

FLORA SÜSEKIND
RACHEL TEIXEIRA VALENÇA

O Sapateiro Silva

Literatura Popular em Verso
Estudos/nova série

5

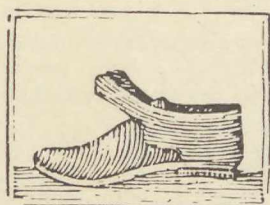


FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

A Fundação Casa de Rui Barbosa é uma instituição cultural cujas principais atividades se desenvolvem nas áreas da pesquisa histórica, filológica e jurídica, bem como na divulgação da vida e obra de Rui Barbosa.

É constituída pelo **Centro de Pesquisas**, responsável pela edição de numerosos textos em língua portuguesa arcaica e moderna, de estudos e textos de literatura de cordel, de obras jurídicas, e das obras completas de Rui Barbosa; pelo **Centro de Estudos Históricos**, dedicado à pesquisa de temas sociais, econômicos e políticos da Primeira República (1889-1930); pelo **Centro de Documentação**, que abrange o Arquivo Histórico, a Biblioteca, o Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos e o Laboratório de Microfilmagem; e pelo **Arquivo-Museu de Literatura**, cujo acervo compreende originais, documentos e coleções particulares de escritores brasileiros.

Além disso, a própria casa em que Rui Barbosa viveu, de 1895 a 1923, está hoje transformada em museu e aberta à visitação pública.



O Sapateiro Silva

Ministério da Educação e Cultura

Ministro de Estado:

Esther de Figueiredo Ferraz

Secretaria da Cultura

Secretário:

Marcos Vinícius Vilaça

FLORA SÜSEKIND
RACHEL TEIXEIRA VALENÇA

O Sapateiro Silva

Literatura Popular em Verso
Estudos/nova série

5

estudos de

Flora Süssekind e Rachel Teixeira Valença

poemas de

Joaquim José da Silva

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Rio de Janeiro 1983

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA
Rua São Clemente, 134
22260 - Rio de Janeiro - RJ

Presidente:
Américo Jacobina Lacombe

Diretor Executivo:
Mário Brockmann Machado

Diretor do Centro de Pesquisas:
Homero Senna

Chefe do Setor de Filologia:
Adriano da Gama Kury

Revisão:
Adriano da Gama Kury
Helena Christina R. Cavalcanti de Lyra
Rachel Teixeira Valença

Projeto gráfico de Angelo Venosa

ISBN 85-7004-062-8

Süssekind, Flora.

O Sapateiro Silva; estudos de Flora Süssekind e Rachel T. Valença. Poemas de Joaquim José da Silva. Rio de Janeiro, FCRB, Centro de Pesquisas, Setor de Filologia, 1983. 180 p. (Literatura popular em verso. Estudos, nova série, .5).

1. Silva, Joaquim José da – Crítica e interpretação. I. Valença, Rachel Teixeira. II. Fundação Casa de Rui Barbosa. Centro de Pesquisas. Setor de Filologia. III. Série. IV. Título.

CDU: 869.0 (81) Silva (J.J.). 06

Sumário

Nota Introdutória

Estudo Histórico-Literário:

Nas suas costas estava escrito — sapateiro

Flora Süssekind

1. A História literária e suas latas de lixo
2. Na porta dos fundos das Antologias: um sapateiro
3. Um poeta sem beca.
 - 3.1 O Convite Amoroso: das calçadas da Lapa aos Sertões de Pernambuco
 - 3.2 A Conversa Poética: troca de sonetos ou de sapatos?
 - 3.3 Poesia e “grossura”
 - 3.4 As glosas e o *Nonsense*
4. A gênese de um silêncio: o do poeta que nem é pastor, nem papagaio

Estudo Lingüístico:

Desencaixes com plumagem

Rachel Teixeira Valença

Poemas do Sapateiro Silva:

Sonetos

Notas aos Sonetos

Glosas

Notas às glosas

Índice de palavras

Nota introdutória

Esta é a primeira vez que se publica uma antologia de poemas de Sebastião Nunes Batista. A obra é fruto de uma seleção de poemas que foram publicados em revistas e jornais de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife, Salvador, e em outros pontos do Brasil. A obra é dividida em duas partes: a primeira contém poemas que foram publicados em revistas e jornais, e a segunda contém poemas que foram publicados em livros. A obra é uma homenagem ao poeta e um testemunho da sua obra.

A Sebastião Nunes Batista,
el nombre del hombre es pueblo.

Nota introdutória

Este trabalho teve sua origem numa surpresa. A surpresa de descobrir a existência de um personagem inesperado e de traços pouco nítidos em meio à vida literária brasileira de fins do século XVIII e início do XIX, uma figura esquecida e destoante se pensarmos na estética árcade dominante na época e no diploma de bacharel em geral característico do homem de letras brasileiro então. Trata-se de alguém que escrevia bem longe de qualquer associação de letrados, bem longe das Arcádias e Parnasos, de um poeta cujo local de trabalho era uma oficina de sapateiro. De um poeta-sapateiro — Joaquim José da Silva — carioca e autor de uma poesia marcada por um linguajar e um humor populares que, misturados a eficiente técnica literária, fazem deste Sapateiro Silva um personagem singular tanto se encarado do ponto de vista da literatura popular, quanto do ponto de vista da produção poética definida como “cult”. Oscilando entre estes dois domínios, o estudo do seu legado poético permite uma reavaliação crítica tanto da geração árcade a que pertence, quanto dos autores de modinhas e poemas nitidamente definidos à época como populares, como um Domingos Caldas Barbosa, por exemplo.

É no sentido desta dupla avaliação crítica que se encaminha esta pesquisa por nós realizada no Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa de julho a dezembro de 1982. Procuramos, tomando por base a

“redescoberta” de um personagem como o Sapateiro Silva, estudar os critérios de definição do que seria o “bem falar”, o “literário” e o “popular” num momento em que se solidificavam um “sistema” literário e uma vida cultural com maior organicidade no país: as últimas décadas do século XVIII. O restabelecimento de parte da obra poética do Sapateiro Silva funciona, portanto, no sentido de se retratar uma *contraliteratura* que também se produzia então. E que, mesmo ausente das antologias e histórias literárias mais tradicionais, ainda pôde ser recuperada, permitindo uma reavaliação estética da própria geração de letrados que a excluiu. Neste sentido, foi-nos de fundamental importância o artigo “Os Brasileiros e a Literatura Latino-Americana”, de Antônio Cândido, cuja menção a esse poeta popular deflagrou o presente estudo.

A maioria dos poemas do Sapateiro Silva se encontra no *Parnaso Brasileiro ou Coleção das Melhores Poesias dos Poetas do Brasil, tanto Inéditas, como Já Impressas* (Rio de Janeiro, Tipografia Imperial e Nacional, 1839), de Januário da Cunha Barbosa. Lá aparecem todos os sonetos aqui transcritos, em número de oito, e cinco das sete glosas. As duas glosas restantes foram recolhidas no *Florilégio da Poesia Brasileira*, tomo II (Rio de Janeiro, Publicação da Academia Brasileira-Coleção Afrânio Peixoto, 1946) de Francisco Adolfo de Varnhagen, cuja primeira edição é de 1850. Dois dos oito sonetos se acham incluídos no *Parnaso Brasileiro – Seculo XVI-XIX* (Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1885) de Melo Moraes Filho. Destas fontes, escolhemos como texto-base o de Januário da Cunha Barbosa, primeiro por ser o que contém a maior parte do *corpus*; e, além disso, por ser a mais antiga e, portanto, a mais próxima, no tempo, do autor. Somente nas duas glosas que Januário da Cunha Barbosa não reproduz usamos como texto-base a edição de Varnhagen.

Anotamos em pé de página as variantes ao texto-base,

usando as siglas dos autores [J.C.B., F.A.V., M.M.F.] para identificá-las. Atualizamos a ortografia nos poemas, deixando, porém, inalteradas as formas que representam, mais do que meras questões ortográficas, a pronúncia de uma época ou procedimentos peculiares do autor, dignos de comentário. A pontuação do texto-base foi inteiramente respeitada, mesmo quando vai de encontro ao uso atual.

Além das variantes, as notas acolheram comentários lingüísticos que possam facilitar a leitura e compreensão do texto. Para esses comentários valemo-nos de dicionários do século passado e deste, pertencentes ao acervo da biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa. A orientação das notas e do trabalho de estabelecimento do texto foi tornar os poemas tão próximos quanto possível do leitor de nossos dias, sem trair, contudo, o compromisso de fidelidade ao original.

O trabalho apresentou algumas dificuldades de ordem prática e, para contorná-las, contamos com o auxílio de algumas pessoas, a quem gostaríamos de manifestar nosso agradecimento. Em primeiro lugar, a D. Esther Caldas Bertoletti e a Ronaldo Menegaz, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que nos facultaram o acesso ao *Parnaso* de Januário da Cunha Barbosa. A Plínio Doyle, que tornou possível a consulta ao *Parnaso* de Melo Moraes Filho. A Washington Luís Neto, então diretor-executivo da Casa de Rui Barbosa, o apoio dado desde o primeiro momento a esta idéia. A Homero Senna, a benignidade com que aceitou esta mesma idéia, relevando a nossa precipitação inicial. A Adriano da Gama Kury, a leitura atenta e orientação segura. À amiga Nádia da Costa Seckler, que tantas vezes se sacrificou para que o trabalho fosse datilografado no prazo previsto e cujo interesse pelos poemas do Sapateiro Silva nos deu certeza de sua contemporaneidade.

Um outro amigo, Sebastião Nunes Batista, poeta popular, estudioso de Literatura de Cordel e nosso colega

no Setor de Filologia da Casa de Rui Barbosa, que morreu a 9 de janeiro de 1982, não chegou a acompanhar a elaboração deste trabalho, nem sequer a tomar conhecimento da idéia que o originou. Mas, como amava as coisas do povo e conseguiu em inúmeras conversas transmitir-nos esse amor, é a ele que dedicamos o livro, na certeza de que teria acompanhado com paixão cada passo da pesquisa. É, mais que uma homenagem ou um dever de gratidão, uma questão de amor e muita saudade.

Rio, dezembro de 1982

Flora Sússekind
Rachel T. Valença

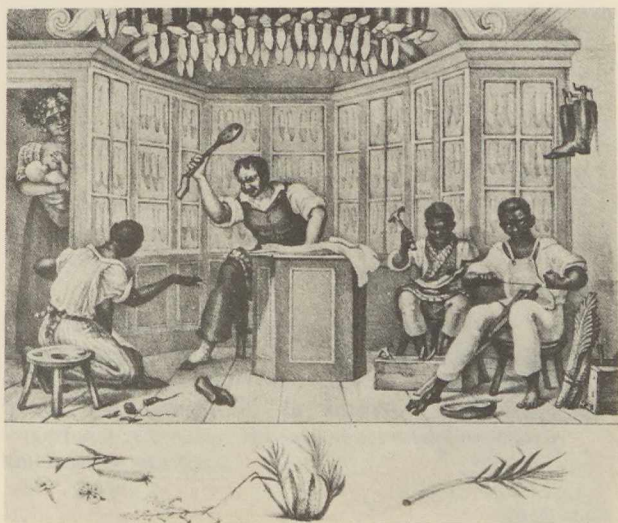
Nas suas costas está

Estudo histórico-literário

Para Joaquim

Nas suas costas estava escrito: sapateiro

Flora Süssekind



Não há memória para aqueles a quem nada pertence.
Tudo o que se trabalhou, criou, lutou, a crônica da família
ou do indivíduo vão cair no anonimato ao fim de seu percurso
errante. A violência que separou suas articulações, desconjuntou
seus esforços, esbofeteou sua esperança, espoliou também a
lembrança de seus feitos.

(Ecléa Bosi)

1. A História Literária e suas latas de lixo

Qualquer historiador, queira ou não, se vê, por vezes, obrigado a comportar-se como uma espécie de urubu. Isso porque a história de uma sociedade está sempre cheia de depósitos de lixo, nos quais se encontram via de regra personagens, textos e situações inesperados. E capazes até de, como peças de um quebra-cabeças jogado fora, configurarem (se postos lado a lado) outras versões para o que se toma como verdade histórica indiscutível. Seja porque devora tais detritos, ajudando a mantê-los esquecidos; seja porque, ao revirar o lixo, deixa que apareçam muitos restos dos quais uma sociedade se esforça assepticamente por se livrar, cabe ao historiador vestir essa fantasia — às vezes conservadora, às vezes corrosiva — de abutre e romper (nem que seja para restaurá-los depois) os mecanismos de esquecimento que fazem de certos personagens e fatos história; de outros, lixo.

Em meio ao que se preserva tradicionalmente e a esses “restos” dispersos na memória coletiva caminham o historiador e a história. E não é à-toa, nesse sentido, que os gregos tinham na memória (*Mnemosyne*) e no esquecimento (*Lethe*) potências religiosas complementares. É como se o culto a ambas definisse justamente uma compreensão da história como jogo complementar entre lembranças e olvidos, entre as águas do *Lethe*, o rio do esquecimento, e a busca da permanência e da preser-

vação por meio de *Mnemosyne*. A vivência da história exige mesmo essa passagem pelo duplo caminho da memória e do esquecimento. O que determina para qualquer um que se debruce sobre ela um duplo movimento que dê conta de tal trajetória.

Se a história se constrói nesse jogo entre lembrança e esquecimento, preservação e silêncio, a tarefa do historiador é uma reavaliação permanente dos resultados desse jogo. Para o que necessita, ele também, mergulhar constantemente nas águas de *Mnemosyne* e *Lethe*. E saber voltar à tona com objetos há muito tempo submetidos a um sistemático processo de olvido. De modo que, a cada redescoberta, é toda uma visão da história que sofre um abalo e se vê submetida a novas interpretações e avaliações. Por isso é tão incômodo, às vezes, remexer nesses restos postos à margem por uma versão tradicional da história. Sobretudo porque são passíveis de fazê-la ruir. E dar voz a fatos e personagens até então reduzidos ao silêncio.

Ao historiador cumpre, pois, jogar não apenas com aquilo que uma sociedade consciente e orgulhosamente preserva, mas, sobretudo, buscar as *inércias* da história, seus lapsos e as lacunas capazes de modificar a memória coletiva e a percepção que se tem do passado. Cabe a ele mergulhar de cabeça nos “restos” e “esquecimentos”. Assim, ao invés de ajudar a versão oficial da história a “pisotear os corpos dos vencidos de hoje”,¹ passa a “escovar a história a contrapelo”,² trazendo novas verdades e versões à cena.

Quando as latas de lixo remexidas são as da história da cultura brasileira, às vezes se reencontram figuras como as de um Gregório de Matos, um Sousândrade ou um Qorpo-Santo. E, se diversos são os motivos e os mecanismos que levaram tais personagens ao esquecimento, também diversos são os procedimentos e interesses que podem levar alguém a deter-se, arqueologicamente, nesses

“restos” dispersos pela nossa história cultural.

Às vezes as redescobertas são feitas até meio ao acaso. Como narra Guilhermino César a respeito das peças de Qorpo-Santo reunidas por ele em volume: “Direi apenas que ao escrever a *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, aparecida em 1956, nada encontrei da autoria de Qorpo-Santo nas bibliotecas e arquivos do Estado e do País, apesar das muitas buscas realizadas. Um dia, porém, conversando com um funcionário da Rádio da Universidade, disse-me ele que o Professor Dario de Bittencourt possuía um fascículo da *Enciclopédia* em que figuravam muitas peças do discutido dramaturgo. Havia lido algumas, estava impressionado. A notícia alvoroçou-me, e ali mesmo combinamos um jeito de vir às minhas mãos o raríssimo folheto”.³

Se as peças de Qorpo-Santo vieram às suas mãos de modo tão insólito, ao publicá-las e dedicar a elas um estudo crítico, o que antes era “acaso” torna-se, desta maneira, análise *interessada*. E, ao elogiar em Qorpo-Santo a frase seca, a ausência de adjetivos e o desprezo pelo ornamento, elementos que também explicariam a sua difícil recepção por parte de um público habituado ao tom declamatório e sentimental do teatro da segunda metade do século XIX no Brasil, Guilhermino César aproveita para lançar um olhar mais crítico sobre a produção teatral de autores como Joaquim Manuel de Macedo, Agrário de Meneses e Apolinário Porto Alegre. Com isso, a figura de exceção que é Qorpo-Santo, com suas farsas cáusticas e secas, curtas e cheias de humor, permite uma reavaliação do teatro brasileiro do século passado.

