

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA INSTITUTO DE LETRAS E
LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ASSÍRIA LEITE COELHO



**TENHO UM GALANTE CHINELO: SAPATEIRO SILVA,
A POBREZA, A SÁTIRA E O ANFIGURI**

**UBERLÂNDIA – MG
2024**

ASSÍRIA LEITE COELHO

**Tenho um galante chinelo: Sapateiro Silva, a pobreza, a sátira
e o anfiguri**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Linha 1 – Literatura, Memória e Identidade

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento

UBERLÂNDIA – MG
2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C672
2024

Coelho, Assiria Leite, 2000-
Tenho um galante chinelo [recurso eletrônico] :
Sapateiro Silva, a pobreza, a sátira e o anfiguri /
Assiria Leite Coelho. - 2024.

Orientador: Sérgio Guilherme Cabral Bento.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.235>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Bento, Sérgio Guilherme Cabral, 1979-
, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia.
Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	11 de abril de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	15:47
Matrícula do Discente:	12212TLT007				
Nome do Discente:	Assíria Leite Coelho				
Título do Trabalho:	"Tenho um galante chinelo": Sapateiro Silva, a pobreza, a sátira e o antífiguri				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Voz e diferença na poesia e na canção				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Sérgio Guilherme Cabral Bento da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Gustavo Silveira Ribeiro da Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG; Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Sérgio Bento, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Guilherme Cabral Bento, Professor(a) do Magistério Superior**, em 11/04/2024, às 15:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Assíria Leite Coelho, Usuário Externo**, em 11/04/2024, às 16:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Usuário Externo**, em 11/04/2024, às 20:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/04/2024, às 10:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5337433** e o código CRC **200457E7**.

A quem sempre me apoiou e me inspirou, minha mãe, Nalim Solimar

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, por sempre prestar socorro quando tudo parece desabar e me incentivar desde o princípio a seguir meus sonhos. Ao meu pai Wanderson por estar sempre atento aos meus passos. Às minhas irmãs, Ayesha e Akhesa, com quem dividi os mais preciosos momentos de diversão, os quais me ajudaram a encarar as coisas de forma mais leve.

À minha família, meus tios e tias, primos e primas, por sempre me incentivarem quanto aos meus estudos.

Às minhas amigas, Giovanna e Isabella, com as quais compartilhei anos de estudo, amizade, conversas, afetos e momentos únicos que todos passamos nos tempos acadêmicos.

À minha amiga Cristiane, que esteve comigo durante os anos de pesquisa deste mestrado escutando atenta aos meus receios. Ao meu amigo Ryann, pelas longas trocas poéticas que me ajudam a olhar ao redor de forma panorâmica. Ao meu amigo Ricardo, com quem posso compartilhar minhas análises sobre “o meu poeta”.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento, professor que me inspira e me ajuda a encontrar meu caminho enquanto pesquisadora e docente.

À Prof.^a. Dra. Kênia Maria Pereira e ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, que me ajudaram quanto às minhas ideias de pesquisa, sempre incentivando meus processos criativos.

Ao Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo e Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, os quais participaram da minha banca de qualificação, pelas contribuições que me ajudaram a esclarecer as ideias e seguir com o trabalho.

Aos técnicos dos laboratórios de pesquisa do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), Bruno, Gleissel e Ronei, pela paciência com os meus horários de estudo nas salas de computadores.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGELIT) e ao Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) pela oportunidade de percorrer essa caminhada.

À Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelos recursos necessários à realização deste estudo.

*É que o Zé do Carço trabalha
O Zé do Carço batalha
E que malha o preço da feira
E na hora que a televisão brasileira
Distrai toda gente com a sua novela
É que o Zé põe a boca no mundo
Que faz um discurso profundo
Ele quer ver o bem da favela
Está nascendo um novo líder
No morro do Pau da Bandeira*

Leci Brandão, *Zé do carço*, 1974

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal analisar a obra literária do poeta Sapateiro Silva. Sobre sua biografia, o que nos resta são apenas alguns vestígios, que, juntos, nos dão poucas pistas de sua história: Joaquim José da Silva foi um poeta carioca que viveu na virada do século XVIII para o XIX, e, como carrega em seu nome artístico, era formalmente um sapateiro (Candido, 2000). A obra de Silva se resume a sete glosas e oito sonetos e sua poesia se diferencia em vários aspectos da escrita oitocentista, a qual tinha como premissa questões ideológicas ligadas aos interesses dos letrados cultos do Brasil colônia. A narração poética do autor se concentra na vida pobre do Rio de Janeiro no início do século XIX, propondo, portanto, um olhar sempre inverso socialmente: de dentro para fora. Sua obra também se destaca pelo caráter satírico e moderno, antecipando várias tendências adotadas posteriormente por outros poetas. A pesquisa se justifica pelo fato de não haver ainda um estudo que se dedique à análise dos poemas de Sapateiro Silva. Quanto aos objetivos específicos, a análise foi realizada tomando como recorte temático de estudo (1) as características da representação de pobreza em seu texto e (2) a sátira como elemento construtivo de sua escrita. Para fundamentar o embasamento teórico, temos o estudo realizado por Flora Sussekind e Rachel Valença intitulado *O Sapateiro Silva* (1983), a partir do qual o escritor foi redescoberto no meio acadêmico; para questões sobre a pobreza em sua literatura, será trazido Michel de Certeau (1998) com sua discussão sobre o “homem ordinário” e Gilles Deleuze e Félix Guattari com seu livro *Kafka: por uma literatura menor* (2014[1975]); em relação à sátira, a discussão se dará a partir de textos do crítico Ricardo Domeneck e do pensamento de Eduardo Aguirre Romero (2018).

PALAVRAS-CHAVE: Sapateiro Silva. Poesia oitocentista. Literatura oitocentista. Pobreza. Sátira.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the literary work of the poet Sapateiro Silva. Regarding his biography, all that remains are a few traces that together provide scant clues about his history: Joaquim José da Silva was a poet from Rio de Janeiro who lived at the turn of the 18th to the 19th century, and as his artistic name suggests, he was formally a shoemaker (Candido, 2000). Silva's work consists in seven glosses and eight sonnets, and his poetry differs in several aspects from the nineteenth-century writing, which primarily dealt with ideological issues linked to the interests of cultured literati in colonial Brazil. The author's poetic narration focuses on the impoverished life in Rio de Janeiro in the early 19th century, thus proposing a socially inverted perspective: from within to without. His work also stands out for its satirical and modern character, anticipating several trends later adopted by other poets. The research is justified by the lack of existing studies dedicated to the analysis of Sapateiro Silva's poems. As for specific objectives, the analysis was conducted focusing on (1) the characteristics of poverty representation in his texts and (2) satire as a constructive element of his writing. To provide theoretical grounding, we refer to the study by Flora Sussekind and Rachel Valença titled "O Sapateiro Silva" (1983), through which the writer was rediscovered in academic circles. Regarding poverty in his literature, insights from Michel de Certeau (1998) on the "ordinary man" and Gilles Deleuze and Félix Guattari's text "Kafka: Toward a Minor Literature" (2014[1975]) are considered. For satire, the discussion draws from texts by critic Ricardo Domeneck and the thoughts of Eduardo Aguirre Romero (2018).

KEYWORDS: Sapateiro Silva. Nineteenth-century Poetry. Nineteenth-century literature. Poverty. Satire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração do poema "Poeta pras cadeiras", de Zuca Sardan	63
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – A LITERATURA DO BRASIL COLÔNIA	15
1.1 Entrelaces entre história e literatura colonial.....	15
1.2 A Arcádia brasileira	26
1.3 A crítica bibliográfica do Sapateiro Silva.....	29
CAPÍTULO II – A POBREZA NA TÉCNICA DE SAPATEIRO SILVA.....	36
CAPÍTULO III – A SÁTIRA NA SAPATARIA DE SILVA	58
CONCLUSÃO	88
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Este estudo pretende fazer a análise da obra de Sapateiro Silva, poeta carioca que viveu entre os anos da virada do século XVIII para o XIX e teve seu legado, tanto histórico quanto literário, apagado e obliterado da literatura brasileira. Seus poemas não estão reunidos em um livro de sua autoria, mas em um estudo de Flora Sussekind intitulado *O Sapateiro Silva*, tendo apenas uma edição no ano de 1983. Contamos com 8 glosas e 7 sonetos, configurando-se estes como o *corpus* deste trabalho, uma vez que as análises se concentram especificamente na poesia do autor.

O título desta dissertação, “Tenho um galante chinelo”, verso de abertura de um dos motes de suas glosas, nos ajuda a dar início aos estudos sobre Sapateiro Silva. Escolhi esse trecho para nomear a pesquisa por nele encontrarmos algumas das características gerais de sua obra. Temos nesse recorte a referência a um elemento doméstico comum, o chinelo, acompanhado por “galante”, adjetivo que impõe demasiado valor ao objeto, o que, nesse jogo, transporta humor ao enunciado. De maneira geral, Sapateiro opera com ferramentas linguísticas como essas, brevemente exemplificadas, e, por esse motivo, tornam-se o fio condutor deste estudo: a **pobreza** e a **sátira**.

O objetivo deste estudo é compor uma análise frutífera em relação à obra de Sapateiro Silva, isto é, um trabalho voltado aos seus poemas. Mais especificamente, pretendo traçar linhas características que auxiliem no processo de diferenciação ou aproximação de sua escrita à de outros poetas. E, por último, que, a partir deste material, seja possível ressaltar o poeta como uma das figuras importantes para a construção do perfil do escritor brasileiro.

Para tanto, o primeiro capítulo se dedica a um percurso histórico de como era a sociedade em que o poeta viveu. O recorte social ao qual Silva fez parte altera e influencia em grande medida sua escrita, pois seu discurso poético mostra-se arraigado intrinsecamente à realidade pobre e cidadina do incipiente Rio de Janeiro do início do oitocentos, como veremos nas análises. Assim, um estudo histórico da literatura de seu tempo e as mudanças sociais pelas quais passava o Brasil colônia foi fundamental para tecer as análises dos seguintes capítulos.

No segundo capítulo, iniciei a discussão em relação ao meu primeiro recorte de pesquisa: a **pobreza**. Este, configura-se como o “solo” do terreno poético de Sapateiro Silva, pois compõe todo seu cenário, entrando física e simbolicamente na estrutura dos poemas, não se fixando, portanto, somente como enredo das narrativas, mas como núcleo delas. Assim,

nesse capítulo, procurei trazer poemas que me ajudassem a tratar desse elemento tão importante para a sua poética.

No terceiro capítulo, tratei sobre a **sátira** na escrita de Silva, sendo esta a força motriz de seu discurso, uma vez que ela aparece não somente na superfície do texto, mas configura-se como técnica insistente da sua poética. Para lançar mão da sátira, Sapateiro utiliza-se de vários mecanismos chistosos, de forma a não deixar que o leitor se distraia do humor da narrativa. O poeta é, sobretudo, particularmente engraçado. Nesse capítulo, propus ainda uma “linha do tempo inversa”, com autores contemporâneos de Silva, na intenção de demonstrar, por fim, como ele se distancia em grande medida dos autores de seu tempo, colocando-o em uma posição de antecipador de tendências modernas na literatura brasileira. Também comento sobre seus poemas anfiguri, evidenciando o entrelace dessa poética com o cômico.

Desta forma, este trabalho se debruça sobre a poesia de Silva, tendo em vista seu potencial satírico e as vivências citadinas que carrega em sua obra, justificando-se no fato de não haver ainda pesquisa que tenha se prestado a isso dessa maneira, o que resultou em uma grande lacuna na história da literatura brasileira. Dessa forma, irei explorar o terreno pouco conhecido de suas poesias e trarei o máximo de poemas possível para que possamos montar um panorama de sua obra.

CAPÍTULO I – A LITERATURA DO BRASIL COLÔNIA

Bartleby foi um daqueles seres sobre os quais nada é passível de confirmação, a não ser junto às fontes originais, e, no caso dele, essas são muito poucas. O que vi de Bartleby com meus próprios olhos estarecidos é tudo o que sei dele

Herman Melville, *Bartleby, o Escrivão*, 1853

1.1 Entrelaces entre história e literatura colonial

No início do século XVIII, as tensões entre os coloniais e a metrópole portuguesa já começavam a se intensificar. A descoberta do ouro nas Minas no século anterior alterou as bases da economia e intensificou os processos de migração para as fronteiras ainda desconhecidas do Brasil. Assim, pessoas de todo o país deixaram suas casas e venderam seus pertences para buscar um pedaço de terra que pudessem começar a empreitada de extração de ouro. À época, D. João V, rei de Portugal, viu nessa atividade uma oportunidade de enriquecer os baús reais. A primeira expedição encarregada de desbravar o interior do Brasil à procura de ouro teve início em 1674, liderada pelo paulista Fernão Dias, tendo sido esta mal-sucedida, porém pode-se considerar que suas viagens abriram os primeiros contornos do Estado de Minas Gerais ligando São Paulo aos sertões da Bahia. Com a atividade de extração ficando cada vez mais fervorosa, começou a formar-se na região montanhosa a cidade de Vila Rica.

Enquanto isso, no litoral, a cidade do Rio de Janeiro era apenas uma pequena vila composta por pouco mais de 17 mil habitantes e que sustentava-se por meio de atividades rurais. Entretanto, com a ampliação das atividades de extração nas Minas, como a colônia ainda se baseava no sistema Atlântico luso escravagista e católico, a Coroa achou necessária a ampliação do tráfico de escravos, fato este que fez crescer as cidades-porto da colônia: Rio de Janeiro e Salvador. Durante a primeira década de 1700, desembarcaram no Rio cerca de 28.200 africanos, e já entre as décadas de 1731 e 1740, chegaram à cidade 66.278, tendo um aumento de 135% (Fragoso; Guedes, 2019). Neste cenário, após a década de 1750, a cidade carioca iria se tornar o maior porto de navios negreiros das Américas. A partir disso, a cidade carioca também teve seus horizontes ampliados transformando-se em uma praça mercantil com freguesias rurais (*Ibidem*). Assim, percebemos que desde sempre houve uma forte ligação entre Minas Gerais e Rio de Janeiro.

A literatura Arcade foi fermentada pelos letrados da colônia pertencentes ao cenário sócio-político brasileiro. Eles vivenciavam os abusos da monarquia portuguesa, a revolta

popular, as inconsistências das legislações e as injustiças do Coroa. Além disso, esses literatos foram responsáveis por incutir na sociedade da época o sentimento de patriotismo, utilizando-se ainda da poesia como ferramenta ideológica para tal. Assim, buscou-se incessantemente equiparar a literatura do país à europeia, porém adequando-a à realidade da colônia e produzindo uma “literatura nacional” (Candido, 1981), entretanto, não foi a única vertente literária produzida à época, como veremos adiante.

O primeiro motim contra os abusos da monarquia foi organizado pela elite detentora das terras de extração do ouro, pois a forma vigente de arrecadação de impostos era por meio das chamadas “Bateias”, as quais exigiam a quantidade de dez oitavas por escravo como pagamento à Coroa. Neste cenário, o sentimento de desigualdade alcançou as instâncias mais altas da hierarquia colonial. Com apoio popular, em 1720, foi realizado um levante contra a Coroa, quando os mineiros de elite da capitania de Minas Gerais marcharam até a vila Ribeirão do Carmo para entregar ao Ouvidor da Coroa uma lista de exigências que deveriam ser cumpridas. O ouvidor deu sua palavra aos insurgentes, porém ao passo de 15 dias, após dada a notícia a Lisboa, todos eles foram sentenciados ao exílio carcerário. Um dos lemas vinculados ao movimento dos conjuradores da Inconfidência mineira é “Nós, que valemos tanto quanto vós, e que juntos valemos mais do que vós, vos fazemos rei, se guardais nossos foros e liberdades. E se não, não!”¹

Um dos mais importantes escritores vinculados ao Arcadismo é Cláudio Manuel da Costa, filho de detentores de terras nas montanhas mineiras, e que, portanto, acompanhou as inconsistências governamentais da Coroa. Foi enviado para estudar no Rio de Janeiro junto às escolas jesuítas e, mais tarde, ingressou na Universidade de Coimbra, em Portugal. Na Europa, teve seu leque referencial de literatura ampliado, tendo tomado conhecimento de autores como Jacopo Sannazaro (autor de poesia idílica do século XV e XVI), e os clássicos da literatura bucólica (Teócrito e Virgílio), em seu tempo na Itália, se inteirando, portanto, da escrita árcade (Julião, 2013). Manuel da Costa trouxe consigo, de volta à colônia, influências europeias e consolidou sua escrita seguindo padrões da Arcádia. Além de seguir carreira de advogado em Vila Rica e ter atuado na vida política, teve ligação com o movimento das Inconfidências e participava das reuniões secretas realizadas entre os conjuradores. Assim como todos os escritores vinculados a esses movimentos, Cláudio Manuel usava um pseudônimo para camuflar sua identidade, usando nome pastoral para assinar suas obras, qual

¹ Retirado do livro *1789: a Inconfidência mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII* (2014), de autoria de José Antonio Martino.

seja: “Glauceste Satúrnio”. Sua obra poética é reconhecida por Antonio Candido (1981) como uma escrita que se equilibra no limiar entre o cultismo do Barroco e a idílica da Ilustração. Vejamos o soneto III de seu livro *Obras poéticas* (1966[1768]):

III

Pastores, que levais ao monte o gado,
Vêde lá como andais por essa serra;
Que para dar contágio a toda a terra,
Basta ver se o meu rosto magoado:

Eu ando (vós me vêdes) tão pesado;
E a pastora infiel, que me faz guerra,
É a mesma, que em seu semblante encerra
A causa de um martírio tão cansado.

Se a quereis conhecer, vinde comigo,
Vereis a formosura, que eu adoro;
Mas não; tanto não sou vosso inimigo:

Deixai, não a vejais; eu vo-lo imploro;
Que se seguir quiserdes, o que eu sigo,
Chorareis, ó pastores, o que eu choro².

Percebemos a evocação às figuras pastorais, à natureza e aos campos serrados, porém a melancolia de seus versos leva seu leitor a um lugar outro de significação, como quem diz que nem a simplicidade do pasto poderia acalmar suas preocupações. Há uma fusão entre o eu-lírico e o autor, o qual contagia a terra com sua tristeza e parece estar sempre à procura de expressar seu sofrimento, não havendo, porém, renúncia à paisagem pastoral, sendo esta última o tema e o confessionário seguro do narrador, e ao qual a beleza e a simplicidade são acionadas como se não o pudessem em nenhum outro lugar.

Em 1756, quando Marquês de Pombal foi nomeado secretário de Estado durante o governo de Dom José I, um ano após o terremoto que destruiu Lisboa, a reconstrução da capital monárquica foi colocada como responsabilidade da colônia, instituindo métodos de arrecadação mais severos que os anteriores. A chamada “derrama”, instituída segundo a nova lei de arrecadação, dizia que a cota mínima a ser paga seria de cem arrobas por ano, e que, caso ela não fosse alcançada, seria realizada uma “contribuição coletiva”, onde todos os cidadãos, mineradores ou não, deveriam arcar com o valor restante não obtido.

² Retirado do livro *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*, 1966, p.35.

Contador das inconsistências governamentais, temos os versos de Tomás Antônio Gonzaga, com sua escrita política e bem engajada em assuntos relacionados às injustiças aplicadas na colônia. Filho de um magistrado brasileiro e mãe portuguesa, foi enviado para estudar em Portugal onde se formou como Bacharel Legislativo e, de volta à colônia, seguiu carreira de jurista na administração pública. Sendo também um importante nome vinculado aos inconfidentes, suas obras mais conhecidas são *Marília de Dirceu*, publicada pela primeira vez em 1792, e as polêmicas *Cartas Chilenas*.

Importante comentar brevemente, já neste ponto, as controvérsias que pairam em torno das *Cartas*, uma vez que retornarei a elas durante outros momentos deste estudo. Como discutido por Joaci P. Furtado em seu livro *Uma república de leitores* (1997), a mais fervorosa das discussões circula sobre o fato da discordância dos críticos em relação à autoria das cartas, sendo por vezes atribuída a Gonzaga, outras a Manuel da Costa, a Alvarenga Peixoto, ou, ainda, a autor desconhecido que poderia tê-las escrito após a Inconfidência Mineira (1789) – mas não depois de 1802. Os argumentos quanto à disputa da patente circundam em questões variadas, desde as motivações de seus possíveis poetas, passando por características de escrita e findando em fatos históricos narrados que só poderiam ser lacunares, como o são até certo ponto, na medida em que teriam sido escritos descolados da época em que se passa a história narrada. Neste trabalho, tomarei Tomás Antônio Gonzaga como autor das *Cartas Chilenas* tendo-as escrito não antes de 1786 nem depois da Inconfidência Mineira, para fins de praticidade das análises, não excluindo, porém, o fato de que poderiam ser outras as informações “corretas”.

Outra questão que assombra o – quase – mito da obra foi o fato de a legitimação da mesma ter se dado por parte do governo estadonovista da Era Vargas (1930-1945) não como produto literário, mas histórico, colocando-a no pedestal de ato heroico nacionalista em defesa dos coloniais. A discussão tecida por Furtado (1997) lança a questão dos motivos pelos quais as *Cartas* tiveram sua reimpressão patrocinada pelo Ministério da Educação em 1942 – sendo que sua última edição havia sido publicada em 1863 – já assinadas com o nome de Tomás Antonio Gonzaga, mesmo ainda durante as calorosas discussões acerca de sua autoria, e inseridas em um setor documental não literário, o que relegou as análises posteriores, por vários motivos – contundentes ou não –, a questões, portanto, histórico-documentais, sem espaço para pesquisas de crítica literária. O sequestro da obra para o lugar claustrofóbico de documento da história dos setecentos nos coloca hoje a pensar sobre a redução da poesia

àquilo que ela representa, assim como prezava Silvio Romero³, de maneira objetiva e cientificista. Ainda que a obra possua em seu cerne dados enfaticamente precisos acerca dos embates entre os coloniais e a Coroa na cidade de Vila Rica, é curioso – para não dizer suspeito – o enquadramento dos poemas nesse lugar deslocado da literatura de maneira tão impositiva.

Isso nos serve para análise na medida em que essa obra, sendo colocada como a mais importante daquele século, precisa ser comentada em relação à produção poética do escritor sobre o qual este estudo versa, Sapateiro Silva, tendo em vista as características satíricas e de linguagem popular de ambos os autores. Não intencionando, porém, colocá-las em disputa em lugar de maior ou menor valor.

Com o nome velado, as cartas circularam pela sociedade mineira retratando a inconformidade popular em relação à tirania da Coroa, de forma a instigar o pensamento libertário através da poesia entre os seus receptores. Tendo sido esta obra satírica considerada a de maior prestígio vinculado ao movimento Arcade na literatura, como colocado acima, é de praxe que eu me demore mais em um diálogo sobre ela.

Em realidade, não foi uma obra publicada por seu autor em totalidade. Eram, de fato, cartas, as quais foram escritas em forma de poemas que circularam na cidade de Vila Rica através de pasquins, sendo que este último tinha distribuição proibida pela Coroa. Assim, foram encontradas 13 cartas entre as bibliotecas particulares dos inconfidentes, entretanto, não é certo que foram escritas apenas esse montante, ou, ainda, qual a ordem dos poemas e as datas certas em que circularam.

Nos poemas, o narrador Critilo escreve ao amigo Doroteu, o qual mora na Espanha, contando-lhe sobre as terríveis ações governamentais aplicadas por um tirano nomeado Fanfarrão Minésio na cidade fictícia de Santiago do Chile.

A obra foi e é tida como novidade na literatura do século XVIII por conter em seu acervo linguístico as utilizações populares de algumas palavras, fugindo da escrita acadêmica da época. Outro detalhe interessante é a escolha do autor pelo gênero “carta” como meio de veiculação dos poemas, já que este permite ao enunciador um caráter mais informal e intimista na sua escrita. Além disso, o narrador Critilo coloca-se de forma bem passional em relação ao que conta ao amigo, pois expressa sua raiva e inconformidade. O gênero “carta”

³ Silvio Romero, em seu livro *História da Literatura Brasileira* (1902), argumenta: “A obra d'arte só resiste ao tempo, quando é um documento de um momento histórico, quando reproduz a verdade humana. E' por isso que de todos os poemas brasileiros do século XVIII, somente o *Caramurú*, o *Uruguai* e as *Cartas Chilenas* são um fragmento da vida nacional, são e serão lidos por nós.” (p.221), reiterando a noção de que a “verdade da natureza” é a glória da escrita enquanto se opõe ao que ele chama de “farsa literária”.

talvez fosse o veículo mais apropriado para abrigar o discurso versificado do narrador Critilo, uma vez que nele a sátira fervorosa e as desobrigações com a linguagem culta seriam melhor aceitas.

