de trocar sons e sentidos e consegue arrancar as coisas de seus lugares habituais. Acontece que Tatiana faz bagunça de propósito, para deslocar os pensamentos de tudo que é rotineiro, e assim despertar o leitor para ver o mundo de modo surpreendente e original. (BELINKY, 2007, p. 7).

Nesse “caldeirão”, notamos novamente a presença de poemas estruturados em limeriques, como é o caso do exemplo a seguir:

Friolique

(Anônimo, adaptado do inglês)

Um homem de neve, de fora

Da porta, queria ir embora:

— Estou resfriado,

Imobilizado,

Sozinho e já passa da hora!

Então dirigiu-se ao vento:

— Ó, vento, me escuta um momento!

Lá dentro tem gente,

Lá deve estar quente!

Ó, vento, me sopra pra dentro!

Com dó do coitado, o vento

Pra dentro soprou o friorento,

Que bem aquecido

Ficou... derretido.

Foi esse o seu fim — eu lamento!

(BELINKY, 2003, p. 23).

O diálogo do “homem de neve” com o vento se constitui em um curioso animismo. O pedido para soprar “pra dentro” será atendido e redundará no fim do homem de neve. A sonoridade do limerique e o *nonsense* chamam a atenção do leitor e conferem gratuidade ao texto.

E, temos também, poemas mais longos, com características muito próximas do que conhecemos como fábulas, como é o caso do poema a seguir.

O porco e o carvalho
(Krylov)

Ao pé de um carvalho secular
Um porco se cevou, 'té se fartar',
Se enchendo de bolotas derrubadas no chão,
E então,
Adormeceu, saciado.
Mais tarde, estremunhado,
Mal acordou, o gordo bacorinho
Pôs-se a cavocar, com o focinho,
Debaixo das raízes do carvalho.
— Podes assim matar a árvore — do galho
Falou o corvo — ferindo-lhe as raízes!
— Ela que morra, corvo! O que dizes
Não me impressiona. Árvore, ora vela!
De que me serve a tal, qualquer que seja?
Ela que morra. A mim, só o que importa,
É que EU engorde, de comer bolota! —
Falou o porco, sem olhar pro galho.
— Ingrato! — respondeu-lhe o carvalho. —
Se levantasses teu focinho, ó bruto,
Verias que a bolota é o meu fruto,
E então não falaria mais assim,
Pois que bolotas, não as há, sem mim!

Assim, o ignorante cabeçudo
Nega o saber e fala mal do estudo,
Sem perceber, leviano, o tolo e bruto,
Que do saber *ele* aproveita o fruto.

(BELINKY, 2003, p. 67).

Como nas fábulas, há a presença do diálogo entre animais e, aqui também, com a planta. Está clara a lição, o desejo de ensinar, de chamar a atenção para a importância do estudo. O poema, portanto, é dividido em duas partes: na primeira, a cena do porco e de sua grosseria e falta de inteligência; na segunda, a lição de moral.

Considerações finais

Múltipla em sua produção infantil nos mais diversos gêneros literários, Belinky deixou sua contribuição indiscutível também no que se refere às traduções poéticas, mantendo o traço principal de sua produção, o humor, igualmente presente nas escolhas de poemas que selecionou para traduzir.

Os “di-versos” e os dois “caldeirões” resumem uma das principais características das traduções poéticas infantis de Belinky e o principal mérito dessa parte de sua obra: a possibilidade de que as crianças brasileiras tivessem acesso à produção em versos em língua estrangeira, em volume e diversidade que não foram reproduzidas por nenhum outro autor infantil em língua nacional.

Referências

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 3. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

BELINKY, Tatiana. *Di-versos: Russos*. São Paulo: Scipione, 1990.

BELINKY, Tatiana; PERLOV, Mira. *Di-versos: Hebraicos*. São Paulo: Scipione, 1991.

BELINKY, Tatiana. *Di-versos: Alemães*. São Paulo: Scipione, 1993.

BELINKY, Tatiana. *Um caldeirão de poemas*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

BELINKY, Tatiana. *Um caldeirão de poemas 2*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

DEBUS, Eliana Santana Dias; TORRES, Marie-Hélène Catherine. Sobre a tradução de livros infantis e juvenis. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 36, n. 1, jan./abr., 2016.

LIMA, Lia A. Miranda de. A tradução na formação do sistema literário infantil brasileiro. *Revista Água Viva*, Brasília, v. 3, n. 2, ago./dez., 2018.

Amando Hilda Hilst: a sedutora antologia ilustrada contemporânea

Ana Luiza Franco*

Resumo

Nesta breve análise, busca-se observar a antologia ilustrada *De amor tenho vivido*, que reúne 50 poemas de Hilda Hilst selecionados pelo corpo editorial da Companhia das Letras, publicada em 2018. Recortando-se o objeto antologia, por ser um formato que atravessa os tempos editoriais, a partir da leitura tanto dos poemas de Hilst quanto das diversas ilustrações feitas por Ana Prata, pretende-se analisar como o diálogo atual entre texto e imagem contribui para a sedução do leitor contemporâneo, imerso em uma sociedade imagética, além de discorrer sobre as imagens como resultado de tradução intersemiótica criado pela ilustradora a partir da leitura dos versos da poeta. Assim, permeiam este trabalho os conceitos de leitor-modelo, tradução intersemiótica, intermedialidade, multimídia, editoração, dentre outros. E discute-se como o uso de imagens em obras literárias, direcionadas ao público adulto, contribui ou prejudica o processo subjetivo de leitura e interpretação textual.

Palavras-chave: antologia; tradução intersemiótica; leitor-modelo; intermedialidade; Hilda Hilst.

* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas (bolsista Capes I); Mestra em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas (bolsista CNPq); pesquisadora de Literatura Brasileira, Moda e Tradução Intersemiótica; Bacharel em Letras pela PUC Minas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8091-2154>.

Loving Hilda Hilst: the seductive contemporary illustrated anthology

Abstract

In this brief analysis, we seek to observe the illustrated anthology *De amor tenho vivido*, which brings together 50 poems by Hilda Hilst selected by the editorial board of Companhia das Letras, published in 2018. Understanding the anthology as a format that endures in the editorial market, we intended to analyze the dialogue between text and image that contributes to the seduction of the contemporary reader, immersed in an imagetic society, in addition to discussing the images as a result of an intersemiotic translation created by the illustrator from reading the poet's verses. Thus, the concepts of model reader, intersemiotic translation, intermediality, multimediality, publishing, among others, permeate this work. We also discuss how the use of images in literary works, aimed at an adult reader, contributes or hinders the subjective process of reading and textual interpretation.

Keywords: anthology; intersemiotic translation; model reader; intermediality; Hilda Hilst.

Introduzindo

Diante de qualquer vitrine das livrarias atuais, é possível notar um desfile alegórico de cores, formas, tipografias das mais variadas. Nota-se que a aposta de muitas editoras é tornar o livro impresso um objeto de sedução, já que ele, hoje, disputa a atenção com as telas, esses suportes vibrantes, iluminados, em movimento, sonoros, dentre muitas outras características.

Poderíamos pensar que seduzir leitores está entre os maiores desafios para o mercado editorial, afinal, a partir do uso constante de redes sociais (sobretudo, do Instagram), vivemos em uma sociedade da imagem e, na última década, da imagem em alta velocidade (vide os velozes microvídeos do TikTok), em que a presença do texto foi significativamente reduzida. E se pensarmos em formatos mais clássicos de livros impressos (grandes romances, por exemplo), o desafio parece ser ainda maior: como convencer uma adolescente a ler *Dom Casmurro*, de Machado de Assis? Como fazer um profissional do *marketing* de redes desacelerar diante de um *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa?

Até mesmo os poemas entram na ciranda veloz da ansiedade contemporânea, trazendo a quantidade e o tamanho de versos cada vez mais reduzidos — o que seria do “Poema sujo”, de Ferreira Gullar, hoje em dia?!

Logo, ao passear por qualquer livraria, somos convidados a folhear publicações com pequenos versos ou curtas prosas, capas coloridas, ilustradas, com relevos, recortes e mais uma série de possibilidades gráficas, que vão muito além do texto em si. Algumas publicações voltadas ao público adulto fazem mesmo lembrar livros infantis!¹

Pelo que se vê nos livros impressos atuais, notamos o esforço das editoras em criar produtos que alcancem cognitivamente os leitores contemporâneos, produtos esses pensados sob a ótica da multimodalidade e/ou da intermedialidade, objetos sedutores que fazem lembrar o “livro de colecionador”, que foi a estratégia criada por autores e livreiros-editores diante das falsificações em massa de livros, na Europa do século XVIII, conforme conta Roger Chartier (1998), em *A aventura do livro*.

1 Por exemplo, a edição de *Macunaima*, de Mário de Andrade, publicado pela Antofágica, em 2022. Disponível em: <https://www.antofagica.com.br/produto/macunaima/>. Acesso em: 26 jan. 2023.

A necessidade do leitor parece ser o ponto primeiro para o trabalho editorial. E isso não é nenhuma novidade, afinal, trata-se de seu público-alvo. Logo, é preciso considerar que “[...] todo leitor diante de uma obra a recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele deposita nela está ligado a este objeto e a esta circunstância” (CHARTIER, 1998, p. 70), ou seja, é sensato pensar que ao leitor contemporâneo cabe uma obra contemporânea, mesmo que essa tenha sido escrita por um autor de outro século, década, enfim, época.