Do mesmo modo, a *Revisão* de Sousândrade, empreendida por Augusto e Haroldo de Campos, possibilitou uma reavaliação dos valores e autores consagrados de nossa 2^a geração romântica, assim como uma crítica aos métodos da historiografia literária tradicional, que tão habilmente chama de “obscuro” ou “louco” qualquer

texto capaz de ameaçar suas hierarquias e preferências. Diante do “arrojo estético” de uma obra como a de Sousaândrade, torna-se impossível também ver com os mesmos olhos a pieguice de um Casimiro de Abreu e o verbalismo de um Castro Alves, poetas seus contemporâneos. Ou, como observam os Campos, acreditar que apenas com o movimento de 1922 a literatura brasileira chega à “modernidade”. Segundo eles, “a obra sousandradina recua bruscamente o marco de independência da literatura brasileira para a nossa segunda geração romântica (1857), marco este que estaria nominalmente com os modernistas de 22 [...]”.⁴

Por isso remexer no “lixo” cultural pode ser tão problemático. Às vezes é todo um período que deve ser reavaliado, às vezes a caracterização de um gênero literário, às vezes o perfil de uma geração histórica. Quando, no entanto, não há muita preocupação com a possibilidade de se sujarem por demais as mãos e as latas são reviradas de todos os lados, talvez até apareçam personagens cujo nome jamais se ouviu, personagens que nem entrando pela porta dos fundos costumam ser aceitos pela nossa historiografia tradicional.

Imaginemos, por exemplo, latas de lixo que incluam textos, personagens e acontecimentos literários referentes às últimas décadas do século XVIII e ao primeiro quartel do século XIX no Brasil. Nesse caso, seria de se esperar que surgissem talvez poemas desconhecidos de Cláudio Manuel da Costa, de Tomás Antônio Gonzaga, de Silva Alvarenga, de Alvarenga Peixoto; que surgissem dados e documentos capazes de ampliar a compreensão histórica que temos de nossa poesia árcade e de um período em que começa a se delinear o perfil do “letrado” brasileiro.

Seria previsível encontrar até partituras perdidas de algumas modinhas de Domingos Caldas Barbosa, o “Lereno”. O que certamente causaria espanto seria, ao me-

xer e remexer nestes “restos” de nossa história literária, pinçar de repente um nome como: *Joaquim José da Silva*. E, logo a seguir, descobrir-lhe uma dupla identidade: sapateiro e poeta. O que dizer diante de tal “achado”? De um personagem tão imprevisível numa época em que a beca e o diploma de bacharel eram exigências quase indispensáveis para que se tomasse alguém por “escritor” no Brasil? O que pensar desse estranho *Sapateiro Silva*, poeta e artesão? Como tentar seguir-lhe os passos depois de dois séculos em que permaneceu quase completamente esquecido num desses depósitos de lixo tão bem guardados pela nossa historiografia literária?

Pinçar, em meio ao esquecimento, um personagem como o Sapateiro Silva é tarefa sem dúvida problemática. É, quando nada, trazer para a *Arcádia* não um pastor, e sim um sapateiro. É acrescentar a Termindo, Alceste, Lereno, Dirceu, o nome de um poeta que se recusava a recobrir a própria identidade com um disfarce literário. Além de misturar aos sonetos e odes árcades um conteúdo prosaico e uma linguagem coloquial e bem afastada das convenções pastorais. Colocar o Sapateiro Silva ao lado daqueles que são considerados os “homens de letras” do final do século XVIII e do início do século XIX é submeter todo o “Arcadismo” brasileiro a uma reavaliação. Mesmo porque o próprio Joaquim José da Silva, ao combinar modelos poéticos “sublimes” e um conteúdo e uma linguagem “prosaicos” e satíricos, parece desnudar, com o seu aparente *nonsense*, os mecanismos de valorização das letras e do escritor na virada do século XVIII para o XIX. E traz em sua própria obra indícios para que se explique o *black-out* a que ficam relegados personagens como ele na história da literatura brasileira, sobretudo num período em que nossa vida literária passa a se corporificar de modo mais sistemático. Sobre tudo quando o “letrado” começa a adquirir um *status* próprio, é interessante observar como se exclui de tal cate-

goria o poeta que não é bacharel, o sapateiro-poeta.

Diante do seu sistemático esquecimento há mais de um século, não pode deixar de causar espanto uma menção elogiosa ao Sapateiro Silva num texto recente de Antônio Cândido. Depois de passarem diante dos olhos do leitor de Cândido nomes como Machado de Assis, Clarice Lispector, Aníbal Machado, Murilo Rubião, surge subitamente o quase desconhecido Joaquim José da Silva. É surpreendente, ainda mais quando se percebe o tom respeitoso utilizado para se falar dele em "Os Brasileiros e a Literatura Latino-Americana", ensaio publicado em 1981 nos *Novos Estudos - CEBRAP*. Aí, quando são referidos exemplos de "absurdo" e *nonsense* na poesia brasileira, o único autor citado nominalmente é justamente o Sapateiro Silva. Observe-se o texto de Cândido:

Mas de Absurdo, somente casos limitados na poesia, e ainda aí em tom de piada, como as décimas de um curioso poeta popular do começo do século XIX, o Sapateiro Silva; ou, no decênio de 1840, a "poesia pantagruélica" de alguns românticos boêmios.⁵

É interessante que, nesta breve menção, Cândido já chame a atenção — só que de madeira gentil — para algumas das marcas registradas do Sapateiro Silva, responsáveis justamente pela sua exclusão quase literal de nossa história literária. Observemos, de início, os atributos utilizados por Cândido para defini-lo. "Curioso", "popular", "sapateiro" não são propriamente atributos usuais aos nossos homens de letras mais benquistos. Tampouco a alusão ao seu "tom de piada" é confortadora. A desvalorização do "cômico", como produto estético menor, é uma constante nas avaliações dos historiadores da literatura. Não é difícil, apenas neste pequeno trecho de Antônio Cândido, perceber então alguns dos motivos que levaram a produção poética do Sapateiro Silva ao esquecimento.

Joaquim José da Silva parece estar curiosamente dotado apenas de atributos capazes de levá-lo ao esquecimento. Desobedeceu às “regras” mais elementares da polícia discursiva de nossas histórias da literatura. De início, pela sua própria origem social. A um “sapateiro sem estudos”,⁶ numa história literária, não costumam caber mais do que breves notas ao pé de página ou pequenas referências, ressaltando sempre o caráter “pitoresco” de suas obras. O simples fato de não ser formado em Coimbra, de não vestir beca, já implicaria a desvalorização do Sapateiro Silva enquanto autor literário. A não ser que copiasse muito bem a estética das elites de então, esforçando-se ao máximo por identificar-se a elas como fez Silva Alvarenga, cuja origem humilde foi assim esquecida. A não ser, por outro lado, que se comportasse como um exemplo perfeito de “pitoresco”, de poeta-popular-para-a-corte-ver, como Domingos Caldas Barbosa, que, pelo bom comportamento servil, acabaria premiado pelos letrados da época.

O Sapateiro Silva, no entanto, nem tenta assemelhar-se de modo especular ao retrato cortesão dos poetas árcades; nem se comporta como um jogral que faz apenas “gracinhas” para os mais poderosos. Seu comportamento poético beira, talvez inconscientemente, a provocação. Não toma sequer para si um nome de pastor como os demais poetas de seu tempo. E, se obedece aos modelos literários que se lhe apresentam, como os sonetos, e ao abundante apelo à mitologia clássica, não deixa de transfigurá-los pelo acréscimo de uma linguagem bastante prosaica e de um humor popular. Não faz, como Silva Alvarenga, *paráfrases* da estética dominante. Nem, como Caldas Barbosa, *piadas* para a corte e para os letrados. *Glosa* as hierarquias, regras e valores estéticos dominantes e faz deles motivo de riso, não para aqueles que acreditam neles, mas para os que — como o poeta-sapateiro — se percebem possuidores de uma outra lógica, de um

humor e uma linguagem que não cabem na Arcádia.

Não é de estranhar, portanto, a sua exclusão. *Diante do desprestígio da produção popular, do texto de momento, do prosaico e do cômico pela historiografia tradicional, que lugar poderia caber ao Sapateiro Silva?* Se escapasse de algum mecanismo de desvalorização e esquecimento, outro certamente faria dele um “resto”. Se não fosse pela sua origem “popular”, seria talvez porque seus textos são por demais “circunstanciais”. Ou porque “abusa” do prosaico ou do cômico. Motivos não faltam à história literária para se desvencilhar daqueles que ampliam as complexidades da geração histórica a que pertencem, problematizam e tornam mais ambígua a produção literária do período em que viveram; dos que parecem escapar às classificações, periodizações e aos julgamentos de valor tradicionais. A estes costuma restar, quando muito, uma entrada, sem muita pompa, pela porta dos fundos das antologias e histórias literárias. Acompanhada sempre de qualificações “tranquilizadoras”, como o *louco* utilizado para se falar de Qorpo-Santo, o *obsuro* quando se trata da obra de Sousândrade, o *curioso* com que se menciona o Sapateiro Silva.

2. Na porta dos fundos das Antologias: um sapateiro

No caso do Sapateiro Silva os mecanismos historiográficos de esquecimento foram tão eficazes que não se pode sequer traçar-lhe um bom perfil biográfico. Seria negro, branco, ou mulato? É difícil responder. Seria completamente “sem estudos”? Possivelmente não. Do contrário, como explicar o número de referências mitológicas de que se utiliza? Como explicar que não fizesse apenas glosas, mas tivesse um domínio formal tão amplo do soneto? Não é possível, no entanto, ir muito além das notícias disponíveis a seu respeito.

Às vezes as referências ao Sapateiro Silva chegam a

ser desanimadoras. Como no *Florilégio da Poesia Brasileira* de Varnhagen. Aí, depois de publicar quatro de suas glosas, o historiador acrescenta, em nota ao pé da página: "A respeito deste versejador confessamos ter escassez completa de notícias biográficas. Era sapateiro no Rio".⁷ Isto numa coletânea de 1850. E, portanto, bem próxima do período em que viveu e trabalhou, no Rio de Janeiro, o poeta-artesão. De certo apenas sua profissão: *sapateiro*. Certeza abundantemente repetida por todos aqueles que dele dão notícias. De Brito Aranha, Sílvio Romero e Sacramento Blake a Afrânio Peixoto, Raimundo de Menezes e Antônio Cândido.

Quanto aos dados biográficos, alguém como Antônio Cândido não dispõe de informações muito diferentes das de Varnhagen. Basta ler o que diz, nas "Biografias Sumárias" que acompanham a sua *Formação da Literatura Brasileira*, sobre ele: "Joaquim José da Silva teria nascido pela mesma altura [sc. em 1775] no Rio, onde foi sapateiro".⁸ Não é à-toa que Cândido fala de modo hipotético ("teria"). Não se dispõe ainda de certezas. Nem quanto à data de nascimento, nem quanto a coisa alguma. Exceto quanto ao fato de ter vivido no Rio e trabalhado como sapateiro e poeta.

Outros, no entanto, dão conta de mais algumas poucas informações sobre o poeta. Sacramento Blake, por exemplo, no seu *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* de 1898, comenta no verbete *Joaquim José da Silva*: "Natural do Rio de Janeiro e irmão do Cônego João Pereira da Silva, [...] viveu do último quartel do século passado ao primeiro do século atual [sc. XIX]. Sapateiro de profissão, teve comércio com as musas e foi poeta célebre no seu tempo".⁹ Ao menos dois dados chamam a atenção: a existência de um irmão cônego e a "celebridade" do poeta, segundo Blake.

Sobre o Cônego Pereira da Silva as informações são bem mais numerosas do que sobre o seu irmão sapateiro.

Basta comparar os verbetes dedicados a ambos no próprio *Dicionário* de Sacramento Blake. Se o nosso objeto de interesse fosse o Cônego, seria muito mais fácil retratá-lo os passos. Veja-se, por exemplo, o que dele diz Blake:

Filho de pais muito pobres, tendo feito alguns estudos no Colégio dos Jesuítas, assentou praça no Exército; mas, desgostoso da vida militar, apenas com 120 réis na algibeira, desertou e foi pedir abrigo em um convento de frades, de onde pôde passar à Bahia, e da Bahia para Portugal. Aí estudou Retórica, Filosofia, Grego, e se dispunha ao estado clerical, o que não pôde conseguir, por falta de recursos; mas, dotado de grande talento para a poesia, tornando-se conhecido por suas belas composições, tanto em português, como em latim, e sendo em Lisboa acolhido pelo almotacel, relacionou-se com alguns poetas de mais nomeada e até com alguns membros da nobreza, entrou para uma academia de belas-arts que funcionava em casa do Marquês de Nisa e pôde depois ir à [sic] Roma onde recebeu ordens de presbítero. Foi professor de Latim na ilha da Madeira e depois professor de Retórica, cônego da Sé de Lisboa, e estava despachado monsenhor da Capela Real do Rio de Janeiro, quando morreu.¹⁰

A biografia aí exposta é bem mais detalhada do que as poucas linhas dedicadas ao Sapateiro Silva no mesmo *Dicionário*. De comum aos dois irmãos, apenas o sobrenome e a pobreza familiar. Quanto ao mais, as trajetórias são bastante distintas. Entre os cargos de “professor de Latim e Retórica”, “cônego da Sé de Lisboa” e “monsenhor da Capela Real” de João Pereira da Silva, e o “sapateiro de profissão” com que Sacramento Blake caracteriza Joaquim José da Silva, há uma larga distância. Não apenas geográfica, já que o Cônego passa a maior parte de sua vida em Lisboa e o sapateiro trabalha no Rio; mas sobretudo social, tendo em vista a “boa fortuna” de um dos irmãos e a pobreza material do outro. Diferenças que

talvez expliquem a quantidade de dados e detalhes biográficos sobre o Cônego João Pereira da Silva de que se tem notícia — a ponto de Raimundo de Meneses mencionar-lhe até com exatidão as datas de nascimento (1743) e morte (1818) no seu *Dicionário Literário Brasileiro*¹¹ — em oposição à escassez de informações disponíveis sobre o irmão sapateiro.

Num ponto, além da origem e do nome de família, aproximam-se, no entanto, os destinos dos dois irmãos. Dedicaram-se ambos à poesia. Só que, também neste campo, atuaram de maneira bastante diversa. Enquanto o Cônego tinha livre ingresso nas antologias literárias da época e seus poemas “O Carnaval” e “A Estoleida” são citados a três por dois, de Joaquim José da Silva quase que só se fala com um pedido de desculpas pelo “tom grosseiro” e pelas “pilhérias”. Enquanto o Cônego chegou a pertencer à Academia de Belas-Artes que funcionava na casa do Marquês de Nisa, o Sapateiro só entrava nas casas nobres como jogral, como animador de festas e banquetes. Um entrava pela porta da frente, o outro pela dos fundos.

O Cônego João Pereira da Silva parece ter seguido ao pé da letra as regras de ascensão social e intelectual do início do século XIX. Se não exhibe diploma de bacharel, a ele cabem funções igualmente “nobres” à época. Como as de professor e cônego. Se não possui riqueza de família, coloca-se sob a proteção e o favor de famílias nobres portuguesas. E, bem comportado, não lhe faltam prêmios como o ingresso na academia e os cargos sucessivamente melhores que lhe são designados. Passa por um processo de aculturação, onde não falta sequer o aprendizado do latim, cujo coroamento foi exatamente a nomeação para monsenhor da Capela Real do Rio de Janeiro.

O irmão, ao contrário, segue um caminho simetricamente oposto ao seu. Nem se submete a qualquer acultu-

ração no sentido de ser melhor assimilado pelos padrões estéticos vigentes, nem se coloca à sombra de nenhuma casa nobre. Não é de estranhar, portanto, que o seu prêmio tenha sido exatamente o esquecimento quase total a que foi relegado. Não que lhe falte um repertório literário adequado. Pelo contrário, Joaquim José da Silva revela, nos poucos textos seus encontrados em antologias da época, um bom domínio formal do soneto e da métrica mais comuns então, além de jogar aqui e ali referências à mitologia latina, como se exigia na poesia arcade. A rigor, parece dono de uma técnica bem mais aprimorada do que a de um Domingos Caldas Barbosa ou de seu irmão cônego. E, todavia, tanto um como outro tiveram à época e posteriormente uma fortuna crítica bem melhor do que a sua. Como se explicaria isso?