À época, o governante da imponente cidade de Vila Rica era Luis da Cunha Meneses, o qual acirrou bastante o relacionamento com a elite mineira, ao invés de se unir a ela (Furtado, 1997). *Cartas Chilenas* foi entendida como o porta-voz daquela sociedade, intérprete do clamor social, assim o narrador ora se coloca criticando certas condutas de seu dirigente e tomando outras como corretas. Vejamos um de seus poemas pertencentes à “Carta 3ª”:

Ainda assim pergunto: e como pode
o chefe conceder-lhes esta alçada?
Ignora a lei do reino, que numera
entre os direitos próprios dos augustos
a criação dos novos magistrados?
O grande Salomão lamenta o povo
que sobre o trono tem um rei menino;
eu lamento a conquista a quem governa
um chefe tão soberbo e tão estulto
que, tendo já na testa brancas repas,
não sabe, ainda, que nasceu vassalo.[...]
Aqui, prezado amigo, principia
esta triste tragédia; sim, prepara,
prepara o branco lenço, pois não podes
ouvir o resto, sem banhar o rosto
com grossos rios de salgado pranto.⁴

Nesses versos, o eu-lírico sofre com as sujeições impostas ao povo, posicionando-se ainda contra o narcisismo do “chefe”, o qual havia mandado construir estátuas de si mesmo à custa da população pobre. Notas assim foram consideradas como uma clara denúncia à comunidade sangrada das minas de Vila Rica, pois a única construção aprovada pela Coroa foi a das Casas de Fundição, a qual deveria ser custeada pelo próprio povo. Assim, há de fato um estreitamento literário e histórico dos fatos narrados.

Notemos também que tanto na poesia de Claudio Manuel da Costa quanto na de Gonzaga, o “choro” se faz presente e é colocado como nota de inconformidade e angústia. Porém, diferentemente da poesia de Manuel da Costa, Critilo-Gonzaga aponta seu opressor e o nomeia, descarregando sobre seu nome toda a raiva que sente sem poupar vocabulário. Dessa forma, incomumente à escrita árcade, Gonzaga, nesse momento, adotou a escrita

⁴ Tomas Antonio Gonzaga, *Cartas chilenas*, 2013, p.47-48.

satírica utilizando-se ainda da narrativa bucólica, não pretendendo disfarçar ou esconder a revolta, uma vez que os poetas que ousaram navegar no movimento da sátira eram entendidos como “intérpretes do clamor popular” (Furtado, 1997, p.120).

Ainda temos casos em que são feitas menções honrosas à conduta de seu superior, fosse para abrandar suas críticas, ou para usar desses próximos versos como base para novos argumentos de oposição, como é o caso do delito de um ladrão condenado à forca na cidade em que Critilo toma como correta a sentença dada pelo governante Fanfarrão Minésio, vejamos:

Caminha, Doroteu, à forca um negro
conforme as leis do reino bem julgado.
Tu sabes, Doroteu, que o próprio Augusto
estas fatais sentenças não revoga
sem um justo motivo, em que se firme
do seu perdão a causa. Também sabes
que estas mesmas mercês se não concedem
senão por um decreto, em que se expende
que o sábio rei usou, por moto próprio,
do mais alto poder que tem o cetro.⁵

Assim, temos nesse poema o apoio à conduta do homem condenado, de forma que Critilo-Gonzaga confere justiça à decisão de seu superior. Podemos assinalar esse trecho, talvez, como transposição do pensamento iluminista percorrendo a obra de Gonzaga, ideologia esta que permeou em grande medida a escrita do século XVIII e que assume a “verdade” e a justiça como ferramentas necessárias para alcançar a harmonia. Assim, percebe-se que, para além de críticas ao “chefe” governamental, há também fatores ideológicos que, por vezes, se sobressaem ao discurso de Critilo para fazer valer da sua moral. À época, a poesia que circulava nas urbes era sempre ligada à “verdade”, e, portanto, utilizada também como ferramenta pelos letrados coloniais para disseminação de suas filosofias (movimento este associado ao iluminismo), sendo *Cartas Chilenas* também uma expressão dessa dinâmica. Analisando de forma mais sóbria, é certo que os inconfidentes e, portanto, seus poetas, advertiam quanto aos abusos coloniais que *os* afligia, entretanto, atrocidades, como a própria escravidão, a qual não lhes afetava, não parecia incomodá-los, e tampouco sanções severas como as narradas na Carta 3^a.

Diferentemente dos escritores comentados, Sapateiro Silva, sendo então o objeto de pesquisa deste trabalho, se coloca um pouco distante dessas tendências literárias, pois o tema

⁵ *Ibidem*, p.33.

de seus poemas e sua forma de escrita se constituem de maneira distinta. Vejamos um trecho de uma de suas glosas, localizada na 10ª posição dos poemas ordenados por Flora Sussekind e Rachel Valença:

MOTE

*Amei a ingrata a mais bela,
Que o mundo todo em si tem;
Eu morri sempre por ela,
Ela nunca me quis bem.*

GLOSA

I

Quando eu era mais rapaz,
Que jogava o meu pião,
Andava o Centurião
Dando a todos sota e ás.
Nesse tempo aos Sabiás
Armava a minha esparrela;
Comia caldo em panela
Por ter os pratos quebrados;
E até por mal de pecados,
Amei a ingrata a mais bela.

II

Depois de mais alguns meses
Já por baixo de sobcapa,
Pelas calçadas da Lapa
Pernoitava muitas vezes.
Não bastaram os arneses,
Que herdei de Matusalém;
Só sei que querendo bem
Me achei como Antão no ermo,
E o mais galante estafermo,
*Que o mundo todo em si tem[...]*⁶

Nesse poema, diferente dos apresentados anteriormente, o eu-lírico é muito mais marcado e presente: é o ponto central do poema, pois a narrativa gira em torno dele, de forma a contar sua história sem dar luz a elementos externos – não que isto seja comum a toda sua obra, mas o fato de o sujeito lírico ser o ponto de partida de todos os outros elementos do texto, notoriamente, coloca-se como uma característica de sua escrita. A pobreza nesse e em outros poemas de Silva ganha rosto e forma, com evidências de comida e utensílios de

⁶ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.130.

cozinha quebrados, de maneira a ser evidenciada com “orgulho”, o que jamais aconteceria nas produções Árcades, mesmo nas satíricas, nas quais o primor pelo “belo” e puro deveria ser o exaltado.

Outra particularidade interessante é o cenário ser um ambiente urbano marcado por “calçadas da Lapa”, sendo este um bairro da cidade do Rio Janeiro, local onde viveu o escritor. E, atentando-se mais um pouco, o termo “calçadas” sugere ainda uma aproximação do narrador – e do leitor – com um ambiente narrativo citadino, identificando familiaridade com o espaço que descreve.

Além disso, o vocabulário empregado demarca uma utilização linguística bem específica, como “dando sota e às”, sendo esta uma expressão de âmbito popular da época que significa “ser mais esperto que os outros”⁷. Não há discurso político ideológico ou menções a paisagens de natureza idílica, mas a voz de um narrador que percorre o ambiente urbano pobre, evidenciando poucos pertences, e que narra a história em primeira pessoa.

Em ambos os poemas, há a proposta de delatar algo, a tentativa de trazer usos linguísticos mais cotidianos, e o humor – cada um dos autores a seu modo. Porém, a forma poética de Gonzaga parece caminhar para a abstração do mundo concreto: utiliza-se de autoridades fictícias (Doroteu e Fanfarrão Minésio, por exemplo), e a história versa sobre uma cidade irreal (Santiago do Chile), compondo, portanto, apenas a referência a um lugar do mundo empírico, que seria a cidade de Vila Rica; assim, uma vez que o narrador não identifica seu cenário como sendo pertencente do mundo “real”, desde o início da narrativa, instala a ideia de abstração desse espaço, caminhando para a abstração, por fim, de toda a narrativa. Em contrapartida, a poesia de Silva vai de encontro ao concreto: os locais nomeados em seus poemas são sempre do mundo “real”, e a forma com que descreve os elementos de seu espaço deixa seu leitor conectado ao cenário.

A partir desse primeiro e breve recorte, é possível perceber algumas das características que diferenciam Sapateiro Silva dos outros poetas de seu tempo, em questão de conteúdo, entendendo que partilharam do mesmo contexto histórico do final do século XVIII e início do XIX, porém de perspectivas diferentes, e, portanto, produzindo literaturas distintas. Mas comentarei mais profundamente sobre isso adiante.

Durante este século, o crescimento das cidades, em especial de Vila Rica, em função da extração de ouro, acontecia em um ritmo jamais conhecido na colônia. Nesse sentido, o número populacional era cada vez maior. Em 1709, Minas possuía um total de 30 mil pessoas,

⁷ Rachel Valença, “Notas às glosas”, em *O Sapateiro Silva*, 1983, p. 156.

já em 1770, a capitania atingia cerca de 320 mil habitantes em função do crescimento da cidade e do número de imigrantes vindos da Europa. Dessa forma, Vila Rica era a maior metrópole do Brasil e um dos maiores aglomerados do continente americano, sendo superada apenas pela Cidade do México. Porém, tudo era recente e, portanto, havia no emaranhado do progresso o abuso dos poderes do Império (Martino, 2014).

Enquanto isso, a cidade do Rio de Janeiro, também em processo de construção, possuía um total de 43.370 habitantes, destes sendo 14.980 escravos e 28.390 homens livres, não sendo considerado o número de mulheres. A este tempo, a cidade carioca ainda era pequena podendo ser facilmente percorrida a pé (Santos,1992). As atividades econômicas giravam em torno do mercado escravo e dos engenhos de açúcar comandados pelos nobres e mercadores de terra.

Não havia universidades na colônia, pois sua abertura era proibida, sendo que a educação dos jovens era exclusivamente papel dos jesuítas. Porém, em 1759, a mando de Marquês de Pombal, a expulsão da Companhia de Jesus de Portugal e da colônia gerou grande impacto em várias instâncias da sociedade. Dentre elas, os arrendatários⁸ das terras jesuítas, os quais eram responsáveis também pela produção do açúcar e de outros alimentos. Após a expulsão da Companhia de Jesus, o regime monárquico da metrópole instituiu que os missionários não possuiriam mais autorização para o uso de terras, e, com isso, poderiam retirar seus arrendatários, inviabilizando seus contratos. A partir desse feito, surgiu uma nova elite agrária, a qual se constitui nas grandes capitâncias, em especial no norte do Rio de Janeiro com a compra das terras. Esses novos donos de hectares ficariam responsáveis daí em diante pela produção social – o plantio de alimento. Vale lembrar que a expulsão dos jesuítas beneficiou esses grandes mercadores e, portanto, estes faziam parte do largo movimento de expulsão da Companhia de Jesus⁹. Em seguida, a Coroa assumiu a educação dos jovens, contratando professores régios que só poderiam lecionar a partir de métodos e livros pré-estabelecidos.

⁸ Pessoas que alugavam as terras da Companhia de Jesus, meio pelo qual os jesuítas se sustentavam.

⁹ Informações fornecidas no **III Colóquio Internacional de Pesquisas em História do Brasil Império e o III Encontro Internacional Sociedades Escravistas nas Américas: Terra e Família**, durante a palestra “Famílias, elites coloniais e as terras da Companhia de Jesus no final do século XVIII” ministrada pela Prof^a. Dr^a. Marcia Amantino – Universidade Salgado de Oliveira e UERJ –, em 06 de julho de 2022. Nessa palestra, a pesquisadora trouxe registros históricos dos arrendatários das terras antes pertencentes aos jesuítas e como elas foram distribuídas após a expulsão da Companhia de Jesus.

Nesse contexto, Portugal e sua colônia viviam no regime paradoxal do Marquês de Pombal, pois, ao passo que gozava da maximização da liberdade¹⁰, era submetida à censura dele, caso ela colocasse em risco o poder centralizado do período josefino.

Na sociedade colonial, em função das leis da aristocracia que regiam as ordenações hierárquicas, para que se pudesse ascender socialmente sem ter nascido junto aos nobres, as opções seriam: seguir carreira dentro das igrejas ou estudar para ocupar cargos importantes, como advocacia e medicina. Porém, para que se tivesse êxito, conquistando lugar social com nome reconhecido, era de fundamental importância a troca de favores. Dessa forma, quase todos os poetas, letrados, homens do saber, teciam suas próprias redes de apoio através de poesias inteiras dedicadas a monarcas, a fim de serem legitimados, financiados, e mantidos fora dos olhares que vigiam. Por esse e outros motivos, apesar de vermos os Arcades criticando o governo da Coroa, também temos versos de louvor aos feitos de monarcas, como é o exemplo de Alvarenga Peixoto, poeta que se aplicou devidamente aos padrões de escrita Arcade e ficou conhecido por versejar glorificações ao governo da Coroa, fazendo menções honrosas aos monarcas, porém escondendo em suas “homenagens” reivindicações de melhora na administração. Vejamos um trecho de sua ode ao Marquês de Pombal:

Grande Marquês, os Sátiros saltando
Por entre as verdes parras
Defendidas por ti de estranhas garras;
Os trigos ondeando
Nas fecundas searas;
Os incensos fumando sobre as aras,
A nascente cidade
Mostram a verdadeira heroicidade.¹¹

Nestes versos, vemos a menção ao monarca português como o grande protetor das terras, versejando que em seus domínios as parras são verdes e os campos de trigo vastos, trazendo as imagens da natureza harmoniosa e mencionando sátiros, personificação do deus Pã, o qual comandava a região de Arcádia. Diferentemente de Gonzaga, Peixoto não deixa claro os reais motivos pelos quais escreve seu poema, imbricando no sentido dos doces versos reivindicações disfarçadas. Ou seja, um escritor bem confortável e devidamente encaixado no Arcadismo de seu tempo.

Ainda sobre os estudos na colônia, os únicos que tinham acesso à educação eram os herdeiros dos grandes mineradores ou detentores de terra que eram enviados para estudar na

¹⁰ Tratando-se do recorte social específicos dos cultos e letrados.

¹¹ Retirado de *Formação da literatura brasileira* (1975), de Antonio Candido.

Europa, ou os filhos de magistrados que eram educados na colônia pelos jesuítas e, após sua expulsão, em escolas rudimentares. Enquanto isso, na Europa, as ideias do pensamento iluminista cresciam desenfreadamente e seriam disseminados entre seus estudantes, mas trataremos disso adiante.

Em 1777, com a morte do pai Dom José I, o então Rei de Portugal, sua filha Dona Maria I assume a posição e tira Marquês de Pombal do poder. Nos anos de seu reinado, a relação com a colônia foi marcada pelo enrijecimento das exigências, pela volta dos jesuítas ao campo da educação e pela censura dos livros que contivessem o pensamento libertário do iluminismo. Muitos inconfidentes, os homens letrados, possuíam em suas bibliotecas particulares inúmeros textos iluministas, os quais traziam da Europa escondidos nos navios. Dessa forma, ainda que proibido, os ideais libertários não cessaram circulação entre os intelectuais da colônia (Martino, 2014).

Nesse ínterim, na colônia, como os mineradores não estavam mais conseguindo cumprir com o pagamento de impostos exigidos em função da exaustão das minas de ouro, a Coroa atribuía esse fato como mais um episódio de sonegação e contrabando, acirrando ainda mais as punições contra a população (*Ibidem*). A pobreza era cada vez mais aguda, não só na capital Vila Rica, mas em todas as incipientes cidades da colônia, e é nesse cenário que circulavam as ideias, ultrapassando os limites das imposições imperiais: de forma oral, nas ruas, nas lojas, nas portas das igrejas e nos cais (Santos, 1992).

1.2 A Arcádia brasileira

O nome “Arcadismo” vem da palavra “Arcádia”, sendo esta uma região campestre da Grécia que, segundo a mitologia grega, era regida pelo deus Pã, deus das florestas, e habitada por pastores e donzelas ingênuas que passavam seus dias ocupando-se de música e poesia. A escrita que inspirou a poética Árcade do século XVIII foi iniciada pelo livro *Arcádia* (1504) de autoria do escritor italiano Jacopo Sannazaro, um romance pastoril composto por 12 écloas, sendo estas precedidas por uma narrativa em prosa. A novela narra a história de uma região habitada por pastores e poetas que viviam em harmonia com a natureza em uma pequena vila grega, idealizando e dando continuidade ao mito da região de Arcádia na Grécia. Dessa forma, o que se chamou de escrita pastoral, bucólica, idílica e árcade caracteriza-se por cultuar a vida no campo e a harmonia do homem com a natureza, afirmando que esta pode propiciar a paz e a liberdade.

Como não existiam universidades no Brasil e durante muito tempo a educação foi regida pelos jesuítas, os filhos dos mais abastados eram enviados para estudar na Europa, trazendo consigo novos referenciais de literatura e ideologia, os quais gostariam de aplicar à sua colônia tendo em vista as situações vivenciadas por seus conterrâneos. Assim, os poetas que aderiram à escrita bucólica buscavam nos cenários da natureza a liberdade das etiquetas da sociedade colonial, ou, em outras palavras, idealizavam espaços livres dos olhos da Coroa.

A poesia *Árcade* é conhecida por possuir estilo simples e ritmo agradável, trazendo temáticas relacionadas à simplicidade da vida do campo e em harmonia com a natureza, como vimos anteriormente. Quanto aos valores ideológicos, os letrados da colônia se opunham em grande medida aos exageros da monarquia, e vale lembrar que eles representavam o que poderíamos chamar de classe-burguesa-da-sociedade-colonial¹², sofrendo junto ao povo pobre a extorsão da Coroa. Assim, vincularam a escrita *Árcade* à ideologia Iluminista, tendo sido esta responsável por quase todas as revoluções libertárias ocorridas na Europa e nas Américas durante os séculos XVIII e XIX.

Importante colocar que apesar de o Iluminismo ter caráter antimonárquico e anticatólico, em realidade, foi criado inicialmente para ser instrumento do Estado absolutista tendo os monarcas como seus principais incentivadores, como Luís XV e dom João V. Em seus primórdios, essa ideologia defendia não a abolição do regime monárquico, mas a ascensão dos homens letrados junto a aristocracia, de forma a colocar sua capacidade intelectual a serviço da Coroa. Porém, como a circulação do pensamento filosófico acabou sendo legitimada pelo próprio absolutismo, formaram-se redes de contato entre intelectuais, filósofos e escritores entre as nações europeias, fato este que ocasionou na afloração da opinião pública e a proliferação de Academias. Assim, o fluxo das ideias e a troca cultural se deram de forma muito mais pungente e produtiva do que se tinha até então. Todo esse trânsito era realizado por meio de viagens, reuniões dentro de Academias e cartas que circulavam abertamente, sendo que o conhecimento agregado pelos letrados era sempre “para” e “em função” de melhorias no sistema monárquico (Furtado, 2019).

Esses homens letrados acreditavam que tinham o “poder” e o “dever” de transformar a sociedade a partir de seu intelecto, tirando a população de um estado de “escuridão” e trazendo-os para a “luz”. Embasavam seu pensamento na razão e na busca pela verdade e

¹² Quando utilizo termos como “burguesia”, refiro-me tão somente a essa classe que, ainda em construção, se diferenciava do povo pobre e da monarquia, estando, portanto, em certa margem social. Assim, trato esse termo com muito cuidado, tendo em vista que o mesmo ainda não era utilizado na época sobre a qual estamos comentando.

beleza, entretanto, ainda eram utilizados em grande medida como instrumentos do Estado para imposição do poder monárquico. Eram homens, portanto, que tinham a liberdade de transitar entre as nações europeias, sendo as viagens o principal mecanismo de aprendizagem e desenvolvimento político e econômico, mas sempre estando à serviço do reino e afim de fortalecê-lo.

Com a publicação do livro *O Espírito das Leis* (1748) do filósofo francês Charles de Montesquieu, as discussões tratadas na obra, como a igualdade natural dos homens e as obrigações recíprocas que deveriam vir dessa igualdade, rapidamente se espalharam por toda Europa por entre as redes de contato formadas pelos intelectuais das nações, fato este que mudou os rumos da discussão do movimento Iluminista. Os debates realizados, a partir desse momento, defendiam a igualdade do homem como sendo a base de tudo e, portanto, o sistema absolutista e católico começou a ser contestado, fazendo com que a ideologia burguesa começasse a ganhar força. Assim, movimentos sociais começaram a ser fermentados por toda Europa e posteriormente nas Américas, sendo responsáveis por desencadear revoluções importantes: Revolução Estadunidense (1776), Revolução Francesa (1789), Inconfidência Mineira (1789) e Carioca (1794), entre outras.

O Arcadismo Lusitano foi ponto de partida inicial para o movimento aplicado no Brasil, tendo em Portugal o papel de renovação cultural, cunhado principalmente durante o regime do Marquês de Pombal.

Quando o Iluminismo chegou ao Brasil por meio de seus coloniais educados em Portugal, o pensamento circulava nas capitanias por meio do mesmo modelo de circulação que ocorria na Europa: viagens, trocas de cartas e reuniões (Furtado, 2019). Nesse cenário, foram abertas várias Academias destinadas aos intelectuais, onde os literatos discutiam, para além de ideais iluministas, a poesia árcade como forma de disseminá-las. Foi tecido um entrelace entre a poética idílica e a ideologia burguesa do iluminismo colocando que, somente em harmonia com a natureza e vivendo a simplicidade do campo, o homem poderia encontrar a verdade e a beleza, moldando, através da escrita, o real pelas normas da razão. Dessa forma, “a literatura seria, conseqüentemente, expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade” (Candido, 1975, p.45).

Tendo sido o século dos escritores árcades um período muito denso da história brasileira e palco de mudanças fervorosas na sociedade, passar pelo movimento sem antes situar-nos historicamente poderia deixar a análise lacônica, entretanto, entendo que seja importante colocar que neste trabalho não assumo que a literatura de um tempo se reduz a

documento histórico do mesmo, e tampouco procuro classificar poetas. Além disso, destaco que a literatura no século XVIII e início do século XIX tinha um impacto social diferente do que se tem atualmente, sendo importante e, em alguns casos, crucial para a circulação do pensamento, mesmo porque o Arcadismo foi um momento da literatura que especificamente foi construído não de forma orgânica, mas conscientemente por seus literatos, ou seja, enquanto projeto.

Por último, argumento que, apesar de toda produção artística ser única em função da subjetividade de seu autor, este último sempre será imerso no tempo em que vive, por mais futurista que sua obra seja, seu ponto de partida é a sociedade à qual pertence. Assim, por mais que Sapateiro Silva se diferencie em grande medida dos escritores de seu tempo, não há como descolá-lo totalmente de seu contexto histórico, tendo em vista que ele atravessa sua subjetividade enquanto escritor.

1.3 A crítica bibliográfica do Sapateiro Silva

As primeiras teóricas que realizaram um estudo efetivamente sobre o Sapateiro Silva foram Flora Sussekind e Rachel Valença, sendo este o trabalho mais importante sobre o poeta que se tem até então, no qual estão reunidos os 15 poemas de Silva, destes sendo 7 glosas e 8 sonetos. Em *O Sapateiro Silva* (1983), foram feitas discussões acerca da máquina invisível da hegemonia que foi responsável pelo apagamento histórico de tantos artistas, os relegando ao esquecimento literário e, Sapateiro, não tendo sido deixado de fora das grandes queimas da memória brasileira, teve seus escassos poemas reunidos nesse livro, no litoral da página, onde, por ora, sobrevivem. Flora Sussekind comenta que seu trabalho se deu como o de uma historiadora, encontrando vestígios, escavando os restos, farejando o “rastros”, e fazendo remendos entre as partes encontradas, costurando-as para conseguir tirar uma figura do achado. Assim, como quis o cânone posto para brilhar nos palcos da literatura do século XVIII e XIX, o Sapateiro ficou para trás, deixando no caminho, entendo que quase acidentalmente, apenas uma amostra de sua literatura.

Importante colocar que todas as análises realizadas ao longo deste trabalho utilizaram-se dos poemas reunidos no livro supracitado de Flora Sussekind e Rachel Valença, *O Sapateiro Silva* (1983), pois, de outra forma, se encontrariam dispersos em antologias mais antigas e desconexas. Assim, entendo como significativo inserir essa obra e, portanto, todos os esforços das autoras necessários à sua composição, em um lugar arqueológico da poesia.

Para além disso, percebo que a data de publicação do livro não tenha se dado de maneira aleatória ou gratuita, uma vez que sua circulação na década de 1980 coincidiu com as mudanças no campo literário e artístico da época, em que a cidade se tornava cada vez mais o ponto de partida das narrativas, sendo apresentada como palco e sujeito do campo estético, afetando e sendo afetado por seus habitantes, as ditas “poesias da cidade”. E mais ainda: esse período também foi importante para a reconfiguração da oralidade na literatura nacional, traço este que em igual permeia a obra de Silva.

Escritores da geração do Mimeógrafo, movimento que surgiu na década de 1970, com literatos que ficavam à margem das grandes editoras, poderiam contemplar melhor a escrita de Sapateiro, tendo em vista o caráter citadino e oral de suas produções. Exemplos de poetas dessa época como Chacal, Eudoro Augusto e Charles Peixoto, poderiam traçar uma linearidade mais assertiva em relação às características reconhecíveis e determinantes de Silva, uma vez que, para além da performance urbana poética, desenvolvem obras epigramáticas.