Considera-se, portanto, o “leitor-modelo”, conforme postulado por Umberto Eco (2011, p. 37), sabendo-se que “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”, dessa forma, “um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade comunicativa”. Então, diante do leitor contemporâneo, distraído por telas e telas de uso constante, resta aos produtores do livro impresso reinventá-lo, tornando-o também atraente ao seu público-modelo.

Há diversos recursos aos quais as editoras recorrem, atualmente, como novas edições idênticas às primeiras de livros impressos clássicos,² a multimídia, que soma brindes ao objeto livro impresso,³ texturas, brilhos, cores, recortes e ilustrações.

Dentre os mais recorrentes, nota-se a ilustração presente nas mais diversas publicações de variadas editoras, trazendo a imagem junto ao texto, algo que parece mais adequado ao leitor atual. Assim, muitas vezes contrata-se um profissional que irá ilustrar conforme sua leitura e/ou conforme um roteiro disponibilizado pela equipe editorial. De toda forma, trata-se de um trabalho de tradução intersemiótica, do qual as imagens surgem a partir do texto para dialogar com o mesmo nas páginas e na capa, resultando em um objeto intermediário.

Recortando o trabalho editorial brasileiro com os livros impressos literários, notamos uma crescente produção intermediária, cuja intertextualidade entre texto e ilustração são recorrentes. Sobre a

2 A primeira edição de *Drácula*, de Bram Stoker, foi reproduzida pela Darkside, editora contemporânea de livros impressos de terror e suspense. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/dracula---first-edition---drk-x/p>. Acesso em: 26 jan. 2023.

3 Quase todas as edições de livros clássicos publicados pela Darkside vêm com brindes contextualizados a partir do enredo, como é caso do mais recente lançamento *Pinóquio*, de Carlo Collodi. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/pinoquio-wood-edition-darkside--brinde-exclusivo/p>. Acesso em: 26 jan. 2023.

intertextualidade da intermedialidade, observamos que Clüver (2012, p. 15) considera três principais subcategorias intertextuais (apoiando-se na classificação de Irina Rajewsky): a combinação de mídias; as referências intermediáticas; a transposição midiática. Assim, nos livros impressos literários atuais, quase sempre encontramos ilustrações em combinação com os textos e a criação de tais ilustrações tendo como referências os textos, independentemente da faixa etária à qual tais publicações são direcionadas.

Logo, temos livros impressos literários intermediáticos nascidos de um trabalho intertextual de tradução intersemiótica, ou seja, de um signo a outro. Conforme Roman Jakobson, esse é “o tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa” (JAKOBSON, 1970 apud PLAZA, 2013, p. 1).

Considerando, portanto, os conceitos de leitor-modelo contemporâneo (inserido no contexto das redes sociais, da sociedade da imagem), intermedialidade e tradução intersemiótica, buscaremos observar a produção editorial de uma antologia, visivelmente nascida da preocupação com a estética para os tempos atuais. A seleção do tipo “antologia” se dá por ser uma publicação que atravessa os séculos, sobrevivendo a falsificações, proibições, falta de investimentos governamentais, dentre outros. Além disso, é possível pensar em tal antologia como algo que lembra uma série de legendas do Instagram, afinal, a escolha por poemas de tamanho reduzido está presente no objeto impresso recortado para essa análise, além da presença massiva das imagens.

Trata-se do livro impresso *De amor tenho vivido*, de Hilda Hilst, publicado em 2018 pela Companhia das Letras. Antes de adentrar sua análise, ressalta-se que a escolha se deu por se tratar de uma autora moderna muito pesquisada e procurada nos tempos atuais e pela temática do amor, tão cara à Hilda, além da estética que se destaca em qualquer vitrine de hoje.

Busca-se, com este artigo, observar como essa publicação reinventa a antologia impressa conforme também se reinventam os leitores a cada mudança dos tempos e seus artifícios. Não se pretende, porém, uma pesquisa profunda devido ao formato escolhido para a análise. O objetivo é observar a obra e ver como ela nos seduz, como nos faz amá-la, além de compreender as informações de seus editores e suas escolhas para o nascimento da

mesma, e o papel da ilustração como um resultado de leitura/interpretação, tradução intersemiótica e componente intermediático.

Amando Hilda Hilst: tinta, tela e paixão

A antologia *De amor tenho vivido* traz os versos da escritora moderna Hilda Hilst compartilhando as páginas com diversas ilustrações da contemporânea Ana Prata. Trata-se de uma seleção com 50 poemas de Hilst, feita pelos editores da Companhia das Letras.

Apresentada de forma sucinta, sem prefácio ou posfácio, a nota assinada por “Os editores”, que abre o livro, já anuncia o motivo da antologia: “Do primeiro livro de poesia, *Presságio*, de 1950, até o último, *Cantares do sem nome e de partidas*, de 1995, o amor atravessa toda a obra poética de Hilda Hilst” (HILST, 2018, p. 9, grifo do autor). Portanto, sabe-se que a reunião de poemas se dá pela temática que atravessa toda a obra de Hilst: o amor.

Ainda segundo a “Apresentação”, o amor aparece em múltiplas formas: “a devoção ao amado, a entrega absoluta, o desejo ardente, o anseio pelo encontro, o medo da despedida, a fragilidade dos laços” (HILST, 2018, p. 9). Logo, percebe-se uma temática que abrange um amor amplo, diverso, que acompanha a diversidade das relações humanas. Essa temática, por si, já seria convidativa aos leitores contemporâneos, afinal, a morte e o amor nunca saem de moda.

Além da “Apresentação”, o livro ainda traz uma brevíssima biografia intitulada “Sobre a autora”, focada em sua carreira como escritora, à qual se dedicou integralmente durante toda a sua vida. Hilda era tão dedicada à escrita que construiu a Casa do Sol, seu recanto no interior de São Paulo, pensada arquitetonicamente para tal labor. Recebia outros escritores e artistas para temporadas de criação.

Além do texto biográfico, uma fotografia de Hilda estampa uma página inteira das finais da antologia, o que nos faz pensar sobre a sociedade da imagem e a necessidade de “conhecer” a autora por sua estética também. Vemos, na imagem, uma Hilda Hilst jovem, num estúdio, com uma pose que faz lembrar atrizes americanas, num tom de mulher misteriosa, fatal:

Figura 1 - Fotografia de Hilda Hilst



Fonte: HILST, 2018, p. 86.

Seria certo ressaltar que a foto do autor já é recorrente há muitos anos nas orelhas dos livros impressos. Mas uma foto de página inteira, considerando-se ainda a beleza de Hilda Hilst e a foto escolhida, pode parecer uma soma à sedução do leitor contemporâneo. Algumas autoras inclusive já se recusaram a tal exposição, como Silvina Ocampo,⁴ que aparece muitas vezes em fotografias em que coloca a mão à frente do rosto, e Matilde Campilho,⁵ que já declarou o seguinte, em uma entrevista concedida a Camila Morais, do blog *El País*:

P. Além de revelação literária, você foi eleita “a musa da Flip”.

R. A única palavra que me vem nessa hora é *poeira*. Poeira nos olhos. Até falamos de musas lá na mesa, quando o Mariano disse algo sobre “procurar a musa”. Comentei que comigo era diferente, que a musa acabava sendo a poesia, que dentro dela mesma eu ia buscando inspiração. No meio de um festival, numa cidade linda, em que as pessoas estão falando de literatura, desviar o assunto para uma coisa assim... é redutor. O poema em si já tem tantas possibilidades de

⁴ Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/literatura-estrangeira/silvina-ocampo-sai-das-sombras>. Acesso em: 26 jan. 2023.

⁵ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/07/cultura/1436296076_765006.html. Acesso em: 26 jan. 2023.

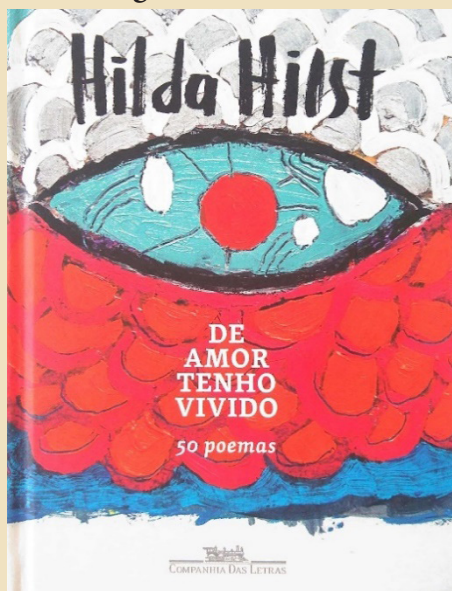
invenção, basta buscar lá dentro. É pra isso que a literatura serve: para que cada um crie sua própria beleza. A pessoa é muito mais do que só um desenho físico, ainda que ele exista. (CAMPILHO, 2015, grifo do autor).

Mas, tratando-se de Hilda Hilst, desde que fosse também lida, além de vista, essa fotografia só teria a acrescentar na conquista dos novos leitores. Hilda tinha, acima de tudo, “a vontade urgente de ser lida, compreendida, olhada outra vez” (HILST, 2018, p. 9). E lida com profundidade, não como distração: “Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída” (HILST, 1975 apud COZER, 2013).