Apenas a título de exemplo poderíamos comparar textos de um irmão aos do outro. De início, tomemos um trecho de "O Carnaval" de João Pereira da Silva:

Já sobre as asas do volúvel tempo
O gordo Carnaval se apressa, e corre:
A roliça cerviz, o enorme ventre,
Maciças carnes, torneadas roscas
Fazem que o velho encanecido gema
A seu lado a Folia desgrenhada,
C'um ténue véu cobrindo as partes, onde
Amor as chamas do desejo acende,
Co'os prazeres se abraça ternamente
Andam em torno os risos voltejando,
Ora a boca, ora as faces lhe beijando.¹²

Estes são os versos com que se inicia a sua descrição do Carnaval. Neles pretende retratar a preparação do entrudo e caracterizar, em linhas gerais, a festa. De que meios poéticos se utiliza para isto? Logo no segundo verso transcrito já aparece um "Carnaval" escrito com maiúscula que introduz bem o clima alegórico dominante em todo o poema. Não há nada que lembre, nem de longe,

uma festa vivida concretamente por seus participantes. Fala-se somente de entidades abstratas, de alegorias como o “gordo Carnaval” e a “Folia desgrenhada”. E, a todo instante, o Cônego associa a festividade que descreve às bacanais romanas.

Eu penso ver os Bacanais antigos
Nos séculos cristãos ressuscitados.¹³

Parece estar falando o tempo todo de um acontecimento meio mítico, sem outros contornos históricos que a referência à origem greco-latina da festa. Não dá para perceber no texto uma população que participe das festividades ou uma cidade que se transforme com elas. Trata-se todo tempo de uma longa alegoria, cujo tema por acaso é o Carnaval. Mas da qual não se extrai qualquer contorno mais nítido. Diz-se apenas tratar-se de fenômeno meta-histórico, cuja condenação moral o Cônego se encarrega de fazer no poema:

Nós vemos hoje o que já outros viram,
E não puderam, da razão armados,
Do louro trigo separar a ervinha,
E os rudes cardos das mimosas flores.¹⁴

Diante do processo de alegorização por que passa o fenômeno do carnaval ao converter-se em objeto literário, diante do seu travestimento mitológico e do rigoroso julgamento moral enunciado poeticamente pelo misto de poeta e sacerdote que é João Pereira da Silva, não é de estranhar que tivesse tão livre acesso às Academias e antologias. Seu texto obedece às convenções literárias do seu tempo e mesmo assuntos pouco nobres adquirem traços greco-latinos, perdem qualquer concretude e tornam-se simples alegorias moralizantes.

Trata-se de procedimento literalmente inverso ao do poeta-sapateiro. Basta comparar essa “Folia” com maiú-

cula do Cônego às festas descritas nos sonetos de Joaquim José da Silva. Como, por exemplo, o soneto que descreve o "batuque de São Gonçalo". Nele, narra o Sapateiro Silva:

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.

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

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

Porém como não era batucário,
Apenas o brindaram com laranja
Serenada no ilhós do seu Vigário.¹⁵

Os personagens que desfilam pelo soneto são claramente diversos das alegorias que compõem "O Carnaval" do Cônego João Pereira da Silva. Não se trata de um desfile de abstrações com nomes em maiúsculas como "Folia" ou "Carnaval". Fala-se, neste poema, de um "certo" salafrário, de um Frei Tobias "pasteleiro" e um Pai Paulo "escamador". Os personagens usam não só nomes próprios (Tobias, Paulo) como têm suas atividades profissionais definidas (o pasteleiro, escamador), e o poeta a eles se dirige de modo íntimo ("Pai", "Frei"), como se contasse uma história "vivenciada" por ele.

O narrador da poesia está muito mais para "contador de causos" do que para a figura "nobre" do letrado. E seu texto, ao invés de referências mitológicas, alego-

rias e abstrações abundantes, fala de uma festa “concreta”. Fala de comida, de “tainhas” e “pargos”, de brindes, bebidas e batuques. Localiza, inclusive, de modo bem nítido a festa descrita. Menciona São Gonçalo, menciona o Rio de Janeiro. Enquanto o irmão Cônego se utiliza predominantemente de convenções literárias e imagens meta-históricas, o poeta-sapateiro constrói o seu texto com o sentido do concreto, com o cotidiano e com imagens localizadas até geograficamente.

Tamanha é a “concretude” da poesia do Sapateiro Silva que surgem às vezes até ofensas como “salafrário”, “torto”, “feio”, “cara inchada”. Não é, portanto, apenas nas referências a trabalho, comida e bebida que sua poesia toca o cotidiano. Nem na enumeração de festividades, ocorrências ou locais característicos da paisagem urbana de então. É sobretudo uma linguagem coloquial e irônica, misturada a modelos poéticos às vezes convencionais, que traz à cena o humor e a maneira própria de falar das camadas populares cariocas do início do século passado. E é justamente esse “falar do povo” característico do texto poético de Joaquim José da Silva, acrescido de um olhar galhofeiro sobre as convenções literárias da época, um dos possíveis motivos de sua exclusão de nossa história cultural.

Diante das suas pilhérias, de expressões consideradas de “baixo calão”, do tom “concreto” de seus poemas, é que se explicam, por exemplo, comentários como os de Sílvio Romero na sua *História da Literatura Brasileira* quando se refere ao Sapateiro Silva. Diz ele:

Silva tinha do povo somente o lado da farsa, do burlesco; alguma coisa do que se pode chamar o canalhismo em poesia. É a pilhéria grossa, pesada, das baixas classes, mas também de longe em longe alguma coisa do viço das produções populares [...].¹⁶

São três os elementos com os quais Sílvia Romero define a poesia de Joaquim José da Silva. Associa-a ao “povo”, às “baixas classes”, mas não a considera plenamente possuidora do “viço das produções populares”. Chama-a de “pilhéria” e não de “sátira” ou “humor”. E, por fim, chama-a de “grossa”, “pesada” e até de “canalhismo”. Grossura, pilhéria e baixas classes caracterizam assim, para o crítico, a produção poética do Sapateiro Silva. Seu humor e sua linguagem não são sequer considerados literatura. São desvalorizados e chamados de “grossura”. Dessa maneira, Sílvia Romero exclui, com alguns adjetivos, o poeta-sapateiro de sua história literária, onde entra apenas como exemplo de humor “pesado” e “burlesco”.

Esta ênfase na grosseria, no caso de Sílvia Romero, parece resolver um problema que se coloca para ele logo no início do parágrafo dedicado ao Sapateiro Silva: *como defini-lo literariamente?* Ou, nas suas palavras: “não é um poeta satírico, também não é um poeta cômico, ou o que hoje chamamos um humorista”.¹⁷ O seu comentário se inicia com uma série de negativas. Silva não é satírico, cômico ou humorista, nas palavras de Sílvia. No entanto, sua poesia nitidamente provoca alguns risos. Como explicá-lo? O crítico se utiliza então de dois termos com os quais desqualifica essa comicidade. Refere-se a ela como simples “pilhéria” e como “grossura”. E mesmo aproximando Silva das “baixas classes”, nem o epíteto de “popular” lhe concede. À sua poesia refere-se apenas como “semipopular” e “pesada”.

Não deixa porém de ter sua lógica chamar o Sapateiro Silva de “semipopular”. Principalmente quando se pensa que, na mesma época, Domingos Caldas Barbosa foi chamado à saciedade de “popular”. Ora, o que significava “popular” então? Significava, sobretudo, uma poesia tipo cartão-postal. Cheia de “dengues”, com “temática amorosa”, vocabulário e cenários “pitorescos”, e

com um ritmo de toada ao fundo.

Essa definição de “popular” não inclui, portanto, a poesia de Joaquim José da Silva. Ele nem faz modinhas, nem “doura” suas arestas e sua linguagem. Não é “pitoresco”. O que parece diferenciá-lo daqueles que os padrões estéticos vigentes consideravam representantes “cheios de viço” da produção artística popular. É capaz, por outro lado, de referir-se ao repertório cultural das “elites” da época. E de fazer um uso transgressor do soneto e das convenções literárias árcades. Dando-lhes um cunho irônico e fazendo de coisas como trabalho, comida e dinheiro assuntos poéticos.

Com todas essas ambigüidades, principalmente quando os significados de “popular” e “pitoresco” se confundem, fica difícil considerá-lo “popular” também. Explica-se assim que quase todos os que se referem a ele enfatizem sua *diferença*. Utilizando-se para tal, entretanto, de um qualificativo que o torna uma figura ainda mais indefinida. Trata-se da ênfase no “curioso”. Como faz, por exemplo, Brito Aranha no *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Francisco da Silva, ampliado por ele. Aí, no verbete dedicado a Joaquim José da Silva, antes de transcrever-lhe o “Soneto a João Xavier de Matos”, avisa aos leitores: “Eis como curiosidade este soneto”.¹⁸ Procedimento semelhante ao de Januário da Cunha Barbosa, o responsável pela publicação de quase todos os sonetos e glosas do Sapateiro Silva de que se tem notícia hoje.

Mesmo o responsável pela divulgação de sua obra não foge à sua caracterização como “curiosidade”. Senão vejamos o modo como a introduz no seu *Parnaso Brasileiro*:

Os nossos leitores desculparão a publicidade que damos aos seguintes versos joco-sérios; eles são produções de um Mestre Sapateiro, sem estudos, mas o seu gênio

aparece nos mesmos disparates de suas composições, e por isso os espíritos sociais amarão ler, depois de tantas poesias sérias, estas que recreiam pela sua singularidade.¹⁹

Meio a medo, Brito Aranha justifica a publicação do soneto como “curiosidade”. Já Januário da Cunha Barbosa pede claramente “desculpas” aos leitores. Porque, em meio a sonetos de Cláudio Manuel da Costa e a poemas de Gonzaga, Alvarenga Peixoto ou Silva Alvarenga, o Sapateiro Silva fica mesmo duplamente deslocado. Tanto pelo tom humorístico de seus textos, quanto pelo seu cunho popular. Daí, as “desculpas”, a definição de seus textos como “versos joco-sérios” e o apelo à jovialidade dos leitores.

É interessante observar, inclusive, como Januário da Cunha Barbosa, quando se trata de outros autores, limita-se à transcrição dos poemas, sem maiores comentários. Apenas as páginas dedicadas a Joaquim José da Silva merecem esse reparo. É não é gratuito que, com elas, se encerre sua coletânea de poemas. O Sapateiro Silva ao final parece justificar-se por dois motivos. Pela sua “singularidade” e porque deve servir de “recreação” para os leitores “depois de tantas poesias sérias”.

Logo o estudioso que recolhe um bom número de seus poemas realiza simultaneamente uma operação de desvalorização literária. Publica-os, mas apenas sob a definição de “disparates”, de “versos joco-sérios”, de recreação. Dessa maneira, a entrada do Sapateiro Silva numa antologia literária de 1839 já se faz pelos fundos. Até literalmente, porque seus textos fecham o volume e são introduzidos por um pedido de desculpas ao eventual leitor. Assim, prepara-se de antemão para eles uma recepção quando muito benevolente, sem levá-los muito a sério, sem pensar duas vezes sobre uma “singularidade” que beira não o “pitoresco”, mas sim uma inusitada qua-

lidade literária. Qualidade que, ao invés de servir de impulso para que se estude sua obra, acaba contribuindo para o seu recalque. Porque, do contrário, tornaria obrigatória uma reavaliação da produção poética brasileira do final do século XVIII e primórdios do XIX, que certamente se faria acompanhar de modificações tanto nas definições de “poesia”, de “humor” e de “popular”, como no perfil do homem de letras de então.

Do mesmo modo que a análise das farsas de Qorpo-Santo e da obra poética de Sousândrade implica uma concomitante reavaliação da literatura brasileira do século passado, também a reintrodução do Sapateiro Silva na nossa história literária só pode ser feita mediante uma retomada crítica da poesia árcade e de um intelectual e uma literatura em formação, como era o caso no Brasil de fins do século XVIII. É o que se tentará fazer aqui.

3. Um poeta sem beca

Se tomarmos como verdadeira a hipótese de Antônio Cândido de que a literatura brasileira se configura mais sistematicamente no decorrer do século XVIII, quando também se define no país um papel social para o escritor, torna-se ainda mais significativo o “esquecimento” de um personagem como o Sapateiro Silva. Se podemos “datar” a formação de um sistema literário articulado no Brasil de meados do século XVIII e início do XIX, analisar a desvalorização cultural de um poeta popular cuja produção se dá justamente neste período equivale a traçar uma genealogia para os mecanismos de exclusão que atuam até hoje, das mais diversas maneiras, sobre o autor popular.

Voltando a Antônio Cândido, observemos o que diz na *Formação da Literatura Brasileira* a respeito da configuração de um sistema literário no Brasil:

[...] há várias maneiras de encarar e de estudar a literatura. Suponhamos que, para se configurar plenamente como sistema articulado, ela dependa da existência do triângulo "autor-obra-público", em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não *nasce*, é claro, mas *se configura* no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois.²⁰

Ao mesmo tempo, configura-se também uma identidade cultural para o homem de letras que começa então

a adquirir consciência de si mesmo, no Brasil, como cidadão, homem da *polis*, a quem incumbe difundir as luzes e trabalhar pela pátria.²¹

Num momento em que começam a se definir as regras para que um objeto seja considerado literário ou não e para que em alguém se reconheça um letrado, formam-se simultaneamente dispositivos que possibilitam o descarte de tudo que não se ajuste de modo perfeito às regras deste sistema em formação. Assiste-se, então, tanto ao nascimento de inúmeras associações culturais e Academias e à divulgação mais regular de obras produzidas no país, quanto ao esquecimento da produção popular de figuras como o Sapateiro Silva.

A definição de uma identidade para o letrado não se faz, portanto, sem certas violências. É pela exclusão de muitos personagens que se assegura o papel social de escritor a outros. Como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga, Basílio da Gama, Caldas Barbosa, Sousa Caldas, nomes que desfilam pelas antologias e histórias literárias sem a necessidade de um pedido de "desculpas" ao leitor como o de Januário da Cunha Barbosa ao acrescentar Joaquim José da Silva a esta lista.

As "desculpas", no caso do Sapateiro Silva, se fazem necessárias porque ele não parece caber no estreito mol-

de com que se configura o “escritor” no Brasil da virada do século XVIII para o XIX. E que molde era esse? Lançando apenas uma breve olhada sobre alguns dos nomes mais conhecidos da época, uma exigência quase obrigatória era trajar beca ou batina para que se fosse considerado um possível intelectual.

Cláudio Manuel da Costa estudou Direito em Coimbra, assim como Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga e Sousa Caldas. Santa Rita Durão doutorou-se em Teologia também pela Universidade de Coimbra, onde chegou mesmo a trabalhar como professor. Basílio da Gama completou seus estudos no Seminário Episcopal de São José. José Bonifácio de Andrada e Silva (o Velho) formou-se em Leis e Filosofia Natural e foi, posteriormente, professor de Geognosia. A representação dos letrados brasileiros exigia, portanto, beca e diploma que os exibissem como doutores em algum dos saberes privilegiados à época. Sobretudo Teologia, Ciências Naturais ou Direito. Diplomas em tais áreas significavam um ingresso quase certo nas associações literárias e academias de letrados. Do mesmo modo que, sem beca, se podiam obter — quando muito — notas ao pé de página ou rápidas entradas pela porta dos fundos desse sistema literário em formação.

O que significava, entretanto, esse traje obrigatório para os que se desejavam ver reconhecidos como letrados? Nelson Werneck Sodré, na sua *História da Literatura Brasileira*, responde da seguinte maneira:

A beca, pois, traduz uma posição de classe, e os magistrados, doutores, legisladores, quando não os próprios homens de letras, não são mais do que representantes dos proprietários territoriais. Não há nenhuma forma de conflito, no caso. Não existe uma elite de letrados em oposição a uma elite de senhores rurais. O conflito entre a cidade e o campo, próprio da fase histórica que atravessamos na época, está longe de identificar-se com

o contraste entre uma classe urbana e uma classe rural. Quem desce dos domínios territoriais, com a autonomia, para o parlamento, para a diplomacia, para os cursos jurídicos, para as atividades liberais, para o círculo apagado e estreito das letras, é ainda a aristocracia latifundiária, por si ou por elementos seus.²²

Werneck Sodré acrescenta à beca o significado de posição de classe. Trata-se, na sua opinião, não só de uma distinção intelectual, mas de um traje intimamente ligado às classes proprietárias. Para que se considere alguém um letrado a beca é quase indispensável; para que se exiba uma beca é necessário pertencer ou estar ligado de alguma forma aos grandes proprietários territoriais do país ou à nobreza metropolitana. Ou seja: pertencer à “elite de letrados” é dar as mãos à “elite de senhores rurais”. O que explica, por exemplo, o fato de João Pereira da Silva ter conseguido sua “batina” em parte graças ao apadrinhamento do Marquês de Nisa.