Além disso, a voz narrativa colocada em primeira pessoa do singular começou a ganhar força no âmbito popular nas produções literárias dos 80’, evidenciando outras maneiras de escrita e de identificação do sujeito marginalizado, como é o caso das produções contempladas nos *Cadernos Negros*, coletânea de contos e poemas escritos por autores afrodescendentes¹³, movimento este que estimulou também a escrita periférica e não-canônica no país. Assim, poderíamos associar a publicação de Sussekind nesse momento literário como uma tentativa de um possível encaixe do poeta junto a esses movimentos artísticos que melhor o contemplariam.

Todo o meu *corpus* de pesquisa, portanto, se garante em função deste pequeno livro publicado há mais de 40 anos, sem o qual meu trabalho seria – para não dizer inviável – dificultado em grande medida. Por este motivo, ele será recorrentemente citado durante minhas análises.

Se de outros poetas desse tempo eu poderia traçar a biografia completa, de Silva nada nesse estilo eu conseguiria fazer, visto que não existem, hoje, vestígios que ofereçam satisfatoriamente algo completo sobre este homem, o que configura uma perda irreparável para a literatura. O que se tem de registros históricos não passam de, quem sabe, suposições, recortes, sendo estes os mais variados acerca desse personagem histórico. Seu nome completo é Joaquim José da Silva e, como coloca Antonio Candido em seu livro *Formação da*

¹³ Foi publicada pela primeira vez em 1978 e tem lançamentos até nos dias atuais.

Literatura Brasileira, publicado primeiramente em 1957, o poeta nasceu aproximadamente em 1775 e era sapateiro. Tendo sido ele natural do Rio de Janeiro, seus poemas passeiam pelas ruelas da futura e imponente cidade carioca e atestam a vida dos que por ali passavam, provam das comidas que nas calçadas eram vendidas, respiram o cheiro que subia dos cais e dançam as danças de festejos carnavalescos que desciam dos morros, como veremos mais à frente.

Seu irmão, de quem se tem mais pano para manga em quesito biográfico, foi o cônego João Pereira da Silva, o qual morava em Portugal e era dado à poesia, porém seguindo sempre a boa e velha norma do Arcadismo que discutimos anteriormente. Sobre este, sabe-se que foi filho de pais muito pobres tendo sido ensinado pelos jesuítas e, após desilusão com a vida militar, sem dinheiro e abrigo, pediu ajuda aos frades, os quais lhe enviaram a Portugal para se dedicar à vida eclesiástica. Assim, a partir de seu irmão, constatamos apenas que Silva era de origem pobre. Com nomes tão comuns para o tempo como o dos irmãos, uma procura documental acerca de datas precisas, parentescos, possíveis proles e endereços, seria, talvez, infinitamente circular, não levando a lugar algum. Mas me pergunto se essa lacuna biográfica realmente faz alguma diferença, visto que, de Sapateiro Silva, temos o que poderíamos chamar de o mais importante para sua análise literária: seus poemas.

Quanto à sua crítica bibliográfica, para além do estudo de Flora Sussekind e Rachel Valença e do estudo de Candido, temos também algumas antologias nas quais o nome de Sapateiro é citado. Algumas mais antigas, como *Parnaso Brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa, publicado pela primeira vez em 1830 e, logo após, em 1845, o *Florilégio da poesia brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, os quais trazem algumas glosas do poeta, mas nenhuma informação sobre ele, assim como a antologia de *Parnaso Brasileiro*, de Melo Moraes Filho, publicada no ano de 1885. Tem-se ainda o *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, de Sacramento Blake, publicado em 1883, segundo a qual Silva “teve comércio com as musas e foi poeta célebre de seu tempo” (Blake, 1883, p.178). Interessante pensar a maneira como ele é descrito por Blake, tendo em vista sua má fama em outras antologias, como a de Silvio Romero, na qual o autor o descreve:

JOAQUIM JOSÉ DA SILVA, conhecido por sapateiro Silva não é um poeta satirico ; também não é um poeta comico, ou o que hoje chamamos um humorista. Era um improvisador em estylo agreste, mas não possuindo a profunda vivacidade, nem a doce melancholia do povo. Silva tinha do povo sómente o lado da farça, do burlesco; alguma cousa do que se pôde chamar o canãlismo em poesia. E' a pilhéria grossa, pesada das baixas classes, mas também de longe em longe alguma cousa do viço das producções populares.

Silva era um glosador de motes, um jogral, um improvisador de banquetes, que divertia os figurões de seu tempo. [...]

D'esta poesia semi-popular, temos inumeras amostras no Brasil. E' sempre um pouquinho melhor em toda a sua rudeza do que as imitações servis que ahi se fazem sem critério! (ROMERO, 1902, p.218-219).

A questão de Romero e de outros antologistas de seu tempo é a desvalorização da comédia na literatura e a associação da linguagem popular à canalhice, assumindo uma postura elitista, uma vez que o que se considerava como adequado na escrita àquele tempo era somente aquilo relacionado à busca pelo belo, puro e “verdadeiro”, apegando-se às questões da ideologia iluminista, como vimos anteriormente. Dessa forma, tudo que ia em movimento contrário à essas ideias era e foi entendido como “farsa” literária. No entanto, Romero não se deu conta de que o mérito de Sapateiro estava justamente em conseguir realizar este feito: transformar a linguagem culta em prosaica, popular, atravessando-a ainda pelo sarcasmo. Mas como esse – digamos – estilo de escrita só se tornou comum em outro tempo, o poeta ficou totalmente relegado à marginalização na literatura.

Sobre esse tema, Candido, em seu livro *O discurso e a cidade* (2004), discorre sobre um estilo de poesia fomentado na cidade de São Paulo entre 1840 e 1860, intitulada “poesia pantagruélica”, a qual lidava com o discurso às avessas, anfigúrico¹⁴, poesia do absurdo, *nonsense*¹⁵, porém carregava consigo coerência em seu sentido “precisando ter certo poder de convicção pelo avesso” (Candido, 2004, p.202). Assim, tinha intenções de subverter ou sacralizar o discurso padrão literário seguindo outro esquema de literariedade e, portanto, contrariando-o. A exemplo, temos a poesia de Bernardo Guimarães produzida nessa época, mas que, como coloca Candido, foi antecipada por Sapateiro Silva, pois as semelhanças entre suas escritas são flagrantes, mesmo que a de Silva tenha atuado de maneira um pouco diferente. Dessa forma, Candido demarca que o estilo poético de Sapateiro foi melhor contemplado em outro tempo literário.

Por esse motivo, o poeta foi deixado de lado pela grande crítica literária, sendo tomado apenas como “literatura menor” ou “poeta da balbúrdia”, da mesma maneira com que é entendido por Romero. Entretanto, críticos contemporâneos, após leitura e descoberta do

¹⁴ Termo utilizado de acordo com a descrição de Antonio Candido, em seu livro *O discurso e a cidade*, de 2004, em que o descreve como um tipo de produção na literatura que contraria a ordem e a finalidade do discurso, sendo marcado pela falta de significação comum dos signos, ou a organização dos mesmos, podendo assumir o bestialógico e o absurdo, tendo comumente finalidade cômica.

¹⁵ Termo em inglês que significa “sem sentido”. No âmbito literário, se refere às escritas que se constroem sem seguir lógica discursiva.

poeta a partir do trabalho de Flora Sussekind e Rachel Valença, o analisam de maneira diferente.

Um texto mais recente, escrito por Júlia Studart, publicado em 2012 no livro *Poesia impopular brasileira*, organizado por Júlio Mendonça, irá comentar sobre a poesia de Silva por um viés mais delicado. Já começando pelo título de seu texto “Joaquim José da Silva: a desordem da sapataria”, Studart propõe pensar que o resgate do poeta à literatura simboliza a recuperação do “lixo” literário que se tentou jogar fora, abandonar e esquecer, como é o caso do Sapateiro, e, portanto, a presença de Silva na história da literatura é potente o suficiente para desorganizá-la, pois obriga-nos a encará-la por uma outra perspectiva. Assim, ela coloca que a desordem que uma sapataria representa a transforma em um lugar de resistência, assim como Sapateiro Silva se colocou em relação à literatura do século XVIII/XIX:

A desordem provocada pela poesia do Sapateiro parece acompanhar as aventuras de um cotidiano mais cidadão que começa a se desenhar e a se estabelecer no Brasil. Sua poesia parte dos usos mais violentos da sátira, não só na recuperação de uma veia mais estridente como a de Gregório de Matos, mas também da disposição em propor um tom completamente inadaptado à linguagem poética da época (STUDART, 2012, p.163).

A autora chega à conclusão, assim como Sussekind e Valença, de que toda a produção de Silva é uma desobediência e que o caso do seu extravio na história da literatura é capaz de reivindicar uma recapitulação da mesma, pois se houve fenômeno tão atípico na literatura como foi Silva, é provável que tenham existido outros escritores que, assim como ele, desobedeciam às imposições da literatura Arcade. Como exemplo disso, podemos citar a Poesia Pantagruélica comentada anteriormente, a qual surgiu em São Paulo no ponto limiar entre os Arcades e os Românticos carregando consigo os traços literários anfigúricos da escrita de Silva, porém também ficou relegada ao apagamento histórico justamente pelo tom de balbúrdia atribuído a ela – às vezes por seus próprios escritores. Assim, talvez possamos dizer que até mesmo a produção dos poetas influenciados pelo estilo de escrita iniciado por Silva tenha sido extraviada.

De outros críticos contemporâneos, temos as resenhas de Ricardo Domeneck, publicadas em sua revista on-line *Modo de usar & co.*, em que Sapateiro Silva é colocado como grande poeta satírico, juntamente com Gregório de Matos. Sobre sua escrita, ele coloca que “Podemos remeter esta poética ainda a autores alemães como Heinrich Heine em suas *Lieder* e o Christian Morgenstern do volume *Galgenlieder* (1905), assim como,

principalmente, a um poeta dadaísta como Hans Arp.” (Domeneck, 2010, n.p.), inserindo Silva em um lugar literário que, talvez, possamos entender como mais apropriado, em conjunto com poetas que possuem perfil de escrita semelhantes. Por outras vezes, o crítico também coloca o nome de Silva junto a Cruz e Sousa, Qorpo Santo e Luiz Gama, quando comenta que o que se tentou reproduzir durante o movimento Modernismo, foi muito antes feito e com maior maestria e, às vezes, até de forma mais radical, por esses autores (Domeneck, 2013).

Temos também uma resenha intitulada “Segue o sequestro do Sapateiro: nota breve” (2014) escrita pelo poeta Guilherme Gontijo Flores, na revista on-line *R.Nott Magazine*, na qual ele irá discorrer que o que causa estranhamento é não somente o apagamento do Sapateiro na história da literatura brasileira, mas também a continuação dessa obliteração pelos críticos contemporâneos, como é o caso da grande antologia de Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira* (2007), e outras duas do ano de 2012: *Poesia.br*, organizada por Sergio Cohn, e *La poésie du Brésil*, por Max de Carvalho, tendo elas reunido poemas e poetas inéditos, mas nenhuma trouxe o Sapateiro.

Em seu texto, Guilherme Flores coloca os exemplos de outros descobrimentos literários que, graças a eles, trouxeram de uma só vez ao cânone o nome de um poeta apagado, como é o caso da descoberta de Sousândrade pelos irmãos Campos, Haroldo e Augusto de Campos, poetas concretistas canônicos que, em função de sua influência, colocaram o nome do poeta esquecido nos palanques. Mas que, porém, o descobrimento de Silva se deu de maneira diferente, pois foi feito em ambiente acadêmico pela crítica Flora Sussekind. Assim, ele comenta: “Tudo indica que a revisão do cânone feita pelos poetas é mais rápida do que aquela que vem da academia, mesmo que a importância seja igual.” (Flores, 2014, n.p.). Outro fator interessante que Flores articula é que Sapateiro Silva talvez tenha sido e continue sendo deixado de lado pelo fato de ele não se encaixar em nenhuma das escolas literárias – no sentido pedagógico do termo –, visto que as antologias citadas propuseram, ainda que de forma sutil, esse tipo de divisão. Assim, segundo ele, “Sua verve satírica, cidadina e coloquial aponta mais para o que viria a produzir Bernardo Guimarães cerca de 50 anos depois” (*Ibidem*, n.p.), sendo que Bernardo Guimarães poderia ser facilmente encaixado em classificações literárias, diferentemente de Silva.

O poeta ainda discute que, portanto, o único lugar que Sapateiro poderia ocupar nas antologias contemporâneas seria a da margem, sendo exatamente o que aconteceu quando

seus poemas foram colocados em um livro já comentado, *Poesia (im)popular brasileira* (2012), com o texto de Júlia Studart. Ele argumenta:

Neste trabalho [...], o próprio título indica a busca pelos marginalizados da história literária, então junto com o Sapateiro ainda encontramos Stela do Patrocínio, Qorpo-Santo, Pagu, etc. Nesse caso, a presença do Sapateiro é o *indício da sua ausência*: estar nessa antologia crítica proposta por Mendonça é sinal de uma marginalização constante e, muitas vezes, prolongada (FLORES, 2014, n.p.).

Assim, o fato de Sapateiro Silva ter sido incluído em uma antologia descolada do cânone que propõe apenas escritores marginalizados, já sinaliza a perpetuação da marginalização dos mesmos.

Tem-se ainda um site da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)¹⁶, no qual a poesia do autor pode ser encontrada na íntegra junto a outras informações secundárias sobre o poeta. Dessa forma, a pouca crítica bibliográfica de Sapateiro Silva se resume aos textos citados aqui.

¹⁶ Site desenvolvido por alunos do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) como trabalho final da disciplina “Literatura Brasileira I” do curso de Letras. Disponível pelo link: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sapateiro/index.htm>. Acesso em 29 de novembro de 2023.

CAPÍTULO II – A POBREZA NA TÉCNICA DE SAPATEIRO SILVA

*Ê morena, quem temperou
Cigana, quem temperou
O cheiro do cravo?*

Milton Nascimento, “Cravo e Canela”, álbum *Clube da Esquina*, 1972

Quando tratamos sobre Sapateiro Silva, é certo e já conhecido que se tratava, enquanto artista, de um poeta popular. Sua literatura carrega abertamente seu cotidiano, tornando difícil a tarefa de separar a obra do autor.

Quando olhamos para Silva enquanto escritor do mundo que o cerca, torna-se interessante traçarmos um diálogo com Michel Collot (2004), quando comenta sobre o sujeito lírico fora de si, sendo este destinado a expressar suas subjetividades precisando sempre do exterior do real para fazê-lo. As experiências vividas por esse sujeito lírico colocam-se apenas como “pretexto” para que sua interioridade seja jogada para fora através da linguagem, sendo esta, como já sabemos em Barthes¹⁷, impositiva quanto às suas regras fechadas em si mesmas, obrigando-o sempre a traduzir seu “estado de alma” subjugando-se à língua. Collot explica o efeito: “Esses estados de alma estão tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que, paradoxalmente, não podem se revelar senão se projetando para fora” (Collot, 2004, p.165). Ele ainda coloca como o lirismo, analisando a modernidade, pode ser enxergado através da fenomenologia, a qual entende sujeito não como simples substância e identidade, mas como *carne* inevitavelmente relacional com o mundo externo. Assim, o sujeito lírico

[...] abre um horizonte que o engloba. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo (COLLOT, 2004, p.167).

Embora Collot esteja se referindo e analisando a poesia moderna, e sendo Sapateiro um escritor do século XVIII/XIX, não podemos excluir que em todo processo poético existe a possibilidade de saída de si, uma vez que a poesia de Silva antecipa algumas características de uma modernidade literária. O olhar “invertido” que o poeta propõe, em termos de lugar de

¹⁷ Teoria de Roland Barthes que considera a língua como “fascista”. Em seu livro *Aula* (2004[1978]), argumenta: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 2004, p.54).

narração, nos permite encaixá-lo também nesse movimento simbiótico entre sujeito carnal e o mundo externo, e como projetor de si mesmo nos objetos do mundo físico.

Entendo que seja mais proveitosa uma análise acerca do Sapateiro muito mais como poeta, tradutor de suas subjetividades espelhadas pelo mundo exterior em sua escrita, do que como personagem histórico. Sobre a questão de Silva poder ser considerado um fenômeno literário pelo fato de escrever poesia pertencendo ao grupo social das pessoas pobres cariocas do século XIX já estamos cientes, porém o que tornaria Sapateiro potente por sua obra seria a análise de seu texto, o que, afinal, é o que nos restou dele. Como comentei anteriormente acerca de sua bibliografia, até então tem sido determinante nos estudos sobre Silva um olhar enfaticamente historiador, e não um estudo poético. Não havendo motivos, porém, para separar sua vida – seus costumes, sua linguagem, sua profissão – de sua obra, penso, trazendo Collot para a discussão, que seria mais interessante entendê-las como construtoras do todo.

Em toda sua obra, o externo, o que poderíamos chamar de “o real”, está presente e bem detalhado. A poética de Silva coloca-se, em grande medida, como imagética, à medida que suas narrações nos transportam para lugares físicos ou objetos do mundo empírico, sendo que as abstrações e subjetivações de seu texto chegam pelo valor dado a esses elementos. A exemplo, trago uma de suas glosas:

MOTE

*Tenho um galante chinelo
Com que vou a São Mateus,
Tenho a minha fralda rota,
Ninguém me bote quebranto*

GLOSA

Se vós tendes um baiju
Com seus babados de chita,
Eu tenho agora a marmita,
Semi-rubra de ourocu.
Se tendes de gorgutu
Um macaquinho amarelo,
Eu nas casas do castelo,
Como é público e notório,
Por baixo do consistório
*Tenho um galante chinelo.*¹⁸

¹⁸ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.153.

Em questões de vocabulário o termo “baiju”, de acordo com Valença (1983), seria um vestido longo com mangas curtas; “ourocu” seria “urucum”, tempero usado para temperar e colorir a comida de vermelho e; “gorgutu” que, segundo Valença (1983), seguindo o dicionário de Moraes, é um termo sempre acompanhado pela rubrica “chulo”, indicando ser usado em vocabulário popular, que poderia ser um tipo de gargantilha. Nesse poema, o leitor é transportado para um ambiente de imagens subjetivas e de comparações, sempre do físico para o alegórico, à medida em que o narrador traz senso de valor a um e ao outro, de forma dualista e comparativa. Assim, um vestido cheio de babados teria mais valor quando relacionado a uma marmita rubra – uma panela de cobre –, a qual, pela posição em que o eu-lírico se dispõe, “Eu tenho agora a marmita”, nomeando-se no poema, infere que o objeto que carrega vale mais. A questão do próprio vocabulário nos deixa um vestígio de sua condição social, pois a utilização de determinadas variações linguísticas, como foram dicionarizadas tempos depois dos textos de Silva, nos indica que faziam parte do uso cotidiano popular. A seguir, o narrador refaz esse jogo de valores nomeando-se novamente “Como é público e notório”, inferindo que sobre ele todos sabem e reconhecem sua pobreza. Porém, como propõe sempre uma inversão, o valoroso é atribuído ao “galante chinelo”. Neste poema, esse movimento é colocado durante toda a sua dinâmica:

Se vós tendes de cambraia
 Camisa fina e bordada,
 Eu tenho a minha rendada
 Que veio da Marambaia:
 Se de cetim tendes saia,
 Eu só tenho os calções meus;
 Se com esses trastes teus
 De mim toda te desunes,
 Eu tenho os panos de Tunes,
Com que vou a São Mateus.

Outro detalhe perceptível é que, em termos de linguagem, o que se coloca como constituinte de um universo de boas condições financeiras, do lado rico, são sempre adereços, enfeites, objetos que, nesse caso, poderiam ser atrelados a questões supérfluas. Neste caso, o tecido “cambraia” tem valor social importante por se tratar de uma lavagem delicada do algodão. Enquanto os artefatos nomeados pertencentes ao narrador são sempre relacionados a um cotidiano doméstico ou ao trabalho, que, trazendo para o universo social pobre, possui

papel funcional, como calções e panos de Tunes¹⁹, e não finalidades puramente exibicionistas de que ele a acusa. Com o trecho “De mim toda te desunes”, o narrador infere que seus pertences e vestimentas de trabalho são alvo de piada e riso por parte dessa senhora a quem o poema é endereçado, trazendo que, ainda que seja ridicularizado, tem mais valia. Há ainda nesse jogo a inserção de dois espaços geográficos: Marambaia, sendo esta uma ilha, hoje chamada de Restinga da Marambaia, a qual foi um lugar utilizado por muito tempo como porto de recepção dos africanos sequestrados e trazidos para a América para serem feitos de escravos, e que, após a abolição da escravidão, passou a ser um local de atividades clandestinas; já São Mateus é um município próximo à cidade do Rio de Janeiro, o qual, pela posição que ocupa no poema, sendo um lugar frequentado pelo narrador, é também significado como um local de pobreza no qual o sujeito lírico se encontra. O fato de a pobreza ser carregada, neste trecho que comento, a partir de espaços geográficos existentes e que, levando em consideração os indícios do poema e os dados históricos, entendemos que tratam-se de dois ambientes em que frequentavam os pobres, é possível atentar-se que os elementos de pobreza são sempre referenciais do mundo real, o que mostra que o eu-lírico está inserido nesse campo de significação física e subjetivamente, pois não se trata de uma pobreza do *ser*, como acerca disso muito foi feito na literatura oitocentista, mas de uma pobreza social e que, ainda assim, como vimos, é assinada com muito valor. E continua:

Se tendes sapato justo,
E pões as mãos nas ilhargas,
Eu tenho as botas mui largas,
Com que passeio sem custo.
Se tendes de raios susto
Eu caço da vela a escota;
Se tendes no frasco a gota
Como mostra das crioulas,
Eu por baixo das ceroulas
Tenho a minha fralda rota.

¹⁹ Maria João Ferreira, em seu artigo “A Casa de Bragança nas celebrações religiosas de Seiscentos: o empréstimo de adereços têxteis” (2018), estuda os adereços têxteis com importância simbólica para as celebrações portuguesas, sacras ou profanas, em especial da era reinol da família Bragança. Panos de Tunes são tapeçarias cujo valor sagrado é colocado em igualdade às que encenam a vida de Jesus Cristo e de Rômulo nos mais importantes festins, ocupando lugar na sala magna. Os panos dessa coleção encenam a vitória do Imperador Carlos V sobre a cidade de Tunes, capital da Tunísia: “esta série de tapeçarias flamengas experimentou uma existência verdadeiramente itinerante, marcando presença regular nos sucessivos acontecimentos e festas que pautaram o quotidiano da capital [Lisboa]” (Ferreira, 2018, p.73). Sapateiro, nesse trecho, faz referência aos Panos sagrados de Tunes com sarcasmo, deslocando-os da esfera sacra para a burlesca, mas sobre essas trocas de significado comentaremos mais profundamente no Capítulo III.

Nesta estrofe, se traçarmos um ponto de encontro entre narrador e escritor, é interessante nesse poema a aparição do “sapato”, adjetivado como “justo”, isto é, novo, como algo não pertencente ao sujeito lírico, que aqui estou analisando como o próprio Sapateiro Silva, mas um objeto que pertence ao outro lado, nesse jogo dualista, que representa a classe rica. Interessante, portanto, pensar que mesmo sendo o sapato um elemento (também) subjetivo ressaltado em outros poemas como símbolo de trabalho do poeta, mas que, porém, nesta glosa, pertence à referida senhora e não a ele. O narrador possui umas botas largas, usadas, com as quais pode passear sem custo, ou seja, a pé. Percebemos assim como a utilização desses elementos de uso cotidiano, mesmo que não do dele, são inseridos no poema de forma a potencializar o subjetivo que eles carregam enquanto representantes de uma classe social, à qual ele se opõe, e enquanto representante dele mesmo, o sujeito lírico. No quinto verso, (“Se tendes de raios susto”), o narrador já nos insere em um cenário de um barco que navega, colocando que se essa senhora se assusta com a tempestade, ele trabalha para encontrar a escota, equipamento que ajuda a controlar a passagem de vento na vela, sendo este elemento um detalhe que só conheceria e teria habilidades de manuseio quem o conhecesse bem. Assim, o sujeito lírico insinua que enquanto esse outro, a senhora, a quem se dirige, se preocupa com o insignificante, um trovão de tempestade, ele se concentra no que de fato tem valor, colocando sua “sabedoria” acerca desse tema como símbolo de sua superioridade, e que, portanto, não lida com “francesias” – termo utilizado pelo Sapateiro no 5º soneto²⁰ que significa “afeição por imitar o que é francês –, ou seja, com fingimentos, mas com algo mais profundo.

Adiante, aplica novamente o mesmo jogo dual, inserindo ao campo semântico dos objetos pertencentes a essa senhora algo do que, nesse caso, é colocado como fútil. Como já comentei anteriormente, a incipiente cidade do Rio de Janeiro era sobretudo um grande mercado aberto, em função de seu imponente porto marítimo, por onde circulavam muitas pessoas. Esse trecho de “gota como mostra das crioulas” poderia ser uma referência a um cotidiano das mulheres de classe alta que perambulavam pelos mercados da cidade comprando coisas nas feiras das ruas com as escravas que vendiam produtos dos seus senhores, sendo essa gota um termo metonímico para “perfume”. Enquanto, em relação a si mesmo, insere novamente elementos de uso funcional, peças de roupa elementares de uso diário, como ceroulas, sendo esta última adjetivada como “rota”, ou seja, rasgada. Traz

²⁰ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.131.

novamente essa brincadeira com antíteses, com a figura de um perfume, um elemento delicado, e uma roupa íntima suja: limpo e sujo, claro e escuro, belo e grotesco.