A partir dessa afirmação de Hilst, poderíamos pensar, finalmente, as imagens de sua antologia contemporânea. Afinal, há um duplo interpretativo quando seus poemas dividem a cena com tantas ilustrações. Ao mesmo tempo em que as imagens seduzem o público contemporâneo, podem distrair dos poemas, da real leitura do texto de Hilst.

Notamos, em primeira impressão, a seguinte capa:

Figura 2 - Capa da antologia *De amor tenho vivido*, de Hilda Hilst



Fonte: HILST, 2018.

Há um destaque para o nome da autora, e a cor vermelha permeia de erotismo o título que anuncia um dos mais potentes versos de Hilst (2018, p. 66, grifo meu): “Porque **de amor tenho vivido**”. Essa ilustração, pintada com tinta a óleo por Ana Prata, olha os leitores nos olhos, seduz e flerta com o público das vitrines das livrarias. Um grande olho aberto a nos fitar desde o primeiro contato com a antologia.

Na “Apresentação”, “Os editores” destacam a grande quantidade de imagens de Hilda que os levaram a convidar Ana Prata para “dar cor e forma aos versos”: “Com vasto repertório de imagens, a poeta cria um universo extraordinário composto por terra, árvores, cascas, frutas, raízes, plantas, flores” (HILST, 2018, p. 9). Dessa forma, sabemos que, a partir da seleção dos poemas com suas tantas cores, os editores decidiram pela tradução intersemiótica de Ana Prata, buscando atender tanto ao público contemporâneo e à sociedade da imagem quanto demonstrar sua atenta leitura às cores e imagens escritas da própria poeta (que também era desenhista).

Até esse ponto, percebemos que a capa vem a somar com a antologia no tempo em que é publicada, afinal o livro impresso dividirá espaço com muitos outros nas vitrines e precisará se destacar, seduzir em branco, vermelho e azul seu leitor, além de circular em redes sociais, o que já demanda convencer o algoritmo a veicular o máximo possível a imagem para os seguidores da Companhia das Letras, por exemplo.

Destaca-se, ainda, o fato da mesma imagem da capa se encontrar na página 41 da antologia, agora sem nenhum signo verbal a sobrepondo. Trata-se, portanto, de um signo não verbal nascido da leitura, interpretação e tradução de Ana Prata sobre os versos de Hilda. Signo complexo, mas que deixa vestígios de versos que antecedem a imagem, como “No coração, no olhar / Quando se tocarem / Pela primeira vez / Aqueles que se amam” ou “Que este amor não me cegue nem me siga” (HILST, 2018, p. 39-40). Vê-se o olho que nos olha como a “Mona Lisa”, de Leonardo da Vinci, um olho que nos fixa na leitura e compreensão de Hilda. A ilustração de Ana Prata, nesse sentido, engrandece a obra ao nos paralisar na página que segue os poemas, sem anunciá-los, mas dividindo com o leitor a suspensão causada pelos versos que lhe atravessam o olhar.

O mesmo acontece com diversas outras imagens, já que a antologia de 96 páginas possui 30 imagens, e, considerando somente as páginas dos

poemas, percebemos praticamente uma imagem a cada três páginas, logo, o foco editorial apostou realmente nas imagens como estratégia de sedução de seu leitor. Lemos, portanto, uma Hilda Hilst, mas também olhamos uma Ana Prata. Não teria a antologia dupla autoria? Não seria cabível o nome de Ana Prata veicular, como o de Hilda Hilst, na capa?

Para além da polêmica dos direitos autorais, analisemos as próximas imagens:

Figura 3 - Ilustrações de Ana Prata nas páginas 14 e 45, respectivamente



Fonte: HILST, 2018, p. 14; 45.

No caso da ilustração da página 45, a lógica do poema que é seguido pela ilustração é mantida, como visto na imagem do grande olho. Ao nos depararmos com a pintura de Ana Prata, já temos em mente os versos:

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta
(HILST, 2018, p. 44).

Dessa forma, as palavras de Hilda nos guiam na interpretação da pintura de Prata, levando-nos a crer que a cor roxa, por exemplo, remete a Dionísio, o deus grego do vinho, ou a cor amarela, à alegria, ligada ao mesmo deus, ou o formato de vulva, à mulher. Mas, antes, uma pedra preciosa no centro, talvez simbolizando a preciosidade dura de ser poeta, o que remete ainda a outros versos de outro poema de Hilst (2018, p. 74): “Me fizeram de pedra / quando eu queria / ser feita de amor”.

Já a imagem da página 14 antecede o poema “IV”, da obra “Trovas de muito amor para um amado senhor”, e parece traduzi-lo de forma mais literal:

Convém amar
O amor e a rosa
E a mim que sou
Moça e formosa
Aos vossos olhos
E poderosa
Porque vos amo
Mais do que a mim
(HILST, 2018, p. 15).

Logo, temos a rosa, mas ainda assim uma rosa misteriosa, meio fruta partida, meio planta carnívora sob uma lua alaranjada e minguante. A presença da cor quente vermelha e da fria verde cria na imagem um contraste convidativo à observação. E o cabo da rosa partido ainda anuncia os versos finais de um amor efêmero: “E depois, nada” (HILST, 2018, p. 15).

Ana Prata parece optar, nesses casos, por uma tradução intersemiótica indicial, conforme Julio Plaza (2013, p. 91-92, grifo meu) explica:

A **tradução indicial** se pauta pelo **contato entre original e tradução**. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e trasladado para um outro meio. Nesta mudança, **tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula**. Na operação de translação, pode-se deslocar o todo ou parte.

As ilustrações traduzem o signo verbal de Hilda em parte, transpondo ao não-verbal somente o que foi recortado para destaque por Ana Prata. Isso talvez possa permitir ao leitor não se contaminar por completo com a interpretação de Ana Prata, servindo as pinturas apenas como um impulso à criatividade do leitor contemporâneo, que permanece como o principal responsável por fazer o texto funcionar para si, recordando o leitor-modelo de Eco (2011) ou mesmo o que afirma Chartier (1998, p. 77): “A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. [...] Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor”. Já em outros momentos, Ana Prata opta por pinturas ainda mais abstratas e mais subjetivas, como:

Figura 4 - Ilustração de Ana Prata nas páginas 32 e 33

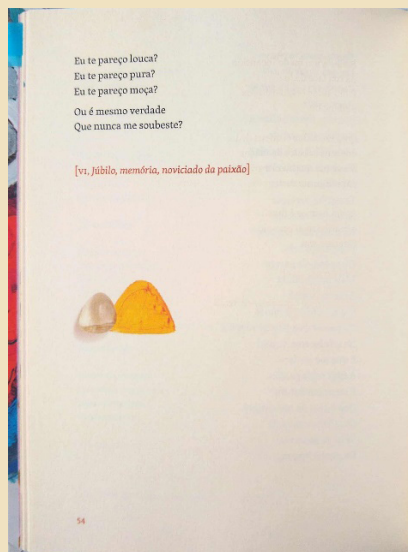


Fonte: HILST, 2018, p. 32-33.

A pintura ocupa duas páginas do livro, causando uma suspensão na leitura ao virar a página 32. Deparamo-nos com o signo não-verbal e podemos passar um tempo tentando decifrar a leitura de Ana Prata. Ao mesmo tempo, essa característica gráfica da antologia novamente nos faz perguntar se não seria de dupla autoria tal obra, já que o protagonismo das imagens de Ana Prata se soma aos signos verbais de Hilda Hilst, seduzindo o leitor no mergulho nas tintas oleosas da pintora e na vida líquida da poeta.

Por fim, outra estratégia é ainda utilizada na ilustração dos versos de Hilda:

Figura 5 - Poema de Hilst + ilustração de Ana Prata na página 54



Fonte: HILST, 2018, p. 54.

Como se pode ver, temos os versos do poema “VI”, da obra “Júbilo, memória e noviciado da paixão”:

Eu te pareço louca?

Eu te pareço pura?

Eu te pareço moça?

Ou é mesmo verdade

Que nunca me soubesse?

(HILST, 2018, p. 54).

Esses versos são seguidos de uma pequena ilustração que divide o protagonismo na página, na qual é possível observar um triângulo amarelo com pontas ovaladas cuja textura parece ser de tinta a óleo com traço expressionista, tendo a sua ponta esquerda da base sobreposta pela figura de uma pedra transparente também em formato triangular. Assim, para

o leitor contemporâneo, a ideia de uma imagem seguida de uma legenda, como nas redes sociais, parece familiar na estratégia usada na estética da página. Além disso, a interpretação de Ana Prata permanece subjetiva, abstrata, convidando o leitor a trabalhar a própria interpretação, mesmo diante da sedução da imagem que acompanha o poema.

Com o passar das páginas, vemos estratégias como essa se repetindo até o findar da obra. Percebemos a opção pelo diálogo entre pintura e texto, numa composição multimídia convidativa por seu intenso colorido, formato e mesmo por sua elegância, já que a edição ainda traz a capa dura com uma textura aveludada, além das folhas amareladas para o conforto da leitura. Um trabalho que reflete o público contemporâneo e que parece respeitar o principal desejo de Hilda Hilst: ser lida em profundidade. Utilizando-se as imagens não como distração, mas como uma estratégia visual para captar ainda mais o leitor atual.