Coisa semelhante ocorreu com Silva Alvarenga, como narra Sérgio Buarque de Holanda na *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*:

Conquanto mestiço e de humilde ascendência, soube fazer muitos amigos e admiradores, entre os quais Basílio da Gama e Alvarenga Peixoto, então residentes em Portugal. É significativo o fato de seu poema heróico-cômico *O Desertor das Letras* ter sido publicado em 1774, a expensas do Marquês de Pombal.²³

A identidade do letrado se configura, portanto, às expensas dos grandes proprietários, da nobreza portuguesa e, eventualmente, do próprio Pombal.

Às vezes nem é necessário o apadrinhamento. Às vezes as figuras do grande proprietário e do homem de letras se confundem. Como é o caso de Alvarenga Peixoto, fazendeiro e minerador, que, se criticava vez por outra a metrópole, não era levado simplesmente por ideais liber-

tários e sim por interesses próprios. Ou, como explica Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira*:

para Alvarenga Peixoto, senhor de lavras no sul de Minas, os europeus estavam "chupando toda a substância da Colônia" [. . .].²⁴

Tendo em vista o fato de a pena estar nas mãos de quem já possui lavras e propriedades, não é estranho que desejassem acrescentar a esse poder intelectual e econômico uma maior autonomia no campo político. Dessa maneira podemos ver até a Conjuração Mineira com outros olhos.

Nossas histórias literárias nos habituaram a ter nos poetas árcades exemplos típicos de intelectuais libertários. Sobretudo em função de sua participação na Inconfidência Mineira. Com base, no entanto, na sua cuidadosa aproximação de protetores poderosos ou na sua privilegiada posição de classe, é possível diminuir bastante a intensidade desta atuação libertária. Ou, nas palavras de Bosi:

Zelosos de manter o fundamento jurídico da propriedade (que a Revolução Francesa, na sua linha central, iria ratificar), os dissidentes de Vila Rica apenas se propunham evitar a sangria que nas finanças mineiras, já em crise, operaria a cobrança de impostos sobre o ouro (a *derrama*).²⁵

Não era, portanto, propriamente enquanto "intelectuais" que se voltavam contra a metrópole e o estatuto colonial. Os "inconfidentes" eram, antes de tudo, cidadãos cujos bolsos estavam ameaçados; grandes proprietários de lavras e terras, altos funcionários, defendendo seu lucro e suas propriedades. E, por vezes, simpáticos até ao escravismo, em meio a todo o humanismo que

percorre seus textos. Como chama a atenção Alfredo Bosi a respeito das *Cartas Chilenas* cujo provável autor é Gonzaga: “a certa altura reconhece como legais as sevícias feitas pelos donos dos escravos”.²⁶

Mesmo num texto que, como as *Cartas Chilenas*, lança um olhar bastante crítico sobre a administração de Vila Rica, não escapa um certo tom senhorial, uma simpatia acentuada para com o despotismo, o mando. Desde que se trate, é claro, de despotismo “esclarecido”, de um domínio de mãos dadas com a “ilustração”.

É exemplar, nesse sentido, o trecho das *Cartas* relativo aos escravos:

Tu também não ignoras que os açoites
só se dão, por desprezo, nas espáduas,
que açoitar, Doroteu, em outra parte
só pertence aos senhores, quando punem
os caseiros delitos dos escravos.²⁷

Não critica o uso do chicote, pelo contrário, parece aceitá-lo até muito bem. Desde que estabelecida uma delimitação jurídica do corpo de acordo com a posição social da vítima. Não se tratando de escravo, os açoites só poderiam ser dirigidos às espáduas. Noutra parte só se permitia aos senhores para punir seus escravos. Coisa que parece ficar fora de dúvida para Tomás Antônio Gonzaga.

O uso da pena e uma posição senhorial de mando estavam, portanto, intimamente ligados. Um alto cargo na administração, uma grande propriedade ou um “padrinho” poderoso, além de beca ou batina, eram exigências praticamente inevitáveis na conquista do reconhecimento como letrado.

Nesse sentido, não é difícil compreender por que Dirceu ao dirigir-se a Marília está continuamente se definindo como possuidor de uma posição social privilegiada. Nem a retórica amorosa escapa dessa proximidade entre as figuras do letrado e do senhor. Basta lem-

bramos estrofe bastante conhecida da *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
que viva de guardar alheio gado,
de tosco trato, de expressões grosseiro,
dos frios gelos e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal e nele assisto,
dá-me vinho, legume, fruta, azeite,
das brancas ovelhinhas tiro o leite
e mais as finas lãs, de que me visto.

Graças, Marília bela,
graças à minha estrela!²⁸

O pastor-proprietário lança simultaneamente sua declaração de amor e uma lista de bens. Como se mesmo para ser aceito no terreno amoroso fossem necessários títulos de propriedade e uma aparência senhorial. Daí, indicar até a suntuosidade dos próprios trajes (“finas lãs, de que me visto”) e enumerar os alimentos que compunham sua mesa farta (“vinho, legume, fruta, azeite”) para valorizar-se enquanto sujeito de um discurso poético-amoroso.

É compreensível, tendo em vista esse retrato senhorial do poeta-pastor, que o Sapateiro Silva não coubesse nesses trajes. Aliás, ele próprio se encarregou, num de seus poemas, de traçar para si um retrato bem diverso. Trata-se de uma de suas glosas, cujo mote significativamente é:

*Tenho um galante chinelo
Com que vou a São Mateus,
Tenho a minha fralda rota
Ninguém me hote quebranto.*²⁹

Bem destoante é a descrição do poeta-sapateiro. Ao invés da suntuosidade e fartura que caracterizam o poeta-pastor na *lira* de Gonzaga, a glosa já se inicia dando a ele como trajes uma “fralda rota” e um “galante chine-

lo". Descrição à qual se acrescentam traços ainda menos elegantes nas décimas que se seguem ao mote. Nelas, a tentativa de sedução de sua possível interlocutora é feita por um caminho completamente inverso ao de Dirceu. Joaquim José da Silva não enumera propriedades, bens ou trajes vistosos. Ao contrário, comicamente se atribui uma estranha figura com sapatos largos e roupas rasgadas. E tão pobre que nem cavalo possui.

Toda a glosa se constrói com base justamente nessa diferença social entre o poeta-sapateiro e sua amada possuidora de inúmeros e valiosos bens. Enquanto o poeta-pastor se utilizava de uma aparência senhorial para se aproximar da amada distante, o Sapateiro Silva ainda aumenta, com sua glosa, tal distância. Todo o efeito cômico que seu texto possui é extraído exatamente da desvalorização que o poeta empreende, passo a passo, de sua própria figura. Funciona a glosa, portanto, quase como um negativo do texto de Tomás Antônio Gonzaga.

Comparem-se, nesse sentido, duas décimas desta glosa do Sapateiro Silva ao trecho citado da *Marília de Dirceu* de Gonzaga. Diz o poeta numa delas:

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.*²⁰

Em oposição à camisa fina e bordada de cambraia e à saia de cetim de sua interlocutora, o poeta só se revela possuidor de "calções", "panos de Tunes" e de uma camisa vinda da Marambaia. Cada vez que um verso se ini-

cia com “Eu tenho” já se sabe que o objeto mencionado será sempre de pouca valia. Ao contrário da lista de bens que Dirceu apresenta a Marília, os do poeta-sapateiro têm valor apenas cômico. Além de explicitarem sua incompatibilidade junto a alguém cujos “trastes” os “desunem”.

Vejamos a décima com que se encerra a glosa:

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. 31

Mais uma vez se repetem as diferenças entre o poeta-sapateiro e sua interlocutora. Desta feita em função da posse de um “novo capote” ou de um cavalo. E Joaquim José da Silva reafirma também um auto-retrato bastante crítico cujas pinceladas finais são versos como “Eu do chão não me levanto” ou “Serei sempre pé-de-boi”. Não é de estranhar que fosse vedado, portanto, seu ingresso em associações e antologias literárias. Sobretudo com fralda rota e botas largas, quando de um letrado se exigiam finos trajes e a posse de alguns bens. Sobretudo declarando-se preso ao chão, quando a regra geral para os poetas era escolher um nome de pastor e vagar pela Arcádia.

Os pastores eram muitos. Basílio da Gama, por exemplo, usa como nome árcaico “Termino Sipílio”; Cláudio Manuel da Costa, “Glauceste Satúrnio”; Silva Alvarenga, “Alcindo Palmireno”; Domingos Caldas Barbosa, “Lereno”; Gonzaga, nas suas líras amorosas, é “Dirceu”, nas *Cartas Chilenas* é “Critilo”. A poesia brasileira

de fins do século XVIII mais parecia um baile de máscaras, cada poeta trajado “com finas lãs” e beca, e usando, como identidade literária, um nome de pastor. Para isso chama a atenção Antônio Cândido na *Formação da Literatura Brasileira*:

[...] o árcade não ama, nem mesmo anda com a sua própria personalidade; adota um estado pastoril e, portanto, disciplina, sistematizando-a, a sua manifestação individual.³²

A “delegação poética” era a regra. Daí, ser tão difícil, às vezes, determinar a autoria de algumas obras. Como as *Cartas Chilenas*, por exemplo. Não era o próprio poeta quem assinava seus poemas. Usava, para isso, um nome fictício. Não era este, entretanto, o único dispositivo de despersonalização do lirismo de que se utilizavam os árcades. Também na escolha poética de circunstâncias, emoções e temas “genéricos” revelava-se a preferência pela “impessoalidade”, pela “convenção”. Daí, segundo Cândido,

preferirem-se as grandes circunstâncias da vida para exercício do verso, — circunstâncias por assim dizer impessoais, comuns a todos: nascimento, casamento, acontecimentos, celebrações, morte. Ou as situações que dissolviam o detalhe pessoal, como a convenção bucólica. Ou, finalmente, o recurso às situações, nomes e sentimentos da mitologia e da história greco-latina, graças aos quais o caso particular se esbatia no significado genérico, de alcance universal.³³

Por isso, muitas vezes, até a lírica amorosa de um Tomás Antônio Gonzaga, até sua “Marília”, tornam-se simples “abstrações”. Como nas estrofes seguintes:

Junto a uma clara fonte
a mãe de Amor se sentou;

encostou na mão o rosto,
no leve sono pegou.
Cupido, que a viu de longe,
contente ao lugar correu;
cuidando que era Marília,³⁴
na face um beijo lhe deu.

Marília entra no poema meio ao acaso. Não importa a quem ele se endereça. Fica difícil, inclusive, perceber seu contexto histórico. Trata-se apenas de um texto que segue à risca as convenções árcades e um paradigma amoroso greco-latino. Nele, a amada "Marília" não tem outros contornos que os da convenção. Ao invés de interlocutora de um discurso amoroso, o poema de Gonzaga fez dela uma simples abstração. Como explica José Guilherme Merquior, em *De Anchieta a Euclides*:

Marília é, aí, uma pastora impessoal, uma figurinha cujo encanto não nos deve fazer esquecer que o poeta a pinta com as cores – superiormente aplicadas – da paleta habitual ao arcadismo ligeiro.³⁵

Esta impessoalidade não se limita unicamente à escolha de identidades pastorais ou à retórica amorosa. Qualquer assunto, sob a pena árcade, passa por semelhante processo de abstração. Até o Rio de Janeiro sofre uma despersonalização quando se torna objeto literário no "Poema de Assunção" de Frei Francisco de São Carlos. Aí, a simples descrição da orla marítima do Rio se transfigura subitamente em relato mítico:

Ao resto sobressai coa frente erguida
Dos órgãos a montanha, abastecida
De grossas matas, de sonoras fontes,
Que despenhando-se de alpestres montes,
Vem engrossar o lago d'água amara
Do grão Niterói, do Guanabara
Tal a fábula diz, de Alfeu que o rio

Faz por baixo do mar longo desvio
Té Ortígia, em demanda de Aretusa,
Que abraçar-se com ele não recusa.³⁶

Montanha e mar adquirem nova identidade no poema. Passam a se chamar "Alfeu" e "Aretusa". E ao seu encontro, poeticamente, se denomina "abraço". O que era "geografia" vira "mito". Uma descrição da natureza brasileira torna-se "fábula".

A cidade, no poema laudatório de Frei Francisco de São Carlos, e a amada, nas líras de "Dirceu", passam por processo semelhante de "despersonalização lírica". Bem diferentes, nesse sentido, da "concretude" do Sapateiro Silva. Nos seus sonetos e glosas, quando se menciona alguém ou um lugar não é como simples cenário ou como objeto passível de transfiguração mitológica. Às vezes Joaquim José da Silva chega a se referir à cidade quase como se fosse alguém bem chegado. Como nesta estrofe de um dos seus sonetos:

Ao menos o bom Rio de Janeiro
Não possuiu um gênio desta casta,
Por mais e mais que corra o seu roteiro.³⁷

Da mesma maneira que, noutra estrofe do poema, mencionara "o meu Padre Frei Honório", refere-se aí ao "bom Rio de Janeiro". Com a mesma intimidade. Tanto o Frei quanto a cidade são personagens bem concretos.

Não é só nessa "concretude" que se revelam, porém, as diferenças do Sapateiro Silva para com os ideais da poesia neoclássica brasileira. A começar pela ausência dos trajes exigidos para o letrado na época, sua figura certamente destoaria se fosse possível reunir num único retrato os escritores mais ativos na virada do século XVIII para o XIX. Sem beca, sem diploma, sem posses, e até sem "nome arcade", como seria possível que o poeta-

-sapateiro coubesse no retrato?

E não é só a moldura estreita do retrato a expeli-lo do grupo de letrados. O próprio Silva insistia em caracterizar-se não como poeta e sim como artífice. Daí se ter tornado conhecido como "sapateiro". Nome que passa a identificá-lo, do mesmo modo que os poetas árcades tomavam identidades pastorais. Com a diferença, entretanto, de, num caso, tratar-se de "convenção literária", enquanto, no outro, é a profissão verdadeira de Joaquim José da Silva que está em pauta.

Joaquim José da Silva parece perceber esta sua exclusão do Parnaso. É evidente que não pede nunca para si o reconhecimento como poeta. Pelo contrário, todas as vezes em que se refere à poesia é de modo irônico. Quase sempre enfatizando a sua profissão de sapateiro. Mesmo quando se compara a algum poeta, como no soneto em que fala de João Xavier de Matos:

Bem sei que toda a Corte de Lisboa
Aplausos mil lhe dá com bizarria:
Que a fama do seu verso o mundo atroa;

Porém eu tenho cá outra valia,
Porque todo o Brasil já me apregoa
Primaz da Parnasal sapataria.³⁸

Compara-se a João Xavier de Matos não enquanto seu "igual", mas enquanto "sapateiro". Ao poeta os aplausos da Corte de Lisboa; ao Mestre Sapateiro a fama na Colônia. Para um, "a fama do seu verso"; para o outro o título de "Primaz da Parnasal sapataria". Seu ingresso no *Parnaso* se faz, portanto, como sapateiro. Não como poeta. Sua arte não é propriamente o "verso", mas a "parnasal sapataria".

Não se autodenomina outra coisa além de sapateiro. É o trabalho artesanal que o qualifica. Inclusive literaria-

mente. Não se utiliza de um “eu lírico” mascarado como era tão freqüente. Ao invés de nomes árcades e máscaras pastorais, chama a atenção para sua camada social, para o ofício de sapateiro. E chega a tematizar — com certa ironia — essa obsessão pelo disfarce literário tão característica aos poetas que lhe são contemporâneos; num de seus mais belos sonetos:

Eu queria, mas eu tenho vergonha
De dar a conhecer minha tolice;
Deixemos de fazer a parvoíce,
Que havia feder mais do que a peçonha.

Mas que importa que outro se me oponha
Por querer ser pateta, ou ser felice,
Se comigo assentei por fanforrice
Ser hoje o grande Duque de Borgonha?