Se tendes novo capote
 Mais chibante do que o velho,
 Eu tenho um torto chavelho,
 Que me faz vezes de pote.
 Se a cavalo andais de trote,
 Eu do chão não me levanto,
 Não me assusto, nem me espanto,
 Serei sempre pé-de-boi;
 Ora aí está como foi,
Ninguém me bote quebranto.

Temos aqui nesta estrofe uma rica variação linguística de uso popular. No primeiro verso, o termo “capote” poderia ser ligado à figura de um chapéu e, nesse sentido, a palavra “chibante” seria relacionada à “elegante”, sendo o resto do trecho (Eu tenho um torto chavelho, /Que me faz vezes de pote). E termina o poema colocando que será sempre “pé-de-boi”, termo que Valença (1983) sintetiza o significado através da definição de Aulete (1881) como sendo “um homem que se aferra a costumes antigos e que não quer saber de modas nem de inovações” (Valença, 1983, p.160), ou seja, finalizando a ideia de que este é quem é, e não irá mudar. Finaliza com “Ninguém me bote quebranto”, talvez aqui simbolizando sua força, colocando que ninguém é capaz de atrelar a ele nenhum tipo de “praga”²¹. Nesse poema, temos várias marcas do seu ambiente de pobreza, para além de indícios cotidianos e sinais linguísticos de sua classe social, mas colocadas, para além de, naturalmente, de forma proposital, com a intenção de demarcar esse território de onde fala o narrador.

O que nos interessa nesse poema, nesse momento da discussão, para além das questões vocabulares e interpretativas comentadas, coloca-se como o fator comum em relação à toda a obra de Sapateiro. Analisando-o a partir de sua “forma”, isto é, estilisticamente, ele mostra-se de grande valia para notarmos um detalhe importante de identificação da linguagem de Sapateiro, o que será analisado durante este estudo com mais atenção. Nessa glosa, temos marcada a **potência substantiva** da poesia de Silva.

A presença insistente de tantos elementos o coloca em um movimento constante de “coisificação vocabular”. Embora o autor trate de pobreza em seu conteúdo poético, seu

²¹ O termo comentado aqui, “quebranto”, trata-se de uma crença popular portuguesa, que, segundo Adolfo Coelho (1993), em questões simbólicas, se assemelha ao “mau olhado”, pequena maldição que pode ser lançada apenas pelo olhar invejoso ou proferida por palavras elogiosas (louvando a pessoa ou seus dotes, porém sem os abençoar). Segundo o autor, a única maneira de se livrar ou se prevenir de um quebranto é através de alguma benzedeira. No Brasil, essa superstição encontra-se bem enraizada nos círculos sociais populares.

grande salto está em incorporá-la na forma do poema. Uma narrativa que trata sobre escassez, da simplicidade do narrador e de sua pobreza, está inversamente encarnada numa poética robusta de substantivos, de “coisas”. Nesse sentido, sua escrita é acumuladora, deixando restos para trás, dentre os quais encontramos o que entendo como sua **estilística da pobreza**²².

Sapateiro é extravagante em seu modo de escrever. Para ilustrar melhor, trago um trecho da 11^a glosa²³:

Sebo de grilo em cardume
Dizem ser de boa medra;
Sabão mole feito em pedra
É um galante perfume.
Não é má para betume
A raiz da escorcioneira;
A galinha na popeira
Põe os ovos na malhada; [...]

Para efeitos de “Raio X” do poema, esquematicamente, temos nesse pequeno trecho 14 substantivos elencados, de forma a criar um ambiente que é preenchido por coisas e coisas. A ideia de “fartura” é lançada no imaginário do leitor, porém a contrapelo, pois traz em sua superfície sobre questões de pobreza. Aplica, portanto, às palavras e aos signos a tarefa de se contradizer em conjunto. Isto é, a quantidade de objetos narrados, tornando o texto “abarroto”, não condiz com o discurso de pobreza que o eu-lírico tece ao longo do poema: tenho uma fórmula e dou a ela o papel de se revirar. Uma poesia que acumula na superfície, mas se concentra na escassez de seu discurso. Temos, por fim, a estilística da pobreza.

Assim, esse elemento na literatura de Silva não faz apenas papel de temática, pano de fundo ou se coloca para preencher um espaço que resta na imagem da narração poética, mas é parte componente indispensável para seu ambiente literário em conteúdo e forma.

Voltando a questões de conteúdo, a pobreza não é colocada ali de forma “fetichizada”, mas propõe justamente a inversão dessa tendência, como mostrei anteriormente em modelos

²² Seguindo a crítica de Joaquim Mattoso Câmara Júnior, em seu livro *Contribuição à estilística portuguesa* (1978), a linguagem possui caráter individual para além do coletivo: “A língua preexiste aos indivíduos – é certo – [...]. Entretanto, a personalidade de cada um de nós trabalha nessa matéria para integrá-la em si” (Câmara Júnior, 1978, p.9). O estilo linguístico, nesse sentido, é a forma como o sujeito utiliza sua língua. Na poesia, segundo o autor, a estilística configura-se como o caráter pessoal de escrita, que deixa escapar vestígios de personalidade linguística através do eu-lírico. O conjunto dessas características da linguagem, as coletivas (comuns a todos os falantes daquela língua) e individuais, conscientes e inconscientes, caracterizam a estilística do sujeito. No caso de Sapateiro Silva, a estilística da pobreza seria o conjunto de particularidades que o insere, para além de um estilo próprio de escrita, em uma estilística já imersa no ambiente da pobreza, em vários aspectos que serão trabalhados na análise.

²³ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.145

da poesia *Árcade*. O que seria falseamento poético aplicado amplamente na literatura oitocentista – e a que se sucede a ela –, não está presente na poesia de Silva, uma vez que o “pobre” foi usado arquetipicamente, sempre como um personagem em contraposição a outro, e, aqui, o próprio narrador está inserido como pobre e interligado ao espaço urbano do qual faz parte.

Como exemplo, temos em *Cartas Chilenas* aparições de personagens pobres tomados de papéis secundários, um detalhe ao cenário em que o narrador cria a história, sendo sempre coadjuvantes. Vejamos um trecho da Carta Terceira:

Desiste, louco chefe, dessa empresa:
um soberbo edifício, levantado
sobre ossos de inocentes, construído
com lágrimas dos pobres, nunca serve
de glória ao seu autor, mas sim de opróbrio²⁴.

Vemos aqui a menção à classe pobre e trabalhadora, mas como se pertencessem a uma realidade distante em relação à do eu-lírico, o qual parece observar de longe essas pessoas que constroem a cidade. Na obra de Sapateiro Silva, o “pobre”, ou a própria “pobreza”, tomam lugar de “personagem protagonista”: eles são os narradores. Há uma propriedade acerca dessa vivência na voz que fala, notada através dos vestígios que o eu-lírico deixa. Portanto, as cenas são narradas de dentro desse ambiente discursivo da pobreza, modificando a perspectiva pela qual o leitor tem acesso a ele.

Se antes o arquétipo do “pobre” servia à literatura enquanto pretexto para ressaltar um certo “grotesco social”²⁵, esse sujeito presente literariamente em Silva poderia ser o que Certeau (1994) chama de “O homem ordinário”, sendo este personagem “comum” da história geral do mundo, pertencente e pertencido à massa das gentes, morador do lugar em que o termo “ninguém” e “cada um” nomeia a todos. Entendido como um anti-herói, o homem ordinário de Certeau trata-se de um *topos* filosófico que existiu na literatura representado não como é, mas de maneira vaga, porém o percebemos de forma diferente na obra de Sapateiro. Em função de sua exclusão, o “homem ordinário” precisa e instala um novo estatuto de

²⁴ GONZAGA, op. cit., p.42

²⁵ Bronislaw Geremek, em seu livro *Os filhos de Caim* (1995), discute como os pobres eram retratados na literatura até 1700 nas produções europeias, desenhados como miseráveis, mendigos, vagabundos, ladrões, ociosos, etc. Com a consequente construção do “arquétipo do pobre” na literatura, esse, na sua maioria das vezes, era utilizado como ferramenta de contraste social para condenar comportamentos tidos como moralmente inadequados nas obras literárias. Por mais que o estudo se dedique às produções europeias, é coerente segmentar que essa forma de representação fosse seguida posteriormente por escritores brasileiros, uma vez que tinham a Europa como modelo cultural. Segundo Geremek, a utilização desse arquétipo é frequentemente acompanhada da sátira.

literatura, o qual representa a nau humana e dá luz ao sarcasmo poético. Sua presença, em si, extravia a escrita do seu lugar próprio, tornando-se um “fantasma”: um lembrete excessivo e maçante de que a sociedade não vinga da forma idealizada que apresenta. Assim,

O trivial não é mais o outro (encarregado de reconhecer a isenção do seu diretor de cena); é a experiência produtora do texto. O enfoque da cultura começa **quando o homem ordinário se torna o narrador**, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento. (CERTEAU, 1994, p.63, grifo meu)

Fazendo um diálogo entre Certeau e Collot, quando o homem ordinário torna-se sujeito lírico entranhado no mundo real, a literatura dá um salto, pois é invertida em suas bases técnicas. O ordinário torna-se o “ponto de junção entre o sábio e o comum” (Certeau, 1994, p.63): o técnico e o empírico, o perito e o filosófico, matéria e ideia. Entendendo a poesia de Silva como talvez um espaço na página onde essa junção pode ser vista mais propriamente, um lugar real: as ruas da cidade do Rio de Janeiro, as festas e batuques dos morros, os refeitórios, e cada um desses elementos citados possuindo valores subjetivos encarnados no texto, em sua maioria das vezes, por um sujeito lírico narrador em primeira pessoa do singular, é possível estabelecer que sua literatura insere o “homem pobre” por uma perspectiva nova: a deste último. O que poderia denotar individualidade, nomeação, eleição de um personagem, em Sapateiro Silva, elege-se, em realidade, o homem comum. Ao nomear a história de seu sujeito lírico – visto que em muitos de seus poemas a voz que narra está em primeira pessoa do singular – ele nomeia a todos.

Poderíamos pegar de exemplo os dois últimos tercetos do 1º poema²⁶:

[...] Já contente no meu gaudério estado
Tenho fardas, palácios, e dinheiro:
Já não peço a ninguém nada emprestado.

Porém leve o diabo o meu roteiro,
Que apesar das farólias do Ducado,
Todos me lêem nas costas — sapateiro.

Quanto à palavra “gaudério”, só há registro dela nos dicionários atuais enquanto substantivo, e não como adjetivo, como está em uso, carregando significado de “indivíduo

²⁶ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.127.

que procura viver à custa alheia”²⁷. Ainda sobre o vocabulário desse trecho, interessante colocar que a palavra “roteiro” na literatura de Silva parece ter um significado diferente ao que usamos modernamente, pois houve a aparição do termo no 4º soneto²⁸ com a frase “Por mais e mais que corra o seu **roteiro**”, o que poderia ser tomado como algo próximo a “discurso”. Assim, de quando em quando, a própria utilização das palavras pode ter sentidos que não encontramos dicionarizadas. A palavra “farófia” possui significado de “impostura/bazófia”²⁹, e faz ligação entre esse termo e a figura governamental “Ducado”. Neste poema, o sujeito lírico infere que mesmo tendo conquistado muito, colocando que é um sujeito de grande valia, ainda assim “todos” o tomam como inferior, inferindo que “sapateiro” seria algo menor.

A profissão da sapataria sempre foi entendida como algo sujo, de cheiro forte, um trabalho braçal, e, portanto, menos refinado do que outros tipos de ofício do século, como é o caso da Alfaiataria, ocupação citada e usada como contrária à sua no 3º poema³⁰. Dessa forma, o grotesco e inferior sempre sendo para adjetivar o Sapateiro enquanto cidadão e artista, também poderia ser tomada como uma voz que, da mesma maneira, define todas as pessoas que pertencem ao grupo social do eu-lírico, criando uma voz única de protesto.

Além disso, cabe comentar que Sapateiro Silva se preocupava largamente com a grafia correta dos termos, o que o levou, em certos casos, à ultracorreção e, portanto, à escrita errônea dessas palavras. Como é o caso do termo “goris” (s.m.), utilizado no 7º poema³¹, sendo a grafia correta “guri”³²; temos ainda a palavra grafada como “coixo”, em função da monotongação dos ditongos pelos cariocas do Rio de Janeiro oitocentista, e então o Sapateiro tentou prever um erro utilizando a letra “i”, quando, em realidade, seria “coxo”³³; ou ainda a palavra escrita como “Robolista”, quando sua forma correta seria “Robulista”. Todos esses casos de ultracorreção do poeta nos mostram que o esmero empregado em seus textos revela o receio do erro, uma vez que os leitores do Brasil colonial eram a aristocracia e os cultos letrados.

Temos ainda a utilização de muitas palavras que não foram dicionarizadas, sobre as quais podemos inferir significado apenas pelo contexto, como é o caso do termo “afasta-

²⁷ Rachel Valença, “Notas aos sonetos”, em *O Sapateiro Silva*, 1983 p. 135.

²⁸ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.130.

²⁹ Rachel Valença, “Notas aos sonetos”, em *O Sapateiro Silva*, 1983 p. 135.

³⁰ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.129.

³¹ *Ibidem*, p.133.

³² *Ibidem*, p.133.

³³ *Ibidem*, p.134.

afasta”³⁴, o qual não possui até hoje registro em nenhum dicionário da Língua Portuguesa, podendo ser preenchido de significado apenas pelo jogo linguístico em que está inserido no poema, que seria algo como “insignificante”. Isso nos leva a entender que, por ser este um termo de uso tão popular e específico de um grupo social, não chegou às instâncias gramaticais. Assim, a insistência, não só no referido exemplo como em outros poemas, da inserção de marcas linguísticas populares, salvo as ultracorreções, poderia significar que Sapateiro as utiliza de forma consciente de sua inexistência na Língua Portuguesa “cultura”, transformando-as em marca, talvez, de sua rebeldia.

Entrando, então, em questões linguísticas, é interessante analisarmos como a oralidade de Sapateiro Silva aparece na sua escrita, tendo em vista os vestígios de seu dialeto regional popular. Para isso, trago à discussão Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014), que, ao elaborarem sua hipótese sobre a “literatura menor”, argumentam que ela “não é a de uma **língua menor**, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze; Guattari, 2014, grifo meu, p.35). Ou seja, uma espécie de “bolha linguística” em que os “usuários” dela criam um sistema particular de utilização da língua antes a eles imposta. A literatura de Franz Kafka, assim como comentam os críticos, é um grande exemplo desse feito, pois, transitando dentro de uma língua que não é a sua, o alemão, por força de resistência, realiza um trabalho sobre ela capaz de subvertê-la ao que pretendia construir na linguagem proposta. Um exemplo seria Guimarães Rosa, escritor que sabidamente criou um dialeto dentro da sua literatura, mas que este, *a priori*, pertencia ao popular dos sertões mineiros. Em obras como *Grande Sertão: Veredas* (1956) ou *Sagarana* (1946), o autor consegue explorar largamente o exercício de transmutação da linguagem oral popular para a literatura, e, por consequência, constrói um universo linguístico próprio, uma produção literária que não se descola das massas justamente por se construir a partir da sua característica de linguagem dialetal. Isto é, a literatura menor fecundada a partir de seu ambiente linguístico macro, chegado ao íntimo dessa língua.

Traçando um paralelo entre esses autores com Sapateiro, este parece ir ao mesmo caminho de “resistência” na língua, uma vez que seus poemas estão abarrotados de marcas linguísticas específicas de uma utilização restrita ao seu entorno cotidiano. Ao transpor sua linguagem para o país das páginas, Sapateiro transforma esse ambiente em um novo lugar discursivo, transitório entre o culto e o popular, movimento este que ainda não havia sido realizado na literatura brasileira. Importante pontuar que existe uma diferença entre adornar o texto literário com marcas coloquiais da linguagem e entre transformá-la em mecanismo

³⁴ *Ibidem*, p.130.

linguístico de significação do texto. Sapateiro utiliza as palavras de seu dialeto carioca oitocentista como **ferramenta**, e não puramente “enfeite”, ou demonstração de algo. Assim, não bastaria ser pobre para escrever uma “literatura da pobreza”, ou bastar a intenção de incluir a “temática”, mas de fato aplicá-la, colocá-la em cena, transportá-la para a literatura.

Sobre as literaturas menores, Deleuze e Guattari ainda argumentam:

A segunda característica [...] é que tudo nelas é político. Nas “grandes” literaturas, ao contrário, *o caso individual* (familiar, conjugal, etc.) tende a juntar-se a outros casos menos individuais, o meio social servindo de meio ambiente e de pano fundo, de maneira que nenhum desses casos edipianos é indispensável em particular, absolutamente necessário, mas que todas elas “fazem bloco” em espaço largo. A literatura menor é completamente diferente: seu espaço exíguo faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.36)

Como discutimos anteriormente, a poesia de Silva é capaz de transformar, então, seu fator de individualidade em uma voz uníssona, uma vez que nomeia de forma política e entrecortada o traço comum da vida pobre, todas as suas dores, suas brincadeiras e como utilizavam a língua. Assim, a voz de Silva contempla a da massa e transfigura-se como estrangeira aos próprios escritores que com eles compartilham o mesmo idioma, pois não há, ou há poucos, signos em comum.

Em questões formais, esse poema de abertura traz em seu cerne a mesma característica que entendo como uniforme à sua obra: a notória quantidade de substantivos. Novamente, a poesia de Sapateiro transporta o leitor para um lugar de abstração substantiva, construindo, a partir da numeração de coisas, uma realidade paradoxal de “pobreza farta”. Fazendo uma ligação entre forma e conteúdo, poderíamos atribuir que a união da linguagem “mais” – sua riqueza substantiva – ao discurso do “menos” – a narrativa sobre pobreza, ou seja, que trata sobre escassez – coloca Sapateiro num lugar fronteiro da imagem poética, compondo sua literatura à margem entre um e o outro.

Tratando-se, então, desse traço narrativo-poético, começemos pela presença da **comida** em sua obra como um todo, ora colocada como **objeto representante** do valor do grupo/comunidade ao qual faz parte, ora como **fartura**, e ainda como “**aquilo que falta**”. De todo modo, a comida enquanto “personagem” faz presença e marca um território, atestando sua importância para a construção do universo literário do autor como parte de seu tecido poético. Quando assumimos, então, a comida como um operante na produção poética de Silva, poderíamos analisar como ele atua nos processos de significação dos poemas, não

deixando escapar sua estilística da pobreza, como comentamos acima, sendo esta sua fórmula de escrita essencialmente substantival, o que integra seu incessante retorno à materialização da comida.

Para exemplo de sua aparição como elemento representativo de **fartura**, trago um de seus sonetos³⁵:

Um batuque se fez em São Gonçalo
Das Moçoilas do Rio de Janeiro,
Onde foi Frei Tobias pasteleiro,
E escamador, Pai Paulo, de um robalo.

A começar pelo primeiro verso, é interessante observar que este é composto por consoantes que, pronunciadas na voz, imitam o som de um tambor com a palavra “batuque”, seguido de 3 marcações do fonema [s] em “se”, “São” e “-çalo”, e, no verso seguinte com “das”, “-ço” e “-las”, ou seja, performa no verso o próprio som da batucada que anuncia. Há também a marcação de lugar de onde fala o sujeito lírico, sendo a cidade do Rio de Janeiro. Nos versos seguintes, temos a presença de duas figuras que, pela posição e nomeação que possuem, poderiam ser figuras religiosas ou de certa soberania, sendo “Frei Tobias” alguma figura católica, e, “Pai Paulo”, alguma figura pertencente a religiões de matriz africana, tendo em vista que este tipo de nomeação é comum no meio³⁶. Entretanto, mesmo sendo personagens que, por suas colocações, inferem valor de autoridade, eles trabalham junto a todos, colaborando como iguais para a festa, o que nos leva a um lugar de significação de comunidade e irmandade sem hierarquia.

Trata-se, nesse sentido, de uma comemoração envolvendo comida, fartura e música. Pela forma como o poema é iniciado, poderíamos também denotar que, nesse universo literário, é uma festa recorrente, comum, pelo fato de não narrar a iniciação de algo como tal, mas pela subjetivação disso através da imagem-som de um batuque em São Gonçalo, outro marco geográfico que poderia nos transportar para esse lugar referencial de encontro para esse tipo de comemoração. Outro detalhe interessante é a presença do peixe robalo, o qual não é apresentado como “peixe robalo”, mas somente a partir de seu complemento, sua espécie “robalo”, o que poderíamos entender como de algo tão rotineiro que o narrador tomou como dispensável as apresentações. Dessa forma, logo no início do poema, a presença da comida já está marcada. E continua:

³⁵ *Ibidem*, p.132

³⁶ Essa forma de nomeação era também um modo de denominar escravizados mais velhos.

Eis o grande Camões no seu cavalo,
 Todo torto, mui feio, e mui faceiro,
 Conduzia à função um candieiro,
 Três tainhas, seis pargos, e um galo.

Logo depois descreve que um Camões desfigurado, torto e feio, trazia consigo um candieiro³⁷ (lamparina), 2 tipos de peixe (tainhas e pargos) e um galo para que se juntassem à comida. Os dois peixes citados são de lugares diferentes: o primeiro de água doce e o seguinte de água salgada. Assim, até esse momento do poema, fica mais claro a fartura que irá ser servida àqueles que participam da festa. Muito peixe e muita festa. A comida, nesse poema, é colocada como algo pelo qual as pessoas se juntam e se reúnem. Interessante também que, em outros poemas, o eu-lírico aparenta, através da narração, estar sempre sozinho, o que nesse cenário não podemos dizer o mesmo, pois sua voz é de um narrador pertencente a um grupo, pertencente ao batuque.

Por não perder da Festa a grande manja
 Também se achou um certo salafrário,
 Com cara mais inchada que turanja

Já a 3ª estrofe, é iniciada com “Por não perder da Festa”, tendo sido a palavra “festa” escrita com letra maiúscula, o que sugere que o autor talvez quisesse inferir legitimidade e certa grandeza ao evento. E “manja”, sendo este um exuberante banquete, nomeando de fato que o festim é grande. Outra palavra interessante é “turanja”, o que, segundo a análise de Valença, seria uma grafia equivocada de Sapateiro da palavra “toranja”, sendo esta derivada de “toronja”, o que seria uma fruta entre a laranja e o limão. Assim, é inserida mais uma figura de comida, é claro, de forma simbólica e metaforizada em relação ao rosto do personagem que estava inchado, mas sua presença, em termos de adição, é mais um alimento, espalhando mais associações ao cenário do soneto de que havia muita comida. E termina:

Porém como não era batucário,
 Apenas o brindaram com laranja
 Serenada no ilhós do seu Vigário.

³⁷ Termo “candieiro”, vide Valença (1983, p.137), significa “candeeiro”, porém mais do que equívoco ortográfico, a partir dessa marcação, é possível registrar que essa variação da palavra já era utilizada muito antes de sua dicionarização, e é a forma empregada nos dias atuais.

Na última estrofe, temos mais inserção de refeição, a qual seria a laranja, nesse caso, sendo colocada como refresco brindado³⁸. Assim, nesse poema, a presença da comida é marcada em todas as estrofes, compondo um cenário de “fartura”, uma das utilizações do elemento simbólico por Silva. Outro detalhe é a palavra “batucário”, o qual pode ser um antecessor ou derivado do termo já moderno “batuqueiro”, não sendo encontrado grafado dessa maneira nos dicionários. Interessante analisar a partir desse termo que, pela necessidade de criação de uma palavra responsável por nomear a pessoa que batuca, evidencia-nos mais uma vez como esse festim é recorrente ao sujeito lírico, o qual, nesse caso, poderíamos conectá-lo ao autor, Sapateiro Silva.

Em relação, portanto, à estrutura do poema em seu caráter farto de substantivos, temos essa classe de palavras já intuída a um aspecto ainda mais específico: a comida. Nesse Soneto, visualizamos um festim agitado e abastado de comes e bebes: a linguagem do “mais” novamente presente, porém por um viés um pouco diferente, utilizando uma construção substantiva que se multiplica à medida que a narrativa avança: com o desenvolvimento do enredo, cresce também o número de figuras compositoras da imagem poética dando ao poema uma estrutura cada vez mais “rica”.

Sobre **fartura**, temos ainda o sétimo soneto³⁹, o qual, através da inserção de inúmeros alimentos no cenário narrativo, cria um espaço simbólico de abundância. Vejamos:

Grande festa, Senhores, lá se fez
Onde voa no mar muito alcatraz;
Foi o bom Pregador um Frei Tomás,
Sendo só os cantores pargos três

Nessa primeira estrofe, o narrador nos insere em um ambiente marítimo: estamos agora dentro de alguma navegação, e, ao que parece, é modesta. Sendo o alcatraz um pássaro de mar aberto, nos encontramos no meio do oceano. Interessante pensar na relação do eu-lírico com o mar, tendo em vista que há outros poemas em que ele também aparece como campo narrativo, o que, em termos de obra, poderíamos entender como um elemento importante para a poética de Silva. Adiante, nesse poema, temos novamente a presença de um

³⁸ Nesse momento da discussão, não será analisado o último verso do poema (Serenada no ilhós do seu Vigário), tendo em vista que sua construção altera o ambiente narrativo da estrofe, transformando-a em grotesca e satírica, técnica utilizada por Sapateiro Silva que será discutida no Capítulo III. No momento, o que nos interessa no poema é a insistência no abarrotamento textual com comidas.