Além disso, vale ressaltar o fato de ser uma antologia que percorre toda a obra de Hilda, apresentando aos novos leitores parte do intenso trabalho da poeta da Casa do Sol. E despertando, como uma paixão, talvez um desejo de, posteriormente, amar mais profundamente Hilda Hilst.

Os finais

Independentemente do tempo ou do formato, percebemos logo que não há um leitor que não chegue aos finais com a obra de Hilda Hilst sem cair nos braços do amor intenso da poeta. Uma amostra dessa paixão ilustra-se nas pinturas da leitora-tradutora Ana Prata, presentes na antologia aqui analisada.

Por fim, resta-nos darmos o último suspiro pelos versos ditos e as imagens gozosas desse trabalho editorial da Companhia das Letras, observando que se trata de um objeto semiótico que, como um todo, fica na interseção entre o verbal (ou linguístico) e o não-verbal (ou não-linguístico), criando uma composição rica, que estimula cognitivamente os leitores ao impor-lhes signos múltiplos para interpretação, sem que imagem e texto entrem em competição, atuando mais num sistema de cooperação.

Sobre essa interseção, Umberto Eco (2014, p. 152-153) destaca, no *Tratado Geral de Semiótica*:

Garroni (1973) sugere que, dado um conjunto de conteúdos veiculáveis por um conjunto de artifícios linguísticos L, e um conjunto de conteúdos usualmente veiculáveis por artifícios não linguísticos NL, ambos os conjuntos produzem por interseção um subconjunto de conteúdos traduzíveis por L em NL ou vice-versa, enquanto permanecem irreduzíveis duas vastas porções de conteúdos, uma das quais diz respeito a conteúdos não faláveis, que não obstante não são conteúdos não exprimíveis.

Assim, a antologia aqui analisada atua como um duplo exercício interpretativo, ou ainda, um triplo, quando consideramos em nossa leitura o diálogo entre as produções devido ao processo de tradução. Como todas as inovações, também o mercado editorial vem demonstrando sua atualização e sua inovação em busca de oferecer ao seu público uma experiência cada vez mais rica e instigante.

Talvez nos caiba pensar, também, que passamos por uma nova “reforma estética”, como ocorrido em grande escala nos primeiros anos do Modernismo brasileiro. Sobre tal reforma, Mário da Silva Brito (1959, p. XXIII-XXIV, grifo do autor) afirma:

Princípios da reforma estética — Inicialmente, a poesia do modernismo, em razão mesmo de seu caráter revisionista, se desenvolve como uma forma de oposição aos valores tradicionais, impelida por um sentimento de mal-estar e de fadiga ante o abuso de uma perfeição estratificada e as buscas de um idealismo artificial. Repele, então as formas fixas, a métrica e a rima, tal como eram compreendidas. Adota, em contrapartida, o verso livre, utiliza-se de metros diferentes, de vária composição silábica, funde-os, confunde-os, aplica-os heterogeneamente, e aceita a rima ocasionalmente e, muitas vezes, chega a usá-la com propósitos irônicos e mesmo satíricos. O poeta aposta mais na própria palavra, confia no poder encantatório de cada palavra isoladamente. Admite que uma simples palavra, habilmente encaixada ou destacada num verso — ou valendo ela só por um verso — possa provocar no leitor emoção lírica, levá-lo a evocações e reminiscências. Mário de Andrade exaltava “o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade”, como elemento poderosíssimo do poeta.

Assim, nos tempos atuais, talvez uma antologia ilustrada de uma poeta modernista, que, por toda a sua obra, passeou pelos mais diversos modos de se escrever um poema, exercitando uma liberdade pouco vista — tanto em âmbito profissional como em sua vida pessoal, considerando-se a época em que viveu —, possa representar a nova reforma estética do livro impresso, que considera o gosto de seus leitores contemporâneos ao mesmo tempo em que não abre mão da singularidade e da potência que os versos de Hilda carregam consigo, demonstrando que, mais do que observar pinturas como ilustrações chamativas de páginas, conseguimos ler a profunda leitura de Ana Prata e sermos duplamente tocados pela arte numa mesma reunião de poemas e pinturas.

Referências

BRITO, Mario da Silva. Introdução. In: BRITO, Mario da Silva. Introdução. *Panorama da poesia brasileira*: VI o Modernismo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959.

CAMPILHO, Matilde. Bonita é a poesia. [Entrevista cedida a] Camila Morais. *El País*, Paraty, Cultura, FLIP, 7 jul. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/07/cultura/1436296076_765006.html. Acesso em: 27 jan. 2022.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Traduzido por Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora UNESP, 1998. (Col. Prismas).

CLÜVER, C. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG*, [s. l.], p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 20 dez. 2022.

COZER, Raquel. Hilda Hilst: “Não quero ser lida como distração”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 maio 2013. A biblioteca de Raquel. Disponível em:

<https://abibliotecadераquel.blogfolha.uol.com.br/2013/05/17/nao-quero-ser-lida-como-distracao/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Traduzido por Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos, n. 89; dirigida por J. Guinsburg).

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Traduzido por Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Estudos, n. 73; dirigida por J. Guinsburg).

HILST, Hilda. *De amor tenho vivido*. Ilustrações de Ana Prata. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos, n. 93).

Poesia, dispersão e antologia em Millôr Fernandes

Alessandra Mara Vieira*

Resumo

O presente trabalho analisa as publicações em livro da poesia produzida por Millôr Fernandes. Aproximando e distanciando as obras publicadas do gênero antologia, deseja-se também cotejar alguns textos poéticos originalmente publicados na revista *O Cruzeiro*, nos anos 40 a 60 e o modo como são apresentados em dois livros, *Papáverum Millôr* e *Essa cara não me é estranha e outros poemas*, décadas depois. Por fim, pretende-se revelar certa compreensão sobre os métodos de compilação textual do artista e traçar parte do caminho dos poemas escritos, ilustrados e publicados pelo carioca Millôr Fernandes.

Palavras-chave: Millôr Fernandes. Poesia brasileira. Antologia poética.

Poetry, dispersion and anthology in Millôr Fernandes

Abstract

This paper analyzes the book publications of poetry produced by Millôr Fernandes. Approaching and distancing the published works from the anthology genre, we also want to compare some poetic texts originally published in *O Cruzeiro* magazine, from the 40s to the 60s and the way they are presented in two books, *Papáverum Millôr* and *Essa cara não é estranha e outros poemas*, decades later. Finally, we intend to reveal some understanding regarding the methods of textual compilation of the artist and also to trace part of the path of the poems written, illustrated and published by the carioca Millôr Fernandes.

Keywords: Millôr Fernandes. Brazilian poetry. Poetic anthology.

* Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa Brasileira na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Docente do CEFET-MG, campus Timóteo, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3619-9535>.

Introdução

O nome Millôr Fernandes ativa em nós, leitores, a memória daquele humor corrosivo, independente, criativo que o artista executou durante sete décadas, o que se dá muito provavelmente em razão do trabalho dos últimos tempos para poderosos veículos, como a revista *Veja* e *Isto É*, possivelmente dos quais nasceu sua fama para os leitores mais jovens. Eles têm acesso à sua obra por essas produções mais recentes e, também, pelos textos esparsos que aparecem vez ou outra nos livros didáticos. Desses manuais, a impressão que se tem é a de que Millôr Fernandes possui um texto ou outro que serve à demanda pedagógica daquele momento, daquele capítulo. Entretanto, qualquer olhar atento para o percurso artístico dele é capaz de desfazer este equívoco histórico: suas produções são consistentes em diversas áreas, fato encoberto por ter sido a maior parte de sua expressão artística direcionada aos veículos de imprensa, jornais e revistas, e, por isso, efêmeros e dispersos por natureza. Não apesar de seu pluralismo e de sua versatilidade, mas exatamente por isso, a leitura de diversos trabalhos acadêmicos e jornalísticos demonstra que há ângulos de sua produção escrita que podem ser iluminados.

Talvez em razão dessa natureza fugaz da imprensa e da sensação de dispersão que ela provoca, o artista compilou seus textos a vida toda e os apresentou em forma de livro. Sua penúltima publicação em vida é precisamente uma compilação, *O mundo visto daqui* (FERNANDES, 2010), na qual estão textos escritos e ilustrações publicadas na imprensa entre 1980 e 1983. A compilação mais famosa, provavelmente, é *Fábulas fabulosas*, em que reuniu as narrativas que publicou em diversos veículos. Possui ainda publicadas outras obras com as mesmas características de ser agrupamento de gêneros, de fases, de décadas, como *Tempo e contratempo*, esgotado durante anos e reeditado para sua homenagem na Festa Literária de Paraty - FLIP, em 2014, dois anos após sua morte. Reuniu desenhos e charges em *Trinta anos de mim mesmo*, publicados originalmente em diversos veículos,

relativos ao período de 1943 a 1972. Ainda existe o livro *Millôr definitivo: a bíblia do caos*, em que reuniu 5.142 pensamentos, frases, preceitos etc. No prefácio, Millôr Fernandes conta sobre o método de coleta das frases, num tom de alívio pela finalização do trabalho, e afirma: “Foi um livro difícil. Tomou exatamente cinquenta anos para ser feito.” (FERNANDES, 1994, p.7). Será uma das poucas vezes em que temos trecho informativo escrito por ele, porque não é dado a explicações, tende a transformar tudo em piada.