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 farófias do Ducado,
Todos me lêem nas costas — sapateiro.³⁹

O soneto fala de uma tentativa de “despersonalização lírica” de certa forma semelhante àquela a que se submetem os poetas árcades. Trata-se aí de um poeta-sapateiro que produz para si uma outra identidade: a de “Duque de Borgonha”. Procedimento semelhante ao de poetas que se imaginam em paisagens bucólicas, tangendo ovelhas e vivendo como pastores. Em ambos os casos a troca de identidade funciona como um mecanismo de compensação simbólica. Só que em direções opostas.

A máscara pastoral, se retirada de nossos poetas árcades, deixaria à mostra seus “finos trajés”, seus “diplomas”, suas “lavras e terras”, seu rosto senhorial. Ao contrário, sem o disfarce de “Duque de Borgonha”, sem “fardas, palácios e dinheiro” imaginados por Joaquim

José da Silva, resta ler em suas costas: *sapateiro*.

Sem a identidade pastoral, lê-se nas costas dos árcades — *letrados e senhores*. Sem as “farófias do Ducado”, o Sapateiro Silva perde o seu “gaudério estado”. Brinca de Grão-Duque porque só assim obtém *status* (“fardas”), propriedades (“palácios e dinheiro”) e poder (“Ducado”). Já os árcades brincam de pastores por outros motivos. Como interpreta Cândido:

No caso do Brasil a poesia pastoral tem significado próprio e importante, visto como a valorização da rusticidade serviu admiravelmente à situação do intelectual de cultura européia num país semibárbaro, permitindo-lhe justificar de certo modo o seu papel.⁴⁰

Onde se lê *Arcádia*, veja-se, portanto, *Brasil*. Onde se vêem *pastores*, percebam-se intelectuais brasileiros (“rústicos”), mas com formação européia (daí, escolherem como *habitat* simbólico uma região da Grécia). Dão assim à “barbárie” colonial trajes mais vistosos e mais de acordo com a “moda metropolitana”.

No caso do Sapateiro Silva o sonho do “Ducado” não é nenhuma tentativa de ajustar-se à cultura européia. Nem se trata de uma “brincadeira” entre letrados que, por convenção, adotam um modelo “pastoril”. Trata-se, sim, da “tomada” poética de um poder e um *status* que, de outro modo, se tornava impossível ao poeta-sapateiro obter. E basta ler o verso final do soneto (“Todos me lêem nas costas — sapateiro”) para perceber como, no momento mesmo em que se torna mais nítido o papel social do escritor no Brasil, a essa categoria não têm acesso personagens como o Sapateiro Silva. A não ser em sonetos compensatórios onde se pode imaginar o “Grande Duque de Borgonha”.

Com este traje imaginário certamente lhe seria possível ingressar nos salões e academias como homem de letras e não como jogral ou animador de festas. Sem o

título de Duque, resta ao Sapateiro Silva quebrar a unidade da produção poética do seu tempo, acrescentando a ela a “gargalhada”, a “grossura” e o *nonsense* de um texto desobediente às regras e aos disfarces característicos da literatura árcade.

Neste sentido, tomando por base, como observa Karlheinz Stierle, que “cada geração histórica tem seu horizonte de ficções, que se define a partir da diferença entre as ficções que o assinalam”,⁴¹ vejamos como se situa a poesia de Joaquim José da Silva quando posta ao lado da de seus contemporâneos e como traz diferenças ao horizonte literário do início do século XIX, obrigando-nos a perceber de modo mais crítico a geração histórica a que pertenceu. Análise que se procurará empreender agora, dando ênfase a alguns aspectos de sua poesia: sua retórica amorosa, os poemas “endereçados”, o *nonsense* e o seu humor popular característico.

3.1 O Convite Amoroso: das calçadas da Lapa aos sertões de Pernambuco

Não se pode dizer que Joaquim José da Silva fuja completamente aos padrões da lírica árcade. Mantém com ela uma relação por vezes ambígua. Às vezes de aproximação até respeitosa, às vezes de fuga irônica. Há textos nitidamente obedientes aos moldes árcades. Cheios de referências mitológicas e abstrações. Quase idênticos a inúmeros outros, com as mesmas imagens, um esquema rítmico e sonoro tradicional. Como se pode observar neste seu soneto:

Mais bulha, mais estrondo, e mais abalo
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.

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

Imita as Tisbes, Eros e Meropes,
Se não ocoixo pai do Deus Cupido,
Te fará sevandija dos Ciclopes.⁴²

Fala-se aí em Cavalo de Tróia, Ciclopes, Cupido, Eros, num desfile de entidades pertencentes à mitologia greco-latina bastante comum na poesia árcade. É também uma relação amorosa clássica — a paixão de Jarbas por Dido — que serve de modelo ao soneto. Com todos esses lugares-comuns, entretanto, não deixam de estar presentes alguns elementos “estranhos” à lírica árcade. Em meio a toda essa série de referências clássicas, surgem uma inusitada analogia entre as emoções do poeta e o badalo de um sino e uma inesperada menção ao “sábado de Aleluia” e ao “gênio presumido” da amada. Mesmo submetido à disciplina poética dos moldes neo-clássicos, volta e meia o soneto escapa a essas convenções e abre espaço para imagens mais “grossas” e às vezes até para referências hostis à amada de quem fala o poeta.

Esta utilização às vezes “estranha” de alguns procedimentos característicos à literatura da época é uma das marcas registradas dos sonetos e glosas do Sapateiro Silva. Do mesmo modo que mistura referências clássicas e imagens prosaicas, outras características da poesia “cult” de então também sofrem transformações, adquirindo significados diversos do habitual quando utilizadas pelo poeta-sapateiro. Dentre elas, a obediência e a constante repetição de alguns temas tradicionais da poesia ociden-

tal, procedimento tão comum à produção lírica árcade e presente também nos poemas de Joaquim José da Silva.

A esse respeito já observaram Aderaldo Castelo e Antônio Cândido em *Presença da Literatura Brasileira*:

A maioria dessa produção é tópica, isto é, explora lugares-comuns da poesia do Ocidente, estabelecidos a partir do Renascimento, freqüentemente sob influência dos Clássicos gregos e romanos.⁴³

Dentre estes *topoi*, um dos temas que mais se repetem no lirismo amoroso de nossos árcades é o do *convite amoroso* com base na idéia de que “os anos passam” e, com eles, o amor e a beleza. Com o mesmo argumento, o convite se repetiu por diversas vezes. E nas mais diversas vozes. Desde Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto a Basílio da Gama e Silva Alvarenga. E não faltou a versão do Sapateiro Silva.

É interessante observar, no entanto, as transformações por que passa o tema quando a versão em pauta é a do Sapateiro Silva. Até certo ponto obediente à narração do envelhecimento e da possível perda de um momento propício para o amor, o que ocorre no poema de Joaquim José da Silva é uma inversão cômica do tom de sedução que habitualmente predominava neste misto de poesia e convite amoroso. Perceptível, por exemplo, nos seguintes versos de Tomás Antônio Gonzaga incluídos em *Marília de Dirceu*:

Que havemos de esperar, Marília bela?
que vão passando os fluorescentes dias?
As glórias que vêm tarde, já vêm frias,
e pode, enfim, mudar-se a nossa estrela.
Ah! não, minha Marília,
aproveite-se o tempo, antes que faça

o estrago de roubar ao corpo as forças,
e ao semelhante a graça!⁴⁴

Em todo o trecho citado, apesar de tantas menções a acontecimentos futuros, um fato salta aos olhos: o poeta escreve sempre no presente. E, se chama a atenção para o futuro e para a possibilidade de o corpo vir a perder suas forças e o semblante tornar-se desgracioso, é apenas para realçar um “hoje” caracterizado por “florescentes dias” e por uma “Marília bela”. Quando se volta para a amada e ameaça: “aproveite-se o tempo, antes que faça o estrago”, trata-se apenas de reforçar o convite amoroso (“Que havemos de esperar, Marília bela?”) e apressar-lhe a resposta.

O poema de Tomás Antônio Gonzaga não narra um processo de envelhecimento, não mostra os efeitos do tempo sobre os que se amam, a menção ao tempo funciona única e exclusivamente como um truque retórico que aumenta a sedução de um convite amoroso feito no presente. Não há qualquer outra dimensão temporal no poema. Todo ele está escrito no presente. O futuro é apenas uma espécie de *trompe l'oeil* poético-amoroso. Mesmo quando o poeta obriga a amada a imaginar melancólicas cenas futuras:

Com os anos, Marília, o gosto falta,
e se entorpece o corpo já cansado:
triste, o velho cordeiro está deitado,
e o leve filho, sempre alegre, salta.

A mesma formosura
é dote que só goza a mocidade:
rugam-se as faces, o cabelo alveja,
mal chega a longa idade.⁴⁵

A projeção para um futuro onde o corpo cansado se entorpece, o gosto falta, as faces ficam enrugadas e os

cabelos embranquecem, é apenas hipotética. Nem o poeta, nem sua amada sofrem qualquer transformação no decorrer do poema. Se o primeiro verso é “Minha bela Marília, tudo passa”, a última estrofe repete o epíteto atribuído à amada e transfigura a projeção para um possível futuro (“tudo passa”) num convite para um presente ainda “ditoso”: “Que havemos de esperar, Marília bela?”

Mesmo chamando a atenção para a corrosão virtual do tempo, entre a “minha bela Marília” da primeira estrofe e a “Marília bela” dos últimos versos, não há qualquer mudança temporal efetiva no poema. Mesmo repetindo-se a toda hora, como um mote, a idéia de que o tempo corre e a mocidade passa, não é isto o que acontece no poema de Gonzaga. E, do primeiro ao último verso, repete-se sem cessar, e sempre no presente, idêntico convite:

prendamo-nos, Marília, em laço estreito,
gozemos do prazer de sãos amores.⁴⁶

Bem diferente é o uso que faz o Sapateiro Silva do tema dos “anos que passam”. Sua glosa começa no passado e narra o início de um amor frustrado:

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.*⁴⁷

Ao invés de referências como as de Gonzaga a um

hipotético futuro e a uma entidade abstrata a que chama “tempo”, na glosa do Sapateiro Silva os contornos temporais da situação amorosa tornam-se bem mais nítidos. Basta observar o primeiro verso da décima citada. Dizer: “Quando eu era mais rapaz”, sem dúvida, localiza temporalmente a situação narrada de modo muito mais claro do que dizer “os florescentes dias”, como faz Gonzaga.

E, para tornar este tempo passado ainda mais concreto, o poeta-sapateiro menciona toda a série de atividades que caracterizavam a vida deste rapaz que “amou a ingrata a mais bela”. Não fala dos dias passados apenas com um adjetivo como o “florescentes” de Tomás Antônio Gonzaga. Não *qualifica* o passado, *teatraliza-o*. O que fazia o narrador do poema “quando era mais rapaz”? Jogava pião, caçava sabiás, pregava peças. E, em meio a esse cotidiano despreocupado, “por mal de pecados”, ama uma “ingrata”.

Comparando-se apenas esta décima de Joaquim José da Silva com os trechos citados da *Marília de Dirceu*, já dá para perceber como apresentam perspectivas temporais diversas. Desde o primeiro verso de Gonzaga, a paixão por Marília é apresentada como um dado atemporal; na décima de Silva, por outro lado, *historiciza-se o amor*.

O amor é apresentado por ele como um fato poético dotado de historicidade própria, do mesmo modo que o sujeito amoroso e sua amada também se acham sujeitos ao tempo e à corrosão. E não “hipoteticamente” como nos versos de Gonzaga. A história parece penetrar na glosa e arrastar com ela o próprio narrador apaixonado do poema. Veja-se, por exemplo, a terceira décima da glosa:

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,

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. ⁴⁸

A idéia da passagem do tempo não é mencionada só como possibilidade virtual. Nesta décima, o que se narra — no passado — é o efetivo envelhecimento solitário do sujeito amoroso. Sua idade, suas mazelas, seu abandono, não são “projeções poéticas”. O narrador conta sua história e envelhece com ela. Não se trata, como na lira de Dirceu, de um convite para o presente. Nesta glosa de Joaquim José da Silva, no lugar do *convite*, vai estar uma *história*. E, ao invés de se fazer da amada a suposta leitora do poema, como faz Gonzaga, o poeta, na glosa, a transforma em personagem. E, como tal, também sujeita à ação da história e do tempo.

É justamente nesta troca dos papéis atribuídos pelo poeta à amada que se encontra um dos desvios mais nítidos da glosa do Sapateiro Silva com relação aos demais textos árcades que obedecem a este *topos* do convite amoroso. Observe-se, nesse sentido, o soneto de Basílio da Gama cuja dedicatória é “A uma senhora natural do Rio de Janeiro, onde se achava então o autor”. Diz ele neste misto de poema e convite:

Já, Marfiza cruel, me não maltrata
Saber que usas comigo de cautelas,
Qu'inda te espero ver, por causa delas,
Arrependida de ter sido ingrata.

Com o tempo, que tudo desbarata,
Teus olhos deixarão de ser estrelas;
Verás murchar no rosto as faces belas,
E as tranças d'oiro converter-se em prata.

Pois se sabes que a tua formosura
Por força há de sofrer da idade os danos,
Por que me negas hoje esta ventura?

Guarda para seu tempo os desenganos,
Gozemo-nos agora, enquanto dura,
Já que dura tão pouco a flor dos anos.⁴⁹

Quase uma carta, ao soneto de Basílio da Gama só faltaria incluir um “R.S.V.P.” ao final. Mesmo se utilizando, como Gonzaga, de uma máscara — o nome “Marfiza” — para falar da amada, acrescenta uma dedicatória capaz de tornar mais claro o perfil da destinatária: “uma senhora natural do Rio de Janeiro”. Ficam por aí, no entanto, as “concretudes” do poema. De resto, há a mesma utilização convencional da “ameaça do envelhecimento”, sem que o próprio poema se deixe invadir pela ação do tempo. Todo ele mantém-se num eterno presente. O futuro é apenas uma referência abstrata para valorizar ainda mais a beleza atual da amada: suas “tranças d’oiro”, seus olhos que são “estrelas”, sua “formosura”. As “tranças de prata” e “as faces murchas” servem unicamente de termos de comparação para um hoje ainda “belo”.

Veja-se, ao contrário, como se faz referência naquela glosa do Sapateiro Silva à amada que, como o poeta, envelhece:

Depois de velho e caduco,
Já cheio de barbas brancas,
Eu bispei-a dando às tranças
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.*⁵⁰

São patentes as diferenças entre a “Marfiza cruel” de Basílio da Gama, a “Marília bela” de Gonzaga e esta “amada ingrata” que vagueia pelos sertões de Pernambuco. Ao invés de falar de “tranças d’ouro”, o Sapateiro Silva menciona “mau modo”. Ao invés de “faces belas”, fala em “vil prole”. E de “formosura” em “desdém”. Ao contrário dos poemas de Gonzaga e Basílio da Gama, a glosa de Joaquim José da Silva não se encerra com um convite e sim com uma comprovação pouco agradável. A de que “nem a pão mole/Ela nunca me quis bem”. Seria impossível converter a glosa num convite amoroso. O verso final só pode servir de desfecho a uma história, nunca de convite. Mesmo porque tanto o sujeito poético “velho e caduco” quanto sua amada, “ingrata” e com “mau modo”, são personagens de uma ação narrada sempre no passado.

São várias, portanto, as transformações operadas por Joaquim José da Silva no modelo árcade da poesia-convite amoroso. Talvez a mais flagrante seja exatamente a troca de função da amada. Se o seu papel habitual é o de interlocutora destes “poemas endereçados”, na glosa do Sapateiro Silva funciona como simples personagem de uma história narrada para um público não referido explicitamente no poema. Com isso, quebra-se a possibilidade de a poesia funcionar como um convite. Convite para quem, já que a amada não é mais o endereço certo do texto?

Perdendo este estatuto privilegiado e tomando-se um personagem como outro qualquer, a amada converte-se igualmente em “objeto histórico”. Como o narrador, também ela envelhece e perde o antigo encanto. E, o que é apenas ameaça na poesia-convite dos árcades, concretiza-se na glosa de Joaquim José da Silva. Nela, sujeito poético e objeto amado estão submetidos a um processo que os engloba e serve de eixo ao poema: a narração no

passado. A glosa *narra* um “conto de amor” mal sucedido e assume os contornos históricos deste conto. O poema não se limita a mencionar o “tempo”, deixa-se penetrar por ele. E, ao invés de convite amoroso, torna-se história.