³⁹ *Ibidem*, p.133.

líder religioso, o “Frei Tomás”, mas que, assim como anteriormente, não ocupa lugar hierárquico em relação a mais ninguém da cena, nos colocando nesse lugar de irmandade.

Dous galos cada qual por sua vez,
Com vinte xereletes mais atrás,
Dera sota, codilho, seis, e ás,
O peixe de que gosta o Rei Francês.

Já nessa estrofe, os peixes são inseridos como se fossem fazer parte de um grande banquete. Com o termo “galo”, poderíamos associá-lo ao animal comum da referência, porém, como todos os outros animais são peixes, este poderia ser alguma espécie desta linha, como o peixe-galo, por exemplo, o qual transita nas águas marítimas da América do Sul. “Xereletes” também é um peixe que, ao que tudo indica, acabou de ser pescado em sequência do, então, peixe-galo. A expressão “Dera sota, codilho, seis e ás”, poderia se aproximar, ao que temos hoje, da expressão “Dando nó em pingo d’água”, o que significa “ser esperto, fazer bagunça”; assim, em termos de cenário, temos vários peixes na proa pulando à revelia. Se analisados separadamente, os termos “sota”, “seis” e “às”, são figuras do baralho, e codilho é um vocabulário típico do jogo Voltarete, também de cartas; assim, “dera sota e ás”, significaria ser esperto, e “dera codilho” seria enganar o outro”⁴⁰ A inserção da figura nobre na cena, o Rei Francês, poderia ter sido usada como elemento de comicidade, ou ainda para agregar valor à pesca, mas sendo Sapateiro Silva um poeta que utiliza bastante de ironia, é provável que se trate da primeira opção.

À função não faltaram três goris,
Que dentro em quatro mil cascas de noz
Lhe serviram de pajés dous seris. [...]

Nesse terceto, mais peixes são nomeados na cena: “goris”, grafia preocupada do poeta com a escrita dos termos de forma adequada, tratando-se na realidade da palavra “guri”, sendo este um bagre pequeno, e ainda a palavra “seris”, tendo feito o Sapateiro o mesmo movimento de ultracorreção, pois o termo correto seria “siri”⁴¹; já a palavra “pajés” seria “pagens”, sendo estes garotos jovens que realizam várias atividades, hoje mais usados em ambientes religiosos, como coroinha, por exemplo. Temos, então, bagres pequenos sendo servidos em cascas de noz com siris. Podemos entender aqui como a preparação de um prato um tanto

⁴⁰ Rachel Valença, “Notas aos sonetos”, em *O Sapateiro Silva*, 1983, p.138.

⁴¹ *Ibidem*, p.138.

quanto sofisticado, em que brilham os animais marítimos. Assim, nesse poema, somos imersos num cenário poético em que há poucos elementos narrativos: temos dois nomes, mas o segundo (Rei Francês) só está nomeado a título de referência, e não inserido na cena; o outro nome é Frei Tomás, o qual se encontra presente na proa e prega em alto mar com ajuda de cantores. O restante dos elementos são os peixes que serão servidos, de forma a preencher tempo e espaço do enredo com comida.

O comportamento linguístico formal que Silva apresenta para preencher voluptuosamente seu texto nos coloca mergulhados na fartura que sua poesia é capaz de alcançar.

Outro aspecto que encontramos em sua literatura é o “orgulho”. Sapateiro comumente formula jogos de disputa entre o eu-lírico e o interlocutor a quem se refere, de forma a instituir noções de valor em relação a si próprio. Esse “orgulho” também parece operar juntamente com a comida – enquanto personagem –, de forma a inseri-la no mecanismo do “discurso do orgulho”⁴² que constrói. Para exemplo disso, temos o soneto de número 4⁴³:

Se quiser tomar lá o seu codório,
Os desencaixes meus afoito leia,
Que gostará mais deles que da ceia,
Que ontem à noite comeu no Refeitório.

Em questões de vocabulário, o termo “codório” refere-se a um “gole de vinho ou de água ardente”⁴⁴; quanto a “desencaixes”, não há registros desse substantivo, mas através do contexto do poema, poderia significar “tolice”, ou “ofensas”; já termo “ontem” é apenas uma forma de grafia escolhida pelo poeta em variação da palavra “ontem”, sendo a primeira, até nos dias de hoje, uma troca oral de preferência popular; a escolha por esse termo também poderia ter sido feita por questões fonéticas do poema, de forma a trazer harmonia entre o termo e a palavra “noite” (“ontem à noite”). Assim, já no início do poema, o poeta já faz menção à ingestão de bebida alcoólica em dose como se dissesse ao destinatário para que se preparasse para o que viria a seguir. Colocando o pronome “seu”, dá a entender que o destinatário tem costume de ingestão da bebida. Mais adiante, o sujeito lírico já infere valor negativo à refeição que esse senhor irá comer quando insinua que suas palavras de mal dizer serão mais proveitosas do que jantar do mesmo. Outro detalhe interessante é a utilização da

⁴² Chamo de “discurso do orgulho” essa construção narrativa em que Sapateiro Silva encena jogos de disputa entre o eu-lírico e o interlocutor a quem desafia.

⁴³ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.130.

⁴⁴ Rachel Valença, “Notas aos sonetos”, em *O Sapateiro Silva*, 1983, p.136.

letra maiúscula para a palavra “Refeitório”, sugerindo que trata-se realmente de um lugar específico de refeições, um nome próprio. O narrador já instala um cenário de dualidade quando coloca o ruim de um lado e o bom junto a si. E continua:

Não nego que o meu Padre Frei Honório
Goste mais do molhinho da lampreia,
Porém a frigideira cá da veia
Causa a todos melhor consolatório.

Novamente, temos a inserção de uma figura religiosa que, como tal, se coloca como de certa hierarquia e respeito entre os outros, porém, como come junto a todos, o senso de comunidade ainda está presente, assim como no poema de número 6, já analisado. Talvez poderíamos tratar essa ambientação coletiva de irmandade na literatura de Silva como parte do seu tecido narrativo, pois ela pode ser notada em outros poemas em que a comida também se faz presente. O narrador infere que sim, o Padre Frei Honório, cujas preferências são tidas como importantes para estabelecer certa relação de poder, prefere o “molhinho da lampreia”, mas que, porém, a “frigideira cá da veia”, a panela que faz a comida que come o narrador, causa a todos os que dela comem melhor consolatório.

Agora vamos nos atentar aos elementos desse trecho: lampreia é um peixe de água doce que não é tão comum no Brasil, o que poderia simbolizar um alimento raro e caro, inferindo valor monetário ao animal consumido por esse outro a quem o narrador se coloca em oposição; outro detalhe interessante desse verso, é o uso do diminutivo para a palavra “molho”, recurso usado para trazer delicadeza ao objeto, porém, da forma como colocado e contextualizado, sua utilização carrega ironia, o que demarca a utilização linguística do poeta estando ele consciente de seus efeitos.

No verso seguinte, a utilização do termo “frigideira”, temos novamente a inserção de um elemento do universo humilde, sendo destacado na linguagem e simbolizado por ferramentas do cotidiano, instrumentos de trabalho, que dão a perspectiva de quem as utiliza e não de puramente seu produto: a comida, pois não foi essa última a inserida pelo narrador, e sim apenas seu objeto de preparo. Trazendo para uma interpretação ainda mais subjetiva, a comida “do lado de cá” não foi nomeada na linguagem, apenas a panela, diferentemente do que foi colocado “do lado de lá”: um prato sofisticado com direito a molho. O sujeito lírico, então, coloca que mesmo seu grupo, uma vez que o elemento “todos” nos traz a noção de coletividade, não tenha pratos requintados, todos preferem o que em suas frigideiras é preparado. A seguir:

Ao menos o bom Rio de Janeiro
 Não possuiu um gênio desta casta,
 Por mais e mais que corra o seu roteiro.

Nessa estrofe, como já vimos anteriormente o mesmo tipo de nomeação, o narrador insere o local de onde fala, o Rio de Janeiro, e atribui a ele o adjetivo “bom”, fazendo novamente a paridade entre bom e ruim; insinua que a “casta” desse outro, ou seja, a estirpe à qual ele pertence, não está presente em sua cidade, por mais que se tente convencer o povo de que seu “molhinho de lampreia” é bom. Há ainda a utilização da palavra “gênio”, também carregando tom de ironia, e a escolha do termo “casta”, como sendo algo que sugere uma certa “qualidade” ou segmento, separando, novamente, a si e ao grupo de onde fala, desse outro.

Tem possuído alguns de afasta-afasta:
 Porém nunca um Poeta sapateiro,
 Que tenha um tal humor; adeus, que basta.

Como já vimos, o termo “afasta-afasta” pode ser colocado como algo insignificante, de pouca monta⁴⁵. Nessa estrofe, admite que no “bom Rio de Janeiro”, há alguns sujeitos de pouca valia, porém há apenas um Poeta sapateiro capaz de fazer comédia.

Esse poema também nos evidencia orgulho. Assim, o poeta, e aqui também podemos traçar um ponto de encontro entre sujeito lírico e narrador, uma vez que o Sapateiro se coloca no poema, coloca a comida como representante e símbolo de seu grupo, e utiliza esse elemento como marca de valor, o que pode demonstrar como em seu ambiente poético os alimentos podem significar ou trazer ao campo significativo da linguagem suas representações culturais, e coloca como peça potente de simbologia à sua literatura, convergindo seu mundo em material poético. Há outro exemplo rápido desse tipo de aferição à figura da comida na poesia de Silva:

[...]Arroz de nabo e cominhos
 Serve de emplastro à espinhela,
 Pimenta, cravo, e canela,
 De lambedor de carinhos[...]⁴⁶

⁴⁵ *Ibidem*, p.136.

⁴⁶ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.145.

Nesse poema, não há enredo perdido nas estrofes anteriores por trata-se de um recorte o trecho que coloquei. Interessante, portanto, pensar que mesmo quando tratamos da poesia anfiguri do autor, a comida aparece como forma de explicitar algo, mesmo que apenas em versos que fazem sentido em pares. Nesse exemplo, o arroz com nabos, pela posição que ocupa no poema, poderia ser atribuído a um prato não muito apetitoso, porém que “serve de emplastro”, ou seja, “enche o buxo”. Há orgulho nesse caso. O mesmo jogo é feito mais adiante no poema com os pares:

[...]Arroz feito de moquéim
Faz um belo paladar. [...] ⁴⁷

Assim, a comida é utilizada como ferramenta construtiva do “discurso do orgulho” de Sapateiro.

O último aspecto que traço em relação à comida na obra de Silva, é esse elemento sendo inserido como o “algo faltante”. Temos de exemplo um trecho do poema 14⁴⁸:

Raia agora a lua cheia,
A nova faz seu eclipse:
É galante parvoíce
Deitar-se a gente sem ceia. ⁴⁹

Nesse recorte, em relação à comida como “elemento faltante”, a “ceia” aparece como substituto das palavras que comporiam a cena de um jantar, quais sejam: arroz, nabo, caldo⁵⁰, entre outras, por exemplo. Em poemas anteriormente analisados, o eu-lírico traz em abundância esses elementos (pratos de comida) para a cena narrativa, evidenciando-os. Porém, dessa vez temos a utilização da palavra “ceia” enquanto o coletivo das comidas, escondendo-as em seu signo, o que torna a cena mais enxuta do que de costume na poesia de Silva. Ou seja, aqui, não temos a abundância substantiva que esse verso – ou estrofe – poderia alcançar, mas uma condensação dele: ao invés de uma detalha descrição dos pratos que seriam servidos, temos apenas “ceia”. O detalhe, por fim, é que essa “ceia” encontra-se subtraída no enredo, uma vez que “a gente” se deitou sem tê-la desfrutado. O desfalque do jantar parece adquirir valor negativo, como se houvesse um mal agouro no fato de ela não ter acontecido, somando-se ainda ao verso anterior “é galante parvoíce”, delatando a estupidez do ocorrido,

⁴⁷ *Ibidem*, p.146

⁴⁸ *Ibidem*, p.152.

⁴⁹ Grifo meu.

⁵⁰ Figuras encontradas em outros poemas de Sapateiro Silva.

isto é, de “a gente” não ter se servido antes de se deitar. Assim, compõe-se um cenário em que algo está faltando no enredo.

O outro trecho que gostaria de destacar e comentar mais demoradamente, trata-se de um poema que já coloquei nesta análise, em que, na relação dual que cria o narrador entre o outro e ele mesmo, coloca a comida objetificada, com mostras apenas do elemento em que ficaria disposto o alimento, e não ele mesmo, propriamente, em um movimento de sublimação pela linguagem de algo que falta:

Se vós tendes um baiju
Com seus babados de chita,
Eu tenho agora a marmita⁵¹,
Semi-rubra de ourocu.⁵²

Como já comentamos anteriormente, os elementos destacados desse “outro” a quem o eu-lírico se direciona, sendo este, ao que parece, uma mulher da alta classe, são artefatos de vestimenta e enfeites corporais, o que poderia sugerir uma acusação do narrador quanto a uma certa artificialidade; enquanto os objetos ligados a ele sugerem sempre algo relacionado ao mundo físico, do trabalho, como panelas, sapatos largos e roupas gastas, como discutimos. Nesse trecho que quero destacar, temos o elemento “marmita semi-rubra”, e não o que de fato ela carrega em si, que seria a comida, mas apenas seu espectro. Não se trataria, portanto, de uma metonímia, mas de algo que recria o próprio objeto sobre o qual ele desejaria falar, ou, nesse caso, possuir. Poderíamos inferir que essa vasilha, ou panela de cobre, estaria vazia, restando tão somente seu portador. Há uma brincadeira com a linguagem, com a palavra: o corpo sem o corpo. O poeta cria a ambientação da falta em volta do elemento substancial, que é a comida, em contraste a artefatos comuns e abundantes da classe alta a qual ele se dirige, fazendo com que imagens de escassez e riqueza sejam colocados na cena através de um pequeno elemento.

A quantidade de figuras nesse poema talvez seja a mais expressiva de toda a sua obra, resultando nesse espaço narrativo desenvolvido sempre a contrapelo: a escassez, a falta e a miséria sendo vestidos por uma linguagem extravagante.

A ambientação da pobreza construída pelo poeta em detrimento, ou em convívio, com a classe alta, nos imerge em seu próprio universo literário, subjetivado através da poesia. Assim, o elemento em destaque, o qual atravessa toda sua obra, nos colocando diante da

⁵¹ Grifo meu.

⁵² *Ibidem*, p.153-154.

pobreza empírica, é a própria linguagem em sua “estilística da pobreza”, sendo essa um condutor de toda expressão de Sapateiro Silva enquanto artista.

CAPÍTULO III – A SÁTIRA NA SAPATARIA DE SILVA

*Veja quanto livro na estante
Don Quixote, O Cavaleiro Andante
Luta a vida inteira contra o rei
Joga as cartas, lê a minha sorte
Tanto faz a vida como a morte
O pior de tudo eu já passei
Do passado me esqueci
No presente me perdi
Se chamarem, diga que eu saí*

Raul Seixas, “As minas do rei Salomão”, álbum *Krig-ha, Bandolo!*, 1973

A partir das discussões colocadas nos capítulos anteriores, pudemos perceber que a escrita de Sapateiro Silva se separa em grande medida da literatura canonizada de seu tempo, não obstante sendo este o motivo de seu apagamento literário. O que podemos enxergar desse comportamento da crítica brasileira, não somente do século XIX e XX, mas também do atual, é o detalhe ainda não colocado propriamente nas análises: a Modernidade antecipada de Sapateiro Silva.

No primeiro capítulo, fiz um traçado mais linear da história literária do final do setecentos e início do oitocentos, e ainda propus uma tímida comparação entre os grandes escritores vinculados ao Arcadismo e Silva, ou seja, uma tentativa de leitura temporal e datada, porém uma aproximação assim, já antes realizada por Flora Sussekind e Júlia Studart, não parece nos trazer tantos pontos de discussão como gostaríamos, tendo em vista as divergências de estilo já comentadas. Assim, para mergulharmos em um poeta tão peculiar, talvez fosse mais proveitosa uma leitura à reversa. Como os autores de seu tempo não conseguem compreender e dialogar com suas tendências escritas, um contraponto entre poetas mais recentes que parecem herdar as ambições literárias de Sapateiro poderia ser mais vantajoso para a análise de seus poemas. Neste momento, farei a leitura do poeta a partir de seus sucessores, pois eles parecem compreendê-lo melhor no que diz respeito aos seus aspectos literários, de forma a elucidar também o que precisamos enfatizar nesse momento da discussão sobre Sapateiro: sua escrita satírica.

Ricardo Domeneck, em seu texto “Alguns poemas memoráveis da última década: ‘sereia a sério’, de Angélica Freitas. Ou, ‘Relendo o Rilke Shake por ocasião de sua encarnação alemã’” (2011), coloca que há uma tradição de escrita satírica iniciada por autores do oitocentos como Sapateiro Silva e Qorpo Santo, alongada em Oswald Andrade no

Modernismo, e, contemporaneamente, Angélica Freitas. Assim, façamos uma leitura sobre a construção satírica na obra desses autores.

A começar por esta última, Angélica Freitas é uma poeta sulista que publicou seu primeiro livro em 2007, intitulado *Rilke Shake*, abrindo uma nova vertente do que há algum tempo não vinha sendo produzido na literatura brasileira. Dentre suas características de escrita, a mais flagrante e a que nos interessa é sua percepção de estruturar no poema, em sua maioria ritmados e longos, críticas sociais e ironia, intencionando e construindo um bom poema satírico. Como comenta Domeneck (2011): “O texto de Angélica Freitas não é poesia metafísica nem meditação: é poesia satírica, e deve ser julgada nos parâmetros desta tradição” (n.p.). Começamos pelo poema “sereia a sério”⁵³

o cruel era que por mais bela
por mais que os rasgos ostentassem
fidelíssimas genéticas aristocráticas
e as mãos fossem hábeis
no manejo de bordados e frangos assados
e os cabelos atestassem
pentes de tartaruga e grande cuidado

a perplexidade seria sempre
com o rabo da sereia[...]

O elemento cômico chega pelo superlativo “fidelíssimas” ligado ao adjetivo “aristocráticas”, apregoando ironia ao suposto valor de superioridade que esse termo poderia atribuir a “genéticas”. A sátira também se prontifica com o trecho “frangos assados”, pelo estranhamento e pela quebra de expectativas do leitor que havia sido conduzido, até então, a esperar apenas habilidades delicadas e “nobres”. No final do trecho que destaquei, nos dois últimos versos, há também uma ironia em função da escolha do termo “rabo”, ao invés de “cauda”, o que seria de se esperar em função de toda a construção narrativa de delicadezas e do tom amoroso das rimas. Nesse poema, há um jogo de elementos “sérios” e “cômicos”, o que levam à sátira poética, a qual, ligada ao tema/conteúdo do texto, se constrói como uma “divertida” crítica. Sobre isso, Domeneck (2011) comenta: “Nele [o poema], há um exemplo ideal do momento em que a sátira e a lírica da poeta gaúcha parecem encontrar seu casamento harmonioso.” (n.p.).

Em questões temáticas, a poética de Angélica e Sapateiro não se encontram, tendo em vista todos os fatores sociais que os separam, como bem sabemos: data, localidade, gênero e

⁵³Angélica Freitas, *Rilke Shake*, 2007, p.23.

condições sociais; porém, aquilo que nos importa para a análise é justamente o que temos em destaque nesse exemplo colocado: a sátira. Angélica parece controlar com causalidade o que é da ordem do delicado e do cômico, fazendo com que um se contraponha ao outro, causando estranhamento e, por consequência, o riso. O que quero trazer já neste momento é que, sendo Angélica uma poeta do contemporâneo que lida bem com as questões de sátira e riso, sua escrita parece estar ligada, ainda que por um fio que pareça, por hora, frágil, à estilística de Sapateiro, sendo unidos, então, ao que poderíamos chamar de uma “tradição da sátira poética brasileira”. Em outro poema, a autora explora mais uma vez os contrapontos que o cômico pode trazer à poesia:

AI QUE BOM seria ter um bigodinho
além das lentes dos óculos ficar
escondida por trás de uma taturana
capilar

um bigodinho para poder estar

um bigodinho para sair à rua e ver
o mundo mas se esconder

um bigodinho para poder ser

um apêndice nasobucal
buconasal

tipo um chapéu ninguém

te incomoda nos cafés
(a beleza está nos olhos
de quem não pode crer)

e no fim do dia ainda ouvir
obrigada senhor
ao entrar por último no elevador.⁵⁴

O uso do termo “bigodinho” leva o leitor para dentro das discussões contemporâneas sobre a soberania do patriarcado, tendo em vista que o substantivo carrega consigo todas as implicações reconhecidas nas pautas sociais atuais, como o machismo e a misoginia, sendo, porém, transportado pela força da sátira. Esta se anuncia pela sua forma no diminutivo, o que traz estranhamento ao restante da narrativa, uma vez que o simples fato de “ter um bigodinho” significaria “poder **ser**” (grifo nosso), transferindo contradição ao sentido de seu tamanho

⁵⁴ *Ibidem*, p.11

simbólico atrelado à pequenez da sua classificação gramatical. A repetição do signo é enfatizada ao longo do poema, o que oferece materialidade cada vez mais palpável da sua forma, aproximando do leitor esse símbolo de – ou colocado como – poder, o bigode, de maneira incômoda, porém sempre no equilíbrio do cômico que o diminutivo consegue transferir.

Vocábulos levemente grotescos, como “taturana” em relação à figura do “bigode”, junto a outros mais leves ou comuns para o tema, que corporalmente se concentra na anatomia de um rosto masculino, como “lente dos óculos”, e sendo este sintagma usado para referir-se à um elemento do mundo físico sem subjetivações, traz a contraposição buscada durante todo o restante do poema. Os cortes de *enjambement* também ajudam a dar atenção precisa à ironia da composição poética dos versos, uma vez mais contrapondo a delicadeza e o grotesco, sendo este trazido ou por um termo escolhido, ou pelo lugar que ele ocupa simbolicamente na frase.

Interessante também comentar sobre o termo “nasobucal”, demasiado formal para o tema e o que vem sendo desenvolvido, causando mais estranhamentos ao texto; no verso seguinte, que faz par com o anterior, é feito um jogo com o léxico da palavra supracitada, a qual se transforma em “buconasal”, em um processo de experimentação linguística. Além disso, a brincadeira com o sentido da palavra “apêndice”, trazendo duplo sentido entre os cabelos faciais masculinos, os quais, até então, eram os superficialmente referidos no poema, e os cabelos da púbis masculina, o que contribui ainda mais para a atmosfera irônica do poema.

A sensação de utopia das estrofes seguintes, ocasionada pelo “poder” que o “bigodinho” poderia oferecer, adiciona o leitor no vislumbre que o eu-lírico desenvolve, articulando mais uma vez com o fator de potência que a brincadeira pode dar ao humor. A poeta utiliza-se da sátira para chegar aos lugares de discussão social que interessa para o seu projeto de escrita, como comentamos. Uma fórmula simples, e, portanto, clara. Assim, a autora ousa colocar em sua poesia um detalhe às vezes desvalorizado na literatura brasileira: o cômico.

Adicionando um autor na lista que Domeneck propôs e indo em direção a uma poesia antecessora a Angélica, trago à discussão Zuca Sardan, ou Carlos Saldanha, carioca que ficou marcado pela geração de escritores da década de 1950, tendo sido colocado na mesma linhagem dos poetas do mimeógrafo, ou “poetas marginais”, sendo este um equívoco da crítica, tendo em vista que, de semelhanças com esses escritores, Zuca tinha apenas a

utilização do veículo de distribuição dos seus textos: a impressão manual (Bento, 2018). O poeta é conhecido por ter incluído em seus poemas ilustrações próprias, as quais acompanham seus escritos e os compõem. Em relação às suas características de escrita, é considerado “um dos poucos poetas brasileiros contemporâneos a conjugar veios líricos e satíricos a partir de uma concomitante consciência do signo linguístico e exploração da oralidade” (*Ibidem*, p.579). Vejamos um exemplo de seus poemas, o qual foi publicado no *26 poetas hoje* (2007[1976]), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda:

O POETA PRAS CADEIRAS

O poeta cumprimenta o seu público,
As cadeiras que não podem
sequer dar-lhe uma salva de palmas:
que têm braços, têm pés,
mas não têm mãos a medir
Na admiração contumaz

Pra dar ânimo, enfim
Que ânimo infusa, ninguém
por certo João Limão
se está querendo ser;
Mas afinal algum interesse
Mínimo que se desperte⁵⁵

O título do poema já prepara o terreno para o humor, incitando que, como público, o poeta, podendo aqui ser entendido como um arquétipo de “o poeta”, tem apenas cadeiras, subtraídas de pessoas, em um sistema de sátira dessa figura. Com o início do texto, o narrador segue a noção cômica das cadeiras como telespectadoras, ironizando mais uma vez o fato de os objetos não serem capazes de aplaudi-lo, uma vez que estão vazias; há ainda a utilização de “braços” e “pés” evidenciando o processo de catacrese dos termos, incluindo a dinâmica da linguagem ao humor do poema. A chegada de um personagem na segunda estrofe, “João Limão”, sendo também uma sátira em relação ao cantor britânico John Lennon, contribui mais uma vez para o sistema do riso, ao banalizar seu nome. O trabalho do poeta com as ilustrações que insere nos poemas também auxilia no processo de satirização do texto:

⁵⁵ *Ibidem*, p.25.