Nesses livros indicados acima, percebem-se suas escolhas estéticas e uma tentativa de afirmar sua versatilidade, porque, contendo textos de características tão diversas, dá logo a impressão de que compila expressividade e linguagem. O artista parecia ter consciência da necessidade de adaptar os modos de circulação dos textos de acordo com o tempo histórico. Suas produções para os meios de comunicação foram compiladas, agrupadas, publicadas insistentemente durante décadas, inclusive reeditadas, conforme veremos aqui. Além disso, manteve um *site* em que postava seus textos antigos e novos, o que, de certa forma, democratizou o acesso à sua obra. Após seu falecimento, o *site* não foi mantido. Parecia resistir à dispersão, típica da publicação em meios de comunicação, mas parecia resistir também ao espalhamento de sua escrita, numa busca por organizar, catalogar, emoldurar em livros os caminhos diversos e complexos dos textos que produziu.

Em relação à poesia, constata-se que esse é o gênero menos estudado pela crítica acadêmica, o menos citado pelas matérias jornalísticas e o que menos ganhou visibilidade. Sua obra gráfica, suas narrativas e suas frases ocultaram o poeta, que aqui será revisitado. A poesia foi experimentada por Millôr Fernandes desde muito cedo, nas páginas que conduziu semanalmente em *O Cruzeiro*, quando tinha apenas 22 anos. Pelas datas, sabemos que ele escreveu poemas até 1986, o que significa produção por mais de 40 anos. Esse lado de sua obra, menos conhecido, ganhou três compilações, organizadas em vida: *Hai-kais*, *Poemas* e *Papáverum Millôr*, após seu falecimento esta foi reestruturada e publicada com outro nome *Essa cara não me é estranha e outros poemas*.

Neste trabalho, o gesto de compilar e organizar será lido com o propósito de investigar como se deu o caminho do texto literário desde a revista *O Cruzeiro*, na publicação original até os movimentos de

agrupamento, compilação e organização. Um olhar atento para vários livros e para mais de uma edição revelará aspectos da leitura possível da poesia de Millôr Fernandes.

Os hai-kais e outros poemas

Em 1968, Millôr Fernandes publicou dois livros de poesia, sendo um deles *Hai-kais*, pela editora Senzala; em 1986 e em 1997, a Nórdica relançou a obra. São hai-kais compostos entre 1959 e 1986, o que demonstra forte relação do autor com o gênero. De forma consistente, durante mais de vinte e cinco anos, ele produziu um hai-kai aqui, outro ali, até os organizar em livro. Este veio ilustrado e com diagramação de Walter Hune, que parece ter captado o estilo do *escritor sem estilo*.

Figura 1: Capa e contracapa do livro *Hai-kais*, de Millôr Fernandes, primeira edição, 1968



Fonte: Fotografia de Alessandra Mara Vieira (2023).

Tanto na capa quanto na contracapa, utilizou fonte comum em outros trabalhos da seção “Pif-Paf”. Além dessa identidade visual trazida do seu trabalho gráfico na revista *O Cruzeiro*, a brincadeira de espelhamento da capa na contracapa sugere algo das técnicas utilizadas pelo artista na revista carioca. Nessa primeira edição do livro *Hai-kais*, Millôr Fernandes apresenta longa, mas que ele chama pequena, introdução para os não-iniciados, texto repetido na edição de 1997, e explica, inclusive, sua opção

pela grafia *Hai-kais*. Ele mesmo revela ainda que seu interesse por esse tipo de poema como forma de expressão teve início quando ele escrevia a seção “O Pif-Paf”, na revista *O Cruzeiro*. Além disso, declara que compunha alguns poemas quase semanalmente, o *hai-kai* à *Millôr*: utiliza os tradicionais três versos, mas abandona o número de sílabas obrigatório no formato original e ilustra com desenhos de sua autoria.

Conforme afirma Emmanuel Fraisse, em sua obra *Les anthologies en France*, os critérios de organização e os paratextos constituem o principal elemento de definição da antologia e de diferenciação de outras formas de reunião de textos. Para ele:

En l'absence d'un regard organisateur, lisible dans l'appareil critique, préface ou postface, notices bio-bibliographiques, notes explicatives, sans mise en ordre immédiatement perceptible dès textes retenus, il ne saurait y avoir anthologies véritable, mais seulement forme anthologique.¹ (FRAISSE, 2017, p.103).

Na ausência de uma visão organizadora, legível no aparato crítico, sem uma ordenação imediatamente perceptível dos textos selecionados, não pode haver uma antologia verdadeira, mas apenas uma forma antológica. Segundo Fraisse, esses elementos enfatizam a expressão “d’un conscience critique” (FRAISSE, 2017, p.103) que constitui o critério decisivo do gênero antologia.

No caso dessa primeira edição de *hai-kais* de *Millôr Fernandes*, há elementos suficientes para que se considere a obra uma antologia: além do prefácio, assinado pelo próprio artista, em que revela os bastidores da feitura dos poemas, há a indicação do período de compilação deles, a opção pela grafia diferente da tradução utilizada no Brasil, há ainda os elementos gráficos também autorais, como a identidade visual da capa e da contracapa, a ilustração do artista trazida para elas e as ilustrações internas que acompanham os *hai-kais*. Tudo isso aponta para um *olhar organizador* que, segundo Fraisse, é o que garante a um livro ou a uma compilação o estatuto de antologia.

Em um dos *hai-kais* da antologia e tratando da solidão em meio à presença de várias pessoas, o eu lírico afirma: “Envelhecido, cheio de saudade / Ando na multidão / Sempre da mesma idade” (FERNANDES, 1997, p.31),

¹ Na ausência de uma visão geral organizacional clara no aparato crítico, prefácio ou posfácio, notas bibliográficas, notas explicativas, e sem uma ordenação imediatamente perceptível dos textos selecionados, não pode haver antologias reais, apenas forma antológica (tradução nossa).

temática bastante comum na poesia moderna, mas como afirmou Antônio Cândido, um dos fatores principais da linguagem poética é a tensão de significados (CANDIDO, 1986, p.74). Essa tensão se dá porque, em “sempre da mesma idade”, não há verbo ou conectivo que ligue a outro verso, ausência que cria duas possibilidades de leitura: o eu poético, envelhecido, cheio de saudade, anda na multidão e permanece da mesma idade, ou ele, envelhecido, cheio de saudade, anda na multidão, que permanece da mesma idade. A ausência de ligação entre o último verso e os demais possibilita que seu sentido se ligue a mais de um ao mesmo tempo. Em três pequenos versos, ele trata da passagem inexorável do tempo, saudosismo do indivíduo e da falta de controle sobre ele. Extrapolando um ponto essa interpretação, lendo esse *hai-kai* como metáfora da sua produção textual, a antologia de *hai-kais*, envelhecida, cheia de saudade, caminha na multidão de textos publicados por Millôr Fernandes e permanece da mesma idade, a mesma que tinha na revista *O Cruzeiro*, antologia que imortaliza, de certa forma, pequenos poemas antigos.

O outro livro de 1968 é *Poemas*, reeditado em 1984 e em 2002, desta última vez como edição de bolso, coleção *pocket* da L&PM que, embora com formato pequeno, traz textos integrais, além de preços mais baixos em relação a outros formatos. Essas edições de *Poemas* não contêm apresentação do artista e nenhuma explicação sobre o método de coleta dos poemas, nem se foram publicados anteriormente em algum veículo, ou se são textos inéditos. Tem-se a informação, na orelha da edição de 1984, de que são 167 poemas de Millôr Fernandes, dado informativo que volta na edição de 2002, mas dessa vez na contracapa.

Emmanuel Fraisse afirma que não há antologia “sans préface justifiant les partis adoptés par son auteur”² (FRAISSE, 2017, p.103), ou seja, sem pelo menos um prefácio em que se explicitem as opções adotadas pelo autor não é possível falar em antologia. Sendo assim, o livro *Poemas* é apenas um livro de poesia, pois sem aparato crítico ou de organização, ele parece uma tentativa de agrupar os textos por gênero, são todos poemas, sem critério explicitado. Não quer dizer que não tenha havido critério, ele foi desvendado pelo olhar crítico que escapa ao leitor comum: sabemos hoje que são textos publicados originalmente na revista *O Cruzeiro*, em sua maioria, em seção denominada “Poeminha”, em que o artista escrevia

2 Não há antologia sem um prefácio que justifique as escolhas feitas por seu autor (tradução nossa).

durante várias semanas um pequeno texto poético sobre temas variados e sem forma fixa, apenas obedecendo ao critério de ser curto para ser chamado no diminutivo. Essa conclusão advém das pesquisas através das quais constatamos que são velhos conhecidos da seção “Pif-Paf” na revista *O Cruzeiro*.

Ainda sobre o livro *Poemas*, na continuação da orelha de uma edição e contracapa da outra, o editor afirma que falar de poemas de Millôr Fernandes é o mesmo que falar dos textos de Millôr Fernandes (de humor ou não), no teatro de Millôr Fernandes etc. Uma sugestão de que tudo o que ele fez como técnica e filosofia nas demais artes também será encontrado no livro. Concordamos com a afirmação de que algumas características de sua visão de mundo estarão ressignificadas na linguagem poética, mas é também possível afirmar que a poesia de um artista não pode ser reduzida à manifestação em verso do que ele produziu em outro formato. Está claro também que falar das obras mais famosas do artista é uma chamada comercial para vender suas obras menos conhecidas, aquelas ligadas aos gêneros que muitos leitores desconhecem que ele tenha praticado.