3.2 A Conversa Poética: troca de sonetos ou de sapatos?

Nem sempre, no entanto, a *poesia endereçada* dos árcades assumia a forma do convite amoroso. Via de regra os destinatários eram nobres ou intelectuais com os quais os poetas trocavam gracejos e elogios. Não mais elogios com intuitos eróticos, mas odes comemorativas em louvor dos confrades e dos poderosos. Poesia endereçada não só à amada, mas aos “iguais” ou àqueles em cuja sombra se poderia colocar o poeta. Ou, como observa Cândido na *Formação da Literatura Brasileira*:

grande parte da poesia setecentista é endereçada, é uma conversa poética, quando não é francamente comemorativa: “ao Sr. Fulano”, “às bodas de D. Beltrana”, etc., – revelando cunho altamente sociável.⁵¹

É como se a poesia árcade se encarregasse de desenhar o retrato dos poderosos e intelectuais de seu tempo. Cada verso funciona como uma pincelada respeitosa a mais nessa galeria de figuras ilustres e intocáveis. Característico, neste sentido, é o soneto de Silva Alvarenga cujo longo título é “À Estátua Equestre do Rei Dom José I – No dia da sua inauguração”. Neste poema nem é o próprio rei que se louva, mas os seus traços que a tradição histórica preferiu preservar. Por isso o texto não toma como referente a própria figura real, e sim a sua imagem fixada no bronze, petrificada em estátua. O que se pode observar, por exemplo, nestas duas estrofes do soneto em questão:

Tudo José na heróica mão encerra;
O bronze se levanta: o prazer voa,
E o seu nome imortal a fama entoa
Entre cantos da paz e sons da guerra.

Ó rainha do Tejo! neste dia
Ao pai da pátria o tempo vê com susto
E adorar a sua imagem principia.⁵²

Há uma espécie de *mise-en-abîme* comemorativa. A estátua reproduz a figura de D. José I e o poema reproduz, por sua vez, a estátua eqüestre do monarca. Não é propriamente o rei o objeto do soneto, mas sim sua figura de bronze. Quem “se levanta” heroicamente não é um personagem com cetro e coroa. Quem “se levanta”, nas palavras de Silva Alvarenga, é “o bronze”. E o soneto serve de louvação muito menos a um personagem histórico do que a uma imagem atemporal e convencional esculpida em bronze. Daí, dizer-se, frente à estátua recém-inaugurada: “neste dia/Ao pai da pátria o tempo vê com susto/E adorar a sua imagem principia”. Não é ao rei que se principia a “adorar”, mas a uma imagem cuja historicidade se perde e cujos contornos tradicionais se podem preservar, sem susto, desde que petrificados numa grandiosa estátua eqüestre.

O soneto de Silva Alvarenga difere da maior parte da poesia endereçada dos árcades apenas porque toma por objeto uma estátua. Entretanto, mesmo os poemas dirigidos a personagens ainda vivos cumprem função idêntica. Petrificam poeticamente seus destinatários, como faz a estátua eqüestre com a figura de D. José I. Petrificação que, à maneira da estátua, funciona quase sempre de modo subserviente e elogioso. Como, por exemplo, nas “Odes” dirigidas ao Marquês de Pombal por Basílio da Gama e por Alvarenga Peixoto.

Alvarenga Peixoto chega a atribuir ao Marquês funções quase divinas. Diz ele na sua ode:

Mas vives tu, que para o bem do mundo
sobre tudo vigias,
Cansando o teu espírito profundo
As noites e os dias.⁵³

Dentre os atributos de Pombal estariam, portanto, não apenas um poder difuso (“Sobre tudo vigias”) como onipresente, à imagem e semelhança de um deus. Daí, a conclusão do poema — “Vale mais do que um reino tal vassalo”.⁵⁴

É impossível, também, não perceber as intenções bajulatórias de tal tipo de texto. Elogiar Pombal é louvar uma política “ilustrada”. É buscar um maior poder para aqueles que se julgam detentores das “luzes”, para os intelectuais, enfim. É atrair para si as boas graças dos que têm nas mãos os destinos da política cultural metropolitana.

O texto de Basílio da Gama também endereçado a Pombal funciona de modo bastante semelhante. Aí, ainda fica mais claro quem são os interlocutores possíveis nessa conversa poética dos árcades. A princípio, examinemos esta estrofe:

Não temas, não, Marquês, que o povo injusto
De teus grandes serviços esquecido,
Pelos gritos da inveja enfurecido
Solicite abolir teu nobre busto.⁵⁵

Não é certamente a este “povo injusto” que se dirige a poesia “endereçada” árcade. O que se vê, ao contrário, é como, numa única estrofe, o poeta é capaz de desqualificar aquilo a que chama “povo”. Simultaneamente atribui uma “nobre” figura ao Marquês, enquanto ao “povo” cabem adjetivos como “injusto”, “esquecido”, “enfurecido”. O poema parece servir gentilmente de cimento ao busto do Marquês de Pombal. E, para mais fa-

cilmente traçar-lhe um perfil heróico, toma-se o “povo” como possível antagonista. Oposição que funciona de molde a garantir a eficiência laudatória da ode. Nada melhor do que a desqualificação de seus oponentes para realçar a figura do protagonista. Vejam-se os sustentáculos do “nobre busto” do Marquês:

A tropa regulada, a Fé segura,
O tesouro provido, o mar guardado.
Eis aqui do teu gênio a cópia pura.⁵⁶

Segurança, Fé e riqueza cimentam, no poema árcade, o perfil histórico de Pombal. Para aqueles capazes de acrescentar traços mais caricaturais e menos gentis ao personagem sobram apenas tristes atributos. Injustiça, memória curta, inveja, fúria funcionam, assim, como marcas daqueles que possam tentar abolir-lhe o busto. E, enquanto do Marquês se apresenta uma “obra de gênio”, seus antagonistas são apresentados apenas como emissores de “gritos de inveja”. De um lado, a lucidez e a nobreza “luminosa” do gênio. De outro, falta de memória e de senso de justiça, e a possibilidade de um comportamento “enfurecido” e beirando o “irracional”. De um lado, gênio; de outro, gritos e fúria. De um lado o Marquês de Pombal, destinatário e figura central do poema, de outro, o “povo”, personagem e antagonista, mas não um interlocutor reconhecido como tal pelo poeta.

Não é difícil compreender tal escolha de interlocutores. Num país ainda sem um público literário configurado nitidamente, a quem se dirigir senão àqueles que também escrevem e pertencem às mesmas sociedades de letrados, ou aos que podem, com o seu mecenato, garantir aos escritores sua subsistência? Não se trata, em absoluto, no caso dos árcades, de uma poesia “gratuitamente” endereçada. Tanto os destinatários, quanto o teor elogioso das odes eram escolhidos a dedo.

Às vezes o interesse que norteava os poemas endereçados transparecia, aliás, bem nitidamente. Como na "Ode à Rainha D. Maria I" de Alvarenga Peixoto, onde, dentre inúmeros louvores, se diz:

A Augusta Portuguesa
Conquista corações, em todos ama
O Soberano Autor da Natureza.
Por seus filhos vos chama,
Vem pôr o termo à nossa desventura
E os seus favores sobre nós "derrama".⁵⁷

Mesmo com inúmeras alusões críticas ao estatuto colonial, a ode de Alvarenga Peixoto deixa clara a marca registrada dessas "conversas poéticas" árcades: *o favor*. Poemas dirigidos preferencialmente a nobres, soberanos e poderosos, quase sempre continham, em meio a uma série infindável de adjetivos honrosos, pedidos de proteção, bênção e favores. Como o último verso citado desta "Ode à Rainha D. Maria I": "E os seus favores sobre nós derrama".

A "conversa árcade" repete sempre um mesmo texto com pequenas variações, um "toma-lá-dá-cá" onde, enquanto se traça dos poderosos o perfil histórico mais favorável possível, deles se espera que reconheçam nos autores dos poemas seus protegidos e a eles se garanta uma possibilidade de identificação social como "intelectuais".

Significativo, neste sentido, é um dos versos da "Epístola II a D. José I" de Silva Alvarenga. Diz o poeta: "O amor da vossa glória foi quem me fez poeta".⁵⁸ Colocando sua produção literária e o seu papel como homem de letras na dependência direta da "glória" real, o poeta firma um pacto com o monarca. "Chama-me de letrado, que eu canto em teu louvor": é o que parece dizer a epístola. Aceitar os louvores poéticos é, portan-

to, reconhecer em quem os tece um homem de letras.

E não é só de monarcas e nobres que os árcades solicitam tal reconhecimento. Por vezes dirigem seus poemas a outros poetas que, também em busca de identificação, passam a trocar elogios e odes numa “conversa poética” cujo resultado deveria ser um reconhecimento mútuo como “intelectuais”. Daí, as incontáveis comemorações e celebrações que marcaram as associações literárias mais ativas no decorrer do século XVIII na colônia. Tais ocasiões se mostravam especialmente convidativas para essa conversa entre “iguais”.

Para isso chama a atenção Antônio Cândido na *Formação da Literatura Brasileira*:

Assinalemos que tais comemorações, a pretexto de elogiar um poderoso, cultuar um santo ou celebrar um acontecimento, eram sutilmente utilizadas pelos participantes para um amplo movimento de elogio mútuo, graças ao qual marcavam-se e reforçavam-se as posições dos membros.⁵⁹

O que, na opinião de Cândido, funcionava como mais um aspecto deste “mecanismo de definição de *status* dos letrados”.⁶⁰

Cada referência elogiosa a um outro letrado equivale a uma autodefinição para o autor do poema. Tratar Cláudio Manuel da Costa de “cantor celeste” funcionava para Gonzaga, por exemplo, como um meio de também se identificar como “cantor”, como “poeta”. Veja-se o que diz ele na primeira parte de sua “Lira 31” a respeito de Cláudio:

Porém que importa
não valhas nada
seres cantada
do teu Dirceu?
Tu tens, Marília,

cantor celeste;
o meu Glauceste
a voz ergueu:
irá teu nome
aos fins da terra
e ao mesmo céu.⁶¹

A primeira impressão que deixa a leitura do poema é de um grande elogio a "Glauceste". A lira compara os dois cantos, o de Dirceu e o de Glauceste, e sugere que apenas o do último é capaz de ir "aos fins da terra e ao mesmo céu". Gonzaga define o seu próprio canto como de pouca valia, enquanto o de Cláudio recebe a qualificação de "celeste". Observando-se melhor o texto, no entanto, percebe-se que a comparação é apenas um recurso retórico para definir a ambos, Gonzaga e Cláudio Manuel, como "cantores". E para dotar este canto de um poder e uma extensão tão imensos que poderiam levar o nome de Marília aos confins da terra.

Caminham na mesma direção textos como o soneto de Alvarenga Peixoto e a epístola de Silva Alvarenga, ambos dedicados a Basílio da Gama. Como sempre, referem-se ao destinatário com o seu nome de pastor: Terminando Sipílio. A ele diz, para finalizar sua carta poética, Silva Alvarenga:

Consulta, amigo, o gênio, que mais em ti domine:
Tu podes ser Molière, tu podes ser Racine.
Marqueses tem Lisboa, se cardeais Paris.
José pode fazer mais do que fez Luís.⁶²

Utilizando termos de comparação oriundos da cultura européia, Silva Alvarenga serve-se da figura de José Basílio da Gama para colocar em primeiro plano o escritor brasileiro. Daí o último verso de sua epístola aludir a uma possível superioridade de Basílio da Gama (José) sobre Camões (Luís).

Do mesmo modo que Pombal equivaleria em poder a Richelieu, e Lisboa como centro cultural a Paris, também a colônia é colocada em pé de igualdade à metrópole por Silva Alvarenga. Por isso, ao mesmo tempo que compara Pombal a Richelieu, associa Basílio da Gama a nomes ilustres europeus. Se Lisboa, graças à atuação de Pombal, se assemelha a Paris, a colônia brasileira também se aproxima da metrópole graças à sua produção cultural. Exemplificada no texto de Silva Alvarenga pela obra de Basílio da Gama.

Falar de Basílio da Gama é como falar de todos os letrados da colônia. Dar-lhe *status* é buscar reconhecimento para toda a produção literária colonial no período. Centralizam-se os elogios em figuras isoladas, mas é para o escritor brasileiro que se busca uma carta de alforria ao menos no plano da cultura. Desloca-se para alguém em especial (no caso, Basílio da Gama) o *status* de “gênio”, quando é para todos os demais homens de letras da colônia que se busca tal caracterização. Deslocamento que já se pode perceber logo nos primeiros versos do soneto de Alvarenga Peixoto quando se refere a *O Uruguai*:

Entro pelo Uruguai: vejo a cultura
Das novas terras por engenho claro;
Mas chego ao templo majestoso e paro
Embebido nos rasgos da pintura.⁶³

Ler *O Uruguai* é, portanto, ter uma “visão” da cultura brasileira. Referir-se a esta obra em particular como “templo majestoso” tecido “por engenho claro” e “rasgos da pintura” é, então, atribuir idêntico engenho à produção cultural da colônia.

Por isso, Silva Alvarenga, ao glorificar Basílio da Gama na sua epístola, fala em “glória da nação”. Atribuir gênio a *um* é chamar toda a produção literária brasileira da época de *ilustrada*. É buscar identidade cultural pró-

pria para o país e seus intelectuais. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho da "Epístola":

A glória da nação se eleva, e se assegura
Nas letras, no comércio, nas armas, na cultura
Nascem as artes belas, e o raio da verdade
Derrama sobre nós a sua claridade.
Vai tudo a florescer, e por que o povo estude
Renasce nos teatros a escola da virtude.⁶⁴

A epístola mais parece um elogio genérico à Ilustração do que a Basílio da Gama. O poeta serve sobretudo de pretexto para se prefigurar um destino glorioso para a colônia, a ser alcançado via arte, cultura e educação. Ou seja: por intermédio da ação daqueles que se consideram portadores das "luzes" — os intelectuais. Passa-se do elogio a um poeta em especial à glorificação das luzes e da cultura como vias privilegiadas de acesso da colônia ao "florescimento" e à "verdade". Tendo como condutores, do ponto de vista árcade, seus homens de letras — é claro.

Ponto de vista compreensível quando se pensa que escrevem num meio cultural de pouco brilho e numa sociedade de estatuto colonial e, sob todos os aspectos, dependente da cultura e da política européias. Daí, como afirma Cândido, o

louvor dos confrades e pósteros, que ampliam o mérito real, exageram as provas de talento, procurando inconscientemente por esta forma dar repercussão às coisas do espírito, numa sociedade pouco capaz de avaliá-las e recebê-las dignamente.⁶⁵

E conquistar, desta forma, um maior poder para os seus intelectuais.

Enquanto a *poesia endereçada* árcade ora se voltava para os poderosos em busca de favores e proteção, ora se norteava por uma troca de elogios entre letrados que buscavam assim o reconhecimento mútuo de sua identi-

dade como intelectuais, a quem se dirigia o Sapateiro Silva nas suas conversas poéticas?

Não se pode dizer que os seus sonetos, ao contrário dos arcádicos, sejam de todo desinteressados. Mesmo sem dedicar odes a monarcas ou marqueses, observando-se os destinatários de seus poemas, percebe-se que não são também, em absoluto, escolhidos ao acaso.

Observemos primeiro um soneto dedicado a alguém que fizera uma encomenda ao poeta-sapateiro. E o poema serve de explicação poética para o atraso na entrega:

Não se enfade, menina, dessa sorte,
Por São Paulo me espere mais uns dias,
Que os sapatos irão nas noites frias,
Pois não quer São Crispim que agora os corte.

Praza a Deus que eu de todo vença a morte,
Que verá como em três Ave-Marias
Lhe faço pra estragar as francesias
Sapatos de cetim com sola forte.

Mas se os quer com mais pronta raridade,
Requeira a Solimão na Maurîtânia
Que servida há de ser com mais vontade.

Pois ele pela ver na nova Albânia,
Lhe dará pra que traje à divindade,
As botas do Grão-Duque de Aquitânia.⁶⁶

A rigor, seria de se esperar do artesão atitude um pouco mais subserviente para com uma de suas freguesas. O Sapateiro depende da menina que deseja sapatos de cetim, do mesmo modo que um intelectual como Alvarenga Peixoto de sua rainha D. Maria I ou Basílio da Gama da política ilustrada de Pombal. O poeta-sapateiro comporta-se, no entanto, de maneira simetricamente oposta à dos demais. Ao invés de louvores e pedidos de bênção, nem justifica seu atraso, nem pede desculpas, nem se dirige à “menina” como quem pede um favor.