Figura 1 - Ilustração do poema "Poeta pras cadeiras", de Zuca Sardan



Fonte: *Ibidem*, p.25.

O autor insere um desenho sem tantos retoques, descontraído na forma, que estiliza a figura reconhecível do cantor que, anteriormente no texto, passou por um processo satírico, fertilizando o terreno do riso. O desenho ilustra banalmente o que acabou de ser colocado, adicionando um elemento imagético que sobra na narrativa e, portanto, reforça o humor. Assim, é lançado ao leitor vários artifícios que sustentam o cenário de zombaria em relação à própria figura do poeta e, por fim, do fazer poético, sem criar distrações que desviem do riso.

Nessa construção, temos ainda a “melancolia”, a qual se apresenta através do texto, dialogando com a ideia de um poeta abandonado. Zuca constrói nesse poema um espaço em que o satírico e o melancólico se entremeiam. Se analisadas, são construções simples, com *enjambements* que contribuem para a organização dos signos irônicos, de forma que os versos se configuram quase como ingênuos, sendo este um artifício bastante assertivo no processo de satirização. A ilustração, por último, também ajuda a compor a cena da melancolia, uma vez que a personagem caricatural do cantor John Lennon se assemelha, na imagem, a um cantor de rua. Há uma certa semelhança da técnica utilizada no poema com a técnica do desenho, ambas despreziosas e potentes na comicidade.

Zuca possui uma escrita que caminha para o campo do riso, evidenciando na sua clareza satírica semelhanças com a escrita de Angélica Freitas. Escritores separados temporalmente, mas que, nessa temática e na estrutura poética, encontram saídas parecidas.

Dando um passo mais largo em direção ao passado, encontramos com Oswald Andrade e seu primeiro livro, *Pau Brasil* ([1925]), o qual lança mão de um estilo de escrita poética que ficou conhecida como “poema-piada”, ou, queria Mário de Andrade, “poema-cocteil”, uma espécie de epigrama satírico, de eloquência um tanto quanto vazia, que busca articular o discurso de maneira risória, o que, por força desse manejo, torna-se conceitual (Bento, 2019). A arte, em um plano geral atmosférico, durante a década de 20, passava ainda pela transição de seu papel representativo da realidade para aquilo que podia alcançar “conceitualmente”, desejo bruto de quebra com as tendências anteriores que os Modernistas da primeira fase perseguiram incessantemente.

A escrita de Oswald Andrade foi a tentativa, talvez, de uma ruptura na poesia com os preceitos que nela eram injetados, engessando-a desde sempre à obrigação da “seriedade” e da “intelectualidade”. A fórmula que adotou ia em contraste com o lugar que a arte, neste caso a poesia, era colocada em espectro geral, obedecendo sempre a uma “função social”, porém a descontinuidade que o poeta propõe utilizando-se da sátira causou reboiços na crítica literária. O autor de *Pau Brasil* tornou-se conhecido, não positivamente à época, por seus epigramas cômicos, o que inseriu sua imagem em um ambiente de escrita de “diversão”. O poema a seguir demonstra como a poética satírica de Andrade funcionava:

PAÍS DO OURO

Todos tem remedio de vida
E nenhum pobre anda pelas portas
A mendigar como nestes Reinos⁵⁶

Como comentamos, Oswald ia pelo caminho dos poemas curtos, de modo que o título do poema também compõe seu tecido e potencializa o processo cômico: como se trata de um epigrama, tudo deve ser aproveitado. Nesse exemplo, o elemento do riso é dado após o *enjambement* do segundo verso, o qual carrega sob si as expectativas do leitor que espera a descrição de um país rico, uma vez que a ele foi apresentado como “País do ouro”, porém, no último verso, é surpreendido com uma construção frasal que antagoniza tudo o que foi colocado anteriormente e constrói a ironia do poema. Em outro, podemos perceber o elemento cômico chegando por outro lugar:

AS MENINAS DA GARE

⁵⁶ Oswald Andrade, *Pau Brasil*, 1925, p.27.

Eram tres ou quatro moças bem moças e bem gentis
 Com cabellos mui pretos pelas espadoas
 E suas vergonhas tão altas et tão saradinhas
 Que de nós as muito bem olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha⁵⁷

Aqui, temos um poema com mais elementos que engendram o riso, como o uso do diminutivo em “saradinhas” atrelado ao termo “vergonhas”, um jogo simbólico para “partes íntimas femininas”, e no último verso, o mesmo termo retorna, porém com seu sentido rotineiro retornado ao signo. Sendo “gare” uma palavra da língua francesa que significa “estação”, o título também ajuda no processo de ironia a toda atmosfera do poema. Como todo o livro é construído nesses jogos satíricos, *Pau Brasil* se embala no tecido da literatura cômica brasileira, tendo em vista que toda a sua construção parte desse princípio. O uso do discurso rápido que brinca com um tema que poderíamos assumir como “sério” – que, pensando na totalidade da obra, se trata do processo de colonização do país – de forma satírica chama atenção para a banalidade com que o próprio assunto é/era tratado, sua falta de discussão no país, colocando a poesia, como comentamos anteriormente, em um espaço “conceitual”, desgarrado unicamente do mundo empírico, enxergando o que dela pode-se tirar para além do discurso que traz em seus signos, o que de seu espaço “negativo” pode ser aproveitado para a construção de seu sentido. Porém,

É bem verdade que a fórmula, como qualquer outra, deixa de ser conceitual quando adotada à exaustão, pois perde o seu trunfo de “choque” e, portanto, sua contundência. Provavelmente por isso que o próprio Oswald, em *Cântico dos cânticos* para flauta e violão e *O escaravelho de ouro*, praticamente a abandona. (BENTO, 2019, p.5)

Assim, o próprio Oswald despreendeu-se das tendências de escrita que havia adotado, deixando seu legado à deriva. Entretanto, o que ousou fazer em seus primeiros poemas foi utilizado alguns anos mais tarde como material inspirador para os polêmicos movimentos paulistas da década de 1950, o Concretismo e a Poesia Marginal. Estes, tiraram de Oswald tão somente o que lhes interessava para desenvolver seu discurso poético, mas ainda trazendo em seu núcleo o projeto da “poesia conceitual” (Bento, 2019), característica também notada na poesia de Zuca Sardan, como vimos, que insere, através da simplicidade, elementos humorísticos a fim de tecer um discurso mais conceitual. O que nos interessa nesse ponto não

⁵⁷ *Ibidem*, p. 26.

é discutir quais foram as tendências adotadas por esses movimentos, mas os aspectos literários que buscamos adotar como uma continuidade, uma tradição, como queira, da sátira poética do país. Nesse sentido, Oswald contribuiu em alguma medida para a manutenção dessa escrita, ainda que sem conhecimento disso, para que se seguisse uma linha, ainda que fina, desse traço artístico-poético.

A poesia brasileira, em especial sua crítica, tem dificuldades em manejar o aspecto satírico na literatura. Tradicionalmente, este é um estilo ou forma não desejável no campo canônico, uma vez que é considerada como uma poética “sem seriedade”, ou seja, uma poesia de “brincadeira” e, portanto, sem importância. A desvalorização do humor na poesia em termos de crítica literária tem amplo espaço cronológico. Não é à toa que Sapateiro Silva, deixados de lado todos os outros fatores que favoreceram seu apagamento na literatura brasileira, tenha circulado – de forma muito restrita – nas antologias de Silvio Romero como “imitador de tendências” sobre as quais, afirmava ele, não tinha domínio algum. Dado ao histórico de ataques às manifestações poéticas que fugiam às normas já bem definidas pelo cânone brasileiro, especialmente do século XIX, o teor satírico na literatura foi largamente colocado como forma de escrita menor, balbúrdia ou reprodução de tendências europeias. Tratando-se ainda de Silvio Romero, vale a pena colocá-lo como porta voz de toda uma tradição crítica que analisava o perfil dos escritores brasileiros por um viés contraditório em sua base. Como é o caso de sua longa obra dedicada a atacar o escritor Machado de Assis, atribuindo à sua genialidade satírica a tendência de plagiar escritores cujas técnicas humorísticas eram orgulhosamente bem reconhecidas:

Ora, o humour não é cousa que se possa imitar com vantagem; porque elle só tem merecimento quando se confunde com a Índole mesma do escriptor. O humour de imitação é a caricatura mais desasada que se pôde praticar em litteratura. O humorista é, porque é e porque não pôde deixar de ser. Dickens, Carlyle, Swift, Sterne, Heine foram — 132 — humoristas fatalmente, necessariamente ; não podia ser por outra fôrma. A Índole, a psychologia, a raça, o meio tinha de fazel-os como foram. (ROMERO, 1897, p.131-132)

A justificativa de Romero recai sobre a crença de que o povo latino não teria o “espírito” necessário para tratar do humor, não sendo próprio “dessa raça”, pensamento muito comum à época, baseada tão somente na ideia determinista de Darwin que buscava encontrar justificativas para coroar a raça branca como a superior. Sendo Machado o que Romero chama de “mestiço”, jamais poderia se ocupar de escrever poesia com humor, ou ainda prosa,

o que fosse, pois isso nem Machado nem qualquer outro escritor brasileiro teria como criar, mas apenas reproduzir (Chaves de Mello, 2008). Estamos certos de que o processo de ironização de Machado de Assis é bem diferente do que encontramos em Silva, mas o fato é que o fio condutor que os une é a escolha da sátira como veículo de um discurso, sendo essa eleição considerada inadequada para a crítica literária brasileira da época. Isso nos leva de encontro ao lugar em que o crítico colocou Sapateiro Silva, ocupando palanque de imitador, como vimos no Capítulo I, assumindo, mais uma vez, a falta de sensibilidade desse “nosso povo” para o cômico.

A forma de enxergar o humor na literatura como algo “não natural” nos limites que os artistas brasileiros poderiam alcançar restringiu a leitura de Romero em relação às produções do século XIX, o que, felizmente não se manteve nas leituras mais recentes dessas produções. Assim, é possível enxergar as concepções do crítico como um grande equívoco, sendo talvez esse o motivo de o mesmo não ter conseguido analisar mais profundamente o que tinha às mãos, uma vez que suas acepções superficiais não o deixaram penetrar na poética de Machado de Assis ou de Sapateiro Silva, e de tantos outros que condenou em função da escrita cômica. O lugar deslocado para a margem crítica e literária à qual Sapateiro permanece arraigado pode, para além das questões sociais que já comentamos, ser explicado pela estilística de escrita que escolhe seguir: o viés da sátira. Romero nos serve de exemplo na medida em que evidencia como a crítica brasileira em geral se comportou durante um tempo extenso em relação ao humor na literatura.

Outro escritor reconhecido por se aventurar durante algum tempo à escrita cômica – e *nonsense* – foi Bernardo Guimarães. Antonio Candido dedicou um capítulo de seu livro *O discurso e a cidade* (2004), comentado no Capítulo I, no qual discorreu sobre o que ficou conhecido como “poesia pantagruélica”, e, acerca desta, Guimarães rendeu muitos poemas. Bento (2019) comenta que “O primeiro [Bernardo], romancista de pouca relevância estética no Romantismo brasileiro, poeta lírico inferior a diversos outros de sua geração, possui em sua obra satírica o seu ponto alto.” (Candido, 2004, p.2). Um dos mais famosos de sua prole trata-se de “A orgia dos duendes”:

[...]Mas eis que no mais quente da festa
Um rebenque estalando se ouviu
Galopando através da floresta
Magro espectro sinistro surgiu.

Hediondo esqueleto aos arrancos
Chocalhava nas abas da sela;

Era a Morte, que vinha de tranco
Amontada numa égua amarela.[...] ⁵⁸

Trata-se, no tecido mais racional que possamos tirar do poema, de uma festa na floresta, a qual conta com bruxas, sapos, esqueletos, lobisomens e crocodilos. Bernardo, em sua fase de escrita *nonsense*, buscou desafiar o discurso poético ao que ele poderia esvair-se de sentido – o sentido apregoadado ao mundo “real” –, transmutando-o para o bestialógico metrificado e, por vezes, dado ao campo do erotismo. Nesse recorte, temos o encontro de algumas dessas características: a métrica muito bem trabalhada em decassílabos polifônicos, o que torna o poema cada vez mais oral; a presença de elementos simbólicos distintos unidos partilhando do mesmo espaço discursivo e geográfico, o que, dentro da realidade que o poema propõe, sugere uma linha racional de acontecimentos, porém ao que a poesia estava acostumada a servir, isto se colocou como exemplo de disparate na literatura; a presença da figura da “Morte” como personagem que vem de fora da folia, corporificada e dotada de um quadrúpede, reúne na sentença um conjunto de crenças de terror que, à época, seriam impensáveis; o cômico, em quesito de semântica, vem do complemento da cor da égua (“amarela”), informação esta que sobra na narrativa e deixa espaço ao riso, pois concorda e busca, sintaticamente, dar mais credibilidade ao fato de que a Morte está vindo em uma égua, completando o cenário de horror proposto; o detalhe desta última figura vir de fora também nos leva a pensar que nem a própria Morte estaria a par de horrenda festa; o humor, então, chega por todos os lados: os temas propostos, as personagens escolhidas, o cenário, e tudo que o envolve na perfeita métrica poética que Bernardo era capaz de construir, compõe a atmosfera da pilhéria.

A poética do absurdo, como explicou Candido (2004), foi levada adiante por um tempo curto, entre os decênios de 1840 e 1860, pois seus escritores as produziram para desafiar o que tinham de recorrente nos páramos do cânone, como um exercício jovial de rebeldia. Ele coloca ainda que os poemas do absurdo tratam-se de um movimento do Romantismo paulistano fomentado entre os estudantes universitários do curso de Direito que, mais tarde, se tornaram grandes nomes da literatura brasileira, dentre os mais famosos encontramos o supracitado Bernardo Guimarães e o autor de *Lira dos vinte anos* (1853), Álvares de Azevedo. A habilidade que possuíam para com a métrica ia a confronto ao que ousavam transfigurar no tecido “intocável” da poesia. Por motivos de apagamento literário,

⁵⁸ Bernardo Guimarães, *A orgia dos duendes*, 1865.

sobre o qual, neste documento, já estamos acostumados a tratar, não nos sobrou vestígios palpáveis, ao menos por enquanto, da poesia pantagruélica de Azevedo.

Este tipo de produção, poesia pantagruélica, assim foi nomeada em referência à mais conhecida obra que evoca o grotesco e o obscuro: *Pantagruel*, publicada pela primeira vez em 1532, de autoria do francês François Rabelais. Mas não se restringe ao superficial que o absurdo produz, ou ainda às intenções que não enlaçamos totalmente de seus escritores, e caminha para além do cômico com o qual dialoga, pois

expressa a criação de um novo espaço poético por meio do anfiguri, porque não é apenas um recurso para fazer graça e parodiar os padrões reinantes. É também a invenção, dentro do espírito romântico em seus lados heterodoxos, de um universo absurdo que define a sua própria lógica, libera as ambiguidades e pode costear o sadismo (CANDIDO, 1993 p.234)

Assim, a escrita *nonsense* que os estudantes paulistas propuseram, apesar de terem-na abandonado, cria um espaço novo na poética, ou melhor, dão continuidade a ela. Nesse documento, Candido se questiona de onde os poetas poderiam ter tirado influências para escrever gênero poético tão “fora da curva”, e argumenta que: “A poesia anfigúrica, como vimos, vem de antes, embora com sinal diferente. Seria o caso de lembrar o poeta Joaquim José da Silva, o chamado ‘Sapateiro Silva’[...]” (p.233), inferindo ainda que é notória a semelhança de alguns poemas de Bernardo Guimarães com a poesia de Silva, de forma a dar abertura à nossa intenção de traçar uma “tradição de escrita”, não somente satírica, como propusemos no início deste capítulo, mas também anfigúrica. Como seria o caso do poema “Disparates rimados” de Guimarães:

Quando as fadas do ostracismo,
Embrulhadas num lençol,
Cantavam em si bemol
As trovas do paroxismo,
Veio dos fundos do abismo
Um fantasma de alabastro
E arvorou no grande mastro
Quatro panos de toicinho,
Que encontrara no caminho
Da casa do João de Castro.⁵⁹

⁵⁹ Bernardo Guimarães, *Disparates rimados*, 1875.

Nesse exemplo, é difícil encontrar o fio semântico que liga os versos e, no entanto, estruturalmente o poema está em perfeito sistema de redondilhas. Unindo figuras do universo mágico, como no exemplo anterior, mas neste temos fadas e fantasmas embalados junto a um montante de outros elementos aparentemente aleatórios. Sobre isso, Bento (2019) ainda argumenta que “a coerência sintática e a formatação poemática em redondilha maior fazem o leitor buscar uma significação, um eixo de compreensão impossibilitado pela escolha lexical. Não há intenção simbólica ou metafórica nesse estranhamento, mas apenas lúdica.” (Bento, 2019, p.2). Assim, Guimarães segue um movimento de construção poética que contraria a própria compreensão produtiva do gênero. De semelhanças, trago à conversa Sapateiro Silva, o, então, objeto de nosso estudo, com uma de suas glosas:

MOTE

*Sábado fez quinta-feira,
Domingo fez três semanas,
Que pariu a porca um burro,
Mas com vinte e cinco mamas.*

GLOSA

I

Sebo de grilo em cardume
Dizem ser de boa medra;
Sabão mole feito em pedra
É um galante perfume.
Não é má para betume
A raiz da escorcioneira;
A galinha na popeira
Põe os ovos na malhada;
Lá na Semana passada
*Sábado fez quinta-feira.*⁶⁰

O mote do poema já nos adverte de que se trata de um texto poético descolado da realidade, de forma que nenhum dos versos parece dialogar uns com os outros, porém construídos calculadamente no sistema de redondilhas. Quando chegamos à parte I da glosa, a missão de atribuir algum sentido ao poema torna-se complicada, ainda que se assumida uma realidade própria a ele, sabidamente retirada do “real”, o exercício é custoso. Talvez, nesse sentido, o texto não nos interesse tanto, mas a técnica a ele empregada. A estrutura da glosa está inteiramente metrificada em versos de 7 sílabas poéticas, e as rimas divididas em

⁶⁰ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p.145.

ABBAA e CCDDC, o que nos mostra o esmero em configurar estruturalmente o texto, assim como Bernardo Guimarães se mostra preocupado com a métrica. O fato de os versos não conversarem entre si, às vezes apenas em pares, como “A galinha na poeira/Põe os ovos na malhada”, sem ligação sintática entre os dois versos que os antecedem ou que os sucedem, torna-se também um exercício de esvaziamento do discurso, um artifício linguístico que transforma o poema em estrutura perfeita e lacunar. E continua com os pares:

III

[...] O Estreito de Gibraltar
 Mora da parte dalém;
 Arroz feito de moquém
 Faz um belo paladar.
 Não deixa de admirar
 Quem dá forte um grande murro
 Qualquer estrondo ou sussurro
 É traste de tabuleta;
 Faz bem notório a Gazeta
Que pariu a porca um burro.

IV

Moela de pato macho
 É cordial d’esquinência;
 Não se atura a impertinência
 De quem joga e dá camacho.
 De carapuça e penacho
 Se representam os Dramas;
 Usam hoje as novas damas
 No Marquesado de Nisa
 Um cavalinho de frisa,
Mas com vinte e cinco mamas.

É adotado nesse poema o estilo anfiguri, o qual se desenvolve, mas que, como vimos anteriormente, ganha sentido em seus pequenos núcleos. Observando a técnica, na qual o narrador elenca vários elementos aparentemente soltos, ela se repete, criando vários momentos de entendimento pelo leitor em função de sua aparente coerência, entretanto, quando unidos, os pequenos grupos não dialogam entre si. Ainda assim, a sensação leitora é de um discurso que, por significar algumas vezes durante a narrativa, possui sentido, sobre o qual poderíamos atribuir o adjetivo “conceitual”. A lacuna que o texto oferece, nem aberta ou preenchida em demasia, dá liberdade para que o leitor a entenda de várias formas.

Há ainda a brincadeira satírica com os elementos do texto, de forma que o *nonsense* não seja desperdiçado, ou se finde em si mesmo, como é o caso do último par da parte III

“Faz bem notório a Gazeta/Que pariu a porca um burro”. Por ser a gazeta uma espécie de jornal oficial, há um jogo de ironia em relação à seriedade do que o veículo transmite, banalizando o signo, e, por fim, o cunho “legal” que lhe é atribuído. Assim, a técnica anfiguri se torna ferramenta do processo chistoso que o eu-lírico cria. Isso se repete na estrofe seguinte. Nos últimos quatro versos, há uma brincadeira interessante com o elemento “cavalinho de frisa”, sendo este um tipo de obstáculo feito com madeira ou ferro e usado para defesa, como uma barreira, e há o seu reconhecimento do signo quando se apresenta, porém, no verso seguinte, “Mas com vinte e cinco mamas”, o termo “cavalo” é restaurado ao seu lugar de origem, o animal, inversão da inversão que causa o riso, sendo este ainda instaurado no permanente espaço *nonsense*. Recursos, como pudemos ver, usados também por Bernardo Guimarães.

Voltando ao lugar de discussão mais propriamente satírico, outro autor incontornável para o tema seria Qorpo Santo, poeta e dramaturgo porto-alegrense que produziu no final do século XIX. Seus poemas têm também uma linha de semelhança com Oswald Andrade no que tangente à estrutura dos epigramas cômicos, e estão reunidos em um único livro de algumas páginas perdidas e outras faltando pedaços, outro caso de extravio literário. Vejamos um de seus poemetos:

HUM RESTO

Da patria offendida!
 Minh'alma terna, sentida,
 Com esse doce palpar,
 Não se – póde ocupar⁶¹

Nesse poema, o discurso comprimido e cortado que Qorpo Santo propõe é um tanto quanto interessante, uma vez que dialoga com a redução poética do texto, adicionando a sátira para compor sua atmosfera poética. Como em Oswald, por se tratar de um poema curto, tudo deve ser aproveitado, e o título sugere algo restante, ou o que facilmente poderia ser jogado fora. Elementos como “terna” “sentida” e “doce”, referidos à “alma” do eu-lírico, e indo de encontro à negativa de “não poder se ocupar”, em relação à “patria offendida”, ocasiona na dinâmica da sátira, pois sugestiona que a “patria” está “offendida” por coisas demasiado banais para que seu tempo seja perdido em função disso. Poderíamos revisar também o seguinte poema:

⁶¹ Qorpo Santo, *Ensiqlopèdia, ou seis mezes de huma enfermidade: livro primeiro*, 1877, p.6.

PRINCIPIO

Quebrou-s'um vidro!
 E' forte pena!
 Ao Magdalèna,
 Hum vidro comprar.

Ide

Nesse epigrama, o anúncio da quebra de um vidro leva o leitor a pensar que deste fato algo se perdeu, e o ponto de exclamação carrega a ideia da lástima do ocorrido, adicionando dramaticidade. Com o seguinte verso, tem-se uma construção frasal que, ao suceder o anterior, carrega consigo a ironia, sendo ainda intensificada pelo uso repetido do ponto de exclamação, tirando desse par de versos o sentido contrário ao que está posto: que pouco importa o vidro ter-se quebrado. Logo após, o eu-lírico já expõe que irá ao que poderia ser um mercado ou loja para comprar uma nova peça, o que reforça a ideia irônica dos dois primeiros versos e ainda traz a noção de substituição que o poder de compra supõe, e que, portanto, nada se perde, tudo se repõe. Ao final, com “Ide” utilizando-se de reticências longas, temos a banalidade com que é tratada a ocasião, entrando em contraste novamente com a sensação de perda aparente dos dois primeiros versos. A construção do poema curto também ajuda para a instalação da sátira, tendo-se os versos em narrativas contrárias, e um seguido do outro, sem descanso. O epigrama, enquanto estrutura, auxilia no processo do humor.

Analisando mais propriamente a obra de Qorpo Santo, poderíamos seguir por uma leitura metafórica acerca do próprio gênero “poema” como um texto passível de substituição, flertando ainda com a ideia de produção em massa dos mesmos, o que ressalta a noção da banalidade do fazer poético.