Embora sem organização facilmente detectável, *Poesias* é um livro em que se encontra boa parte da experimentação poética do artista. Atribuímos ao livro um aspecto funcional: ele adensa a possibilidade de que possamos investigar a história do artista com a poesia, ou a história de sua poesia, ou a poetização de sua história como experimentador de linguagens. Há nessa obra poemas com a ironia típica de sua escrita e interessante trabalho metapoético, conforme se vê no texto que segue, a que chamou “Co-Autoria”.

Há o escritor que acredita
que, bem, só ele é que leu
e repete a toda hora:
“O grifo é meu”.

Não resiste à tentação
de tornar um pouco seu
o pensamento dos outros:
“O grifo é meu”.

Achando-se bem mais profundo
do que o autor e do que eu,
ele diz, sempre que pode:
“O grifo é meu”.

Seguro da descoberta
qual um novo Galileu
não contém o seu eureka:
“O grifo é meu”.*

*O grifo é meu.

(FERNANDES, 2002, p.20)

O eu lírico ironiza a vaidade acadêmica, pois um procedimento legítimo e próprio da circulação de textos, como a presença de vozes, transforma-se em pura vaidade e incapacidade criativa e intelectual. É a boa e velha resistência, que encontramos espalhada pela sua obra, em se enquadrar e ser enquadrado, por isso os procedimentos técnicos, críticos, teóricos são sempre alvo em seus textos. Ele demonstra certa reserva em relação à crítica literária e artística, pois ela roubaria parte do mérito da criação, porque seria ela seria responsável por iluminar o sentido que não estaria claro antes dela.

Comparando as edições de *Hai-kais* e de *Poemas*, há que se registrar que as duas edições dos poemas de forma japonesa parecem mais próximas de antologias, porque apresentam certo aparato crítico que nos permite afirmar isso. Já as edições de *Poemas* nos parecem agrupamentos de textos, anteriormente publicados em *O Cruzeiro*, com a pretensão de ser apenas livro de poesias, sem nenhum critério explicitado; é o que Fraisse chama “forme anthologique” (FRAISSE, 2017, p.103), aquele livro em que se apresentam textos organizados, mas não se forma uma ideia sobre essa organização, trata-se de uma “forma antológica”.

Dessas diferenças e de demais detalhes que serão apresentados a seguir, começa a se formar a ideia de que, com ou sem aparato crítico detectável, Millôr Fernandes estava antologizando, ele mesmo, sua obra dispersa. Seja em forma de compilação sem aparato crítico, como no caso de *Poemas*, seja de forma mais organizada e crítica, como no caso do *Hai-*

kais, o artista resiste à dispersão de sua escrita, de sua produção e de suas publicações; organiza e reorganiza seus textos, em um movimento de coleta e captura. Nos livros analisados a seguir, *Papáverum Millôr* e *Essa cara não me é estranha*, evidenciaremos ainda outros aspectos da resistência à dispersão dos textos publicados por Millôr na imprensa brasileira.

As flores anestésicas do Millôr

Antes de passar às duas obras finais propriamente ditas, é importante estabelecer como se deu a produção poética de Millôr Fernandes. Parte integrante do seu trabalho na imprensa, sua poesia foi divulgada em grandes revistas, como a carioca *O Cruzeiro*, em que se deu sua obra mais consistente e mais longa, na qual o trabalho poético parece despretenso e distraído. Um poema aqui, outro acolá e, ao cabo de décadas, o artista produziu centenas deles, que ficaram espalhados pelas edições dos exemplares da sua seção de duas páginas semanais, no “Pif-Paf”, o qual manteve na revista durante décadas.

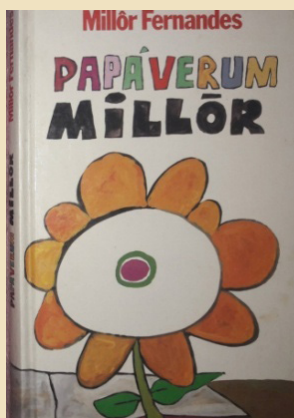
O nome segue firme na memória do público, mas em função da revista *Pif-Paf*, publicação que nasce depois da sua demissão da revista *O Cruzeiro*, que ocorreu em razão de texto polêmico sobre a origem do Homem. A revista, embora tenha circulado pouco, apenas oito números, ficou muito famosa e até hoje é citada e estudada. Entretanto, ela recebeu o nome da seção que Millôr Fernandes manteve mais de vinte anos na revista *O Cruzeiro*, denominada “Pif-Paf”, composta, geralmente, de duas páginas dentro da revista.

Naquele ambiente diferente de todo o resto da revista *O Cruzeiro*, suas duas páginas do jornal “Pif-Paf” já eram um compilado semanal de piadas, narrações, ilustrações, poemas, frases de efeito, máximas, textos gráficos, um mundo de símbolos e de significados múltiplos que dialogavam com a realidade social do Rio de Janeiro e do Brasil, mas principalmente com o fazer artístico, tema sempre recorrente no “Pif-Paf”. Para se ter uma ideia do volume de que estamos falando, ele publicou somente na revista *O Cruzeiro*, duas páginas semanais por quase vinte anos, assinadas pelo pseudônimo Emmanuel Vão Gôgo. Além dessas duas, há ainda outras

páginas assinadas por outro pseudônimo, Adão Júnior, e também outras duas que nossas pesquisas recentes demonstram que ele possuiu por algum tempo, em *O Cruzeiro*, assinadas pelo mesmo pseudônimo do “Pif-Paf”, Vão Gôgo.

Exatamente pela vastidão da produção artística, que ainda está sendo levantada, e do quanto é difícil refazer o percurso de alguns textos (desde a revista *O Cruzeiro* até a publicação em livro) e pela limitação do formato desta análise, vamos nos ater às obras *Papáverum Millôr* (1974) e *Essa cara não me é estranha e outros poemas* (2014), mais especificamente a alguns poemas e certos aspectos da publicação deles. Começamos pelas capas das duas edições mais antigas de *Papáverum Millôr*, pois elas dialogam com os textos dos livros e dialogam entre si também. A primeira que segue é a capa da primeira edição do primeiro de livro de poesia, publicado por Millôr Fernandes, *Papáverum Millôr*, ano de 1968.

Figura 2: Capa do livro *Papáverum Millôr*, de Millôr Fernandes, primeira edição, 1968



Fonte: Fotografia de Alessandra Mara Vieira (2023).

Na capa acima, temos o desenho de uma flor, sugestivamente dialogando com a origem da palavra *antologia* do grego *anthologium*, que se traduziria em latim por *florilégio*, “coleção de flores”; ao mesmo tempo, a flor lembra a *Papaver*, de onde se extraem os opiáceos, substâncias analgésicas, citada no livro acima, nos versos do “Poeminha de última vontade”. Foi desenhada por ele mesmo, com seu traço *simples* característico, bastante

experimentado naquela época, afinal de contas desenhava desde cedo e estava com 45 anos. Esse traço, portanto, que pode parecer simples e um tanto infantil, é algo conquistado por ele e repetido por muitas décadas depois disso.

Já na edição de 1974, a capa e contracapa são um desenho único, que ilustra o mesmo “Poeminha de última vontade”, agora com maior densidade em relação a ele. Vejamos:

Figura 3: Capa e contracapa do livro *Papáverum Millôr*, de Millôr Fernandes, edição de 1974



Fonte: Fotografia de Alessandra Mara Vieira (2023).

Na ilustração acima, a cena retrata um casal sentado em cima do que seria um túmulo e o artista estaria morto embaixo, com semblante tranquilo, quase risonho. A Papaver está na ilustração, brotando do túmulo. Essa cena é parte do desejo manifesto do “Poeminha de última vontade”:

Enterrem meu corpo em qualquer lugar.

Que não seja, porém, um cemitério.

[...]

Que o tempo não destrua,

Meu nome gravado claramente.

De modo que, um dia,

Um casal desgarrado

Em busca de sossego
Ou de saciedade solitária,
Me descubra entre folhas,
Detritos vegetais,
[...]

Até que, um dia, de mim caia a semente
De onde há de brotar a flor
Que eu peço que se chame
Papáverum Millôr.

(FERNANDES, 2014, p.19-20)

Sobre esse poema, vale evidenciar as diferenças entre as publicações das quais ele fez parte. Aparece em três ocasiões diferentes: a primeira delas na seção “Pif-Paf”, na revista *O Cruzeiro*, em 1962, em duas páginas inteiras da seção; na segunda, no livro *Papáverum Millôr* e sem a ilustração que o acompanhou na revista, mas a capa e contracapa funcionam como porta de entrada para a leitura do poema, já que a ilustração dessa vez é uma cena do poema, seu último verso dá nome à antologia, então o diálogo é claro e profundo: o que o leitor tem em mãos é uma coletânea de flores, de poemas, não de quaisquer poemas como seriam de qualquer coletânea, mas coletânea de flores Papaver, precisamente aquela que origina os opiáceos e analgésicos.