Sequer se dá ao trabalho de marcar uma data para a entrega dos sapatos. Diz apenas que, "se vencer a morte", "em três Ave-Marias" os entregará a ela.

Trata sua freguesa e interlocutora com bastante ironia, sugerindo que, se tiver muita pressa, os encomende na "Mauritânia". Serve-se, ainda, como fecho de ouro para o soneto, de uma ameaça meio cômica: se não tivesse calma seria bem provável que tivesse de se contentar com "as botas do Grão-Duque de Aquitânia". Ironia que as poesias endereçadas dos árcades não costumam comportar. Nelas, trabalha-se unicamente com uma gentil espécie de "escambo". O poeta elogia, o poderoso o favorece. Qualquer ironia mais forte poderia romper esse jogo de interesses.

Por isso o tom da conversa poética de Joaquim José da Silva com sua cliente é tão diverso do das odes e epístolas em louvor a este ou àquele nobre. Enquanto as odes comemorativas parecem solicitar de seus ouvintes apenas aplausos e vivas, quem ouve ou lê o soneto do Sapateiro Silva só pode ter uma reação bem pouco respeitosa: o riso.

A conversa poética travada no soneto é com uma interlocutora até certo ponto poderosa. É dela que virá o pagamento para o trabalho do sapateiro. Ele, entretanto, ao invés de respeitosa ode, dedica-lhe uma carta irônica. E não faz de sua interlocutora objeto de aplausos e louvores, e sim de gracejos. Como era comum na época, produz uma poesia endereçada. Mas não em louvor de seu destinatário. Muito pelo contrário. Trata-se de uma conversa poética cujo alvo não é erguer nenhuma "estátua" para seu interlocutor. O soneto do Sapateiro Silva caminha em direção oposta. E transfigura seu destinatário em cômica caricatura. Capaz até de, ao invés de sapatos de cetim, ter de calçar as botas do Grão-Duque de Aquitânia.

Se até quando se dirige a alguém mais poderoso que ele o poeta-sapateiro se mostra tão irreverente, quanto

mais quando se trata de um "igual". Não há, como entre Cláudio Manuel da Costa e Gonzaga ou entre Silva Alvarenga e Basílio da Gama, uma longa troca de elogios. Entre o poeta-artesão e seus "iguais" a conversa poética está muito mais para a troca de ofensas que de louvores. O que se pode perceber no soneto dirigido a um Mestre Alfaiate:

Senhor Mestre Alfaiate, este calção
Está como os sapatos, que eu lhe fiz?
De que serve o dedal, tesoura e giz,
Se não sabe pegar-lhe com a mão?

Você não é Alfaiate, é remendão,
Eu bem podia crer o que se diz;
Porém como por asno nunca quis,
Justo é sinta o mal sem remissão.

Já outro que ali mora junto à Sé
Bem conhecido, Antônio Marroquim,
Me deitou a perder um guarda-pé.

Se eu daqui a dez anos, para mim,
Não fizer em calção de sufulé,
Não me chamem jamais Mestre Joaquim.⁶⁷

Ao invés de tecer um longo elogio à competência artesanal de seu companheiro alfaiate, que poderia funcionar como um meio de realçar o próprio ofício de artesão, Joaquim José da Silva se permite duvidar não só da habilidade do alfaiate como da sua própria. Daí, a pergunta com a qual se inicia o soneto: "Senhor Mestre Alfaiate, este calção / Está como os sapatos, que eu lhe fiz?"

Troca inclusive o título atribuído ao seu interlocutor. Inicia o poema chamando-o de "Mestre" e acaba por referir-se a ele como "remendão". E aproveita ainda para se referir de modo bem pouco elogioso a um outro artesão, Antônio Marroquim, que, segundo o poeta, lhe teria

deitado “a perder um guarda-pé”.

Enquanto os árcades costumavam se utilizar dos poemas dedicados a outros letrados como um meio privilegiado de realçar sua função enquanto intelectuais, bem diverso é o caminho trilhado pela “poesia endereçada” do Sapateiro Silva. Nela, a regra geral é uma desqualificação não só dos mais poderosos do que ele, mas também daqueles que partilham com ele de um mesmo papel.

Seja falando de outros artesãos, seja falando de outros poetas, é sempre a galhofa o tom escolhido por Joaquim José da Silva. Por isso, noutro soneto, diz de alguém que se assemelha a ele pelo ofício de poeta:

As Rimas de João Xavier de Matos
São obras de um Cênio bem completo;
Mas melhor não faz ele um bom soneto,
Do que eu faço alguns pares de sapatos.⁶⁸

Utilizando-se de seu ofício duplo como arma, consegue ironizar, sob a aparência de um elogio, a obra de João Xavier de Matos. Numa sociedade de poucos letrados, um “soneto” desfruta de uma posição bem mais privilegiada do que a de qualquer produto artesanal, como os “pares de sapatos” citados no poema. Mesmo tratando João Xavier de “gênio bem completo”, a simples equiparação de suas rimas a sapatos funciona, portanto, de modo irônico. E serve, de certo modo, ao Sapateiro Silva como um excelente meio de autovalorização.

Se enquanto sapateiro seus poemas dificilmente eram olhados como literatura, compara, por sua vez, os sonetos de um poeta tido como tal não aos seus próprios sonetos e sim aos seus sapatos. Desta maneira, critica não só “as rimas de João Xavier de Matos”, mas também toda a hierarquia de papéis e valores estéticos da época, responsável pela exclusão do mundo dos letrados da figura híbrida de um poeta-sapateiro como ele.

3.3 Poesia e “Grossura”

A insistente recusa de Joaquim José da Silva em se autodefinir como poeta já seria de molde a justificar sua “desqualificação” enquanto letrado. Se ele mesmo só se valorizava como “Primaz da Parnasal Sapataria”, como esperar que lhe concedessem algum lugar no Parnaso poético? Principalmente num período em que “escritor” se tornava uma categoria mais claramente diferenciada na sociedade brasileira, nada mais temerário do que chamar de poeta alguém que insistia em ressaltar a própria ambigüidade, a própria oscilação entre o trabalho literário e o ofício de sapateiro; alguém que misturava mitologia e pilhéria, formas literárias clássicas e assuntos prosaicos, sonetos e uma linguagem popular. A mesma duplicidade que parecia lhe tirar o direito de se considerar um homem de letras, caracterizava igualmente sua produção poética e foi utilizada como justificativa para lançá-la ao esquecimento.

Uma poesia escrita com as mãos de um sapateiro não poderia deixar de conter as marcas da “dureza” e da “calosidade” de quem trabalha como artífice. Dos poetas formados em Coimbra, com suas mãos bem tratadas de juízes e professores, não seriam mesmo de esperar textos cheios de “misturas” e “calosidades”. Por isso os sonetos e as glosas do Sapateiro Silva fogem tanto à regra. Por isso, nos seus textos, nossos historiadores literários descobrem tantas “impurezas”, tantas “inadequações”. Descobrem, antes de tudo, uma poesia que se deixa marcar pelo cotidiano e pelo trabalho de quem a escreve. Uma poesia que se escreve e se “suja” na oficina de um Mestre Sapateiro.

Explica-se, assim, que, para lançar numa das latas de lixo de nossa história literária a produção poética do Sapateiro Silva, se tenha procurado desvalorizá-la sobretudo definindo-a como “grossura” ou “sujeira”, como

um resto do qual o melhor é descartar-se logo.

Às vezes o descarte é instantâneo. Como no *Florilégio* de Varnhagen, onde a transcrição de um dos versos de Joaquim José da Silva é substituída sumariamente por uma linha pontilhada, por um silêncio que serviria para “limpar” seu texto de expressão considerada de baixo calão.

Às vezes há um descarte mais sutil. Como o operado por Sílvio Romero na sua *História da Literatura Brasileira*. Aí, ao invés da supressão sumária das “rudezas” de linguagem do poeta-sapateiro, elabora-se um diagnóstico estético capaz de justificar sua colocação à margem. Já que, na opinião de Romero, trata-se da “pilhéria grossa, pesada, das baixas classes”.⁶⁹

No caso de Sílvio Romero a condenação ainda vai mais longe. Na sua opinião o humor fugiria ao “caráter nacional brasileiro”, argumento com o qual desqualifica de um modo geral toda a literatura cômica produzida no país. Ou, nas suas palavras: “O talento lírico dos nossos poetas dá-se mal nas composições de outra índole, como a epopéia ou o poema cômico e satírico.”⁷⁰ Se toda a poesia cômica brasileira já desagrada tanto a ele, quanto mais quando se trata do que chama de “pilhéria grossa”.

É interessante observar, no entanto, nos poucos parágrafos da sua *História da Literatura Brasileira* dedicados ao Sapateiro Silva, como, em meio a toda a sua dificuldade em defini-lo, a ênfase de Sílvio Romero recai sempre na *grossura*. Fala em “grossura”, “pesado”, em “estilo agreste” e “rudeza”. Atribui aos poemas do poeta-sapateiro uma concretude talvez mais apropriada para se falar de outro tipo de objetos. Dá aos sonetos e glosas características táteis, volume, peso, espessura, como se falasse realmente de objetos artesanais. Como se olhasse para os poemas e só visse sapatos. Como se visse realmente escrito, nas costas do poeta popular, *sapateiro*.

Nem todos os autores de poemas satíricos da época

receberam, entretanto, um tratamento tão rigoroso da parte de nossos historiadores literários. Quando se trata das *Cartas Chilenas*, de *O Desertor* ou *O Reino da Estupidez*, textos também do final do século XVIII, os comentários se tornam muito mais amenos. “Sátira” pode, “pilhéria”, não. Sorriso irônico pode, gargalhada, não. Ironias “ilustradas” sim, “rudeza” popular, não. Isto, do ponto de vista de nossa historiografia literária tradicional, capaz de substituir versos por linhas pontilhadas ou de invalidar sua leitura chamando-os de grosseiros quando trazem à cena assuntos inesperados ou fazem uso de tom pouco habitual aos poetas-cortesãos da época.

Ora, por que, então, alguns textos cômicos são aceitáveis e outros não? Não é suficiente ressaltar a diferente origem social de alguém como, por exemplo, Francisco de Melo Franco, o autor de *O Reino da Estupidez*, e Joaquim José da Silva. Também Silva Alvarenga, de família humilde, e seu *O Desertor* tiveram acolhida bem mais generosa que as décimas satíricas do Sapateiro Silva. A autoria não é explicação suficiente. Talvez a melhor acolhida de determinados textos se ligue fundamentalmente ao que lhes serve de eixo para que obtenham seu efeito humorístico.

De onde vem a possível comicidade de uma obra como *O Desertor*? Segundo José Guilherme Merquior, “*O Desertor* baseia o seu humor na visão do triunfo ilustrado sobre a universidade obscurantista, reformada por Pombal”.⁷¹ O efeito cômico parece atrelar-se à ideologia ilustrada e ao elogio do despotismo esclarecido, práticas bem habituais aos poetas setecentistas. Por isso em *O Reino da Estupidez* os motivos de riso têm a mesma origem. Aí, fala-se também nas reformas pombalinas e na ilustração. Só que os personagens vitoriosos, mas caricaturados no poema de Melo Franco, são a “Estupidez”, o “Fanatismo”, a “Hipocrisia” e a “Superstição”. Conseguem derrotar a “Ilustração” e formar o “Reino da Estu-

pidez”, mas o texto satírico se encarrega de tornar os vencedores menos objetos de riso.

Tanto em *O Desertor* quanto em *O Reino da Estupidez* o humor funciona de modo semelhante aos poemas endereçados árcades. Trata-se de construir ficcionalmente um espaço mais amplo para a atuação daqueles que se consideram portadores das luzes: os “intelectuais”. Trata-se de retomar, via poesia, um poder que pareciam ameaçados de perder com a derrota da política pombalina. Rir da “Estupidez” e do “Obscurantismo” serve de “escudo” contra um medo generalizado da Inquisição. Quem ri dos poemas satíricos de Silva Alvarenga e Melo Franco é, portanto, quem sofre com a queda de Pombal, quem teme pela perda do próprio poder.

Há, nesse sentido, algumas marcas que caracterizam os destinatários das gracinhas literárias escritas em decassílabos brancos por Francisco de Melo Franco e Silva Alvarenga. Não é difícil descobrir quem pode rir com eles de suas alfinetadas em “ilustres e sábios Acadêmicos”. Antes de mais nada, os dois livros pressupõem um leitor que sabe do jogo de poder travado na metrópole, que tem uma certa intimidade com o funcionamento da Universidade de Coimbra e das associações literárias antes e depois de Pombal. Trata-se, pois, de um leitor de beca. De um leitor cujo repertório político e literário se aproxima ao dos poetas-cortesãos de tal modo que pode ter medo e rir com eles das mesmas coisas.

Esse mesmo leitor já não se sente tão à vontade quando as fontes do riso são questões menos cosmopolitas. E tratadas em linguagem pouco “cortês”. Por isso Januário da Cunha Barbosa se viu obrigado a apelar para os “espíritos joviais”⁷² ao divulgar os “versos jocosos”⁷³ do Sapateiro Silva. Sua comicidade destoa claramente da conversa entre “iguais” que serve de eixo ao

humor tanto de *O Reino da Estupidez* quanto de *O Desertor*. Para o público literário em formação nos fins do século XVIII no Brasil era muito mais fácil achar graça nas alegorias de um Francisco de Melo Franco e nos elogios a Pombal de Silva Alvarenga do que nas referências alimentares, nas “injúrias”, nas “fraldas rotas” e no “excesso” de rudeza das décimas satíricas e sonetos do Sapateiro Silva.

Mesmo achando graça de Joaquim José da Silva, quando ele cumpria seu papel de jogral e animador de banquetes, isto não significava que ao seu humor fosse concedido o *status* de literatura. Mesmo os que riam dele nas festas não lhe concediam lugar algum em meio aos autores de poemas satíricos consagrados. Daí, o comentário de Sílvio Romero: “não é um poeta satírico; também não é um poeta cômico ou o que hoje chamamos um humorista.”⁷⁴ Joaquim José da Silva “divertia os figurões de seu tempo”⁷⁵, mas os mesmos letrados e poderosos permitiam os seus versos cômicos em festas e os excluía do domínio da literatura.

Tal diferença não escapou, no entanto, à pena do Mestre Sapateiro. E ele mesmo se encarregou, num de seus sonetos, de chamar a atenção para a peculiaridade do seu humor. Eis o soneto:

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

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.

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

Tem possuído alguns de afasta-afasta:
Porém nunca um Poeta sapateiro,
Que tenha um tal humor; adeus, que basta. ⁷⁶

O poema se inicia prefigurando o ritmo apropriado para a sua leitura. Enquanto se toma um rápido gole dá para ler os seus “desencaixes”. Sugere, inclusive, ao seu eventual público que “afoito leia”. Trata-se, portanto, de uma poesia de “ação rápida”, quase como um gole de vinho. De um texto cuja ação é comparada a efeitos digestivos. E onde se parece estar rimando todo o tempo humor com “refeitório” e “consolatório”. Com um duplo efeito: digestão rápida e “melhor” consolo.

O poeta-sapateiro chama a atenção aí justamente para o lugar que costumava caber aos seus poemas. Entre um gole e uma dentada, o breve tempo de dar uma risada com os seus versos. E descreve o cenário bem pouco literário que lhe cabia: refeitório, ceia e comidas diversas. Seus poemas eram servidos como um “molhinho” a mais nos banquetes e festas a que comparecia.

Por isso não compara os seus versos a poemas de outros autores. Compara-os, neste soneto, sempre a alimentos. E se sugere ao leitor que lhes dê alguma atenção é porque talvez estejam melhores do que a “ceia” e tragam maior consolo do que o “molhinho da lampreia”. Se o seu papel de jogral e animador de festas o colocava no mesmo plano que os pratos a serem servidos, não é de estranhar que o Sapateiro Silva disputasse a atenção do leitor justamente com as comidas e bebidas.