Assim, temos nessa linhagem uma série de autores com projetos textuais literários bem diferentes sendo ainda separados pela temporalidade à qual pertencem, porém ligados por uma tradição satírica na escrita, tão negada na literatura brasileira. Importante colocar neste ponto que não pretendo ir a favor de argumentos que analisam as tradições de escrita brasileiras como eventos soltos e independentes do mundo – me refiro de fato à globalização –, como se não houvessem influências ou inspirações de escritores satíricos de outros países. Entretanto, como a intenção deste capítulo é também conseguir uma linha de encaixe para Sapateiro Silva, argumentando, sobretudo, suas antecipações poéticas, é preciso deixar de lado, ao menos por enquanto, o fator internacional da literatura no século XIX.

Sapateiro Silva parece ter antecipado tendências de escrita seguida por muitos escritores posteriores a ele, os quais ainda hoje mantêm as técnicas precursoras do poeta carioca. Assim, sua modernidade precoce faz mais sentido se lida através de quem o sucedeu, e não o contrário, pois não encontraríamos – como não encontramos – traços semelhantes o suficiente para encaixá-lo em algum movimento literário de seu tempo.

Para efeitos comparativos, poderíamos continuar a linha temporal do poeta e passá-lo, trazendo à conversa novamente Tomás Antônio Gonzaga com as *Cartas Chilenas*, na intenção de analisar a sátira, tendo em vista que a obra foi tomada também como satírica, porém, como já o sabemos, com projetos políticos bem definidos. Com um trecho da Carta Quarta:

[...]Eu bem sei, Doroteu, que tinha sopa
com ave e com presunto, sei que tinha
de mamota vitela um gordo quarto,
que tinha fricassés, que tinha massas,
bom vinho de Canárias, finos doces
e de mimosas frutas muitos pratos.
Porém que importa, amigo, perdi tudo
só para te escrever mais uma carta. [...]⁶²

Nesse pequeno recorte, o eu-lírico, Critilo, escreve ao seu amigo, Doroteu, o banquete que recusa somente por força de sua moralidade, uma vez que não abandona a missão de escrever o que o “louco chefe”⁶³, o personagem Fanfarrão Minésio, está fazendo com os cidadãos. Na descrição robusta de pratos apetitosos, os quais podem ser facilmente ligados a uma classe social mais abastada da época, utiliza-se do elemento da fartura como limite para a sua ética, inculcando a ideia de que, diferentemente do regente da cidade, ele não se entrega às “delícias”, mas cumpre com o seu dever. Nesse sentido, adiciona a “carta”, ou ainda, a escrita, como ferramenta para fazer justiça, tecendo a noção de exemplo a ser seguido e colocando-se moralmente em uma posição de superioridade em relação a Fanfarrão Minésio. E continua:

[...]Mas arriscar vassalos inocentes
às pedras que se soltam dos guindastes
e aos montes de piçarra que desabam
nos fundos alicerces, sem vencerem,
nem como jornaleiros, ténue paga;
pô-los, ainda em cima, na figura
dos indignos vassalos, que se julgam
em pena dos delitos, como escravos,
isto só para erguer-se uma obra grande,

⁶² Tomás Antônio Gonzaga, *Cartas Chilenas*, 2013, p.51.

⁶³ Modo como Critilo se refere a Fanfarrão Minésio em vários momentos do poema.

que outra, pequena, supre, é mais que injusto:
 é uma das ações que só praticam
 aqueles torpes monstros, que nasceram
 para serem, na terra, o mal de muitos[...]⁶⁴.

Na leitura completa do poema, ou, nesse caso, do recorte, há um processo de ironia em relação ao que o narrador coloca no texto. Mas no que tange à estrutura, pouco sobra de elementos irônicos. Há apenas a satirização tímida, ou ainda, muito evidente, da figura do personagem que o narrador critica, com o termo “torpes monstros” e depois “mal de muitos”, mas que ainda assim não há força satírica que se possa adjetivar como estridente. Talvez a obra de Gonzaga se coloque muito mais como sátira quando referida em sua totalidade, mas comparada aos escritos de Silva se torna menor nesse sentido, pois se utiliza bem menos de ferramentas satíricas. O autor de *Cartas Chilenas* faz o uso mais largo das explicitações daquilo que pretende denunciar, não há máscaras, roupagens linguísticas, trocadilhos, ou recursos lexicais, ao menos não em quantidade como em Silva. Assim, como a escrita do inconfidente é declarada a mais satírica de sua linhagem Arcade, não temos tantos pontos de comparação com Sapateiro para uma discussão frutífera, pois, de fato, as técnicas são outras, e são outros os objetivos.

Terminadas as discussões lineares sobre a tradição satírica que Sapateiro Silva deu início – segundo nossas análises –, partimos então para o texto do poeta. Para abrirmos a discussão, trago uma de suas glosas que se configura de maneira bem divertida:

MOTE

*Empunhou Cupido as setas,
 Dirigiu-as a meu peito,
 Obrigou-me a ser amante,
 Amei, ficou satisfeito.*

GLOSA

I

Nenhum outro mais que eu
 Zombou sempre por capricho
 Desse formidável bicho,
 Ou gigante pigmeu.
 Do ardente poder seu
 Escarneci às secretas;
 Mas depois bispando as netas
 Do mui famoso Plutarco,

⁶⁴ Tomás Antônio Gonzaga, *Cartas Chilenas*, 2013, p.54

Vibrando mais forte o arco
Empunhou Cupido as setas.

II

Inda assim fugi ao queima,
 Pois na verdade não quero,
 Como Leandro por Hero,
 Fazer outra tal toleima,
 Persisti na minha teima
 Com manha, cômodo e jeito;
 O que vendo o tal sujeito,
 Despreza as setas rombudas,
 Põe no arco as mais agudas,
Dirigiu-as a meu peito.

O mote sugere o tema trivial do amor, mas em um contexto de pilhéria, uma vez que institui um cenário de brincadeiras e trapagens. Entrando na temática, o eu-lírico coloca-se em posição de subalterno em relação a quem o ataca, o deus Cupido, o qual poderia ser entendido também como a corporificação do “amor”, mas sendo tratado de maneira chistosa.

Já entrando no poema, temos logo no início a eleição de um eu-lírico. A zombaria, e, portanto, o riso, antes mesmo de entrar claramente na forma, já está anunciada no texto, tendo em vista seu caráter vaidoso por parte do deus Cupido; o termo “bicho” mascara a personagem a quem o narrador faz referência, criando um suspense, o qual se intensifica com a colocação de características que se contrariam, “gigante” e “pigmeu”: cresce o estranhamento do leitor e o ambiente do riso é fertilizado; o teor de exagero do termo “escarnecer”, estando em conjunto com “às secretas”, sugere, primeiramente, um ato de bravura e coragem, mas que depois se descobre falseado, enganando rapidamente o leitor quanto ao proposto, ou seja, confundindo-o, mantendo o ambiente humorístico; ao final, quando a personagem é revelada, o teor do texto continua no cenário fictício e, portanto, a sensação de piada ainda permanece. Há aqui um processo de autopiada.

X

Qual outro amante mingote
 Ardendo de amor na calma
 Quase dei ao demo a alma
 Na ponta do meu fagote.
 Pôs-me logo a andar de trote
 Sem sossegar um instante;
 E com furor incessante
 Em tão terrível cuidado,
 Depois de trazer-me a nado,

Obrigou-me a ser amante.

XIV

Nisto tanto se interessa,
E me faz tamanho fogo,
Que fiquei amante logo
Desde os pés té a cabeça.
Sucedeu com tanta pressa
Este caso com efeito,
Que sem mover-se mais pleito
Que o dizer dos Rabolistas,
Me pôs no Rol dos fadistas,
*Amei, ficou satisfeito.*⁶⁵

Na segunda estrofe, seguindo ainda o sistema de redondilha maior, a narrativa segue curso, contada em um sistema quase prosaico, marca da linguagem oral que a poesia popular transfere. Novamente, temos um jogo paradoxal semântico com “Ardendo”, o que sugere intensidade, unido à na “na calma”, ferramentas que novamente atuam no processo do humor. O processo de autopiada também persiste com “Pôs-me logo a andar de trote”, colocando sua figura na linha de frente do riso. Assim, temos a brincadeira de um eu-lírico que recusa o amor, mas acaba sendo “pego” por ele.

O poema é divertido, uma vez que possui o “deboche” ao ocorrido, estando ainda desenvolvendo o tema rotineiro da paixão. Assim, sua estrutura é lacunar de “personalidade”, no sentido de que não há pessoalidade, em um movimento de elaboração de um discurso universal do sofrimento amoroso. Um chiste de amor que poderia ser capturado por qualquer pessoa, ou que poderia capturá-la. Uma autopiada de signos fluidos.

Nesse sentido, temos também outra glosa, a qual foi comentada brevemente no primeiro capítulo, em que o tema do “amor” ressurge, mas com outra roupagem. Seu mote é “Amei a ingrata a mais bela,/Que o mundo todo em si tem;/Eu morri sempre por ela,/Ela nunca me quis bem.”. Iremos nos atentar agora à segunda metade do poema, uma vez que já foi trazida a primeira em outro momento da discussão.

III

Com os anos, com a idade,
Na festa e seu oitavário,
Só, em passo imaginário,
Andava pela Cidade.
Se é mentira, ou se é verdade,

⁶⁵ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p. 147-148.

Diga-o a minha mazela,
 Que não sendo bagatela
 Bem mostra de cabo a rabo,
 Que por artes do diabo
Eu morri sempre por ela.

IV

Depois de velho e caduco,
 Já cheio de barbas brancas,
 Eu bispei-a dando às trancas
 Nos sertões de Pernambuco.
 Ali trabalho e trabuco
 Por lhe abrandar o desdém;
 Mas o mau modo, que tem,
 Procedido da vil prole,
 Faz crer que nem a pão mole
*Ela nunca me quis bem.*⁶⁶

Aqui, o eu-lírico assume uma identidade mais melancólica em relação ao tema, mas a autopiada se mantém. São utilizados elementos que indicam tristeza em relação à história narrada. O verso “Se é mentira, ou se é verdade,” traz o leitor de volta para realidade do poema, estabelecendo o tempo presente em que narra a história. Há também presença repetida da figura do “diabo” em um poema com tema amoroso. Além disso, o último verso da quarta estrofe é carregado de dramaticidade, de forma a transformar o ambiente de melancólico para risível.

Na última estrofe, a autopiada se estrutura mais nitidamente: no primeiro verso, coloca sua própria imagem em posição de pilhéria; insinua que a personagem, que no início da trama era descrita como “a mais bela”, mesmo no fim da vida, ainda não o queria; o trecho “Pão mole” como elemento que agregaria valor ao eu-lírico, trazendo paridade risível entre os dois elementos na sintaxe. Assim, nesse segundo exemplo, mesmo quando a atmosfera do poema seja diferente, novas ferramentas são inseridas no texto para que a sátira se mantenha.

Na próxima glosa⁶⁷, o tema novamente é trazido, mas a melancolia se transforma em rancor:

MOTE

*Amor, busca a tua vida,
 Que me resolvo a deixar-te;
 Se até agora te sofri,*

⁶⁶ Flora Sussekind, *O Sapateiro Silva*, 1983, p. 144.

⁶⁷ *Ibidem*, p.141-142.

Não posso mais aturar-te.

GLOSA

I

Vai inspirar teu orgulho,
 Ó tu rapaz malfazejo,
 A quem arde no desejo
 De seguir o teu barulho.
 Longe de ti o engulho
 De trazer-me de corrida:
 E se alguma amante lida
 Acaso fazer-me intentas,
 Antes que eu te chegue às ventas,
Amor busca a tua vida.

Já no início do poema, com o mote, o eu-lírico se mostra resolvido quanto a uma decisão tomada. Aqui, tratando-se de enredo, o “amor” torna-se uma penúria, pela qual o narrador não pretende sofrer mais. Entrando no texto, a personagem “amor” não está vestida com alguma roupagem, como o deus Cupido, como vimos há pouco, mas aparece nomeada. Nesse primeiro recorte, não há chiste, apenas uma breve brincadeira com a palavra “ventas”, que entende-se como uma ameaça de violência física, ou seja, há uma troca nos signos, mas o riso ainda não veio.

II

Das tuas setas pontudas
 Meu peito não participa,
 Pois que desse arco de pipa
 Se despedem já rombudas.
 Té não temo as mais agudas
 Que teu Pai costuma dar-te:
 Este as asas por descarte,
 Tira a venda, dá um ai,
 Vai queixar-te à tua Mãe,
Que eu me resolvo a deixar-te.

Com as brincadeiras dessa segunda estrofe da glosa, o eu-lírico adverte que nem as mais pontudas flechas da personagem, agora vestida de e escondida na sintaxe como o deus Cupido, poderia atingi-lo, anunciando que sua partida é a mais sábia das decisões. O elemento satírico é inserido apenas no final da estrofe, com “Vai queixar-te à tua Mãe”, ironizando o fato de que os esforços para “flechá-lo” não darão em nada. Assim, adicionando o detalhe apenas no penúltimo verso, preenche de ironia as arestas deixadas antes pelo discurso

rancoroso. Nesse sentido, temos um narrador injuriado pelo “amor”, e que, até aqui, se utiliza de ofensas e o humor chega devagar, na medida em que a fórmula permite.

III

Inda que vás aos Ciclopes
 Pedir temperados ferros,
 Te hei de largar quatro perros,
 Que fugirás aos galopes.
 Inda que o cendal ensopes
 Com pranto de frenesi,
 Zombarei sempre de ti,
 Pois não posso sem atalho
 Aturar-te tão bandalho,
Se até agora te sofri.

Neste ponto, a sátira já entra com mais potência, mas em termos gerais da narrativa, sem tantos artifícios na técnica. A atmosfera do riso é sentida com o anúncio do eu-lírico de zombaria, mas o sentimento ainda se concentra na raiva. Interessante como a junção das duas coisas, humor e rancor, mesmo sem as técnicas chistosas que vimos nos poemas anteriores, compõem um espaço satírico.

IV

Esse espírito guerreiro
 Oculta por desafogo,
 Que não deves ter tal fogo,
 Sendo filho de ferreiro.
 Outra vez alcoviteiro
 Vai a ser do fero Marte;
 Que eu posto agora de parte
 Pretendo dar de ti cabo:
 Não és Amor, és diabo,
Não posso mais aturar-te.

Na última estrofe, há apenas um jogo irônico com “Que não deves ter tal fogo,/Sendo filho de ferreiro”, insinuando que para lidar com o ferro, o fogo não deve ser demasiado, o que subverte para o duplo sentido, em um exercício de deslocamento semântico que gera o riso. Sapateiro nesse poema alcança a ironia não através de técnicas chistosas, mas pelo enredo e pelo discurso.

Resolvi fazer essa tríade de poemas para que pudéssemos analisar como o poeta transita com um tema específico, o amor, de forma que, no último exemplo, o humor se estabelece de maneira diferente do primeiro, como se houvesse um caminho em que a sátira

se transfere para o enredo e os mecanismos de Silva vão se modificando para que o texto se comporte de formas diferentes, alterando a atmosfera do texto, porém o riso se mantém.

Nessas glosas, é possível sintetizar algumas características de Sapateiro, quais sejam: a forma como apresenta o ambiente risível do poema, como o mantém, os trocadilhos que emprega para criar estranhamento – nem sempre da mesma maneira –, o suspense que intensifica os detalhes, de forma a entregar ao leitor o que o prometeu desde o início, o riso. A sátira enquanto técnica de escrita explorada largamente pelos autores comentados e, em específico, Sapateiro Silva, coloca-se como importante jogo linguístico para a construção das narrativas poéticas trazidas.

Eduardo Aguirre Romero, pesquisador de Miguel de Cervantes, em seu texto “Humor Cervantino y adversidad” (2018), ao analisar a obra *Dom Quixote* [1605] argumenta sobre a engenhosidade com que o autor espanhol lida com o humor. Ele coloca que há equilíbrio nos mecanismos do chiste cervantino, uma vez que garantem o efeito do riso, porém sem acentuá-lo suficientemente a ponto de obliterar a crítica que o envolve: “O divertido e o sério podiam harmonizar-se numa mesma narrativa.”⁶⁸ (Romero, 2018, p.79, tradução minha).

Muitos críticos assumem *Dom Quixote* como a primeira novela moderna, a qual iniciou em si mesma uma nova tradição escrita na literatura. Acerca disto, o pesquisador entende que o humor presente na narrativa não poderia ser desenvolvido de maneira improvisada ou falseada, mas dependente de articulações muito próprias de quem o faz para trançar no tecido da linguagem a ironia e fazer surtir o efeito do riso. Tendo sido Cervantes um dos grandes escritores cômicos da literatura moderna, suas obras carregam teor satírico específico e intrigante no que diz respeito a uma linha técnica própria. Aguirre Romero, após se perguntar como o autor poderia manifestar tamanha delicadeza e astúcia para fazer rir o seu leitor, coloca que “O humor de Cervantes tem origem em suas experiências com a pobreza, embora não apenas com ela. [...] Foi seu humor que o ajudou a suportar a pobreza, protegendo-o da amargura.”⁶⁹ (*Ibidem*, p.77, tradução minha).

Este ponto nos interessa na medida em que o pesquisador traça um ponto de encontro entre a capacidade satírica de Cervantes e suas experiências com a pobreza, argumentando que se fosse feita uma leitura de seus livros por esse viés, a percepção seria outra em relação ao próprio Cervantes: “No entanto, a mudança de paradigma por parte dos estudiosos de Cervantes em relação à pobreza do escritor modifica nossa percepção de seu humor, se

⁶⁸ Trecho original em espanhol: “lo divertido y lo grave podían armonizar en una misma narración”.

⁶⁹ Trecho original em espanhol: “el humor cervantino tiene origen en sus experiencias con la pobreza, aunque no solo con ella. [...] Fue su humor el que le ayudó a sobrellevar la pobreza, al protegerle de la amargura.”

aceitarmos que este é resultado – entre outras causas – de uma reação vital diante da adversidade?”⁷⁰ (*Ibidem*, p.78, tradução minha). Ou seja, propõe que as adversidades que a vivência com a pobreza instaura, insere no indivíduo mecanismos de defesa que, em geral, se aportam na ironia, na sátira, e, por último, no riso. Mas deixemos essa discussão por ora, sem, porém, perdê-la de vista.

Quando Sigmund Freud (1996) propõe analisar o humor e o chiste, procura entendê-lo como uma série de técnicas verbais e lexicais, podendo assumir formas simples e complexas à medida que os jogos linguísticos se intensificam. Após várias análises de exemplos, a discussão concorda com a ideia de que a tendência de **condensação** do discurso é a categoria mais ampla dos mecanismos do chiste. Podemos perceber vários exemplos deste feito nas poesias de Sapateiro Silva. Como é o caso do trecho “Inda há pouco na **folhinha**/Domingo fez três semanas”⁷¹ (grifo meu), em que há uma troca de “calendário” para “folha”, uma variação coloquial do termo, tendo sido este ampliado – em quesito de tamanho lexical – para sua forma no diminutivo, “folhinha” – colaborando ainda com a métrica da glosa em redondilha maior –, sendo este, como discutimos anteriormente, um mecanismo que dá efeito irônico à sentença. Ou seja, em uma só palavra, foi condensada uma série de símbolos, sendo ainda envoltos numa camada superficial que intensifica seu efeito. Trata-se de um “substituto” que toma o lugar da forma original, mascarando-o e configurando-se no chiste.

Outro exemplo seria “Porém a frigideira cá da veia”⁷². Sobre este trecho, antes já comentado no segundo capítulo, traçando uma análise mais técnica a seu respeito, percebemos o mesmo tipo de condensação, porém aplicado ao termo “frigideira”. Este carrega em seu invólucro toda uma sentença, a qual poderia ser construída de várias maneiras muito em função da duplicidade de seu sentido, caminhando sorrateiramente para o campo erótico e obliterada sutilmente pelo contexto antes apresentado no poema – uma cena de jantar, ao que tudo indica –, deixando escapar sua outra face simbólica e tornando-se risível em função desse jogo colocado ao leitor. O verso, acompanhado ainda por “Causa a todos melhor consolatório.”, segmento frasal que dá força à troca de significados do termo antes apresentado, trazendo a mesma função dual à palavra “consolatório”, que pode ser utilizada com o teor erótico da mesma maneira. Assim, nessa condensação da palavra e, por fim, do discurso, o texto envolve uma série de elementos cômicos, os quais ligados ao campo erótico

⁷⁰ Trecho original em espanhol: “Ahora bien, el cambio de paradigma de parte del cervantismo respecto a la pobreza del escritor ¿modifica nuestra percepción de su humor, si aceptamos que este es consecuencia –entre otras causas– de una reacción vital ante la adversidad?”

⁷¹ *Ibidem*, p.145.

⁷² *Ibidem*, p.130.

se encaixam mais uma vez às escritas anfigúricas que a poesia pantagruélica se ocupou mais tarde.

Outro detalhe seria o fato de que o discurso, nestes exemplos, parece ser sempre deslocado de seu plano original, o que leva a uma subjetivação do texto e o deixa à deriva do risível, talvez um exemplo puro da arte da comédia. O riso é produzido na medida em que o discurso oculto é parte constituinte de todo o contexto que o gera, sendo que este último, quando retornado ao primeiro, ou seja, à superficialidade da frase, irá construir o chiste justamente em função de seu rápido deslocamento: “A brevidade dos chistes é frequentemente o resultado de um processo particular que o deixa um segundo vestígio na verbalização do chiste” (Freud, 1996, p.36).

Outro tipo de condensação seria o trecho de um dos sonetos: “As Rimas de João Xavier de Matos/São obras de um Gênio bem completo”⁷³. O processo de satirização se inicia – mas o leitor não o sabe ainda – com a apresentação da personagem, “João Xavier de Matos”, sendo este um poeta português do século XVIII vinculado à Arcádia Portuguesa, e já fica posto no poema que dele nos interessa apenas suas rimas. No próximo verso, a mesma figura é reduzida, condensada ao termo “Gênio”, com letra maiúscula, o que, superficialmente, iria a favor do sentido primeiro da palavra: o fato de realmente ser um gênio, mas que, porém, unida ao contexto, deixa revelar a ironia contida no subterrâneo do pequeno léxico do termo. Continua “Mas melhor não faz ele um bom Soneto,/Do que eu faço alguns pares de sapatos.”. Nesses versos, ele descola o cenário unicamente poético que havia apresentado ao leitor transportando-o para dentro de uma sapataria, atribuindo, sintaticamente, valor de igualdade entre as rimas de Xavier Matos e os sapatos que confecciona, trazendo paridade entre as duas coisas, porém, ainda assim, seus sapatos possuem mais valia. Em um processo irônico tanto do fazer poético quanto do fazer sapatos. No último terceto, o esquema satírico ganha mais brilho em função da escolha lexical: “Porém eu tenho cá outra valia,/ Porque todo o Brasil já me apregoa/ Primaz da Parnasal sapataria.”. O detalhe de “todo” referindo-se ao Brasil deixa margem para o riso em função do exagero do termo; e, por último, a palavra “Primaz” junto à “Parnasal sapataria”, apregoa poeticidade aos sapatos e os coloca em posição hierárquica, o que insere a comicidade em função do deslocamento contextual dessas figuras. Assim, o discurso é condensado em um sistema antagônico de adjetivos em um processo de comparação chistosa.

⁷³ *Ibidem*, p.128.

Para além da ocultação que gera o efeito do riso, Sapateiro utiliza também o movimento contrário: escancara o sentido, deixando-o nu, mas ainda assim é capaz de produzir a comicidade. Vejamos o Mote de uma das suas Glosas:

*Ao pé do monte Sião
Há um pé de Cajuru,
Onde limpava o seu cu
O Almirante Balão⁷⁴. (grifo meu)*

Neste exemplo, temos uma exposição grotesca do termo “cu”, sem deixá-lo escapar para as arestas do subjetivo, deixando evidente o sentido que deseja, puramente como o quer. A astúcia com que revela o absurdo revelando-o semântica e simbolicamente, produz o riso justamente por sua autenticidade escancarada presa ainda à rigidez da estrutura poemática: a censura é reduzida a zero. O leitor é surpreendido pelo termo sem avisos prévios de sua chegada, tendo sido incitado na mesma narrativa que “monte Sião”, sendo este um símbolo religioso importante para as crenças cristãs, satirizando uma figura sacra. Todo esse conjunto de elementos reúne no pequeno Mote detalhes que expõem a comicidade de seu poema. Vale lembrar ainda que, como vimos, Bernardo Guimarães também utiliza de técnicas parecidas para criar uma atmosfera risível em seus poemas de linhagem pantagruélica, valendo-se também de formas curtas como este Mote.

Outro exemplo seria um trecho de um Soneto também comentado no segundo capítulo: “Serenada no **ilhós** do seu Vigário”⁷⁵ (grifo meu). O termo “ilhós” nesse sentido seria uma camuflagem para o termo “ânus”, porém um tanto quanto frágil, o que permite ainda ao leitor uma subjetivação controlada, sem deixar tanto espaço para fugir do caminho que o leva a esse entendimento. Assim, ainda que tenhamos aqui uma tentativa de esconder o sentido real do termo, como vimos no exemplo de “frigideira cá da veia”, encontramos o grotesco com facilidade, sendo este ainda um artifício que atribui comicidade à sentença.