Quando é publicado pela terceira vez, em *Essa cara não me é estranha*, livro póstumo e em celebração para a FLIP, o poema aparece logo no início do livro, em destaque em papel preto, diferente das demais, que são claras. Trata-se, pois, de um diálogo direto com o primeiro livro de antologia poética *Papáverum Millôr*, pois o poema, cujo verso deu nome àquela antologia, agora abre o livro em homenagem ao seu legado. E, aliás, impossível passar direto para os demais poemas e não perceber que o antologista deseja a percepção desse diálogo e certa reflexão sobre ele.

Em “Poeminha de última vontade”, o eu lírico fala de seu último desejo: o de ser enterrado em qualquer lugar que não seja um cemitério e de ser transformado em flor, que se chamaria “Papáverum Millôr”. O nome original da flor é *Papaver somniferum*, da qual se extraem substâncias opiáceas, como a morfina e a codeína. Do nome da flor nasce o nome

Papáverum Millôr, flor do Millôr. Ele pode estar sugerindo que seus poemas são as papoulas do Millôr, poemas que produzem no leitor, como os opiáceos o fazem, certa insensibilidade à dor, alguma analgesia.

De forma irônica, o que não é novidade porque em Millôr tudo é jogo e sentido que desliza, o livro *Papáverum Millôr*, em sua abertura, apresenta as intenções poética em poema:

A maior parte destes poeminhas
não tem qualquer pretensão.
Uma meia dúzia
tem alguma pretensão.
Dois ou três
são extremamente pretensiosos.
M.

(FERNANDES, 2014, p.18)

É típica da poética millordiana essa produção textual híbrida. Nesse caso temos uma explicação em forma de poema em livro de poesia, espécie de prefácio. Millôr Fernandes é conhecido por produzir jogos mentais e linguísticos para falar de sua obra. Também é comum para ele experimentar um gênero em sua forma mais tradicional, utilizando um discurso que aponta para outro gênero.

O crítico Gerard Genette, analisando as diversas funções dos prefácios, afirma que a mais importante delas consiste “em uma interpretação do texto pelo autor, ou se se preferir, em uma declaração de intenção” (GENETTE, 2009, p.196); para ele, o prefácio é um dos instrumentos através do qual se pode reter o leitor “por um processo tipicamente retórico de persuasão” (GENETTE, 2009, p.176). É precisamente o que nos apresenta Millôr no texto acima: declara a intenção dos próprios poeminhas, não ter pretensão e serem extremamente pretensiosos. Logo de início, o escritor procura controlar a recepção de seus textos, indicando a pretensão deles, o que evidencia trabalho crítico realizado por ele e certo controle autoral.

No caso da obra *Papáverum Millôr*, o controle autoral não está executado como descreve a teoria de Fraisse, através de posfácios, notas bibliográficas e biográficas, notas explicativas, ou seja, através de paratextos que ele chamou essenciais em uma antologia (FRAISSE, 2017, p.103). Millôr

Fernandes organizou o livro por gênero (poema), mas executou o controle autoral da obra de forma inovadora quando produziu o poema-prefácio e criou uma capa e contracapa como ilustração contínua, que aponta para o texto poético “Poeminha de última vontade”. Criou, pois, o aparato crítico e autoral com elementos diferentes daqueles supostos por Fraisse. Em outras palavras, de forma criativa Millôr Fernandes controlou os sentidos e a recepção deles, utilizando para isso sua habilidade para desenhar e questionar os padrões de composição textual.

Na versão mais nova, *Essa cara não me é estranha e outros poemas*, a editora Boa Companhia repete o poema-prefácio e acrescenta um texto do cartunista Ziraldo. Em razão de Millôr Fernandes brincar com os limites entre os gêneros textuais e literários, Ziraldo afirma que “os desvairados podem dizer que aqui temos uma compilação de pensamentos, como se ele fosse um Confúcio qualquer. Não é. Ao final acrescenta que o leitor descobrirá que se ele – o Millôr –, contido, pudesse ter escolhido ser apenas poeta, seria só poeta” (ZIRALDO, 2014, p.16).

É porque não foi contido, nunca se conteve, que a obra de Millôr Fernandes não é toda ela feita de poesia, havia nele vários, várias linguagens prontas para serem postas à prova. Exercitava inclusive o próprio nome, que não lhe foi dado de registro, mas por um engano. Agradou-se do engano e abraçou a grafia Millôr, que era Milton no nascimento. Publicou, inclusive, uma obra, *Millôr, um nome a zelar*, em que compilou esses nomes desenhados em diversas ocasiões e publicados em diversos veículos. Gostava de desenhar as palavras, de escrever os desenhos, de brincar plasticamente com os sentidos e os sons das palavras (adorava trocadilhos). E isso fez dele poeta sim antes de tudo e depois de tudo. Essa relação sofisticada entre palavra e desenho aparece, inclusive, na poesia, trazida para este trabalho, porque ela foi ilustrada de diversas formas como se verá.

As publicações poéticas de Millôr dão conta do fato de ter produzido poemas de 1945 a 1986, ou seja, são mais de quarenta anos lidando com o jogo poético, discutindo também o que seria verso, reinventando e desenhando o verso e versificando o desenho. Os estudos e as datas das publicações nas fontes primárias e das reunidas em livros dão conta de que ele experimentava as linguagens todas ao mesmo tempo.

Na versão feita por ocasião da FLIP, *Essa cara não é minha e outros poemas* (2014), há dado importante oferecido pela editora, alertando que se

trata do mesmo livro: “Nome original *Papáverum Millôr*”, declaração que nos remete imediatamente à primeira publicação de poesias dele, de 1968 e reeditada em 1974. Além disso, na contracapa da edição de 2014, a editora declara:

O melhor da literatura em antologias temáticas. O selo Boa Companhia apresenta autores consagrados, de todas as épocas, em diferentes gêneros literários. Organizadas por temas ou a partir de uma seleção do que há de melhor na produção de um escritor, as antologias deste selo mostram que a literatura é sempre uma boa companhia. (FERNANDES, 2014, contracapa).

Além da declaração do editor, essa versão de 2014 carrega diversos traços que permitem que a chamem pelo gênero antologia: prefácio assinado por Ziraldo, temática específica de poemas escritos entre 1945 e 1973, contracapa com informações que orientam a leitura, tais como a ausência de forma fixa e de unidade temática. Nesse texto da contracapa, o editor parece desejar completar o prefácio, oferecendo informações sobre a impressão que a poesia de Millôr Fernandes oferece: olhar atento e inteligente, sobre os mais variados assuntos, inclusive sobre a literatura.

Passemos agora ao conteúdo dos livros *Papáverum Millôr* e *Essa cara não me é estranha*. Nossa intenção é realçar as características de publicação de três poemas: “Poeminha afirmativo de que a aparência influi decisivamente no conteúdo”, “Essa cara não me é estranha” e “Poeminha de esperançosa dúvida”. Todos eles foram publicados na seção “Pif-Paf”, da revista *O Cruzeiro* e, posteriormente, integraram compilações de poemas. Todos eles foram ilustrados na publicação da revista, mas essas ilustrações foram alteradas ou desapareceram nos livros. Enfim, é sobre isso que trataremos a seguir: o caminho percorrido pelos textos/ilustrações desde a revista até a publicação em livros.

Começamos pelo “Poeminha afirmativo de que a aparência influi decisivamente no conteúdo”, publicado em 1959. Nele Millôr Fernandes critica a ação afirmativa do diretor do Departamento de Turismo da Guanabara da época, que propôs a pintura dos barracos das favelas do Rio de Janeiro.

Figura 4: Imagem para o poema, publicado na revista *O Cruzeiro*



Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 14 de novembro de 1959, p.38-39.

Há uma antítese entre o título e a proposta poética: enquanto o nome no diminutivo aponta para algo desprezível, a crítica política está em cima do acontecimento. A expressão “ação afirmativa” nasce nos EUA, em torno da década de 60, para nomear ações de igualdade entre negros e brancos estadunidenses. Importada, a expressão aponta para ações de igualdade de classes sociais, mais em relação à desigualdade financeira e de oportunidades. Millôr, crítico que foi das ideias importadas e da política norte-americana, utiliza a linguagem poética para zombar da importação de ideias enlatadas e, principalmente, ridicularizar o efeito real que a ação teria.

Nos livros *Papáverum Millôr* e *Essa cara não me é estranha*, o poema é acompanhado de uma explicação do contexto em que se deu a confecção do poema, o que faz muito sentido, porque passadas décadas desde a publicação na revista *O Cruzeiro*, o leitor das antologias, sem a contextualização, não poderia apreciar a crítica feita pelo texto literário. Segue a explicação:

O Dr. Mário Saladine, diretor do Departamento de Turismo da Guanabara, propôs, como solução para o problema das favelas cariocas, que todos os barracos sejam pintados de cores variadas para que a nossa paisagem ganhe um aspecto mais alegre aos olhos dos turistas. Dos jornais. (FERNANDES, 2014, p.79)

Se nos livros teve-se o cuidado de trazer o contexto da criação do poema, a explicação é desnecessária na publicação da revista, quando o poema era lido e consumido contemporaneamente ao acontecimento, fato confirmado pela expressão “Dos jornais”, que nos dá ideia de que os veículos de notícias repercutiram o episódio. Apontando diretamente para o conflito entre o ser e o parecer da cidade do Rio de Janeiro, o poema toca em feridas antigas e, diga-se de passagem, até hoje não resolvidas, sendo elas as desigualdades sociais da cidade, que calejam a população local, e a imagem que a cidade vende aos turistas, com a qual lucra e, contraditoriamente, gera empregos e renda para essa mesma sociedade oprimida. Segue o final do poema:

Foi o que fiz
Tecnicolorindo
a favelada gris
atraindo assim
turistas mis.
Aos quais, naturalmente,
Eu peço mis perdões
Pela cor, sem remédio,
De nossas multidões.

(FERNANDES, 2014, p.79).

Na revista *O Cruzeiro*, o poema está publicado juntamente com a ilustração dele, feita por Millôr Fernandes, que escrevia e desenhava àquela época no “Pif-Paf”, suas duas páginas da revista. Já nos livros, o poema foi republicado sem a ilustração, fato que gostaríamos de ressaltar aqui para realçar que a diferença interfere na leitura do poema, porque ele foi composto *originalmente* ao lado de uma ilustração, além disso, o texto literário fala dela. Em Millôr, nesse caso em especial mais ainda, ilustrar é poetizar, num movimento autorreferencial, pois a ilustração é parte do poema, que trata sobre ele ter feito, em forma de ilustração, o que Saladine queria fazer nas moradias.

Outro texto que vale nosso olhar mais atento é “Essa cara não me é estranha”. Além do fato de ter sido publicado na revista *O Cruzeiro* e reutilizado nas duas antologias analisadas aqui, ele dá nome à antologia publicada por ocasião da FLIP.

Vi meu amigo ao longe
E êle também me reconheceu
nos aproximamos alegremente
e cada um arrefeceu:
eu vi que não era êle
êle viu que não era eu.
(FERNANDES, 2014, p.73)

Quando o poema foi publicado na revista *O Cruzeiro*, ele veio acompanhado de ilustração que tratou da primeira parte do poema, ou seja, o encontro, a felicidade do reconhecimento dos amigos.

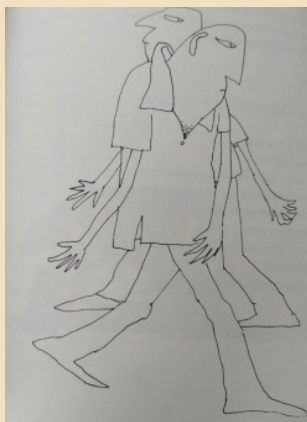
Figura 5: Imagem para o poema, publicado na revista *O Cruzeiro*



Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 7 de março de 1959, p.65.

Quando o poema foi publicado nos livros, Millôr desenha a segunda parte do encontro, aquela em que já há o arrefecimento em razão do engano.

Figura 6: Imagem para o poema, publicado na antologia *Papáverum* Millôr, 1974



Fonte: MILLÔR, 1974, p.73.

Se no poema acima, Millôr Fernandes ilustra momento diferente do acontecimento, em “Poeminha de esperançosa dúvida”, que está em seguida, ilustra tom diferente que o poema pode suscitar:

Os meus músculos
estão ficando cansados
ou os móveis
mais pesados?

(FERNANDES, 2014, p.138).

Quando publicado na revista, o texto acima veio acompanhado de ilustração que caminha entre o cômico e o trágico, mais próximo do humor que acompanhou as publicações de Millôr Fernandes por décadas e que também era típico das suas páginas do “Pif-Paf”. Segue a imagem que acompanhou o poema na revista.

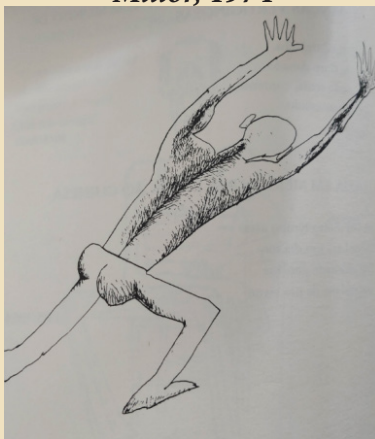
Figura 7: Imagem para o poema, publicado na revista *O Cruzeiro*



Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 4 de maio de 1963, p.44.

Nos livros *Papáverum Millôr* e *Essa cara não me é estranha*, o poema é publicado com outra ilustração, o desenho, nesse caso, assume um ar trágico nos detalhes da magreza e aparente fragilidade do humano diante da velhice e da finitude da vida humana.

Figura 8: Imagem para o poema, publicado na antologia *Papáverum Millôr*, 1974



Fonte: MILLÔR, 1974, p.138.

As alterações das ilustrações sugerem que o olhar do artista sobre os poemas muda de tempos em tempos. Com uma diferença de décadas entre a publicação na revista *O Cruzeiro*, na seção “Pif-Paf” e a publicação em livros, parece-nos que ilustrar para ele é mais do que desenhar o poema, é

desenhar o que pensa do texto naquela época, o que o texto literário suscita ao desenhista. Também é possível dizer que o artista estava atento ao estilo das ilustrações, pois na revista elas estão em sintonia com o humor e o riso da seção “Pif-Paf”; nos livros esse tom desaparece e o que sobressai é o traço simples, o grafite, um tom mais moderno e trágico do desenho.

Considerações finais

Tudo na obra de Millôr Fernandes parece ter nascido em *O Cruzeiro*. Sua poesia, organizada em livros, foi publicada na revista em doses homeopáticas. Dentro das páginas da revista, especificamente da seção “Pif-Paf”, de forma dispersa, estão décadas de poesia que se diz outra coisa, poesia que parece prefácio, hai-kais com características e grafia próprias. Permanecem atuais, pois foram trazidos das décadas de 40 e 50, publicados no final de 60, 70 e no ano 2014 e seguem sendo interessante compilado da veia poética e artística dele. Tantas décadas depois, sua poesia permanece ressignificando a vida, as sensações, as incertezas humanas, assim como o prosaico, a desigualdade, a vaidade, a velhice, a fragilidade, a morte.

Millôr resistiu à dispersão quando organizou livros e publicou seus textos literários e artísticos em compilações, uma ferramenta de resistência à fragmentação. Organizou “formas antológicas” conforme classifica Fraisse, compilações sem aparato crítico, como *Poemas*; produziu a antologia *Hai-kais*, em que estão presentes elementos que evidenciam trabalho crítico. Além disso, publicou *Papáverum Millôr*, obra em que, com um poema-prefácio, demonstra sua consciência crítica de forma inovadora. Apesar disso, a dispersão permanece como algo próprio de uma obra tão grande, diversa e que circulou por tanto tempo por tantos lugares e suportes. Ele buscou a perenidade, com uma consciência fina e irônica da inutilidade da busca. Filosofou sobre ela e, ao mesmo tempo, organizou dezenas de compilados, num gesto crítico e histórico e de sobrevivência. Nesse sentido vence alguma batalha contra a dispersão.

Seus textos seguem espalhados, mas quando agrupados revelam as facetas de sua indiscutível versatilidade. O encontro com sua escrita é um jogo de esconde-esconde, em que a dispersão e as descobertas, mesmo

depois de tanto tempo, são fatores presentes. O debruçar-se sobre a obra de Millôr Fernandes é, para o estudioso, um mergulhar em um mundo de significados, espalhados pela imprensa brasileira, pelos diversos livros que publicou e reeditou e pelas fontes primárias que ainda permanecem não iluminadas. Esse mergulho instigante produz algo que é próprio da obra do artista: a discussão sobre a totalidade, a fluidez dos significados e a busca pelo conhecimento. A sua obra tematiza tais questões, seus métodos de compilação encenam essa busca pelo emoldurar a história e o tempo de suas obras.

Ao final, acabamos constatando a sensação sugerida pelo título da sua primeira antologia poética, *Papáverum Millôr*: os poemas são como papoulas, flores das quais podemos extrair substâncias capazes de produzir analgesia para a vida moderna. Resistir à dispersão produz analgesia, abraçá-la produz, quem sabe, como os opiáceos, euforia.

Referências

CANDIDO, Antônio. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. 3.ed. São Paulo: Humanitas Publicações/ FFLCH/USP, 1996.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: SP. Ateliê Editorial, 2009. p.175-198.

FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. São Paulo: Senzala, 1968.

FERNANDES, Millôr. *Papáverum Millôr*. 2ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

FERNANDES, Millôr. *Trinta anos de mim mesmo*. Rio de Janeiro: Nórdica, [1976]

FERNANDES, Millôr. *Poemas*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

FERNANDES, Millôr. *Millôr definitivo: a bíblia do caos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1994.

FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

FERNANDES, Millôr. *Poemas*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.

FERNANDES, Millôr. *O mundo visto daqui*. Rio de Janeiro: Agir, 2010

FERNANDES, Millôr. *Essa cara não me é estranha e outros poemas*. São Paulo: Boa Companhia, 2014.

FERNANDES, Millôr. *Tempo e contratempo*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

FERNANDES, Millôr. *Millôr, um nome a zelar*. Rio de Janeiro: Agir, 2019.

FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies em France*. Paris: L'Harmattan, 2017.

PINTO, Ziraldo. O filósofo prático. In: FERNANDES, Millôr. *Essa cara não me é estranha e outros poemas*. São Paulo: Boa Companhia, 2014. p.16.

Fonte primária

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica “O Cruzeiro”. 1959-1963.