É necessário comentar também acerca das várias menções históricas e culturais que Sapateiro utiliza para compor seu cenário poético. Figuras de reis, imperadores, referências a religiosidades, citações históricas, dentre outros elementos, compõem o ambiente de muitos de seus poemas. Vejamos um exemplo:

Mais bulha, mais estrondo, e mais abalo

⁷⁴ *Ibidem*, p.149.

⁷⁵ *Ibidem*, p.132.

Faz em meu peito a vossa tirania,
Do que fez à Troiana Monarquia.
A traição formidável do cavalo.

Mais brandas dão as torres ao badalo
No sábado depois da Aleluia,
Do que a vossa cruel dura porfia
Bate em mim fortemente por regalo.

Nesta primeira estrofe, o poeta faz menção à guerra de Troia, a qual permeia o imaginário das sociedades ocidentais há bastante tempo. Em citá-la, Sapateiro faz jogo irônico com o ocorrido, dando caráter exagerado ao sentimento do eu-lírico incitando que nem a traição grega é mais escandalosa quanto a “tirania” imposta ao eu-lírico. O recurso de exacerbamento do próprio sentimento se caracteriza como uma dramatização do fato, o que coloca o texto, neste primeiro momento, já no caminho da ironia. O processo de exagero se estende na segunda estrofe, inserindo agora um ambiente diferente do primeiro, deslocando o leitor para um cenário de religiosidade cristã, mas repetindo o mesmo discurso dramático. E continua:

Ora deixe esse gênio presumido,
Não darás mil carreiras e galopes,
Como Jarbas fez dar à amante Dido.

Imita as Tisbes, Eros, e Meropes,
Senão o coixo pai do Deus Cupido,
Te fará sevandija dos Ciclopes.⁷⁶

Nos dois últimos tercetos, Sapateiro continua a lançar mão de referências a figuras mitológicas e utilizando seus feitos para vestir seu discurso. Este último, já em contraponto em relação aos exageros da primeira metade do poema, propõe uma quebra do posicionamento do eu-lírico em relação ao drama, e garante a força do rompimento com a utilização de tratamentos pessoais diferentes: anteriormente, tínhamos o tratamento “vós” nos dois primeiros quartetos, mas que, porém, é abandonado e substituído por “tu”, sendo ainda acompanhado por verbos no modo imperativo. Nessa troca, encena um bruto rompimento com o caráter teatral nos quais esses comportamentos sociais operam. O poema corporifica a ironia ao discurso apregoadado às dramaticidades dos exageros sentimentais, quais não sabemos, mas o fato é o que está posto. Nesse sentido, todo o soneto se mascara como um

⁷⁶ *Ibidem*, p.134.

texto irônico poético. Não há o chiste, mas o emblema que o envolve é a ironia. O fator histórico e cultural permeia outros poemas, sendo utilizado de forma semelhante à demonstrada, o que atesta um curioso fato sobre a poesia de Silva: seu repertório. Assim, ele não simplesmente o refere, mas o utiliza como ferramenta para esculpir sua obra satírica.

Essa quantidade de técnicas empregadas por Sapateiro Silva nos deixa perceber que, tanto em questões sociais – discutidas no segundo capítulo – quanto estruturais, o poeta possui coerência e domínio sobre seu projeto textual, de forma a tecer linhas comuns entre os poemas e, por fim, caracterizar seu estilo.

Isso nos leva de encontro ao assunto que deixamos maturar anteriormente com o pesquisador Aguirre Romero (2018), o qual se pergunta como Cervantes poderia ter desenvolvido suas técnicas satíricas de escrita. Ao colocar que a habilidade cômica do escritor espanhol estaria ligada às suas experiências com a pobreza, infere também que suas técnicas de escrita, quais são notórias em toda a sua obra, foram elaboradas o suficientemente para encontrar o equilíbrio entre o cômico e o crítico.

As questões de pobreza que inserem Sapateiro em um estilo de escrita, de certa forma, único, seguindo o pensamento de Aguirre Romero, poderia tê-lo munido de habilidades, não necessariamente de escrita, mas de humor: “Ninguém pode manter seu próprio humor em segredo. [...] Você pode escrever histórias de terror e ser incapaz de matar uma mosca, mas não se pode escrever com humor sem tê-lo.”⁷⁷ (Romero, 2018, p.79). Freud (1996) também segue essa linha de raciocínio em seu estudo sobre os chistes. Quando discute que as atribuições impostas socialmente nos distanciam em grande medida dos impulsos de agressividade, física ou verbal, propõe que empregar a técnica do chiste na linguagem permite tornar “nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico” de forma que “conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo.” (Freud, 1996, p.103). A partir do riso e do cômico, é possível explorar no “inimigo”, por assim dizer, algo de rechaçável, um “pontinho no nariz” risível, tornando-o extravagante o suficiente para satirizar quem nos ofendeu. Entretanto, para se utilizar de tal técnica, mas não em todos os casos, é necessário camuflar o cômico com uma “distração”, de maneira que a agressividade não seja tamanha a ponto de escancarar o escárnio. É claro: em Sapateiro exploramos as duas variantes: tanto a obliteração quanto a nudez dos termos, mas, como vimos, elas caminham em direções distintas, embora nos levem ao mesmo lugar risível.

⁷⁷ Trecho original em espanhol: “Nadie puede mantener su propio humor en secreto. [...] Puedes escribir relatos de terror y ser incapaz de matar una mosca, pero no se puede escribir con humor sin tenerlo”

O ambiente de pobreza no qual, bem sabemos, o poeta se desenvolveu, poderia ter fornecido a ele várias experiências de desaforo, ou tentativas de diminuição de seu caráter. Porquanto, percebemos o fator do “orgulho” em sua escrita em alguns de seus sonetos, alguns já comentados, em que o poeta sugere seu descontentamento em relação à tal feito, como é o caso do primeiro soneto organizado no livro de Flora Sussekind, do qual a frase mais emblemática seria sua última “Todos me lêem nas costas — sapateiro.”⁷⁸. Tendo isso em vista, as técnicas de sátira aplicadas por Sapateiro poderiam ter sido acionadas, na demasia em que o são⁷⁹, como a tentativa de burlar os obstáculos sociais que o impediam de expressar certas opiniões, ou ainda, sua “agressividade”. A própria presença do erotismo grotesco – pantagruélico, se posso dizer –, ou a escrita anfiguri, já seria um exemplo de confronto e rebeldia, assim como todo o esquema de chistes que desenvolve em sua poética.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 127.

⁷⁹ Digo em demasia porque é curioso que em toda a sua obra o poeta se utilize do viés do humor. Não seria como no caso do livro *Pau Brasil* (1925), de Oswald Andrade, o qual faz o uso da sátira praticamente em sua totalidade, justamente por tratar-se de um livro propriamente dito, tendo em vista que temos em Sapateiro Silva uma reunião de poesias, as quais poderiam – e provavelmente o foram – publicadas separadamente, ou aleatoriamente, o que por fortuna nos permite perceber suas glosas e sonetos como um parâmetro bem geral de sua escrita. Assim, o termo “demasiado” seria em relação à sua insistência na técnica.

CONCLUSÃO

O que traçamos neste estudo foram apenas algumas das múltiplas linhas de interpretação do “fenômeno” Sapateiro Silva. Desde sua intrigante história, ou a falta dela, até a obra que compôs em um século tão adornado de reviravoltas, como foi a virada do XVIII para o XIX, o autor se mostra autêntico em vários momentos, o que torna seu trabalho cada vez mais curioso. Estudar Sapateiro foi um grande desafio, tendo em vista o quão complexas são suas técnicas de escrita e os temas que ousou levar para o papel. Cada um dos detalhes de tudo que o envolve é um mergulho na história, na literatura e na arte. Quando tracei os primeiros objetivos desta pesquisa, percebi que eles não poderiam ter abarcado tudo que precisei tratar, e me dei conta de que muita coisa se alterou a medida em que me conectei mais com o meu objeto de estudo.

Este trabalho se propôs a analisar a obra de Sapateiro Silva tendo como ponto de partida os elementos de pobreza e sátira em sua literatura. A partir das discussões, pudemos perceber o quanto sua poesia se mostra moderna em relação aos escritores de seu tempo e, portanto, antecipa várias tendências adotadas por escritores posteriores. Seu legado deixou vestígios na literatura brasileira o suficiente para que não se perdesse, ainda que seus rastros permaneçam sem nomeação. Tendo Bernardo Guimarães buscado em Sapateiro algumas tendências estilísticas para compor sua produção de poemas pantagruélicos – como discutimos no capítulo III –, o alargamento da sátira de Bernardo na poesia também se inscreve como a continuação da sátira de Sapateiro Silva na literatura brasileira, tornando-o o que poderíamos chamar precursor deste estilo na poesia popular.

Como discutimos no início, as pesquisas relacionadas à Silva se comprometeram a analisar seu caráter histórico, análises estas muito importantes para que pudéssemos compreendê-lo melhor. Entretanto, há uma lacuna de estudos que se preocupem em analisar os poemas do autor. Nesse sentido, procurei trazer tantos poemas quanto pude, de forma a montar um panorama de discussão de acordo com o meu recorte de pesquisa.

No primeiro capítulo, achei importante situar o autor no tempo ao qual pertenceu, pois entendo que nós, pesquisadores de Sapateiro Silva, não podemos supor que todos o conheçam ou entendam a atmosfera histórica na qual viveu, tendo em vista justamente seu apagamento histórico. Assim, a primeira parte do trabalho faz um breve resumo da situação em que o país, enquanto colônia, se mantinha, propondo sempre um diálogo com a literatura colonial e seus desdobramentos. Esse primeiro apanhado foi importante para o resto da pesquisa, tendo em

vista que nos mostra muitos fatores que contribuíram para a formação de um poeta tão peculiar. Sendo ele um cidadão carioca, pobre, trabalhador, sapateiro e, por último, poeta, estes detalhes ocasionaram em muitos pontos de partida para sua característica de escrita. Tendo sido àquele tempo a cidade incipiente do Rio de Janeiro um curioso recorte social, refém ainda das disputas por terra entre os fazendeiros e jesuítas, alargada forçosamente pela necessidade de seu porto, em um tempo em que a educação foi pulverizada diversas vezes em função dos regentes internos e externos à colônia, e em que a pobreza citadina era a normalidade, a boêmia da cidade e seu constante fluxo de pessoas parecem ter sido terreno fértil para artistas como Sapateiro. Comentei algures que percebo a possibilidade aguda de o autor não ter sido o único poeta a escrever como o fez, tendo prováveis escritores que o acompanhavam na sátira. Assim, é interessante pensar “o bom Rio de Janeiro”⁸⁰ como espaço propício para a liberdade poética na virada do oitocentos, assim como foi a cidade de São Paulo, no final do século XIX, uma realidade peculiar de onde saíram vários escritores importantes, os “universitários”, como discutimos.

Além disso, quando nos referimos a escritores do Brasil-colônia, a noção de produção literária é bem apregoada aos neoclássicos e sua poesia *Árcade*. Portanto, foi importante também estabelecer neste estudo um espaço de comparação e análise da obra de Silva com os escritores de seu tempo, a fim de demonstrar a partir dos textos que, de fato, pouco têm em comum.

Em relação ao segundo capítulo, este talvez tenha sido o mais custoso de redigir, pois não havia como me apegar apenas a uma leitura técnica dos poemas, tendo em vista o recorte da “pobreza”, e, portanto, precisei fazer uma análise bem mais ligada ao discurso e ao enredo dos textos, ainda que a técnica não tenha ficado de fora desse estudo. Uma discussão proveitosa, enfim, mostrando como o entorno em que vivia Sapateiro Silva foi potencial para que, filtrada pela sua subjetivação, pudesse emergir em sua poética. Tomei cuidado, porém, em analisar esse fator sem entregá-lo aos perigos da fetichização, colocando-o no campo de fagulha brilhante que fez ascender a poesia do autor.

Assim, foi muito interessante poder analisar como tudo que cercava Silva se instalou na sua técnica. A quantidade de substantivos que torna sua poesia farta e vai de encontro à pobreza que anuncia no texto, como se criasse um espaço fronteiro entre uma coisa e outra. Talvez o termo adequado seja esse: **fronteira**. A escrita de Silva está sempre flutuando nos

⁸⁰ Trecho de um dos sonetos de Sapateiro Silva, presente em *O Sapateiro Silva*, de Flora Sussekind, p.130.

limites de vários elementos, desde a oralidade, a palavra, a sentença, o chiste e o discurso. Parecem todos caminhar na borda da linguagem.

Quando estava analisando, buscando por algo que fosse recorrente em seus poemas, me surpreendi com a quantidade de vezes em que a **comida** é utilizada como elemento de significação em seu ambiente poético. Enquanto tecia o segundo capítulo, me atentei a este fator como componente potente para o discurso de Silva. Porém, já no terceiro, quando pude me aventurar mais em questões de técnica de escrita, fica ainda mais interessante como Sapateiro utiliza a comida como mecanismo chistoso, acoplando ao seu signo trocadilhos para alavancar o humor. Esse elemento invade a atmosfera de seu texto de maneira muito complexa, pois atravessa muitos lugares do discurso que propõe, podendo ser, portanto, analisado de várias formas. No capítulo II, ressaltai, por fim, a estilística da pobreza como técnica de escrita de Sapateiro Silva, transpondo ao texto uma estrutura-fronteira do discurso.

Assim como os Arcades propunham, a partir da representação dos campos idílicos, a fuga da realidade claustrofóbica do ambiente aristocrático, talvez a poesia de Silva, nesse jogo do riso, proponha o mesmo, porém pelas vias do cômico.

Referindo-nos, então, à sátira na poesia de Silva, no terceiro capítulo foi interessante analisar com o autor articula o humor de seus textos. Me surpreendi com a quantidade de elementos sintáticos e semânticos que ele utiliza para construir sua atmosfera risível, e confesso que foi bem divertido fazer essa análise. Nessa parte da pesquisa, propus uma “linha do tempo” que pudesse mostrar como as técnicas utilizadas por Silva podem ser sentidas e encontradas na poesia contemporânea, colocando-o em um lugar de tradição da escrita satírica, fator este muito importante para a sua classificação no lugar da história da literatura brasileira, uma vez que nela o autor fica sempre disperso e perdido. Pois que agora possamos encontrar seu devido lugar e, em função disso, analisar mais profundamente sua obra.

A herança deixada por Silva atinge os poetas que o precederam e se aventuraram na escrita cômica, ou que fizeram dela a base de todo seu projeto textual. A forma com que o autor subjetiva o universo ao qual pertencia antecipou muitas tendências da modernidade literária, o que nos coloca diante de um poeta potente e consciente do discurso que produziu. A obra de Sapateiro Silva ainda carece de muitas análises, e sinto que estamos cegamente diante de um enorme elefante, sobre o qual é possível tirar várias conclusões. Sua escrita é muito mais complexa do que poderíamos supor à primeira impressão.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. Paris: Sans Pareil, 1925. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7829>. Acesso em: 11 de jan. 2024.
- AUTOS de devassa da Inconfidência Mineira. Belo Horizonte: **Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais**, 2016. 11 v. (Minas de história e cultura (Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais), 2).
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 2004. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3738921/mod_resource/content/1/BARTHES Roland - Aula.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3738921/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf). Acesso em: 21 de dez. 2023.
- BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. Pílulas, posts e piadas: a brevidade como éthos da poesia brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 58, p. 1–13, 2019. DOI: 10.1590/2316-40185815. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/28080>. Acesso em: 31 dez. 2023. <https://doi.org/10.1590/2316-40185815>.
- BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. O riso é levado a sério? – a recepção da poesia de Zuca Sardan In: **Anais do II Congresso Internacional Línguas, Culturas e Literaturas em diálogo: identidades silenciadas** [recurso eletrônico] / [organizadores Universidade de Brasília, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília]. Brasília: Editora IFB, 16 à 18 de ago. 2018, p.576- 584. Disponível em: [https://www.academia.edu/104823934/2018_Anais_do_II_Congresso_Internacional L%C3%ADnguas culturas e literaturas em di%C3%A1logo identidades silenciadas](https://www.academia.edu/104823934/2018_Anais_do_II_Congresso_Internacional_L%C3%ADnguas_culturas_e_literaturas_em_di%C3%A1logo_identidades_silenciadas). Acesso em: 02 de fev. 2024.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898, 4º vol. Disponível em: < <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=131789>> Acesso em 08 de nov. 2022.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.
- CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 27-49.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, vol. 1, 1975.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 6ª ed. vol. 2, 1981.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993. Disponível em: https://4c31286a-3551-4cf2-bc51-c847c3330f4f.filesusr.com/ugd/ea1ab8_13831acf21dc4ae29cfc358d6a91078a.pdf. Acesso em: 15 de jan. 2024.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 2 v., il. Inclui índice. ISBN 8532616690 (broch. : v.2).

CHAVES DE MELLO, Maria Elizabeth. Sílvio Romero Vs. Machado de Assis: Crítica literária Vs. Literatura Crítica. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 1, n. 24, 2008. DOI: 10.18309/anp.v1i24.24. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/24>. Acesso em: 28 dez. 2023. <https://doi.org/10.18309/anp.v1i24.24>.

COELHO, Adolfo. Tradições Populares Portuguesas: O Quebranto In: COELHO, Adolfo. **Obra etnográfica (I): Festas, costumes e outros materiais para uma Etnologia de Portugal**. Lisboa: Etnográfica Press, 1993, p.497-511. Disponível em: <http://books.openedition.org/etnograficapress/5626>. Acesso em: 28 de dez. 2023. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.5626>.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu (Universidade Federal do Rio de Janeiro). **Revista Terceira Margem**, 2004, v.8, n.11. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857>. Acesso em: 08 de mai. 2023.

COSTA, Claudio Manuel da. **Poemas**. São Paulo: Cultrix, 1966. 191 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DOMENECK, Ricardo. Das Poéticas contemporâneas: Das fatrasies medievais a DADA, do Sapateiro ao Rilke Shake. **Modo de usar & co.**, 2010. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2010/03/poeticas-contemporaneas-das-fatrasies.html?q=sapateiro+silva>>. Acesso em: 01 de fev. de 2022.

DOMENECK, Ricardo. Cruz e Sousa (1861 - 1898) e parte de um elogio dos modernos em oposição aos modernistas. **Modo de usar & co.**, 2013. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2013/02/cruz-e-sousa-1861-1898-e-parte-de-um.html>>. Acesso em: 01 de fev. de 2022.

DOMENECK, Ricardo. Alguns poemas memoráveis da década: "sereia a sério", de Angélica Freitas, ou, "Relendo o Rilke Shake por ocasião de sua encarnação alemã". **Rocirda Demencock**, 2011. Disponível em: https://ricardo-domeneck.blogspot.com/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima_13.html. Acesso em: 09 de jan. 2024.

FERREIRA, Maria João. A Casa de Bragança nas celebrações religiosas de Seiscentos: o empréstimo de adereços têxteis In: FERREIRA, Maria João. **Os Têxteis e a Casa de**

Bragança: Entre a utilidade e o deleite - Séculos XV-XIX. Lisboa: Scribe, 2018, p. 65-83. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/63260/1/05_MJFerreira.pdf. Acesso em: 27 de dez. 2023.

FILHO, Mello Morais. **Parnazo Brasileiro:** século XVIII – XIX. Rio de Janeiro: B.L Garnier, 1885. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=117697>>. Acesso em 08 de nov. 2022.

FLORES, Guilherme Gontijo. Segue o sequestro do sapateiro: nota breve. **R. Nott Magazine**, 2014. Disponível em: <https://rnottmagazine.com/blog/2014/05/12/segue-o-sequestro-do-sapateiro-nota-breve/>. Acesso em: 01 de fev. de 2022.

FRAGOSO, João; GUEDES, Roberto. Apresentação: notas sobre a transformação e a consolidação do sistema econômico do Atlântico luso no século XVIII In FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). **O Brasil colonial:** volume 3: 1720-1821. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p.9-57.

FREITAS, Angélica. **Rilke Shake.** São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. Disponível em: <https://doceru.com/doc/se8s18s>. Acesso em 10 de jan. 2024.

FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. 24 v., il.

FURTADO, Joaci Pereira. **Uma república de leitores:** história e memória na recepção das Cartas Chilenas (1845-1989). São Paulo: Hucitec, 1997. 230 p. (Estudos históricos, 31). Bibliografia: p.217-230. ISBN 8527104156 (broch.).

FURTADO, Júnia Ferreira. Dom João V e a década de 1720: novas perspectivas na ordenação do espaço mundial e novas práticas letradas In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). **O Brasil colonial:** volume 3: 1720-1821. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 61-110.

GEREMEK, Bronislaw. **Os filhos de Caim:** vagabundos e miseráveis na literatura europeia: 1400-1700. Tradução do polonês Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GUIMARÃES, Bernardo. **A orgia dos duendes.** Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2095. Acesso em: 15 de jan. 2024.

GUIMARÃES, Bernardo. **Produções satíricas e bocageanas de Bernardo Guimarães.** [E-book] 1875. Disponível em: <https://goo.gl/flz45Z>. Acesso em: 16 de jan. 2024.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas chilenas.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 253 p. (Retratos do Brasil (Civilização brasileira), v.1).

GONZAGA, Tomás Antonio. **Cartas chilenas.** – 1. ed. – Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. Disponível em: <https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/06/cartas-chilenas.pdf>. Acesso em: 02 de fev. 2024.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de [org.]. **26 poetas hoje**, 6a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007. Disponível em: http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/26-Poetas.pdf/at_download/file. Acesso em: 02 de fev. 2024.

JULIÃO, Rafael. A arcádia melancólica de Claudio Manuel da Costa. **Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Volume 13, Julho 2013. Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>. Acesso em: 25/10/2023. <https://doi.org/10.35520/diadorim.2013.v13n0a3992>.

MARTINO, José Antonio. **1789: a inconfidência mineira e a vida cotidiana nas Minas do século XVIII**. Excalibur Editora, 2014.

OLIVEIRA, Matheus Farinhas de. **O medo e seus paradoxos: o regalismo no movimento pré-constituente da inconfidência carioca (1794-1795)**. 2016. 167f. Dissertação (Mestrado em Direito Constitucional) – Programa de Pós-graduação em Direito Constitucional, Universidade Federal Fluminense, 2016. Disponível em <<http://ppgdc.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/34/2017/06/O-MEDO-E-SEUS-PARADOXOS-O-REGALISMO-NO-MOVIMENTO-PR%C3%89-CONSTITUENTE-DA-INCONFID%C3%8ANCIA-CARIOCA-1794-1795.pdf>>. Acesso em 26 de jul. 2022.

ROMERO, Eduardo Aguirre. Humor Cervantino Y Adversidad In: RUIZ, Víctor Raúl López; PEÑA, Domingo Nevado (org.). **Congreso Nacional Cervantino “Querote 2018”**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Colección JORNADAS Y CONGRESOS nº 13, p.75-85. Disponível em: http://doi.org/10.18239/jor_13.2018.04. Acesso em: 17 de jan. 2024. https://doi.org/10.18239/jor_13.2018.04.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. 2ª Edição Tomo primeiro (1800-1830). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902. Disponível em: https://4c31286a-3551-4cf2-bc51-c847c3330f4f.filesusr.com/ugd/ea1ab8_88120e70cdea4daa98e94c2a383f9f56.pdf. Acesso em 17 de jan. 2023.

ROMERO, Silvio. **Machado de Assis: estudo comparativo de litteratura brasileira**. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4476>. Acesso em 28 de dez. 2023.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. **No Rascunho da Nação: Inconfidência no Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SANTO, Qorpo. **Ensiqlopèdia, ou seis mezes de huma enfermidade**: livro primeiro. Porto Alegre: Tip, 1877. Disponível em: https://ww1.pucrs.br/biblioteca/obras/baixar_pdf_frameset.php?obra=qsanto_voll_poesia_e_proza&arquivo=qsanto_voll_poesia_e_proza.pdf. Acesso em: 16 de jan. 2024.

STUDART, Júlia. Joaquim José da Silva: a desordem da sapataria In MENDONÇA, Júlio. **Poesia (im)popular brasileira**. São Bernardo do Campo: Lamparina Luminosa, 2012, p.159-174. Disponível em: <https://moisesnascimentoblog.files.wordpress.com/2016/08/sapateiro-silva-jc3balia-studart.pdf>. Acesso em 17 de jan. de 2023.

SÜSSEKIND, Flora. **O Sapateiro Silva**: estudos de Flora Sussekind e Rachel T. Valença. Poemas de Joaquim José da Silva. Rio de Janeiro: FCRB, Centro de Pesquisas, Setor de Filologia. 1983. 180 p. Disponível em: https://4c31286a-3551-4cf2-bc51-c847c3330f4f.filesusr.com/ugd/ea1ab8_97ff5e64ffec49f2b607ea8254ae4689.pdf. Acesso em 17 de jan. 2023.

VALENÇA, Rachel Teixeira. Desencaixes com plumagem In: SÜSSEKIND, Flora. **O Sapateiro Silva**: estudos de Flora Sussekind e Rachel T. Valença. Poemas de Joaquim José da Silva. Rio de Janeiro: FCRB, Centro de Pesquisas, Setor de Filologia. 1983. 180 p.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Florilégio da Poesia Brasileira**. Tomo II. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1946. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=117416>> Acesso em: 14 de fev. 2023.