Trata-se, sem dúvida, de atitude pouco literária aos olhos dos poetas árcades que tinham a sua platéia de leitores e as academias e associações culturais para ouvi-los. E que, quando mencionavam “comidas” e banquetes, era de modo alegórico ou diluído em dezenas de abstrações. Basta lembrar os adornos monárquicos com que

Santa Rita Durão descreve o ananás no *Caramuru*. Diz ele no Canto VIII:

Das frutas do País a mais louvada
É o Régio Ananás, fruta tão boa,
Que a mesma natureza namorada
Quis como a Rei cingi-la da coroa:

Tão grato cheiro dá, que uma talhada
Surpreende o olfato de qualquer pessoa;
Que a não ter do Ananás distinto aviso,
Fragância a cuidará do Paraíso.⁷⁷

Para falar de uma simples fruta da terra é preciso escrevê-la com maiúscula e orná-la de atributos reais. Fala-se de um alimento como se o objeto em questão fosse uma entidade mitológica qualquer. Nem forma concreta lhe é dada. A ênfase, ao descrevê-lo, recai no aroma, no que um alimento tem de invisível. Deste modo, ao contrário das referências do Sapateiro Silva ao “molho” e ao “gosto” das comidas, Santa Rita Durão faz do seu “Régio Ananás” pura “fragrância” paradisíaca.

Espiritualiza-se assim até uma fruta. E não se faz menção alguma às refeições e à digestão de “fruta tão boa”. Fruta aqui é simples cenário, é apenas um elemento a mais na descrição “pitoresca” do país. Procedimento semelhante ao de Frei Francisco de São Carlos em “A Assunção”, onde, nas palavras de Cândido, “promove a natureza brasileira a alturas inéditas, ornando o Paraíso de ipês, jaqueiras, bananeiras, cajueiros, abacaxis, e pedindo inspiração à mangueira”.⁷⁹ Como se pode perceber em pequeno trecho do poema:

A manga doce, e em cheiro soberana,
Que imita o coração, no galho ufana,
De um lado a crócea cor e fulva exalta

Do luzente metal, que a muitos falta,
De outro lado porém retrata aquela,
Que o pudor chama às faces da donzela.⁸⁰

O protagonista deste trecho não é mais o ananás e sim a manga. Mantém-se, no entanto, o mesmo tipo de descrição abstrata. Também privilegiam-se no texto de Frei Francisco a cor e o cheiro. De preferência, ressaltam-se os aspectos plásticos da fruta e ignora-se dela o sabor. Toda a descrição tende a transformar a fruta na imagem poética o mais abstrata possível. As analogias são entre a manga e o coração, a manga e o brilho do ouro, a manga e as faces rubras de uma donzela. Não parece haver nada de comestível na fruta, de tão etérea que é sua imagem no poema.

Abstrações que parecem preservar as convenções características à poesia árcade no Brasil. Do mesmo modo que os poetas adotam identidades pastorais para si e para suas amadas e interlocutores, qualquer assunto ou objeto poético passa por um processo de “despersonalização” semelhante. Não são apenas os poetas que se imaginam trafegando como pastores nessa Arcádia tropical que era o Brasil literário do final do século XVIII. Como medusas com trajes pastorais, tudo aquilo que observam e tomam como objeto de seus poemas se petrifica e transforma-se subitamente em convenção literária. Quer se trate de um ananás, uma manga doce ou uma situação amorosa ou humorística qualquer.

O humor árcade é, antes de tudo, “convencional”. Por isso Joaquim José da Silva percebe a própria diferença. Por isso chama a atenção para o fato de o Rio de Janeiro não possuir “um gênio desta casta” e não contar no “seu roteiro” com “um Poeta sapateiro / que tenha um tal humor”. Não chega propriamente a definir o seu humor. Ressalta apenas que “tal humor” e “tal poeta” são de outra “casta”.

São de outra “casta” até literalmente. Entre as gracinhas literárias que os poetas-de-beca, os poetas-pastores trocam entre si, e as “pilhérias” cheias de referências digestivas e expressões populares do Sapateiro Silva está uma larga distância. E uma distância sobretudo de “casta”. Uma distância social e “literária” transponível quando os poemas cômicos são apenas para animar festejos, e alargada quando se trata de alojar as décimas satíricas do poeta-sapateiro junto ao humor obediente às convenções árcades de textos como *O Desertor*, *O Reino da Estupidez*. E até as *Cartas Chilenas*, cujo autor mais provável é Gonzaga.

Até o texto satírico considerado mais corrosivo no panorama literário brasileiro de fins do século XVIII, como é o caso das *Cartas Chilenas*, não foge tanto às convenções que regulamentam o humor árcade. Trata-se de uma sátira obediente, como seria de se esperar, ao processo de despersonalização literária. Daí, o autor utilizar como máscara o nome de “Critilo”, chamar o seu tirânico oponente de “Fanfarrão Minésio” e dar ao cenário mineiro de seu texto o nome de “Santiago”. O mesmo “baille de máscaras” que caracteriza a maior parte da produção literária brasileira de então. Mascaramento que se faz acompanhar também de um previsível elogio ao Despotismo Esclarecido e à Ilustração.

Mesmo cheias de indignação e de acusações de corrupção e desmando, por vezes parece faltar solo, no entanto, às *Cartas Chilenas*. Daí, o comentário de Alexandre Eulálio, em artigo recente, de que se poderiam perceber

nos interstícios ideológicos da escrita, os pontos de vista e os particulares preconceitos de quem se esconde atrás da máscara de Critilo (o mais vistoso deles é o altaneiro desprezo de casta pelos “vis mulatos”, “infames bodes”) [...].⁸¹

Não dá, portanto, para temer demais o humor de alguém que parece tão zeloso de sua "casta" a ponto de defender a metrópole, o escravismo e preconceitos étnicos e sociais os mais diversos.

A ponto de, noutro texto, numa de suas líras, falar de Tiradentes com o velho mote da "inferioridade social". Quer tentasse salvá-lo das acusações de que foi vítima o alferes, quer não, explicita-se, no entanto, a "visão-de-beça" que norteia a poesia de Gonzaga. Veja-se o trecho da "Lira 64" referente a Tiradentes:

Ama a gente avisada
a honra, a vida, o cabedal, tão pouco,
que ponha uma ação destas
nas mãos dum pobre, sem respeito e louco?⁸²

Pobreza e loucura, pobreza e desrespeito conjugam-se, assim, estranhamente na poesia de um dos inconfidentes. Estranhezas que não estão ausentes nem das *Cartas Chilenas*. Por isso, Alfredo Bosi assim se refere a elas na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*: "A sátira é o processo mais constante, mas o tom, desde os versos de abertura, é mais jocoso do que azedo."⁸³ Trata-se, portanto, de humor pouco corrosivo, apenas leves alfinetadas trocadas entre membros bem situados da camada dirigente colonial.

Do mesmo modo que a poesia endereçada árcade era, acima de tudo, uma "conversa entre iguais", uma troca poética de elogios, também as ofensas e sátiras são entre "iguais". Daí, o seu potencial de corrosão não ser lá muito grande. Nem do ponto de vista estritamente ideológico, nem do ponto de vista estético. Num terreno como no outro, a regra geral é manter um tom cosmopolita, uma linguagem convencional e um humor organizado de modo ameno em decassílabos brancos.

Neste sentido se poderia estender aos poemas satíricos da virada do século XVIII no Brasil comentário feito

por Alexandre Eulálio sobre as *Cartas Chilenas*. Nelas, segundo o crítico, se tenta “conciliar o garbo e a transparência ideais da linguagem, defendidos pela Arcádia setecentista, com o estilo chão da sátira”.⁸⁴ Nelas, na sua opinião, Gonzaga

acolhe a virulência do grotesco e não titubeia em usar expressões coloquiais, plebeísmos, dizeres de língua-de-preto, que acentuam a cor local sem perda da urbanidade do tom.⁸⁵

Como observou Bosi, há mais “jocosidade” e “divertimento” do que “azedume” e “virulência” nos poemas satíricos de Melo Franco, Silva Alvarenga e Gonzaga. Há, sobretudo, um extremo respeito às convenções literárias da época. À “urbanidade de tom” e ao “garbo” característicos da poesia árcade. E, se ideologicamente as sátiras não vão muito além de elogios a Pombal e à Ilustração, literariamente não chegam a “sujar” a “elegância” arcádica.

Por que, entretanto, o Sapateiro Silva não é um “humorista” desta casta? A sua rejeição por Sílvio Romero e as desculpas de um Januário da Cunha Barbosa já demonstram sua diferença. A sua própria definição como “gênio” de outra casta também a demonstra. Como explicar, no entanto, que as “expressões coloquiais”, o “estilo chão da sátira”, a “virulência do grotesco” sejam aceitáveis nas *Cartas Chilenas* e condenados como “pilhéria grossa” nos poemas de Joaquim José da Silva? Por que se tornam, num caso, objeto de discussão literária, e, no outro, “restos” lançados numa lata de lixo cosmopolita e convencional?

Quando utilizados por alguém como Gonzaga, o coloquialismo, o grotesco, a sátira passam por uma espécie de “escola de boas maneiras”. Não chegam a afetar seja a ideologia ilustrada, seja a estética árcade. Ou, como observa Alexandre Eulálio, a tentativa de Gonzaga é justa-

mente “conciliar” a sátira com “o garbo e a transparência ideais da linguagem, defendidos pela Arcádia setecentista”.⁸⁶ O que parece faltar no Sapateiro Silva é exatamente este “espírito de conciliação”.

Há duplicidade de tom nos textos satíricos de Gonzaga, Silva Alvarenga e Melo Franco. Como nos sonetos e glosas do poeta-sapateiro. A diferença é que, no caso dos poetas-de-beca, a duplicidade é *apenas* um recurso cômico. E não se apresenta como uma “contradição” entre grossura e poesia aos olhos de quem lê *O Reino da Estupidez*, *O Desertor* ou as *Cartas Chilenas*. É um truque literário, aceitável sobretudo porque não parece ameaçar a “urbanidade” e o “garbo” dominantes nos textos. Neste caso, a duplicidade “cabe” nos estreitos moldes da estética setecentista no Brasil.

Nos textos do Sapateiro Silva também vai estar presente a duplicidade de tom. Inaceitável, no entanto, por estar mais próxima à idéia de contradição do que à simples gracinha literária. Inaceitável fundamentalmente porque parece ameaçar os ideais estéticos vigentes e trazer à cena literária da virada do século XVIII para o XIX as contradições de uma cultura cujo talhe europeu nem sempre se mantinha tão “cosmopolita” quando trajado na colônia, de uma literatura em formação que se auto-definia libertária e nativista, mas na qual até mangas e abacaxis recebiam cetro e coroa para se tornarem objeto de poesia, de uma figura de “intelectual” que começava a se esboçar no país, mas da qual se excluíam personagens híbridos e produtos literários onde as “rudezas” e “duplicidades” não fossem apenas “efeitos” estéticos convencionais.

A começar por uma estranha diferença entre um molde clássico (o soneto) e assuntos triviais, às vezes até beirando a injúria, o eixo da poesia do Sapateiro Silva parece estar justamente nessa ambiguidade entre o “uso” e o “abuso” da norma literária do período. E, quando se

utiliza de modelo característico à poesia popular (as glosas), também é para deixar patentes inúmeras duplicidades. Aos sonetos acrescenta um linguajar popular e referências a roupas rotas, falta de dinheiro, molho de comida, batuques e festas. Às glosas mistura, volta e meia, inusitadas referências ao Capitólio, a Plutarco, a Cupido e a alguns personagens mais adequados a poemas estritamente obedientes aos moldes neoclássicos.

Quando parece falar uma linguagem literária “clássica”, subitamente “desafina” e passa a desfiar “injúrias” e “grosserias”. Quando, ao contrário, se espera dele um tom mais relaxado e popular, tira da manga referências inesperadas à mitologia greco-latina e ao repertório poético árcade. Em ambos os casos, foge à regra e obriga o seu leitor ou ouvinte a se defrontar com inquietantes contradições.

Neste jogo entre a “desidealização” do poético e “poetização” do prosaico talvez seja possível aproximar o Sapateiro Silva de outro personagem que também já passou algum tempo vivendo numa das latas de lixo de nossa história literária: Gregório de Matos, o “Boca do Inferno”. Analogia que não chega a ser propriamente uma novidade, já que Antônio Cândido na sua *Formação da Literatura Brasileira* esboça uma “linhagem” literária satírica, irreverente e sem uma continuidade estrita que passaria por Gregório de Matos, Joaquim José da Silva e viria desembocar nos poemas cômicos de Bernardo Guimarães já em pleno Romantismo.

Segundo Cândido, o Sapateiro Silva seria “uma espécie de eco longínquo de Gregório de Matos”.⁸⁷ Tomando como exemplo um dos sonetos do “Boca do Inferno”, vejamos de que maneira tal analogia se torna possível. Trata-se de poema em que retoma de modo satírico os seguintes versos de Quevedo:

Ay, Floralba! Sonhe que te. . . dirélo?
Si, pues que sueño fué: que te gozaba.

Eis agora o soneto de Gregório de Matos Guerra:

Ai, Custódia! Sonhei. . . (não sei se o diga)
Sonhei, que entre meus braços vos gozava:
Oh, se verdade fosse o que sonhava!
Mas não permite Amor que eu tal consiga.

O que anda no cuidado, e dá fadiga,
Entre sonhos o Amor representava
No teatro da noite, em que apertava
A alma dos sentidos, doce liga.

Acordei eu; e feito sentinela
De toda a cama, pus-me uma peçonha,
Vendo-me só sem vós, e em tal mazela:

E disse (porque o caso me envergonha)
Trabalho tem quem ama, e se desvela;
E muito mais, quem dorme, e em falso sonha.⁸⁸

O que caracteriza este poema? A oscilação entre o “soneto petrarquista”, uma retórica amorosa de tom elevado, e o “realismo erótico” que domina sobretudo os dois tercetos finais. O jogo entre uma dicção literária barroca e o uso de referências “vulgares”. Ou, como observa Merquior em *De Anchieta a Euclides*:

Gregório dessublima a grandiloquência do verso erótico dos melhores autores seiscentistas, numa “coloquialização” que, precisamente por *coexistir* com o sentimento sério, confere um sabor atualíssimo a certas peças.⁸⁹

Daí, na opinião de Merquior, ela ter motivado “uma alteração muito expressiva do lirismo amoroso em língua portuguesa”.⁹⁰

Utilizando um referencial literário “elevado” (Quevedo), e uma forma clássica (o soneto), Gregório de Matos mistura satiricamente a eles algumas “peçonhas” e alusões eróticas “pouco sublimes” tendo em vista as convenções literárias que repeliam tal “desidealização” do lirismo. Misturas cujo efeito aproxima sua obra dos poemas do Sapateiro Silva. Com a diferença de na obra do poeta-sapateiro o prosaísmo alterar mais do que apenas as convenções da lírica “amorosa”.

No caso de Joaquim José da Silva a “grossura” de tom não se limita à esfera amorosa. É claro que vai estar presente *também* aí. Basta lembrar a glosa onde se fala da “íngrata mais bela”. Nela, da amada chama-se a atenção fundamentalmente para aspectos desagradáveis, tais como o “gênio presumido”, a “dura porfia”, o “mau modo”, a “vil prole”. Isto, em meio a uma imensa declaração de amor:

Eu morri sempre por ela,
Ela nunca me quis bem.⁹¹

Lirismo e injúria de mãos dadas na sua poesia amorosa, do mesmo modo que nos outros poemas se misturam moldes populares e referências clássicas, sonetos e expressões prosaicas. Daí, a acusação de Sílvia Romero a respeito do poeta-sapateiro de que “tinha do povo somente o lado da farsa, do burlesco; alguma coisa do que se pode chamar o canalhismo em poesia”.⁹² Fala em “canalhismo” e “grossura” numa depreciação simultaneamente moral e estética do Sapateiro Silva. “Canalhismo” parece localizar sua produção poética fora do âmbito “familiar” e “reservado” dos letrados de então. Já a menção à “grossura” parece tirar de seus poemas algumas das marcas básicas da literatura árcade como a abstração, o seu caráter etéreo e o tom cortês.

Nada parece menos adequado à troca de gentilezas tão cara aos poetas-pastores do que as injúrias, referências digestivas e expressões populares tão disseminadas, por sua vez, na obra do Sapateiro Silva. Há injúrias de todo o tipo. Num de seus sonetos refere-se a alguém como “um certo salafrário”. De outro de seus personagens diz ser “todo torto” e “mui feio”. Ao Mestre Alfaiate chama de “remendão”. Às rimas de João Xavier se refere como piores “do que faço alguns pares de sapatos”. Quase todos os personagens referidos nos seus poemas recebem tratamento pouco respeitoso. E mesmo o poeta-sapateiro é apanhado por sua “pena ferina”. Daí, para falar de suas próprias fantasias e desejos, utilizar-se de analogias desidealizantes e chamá-los de “fanforrice”, “parvoíce” ou “tolice”.

Caberia, no entanto, perguntar por que tantas injúrias? Por que a predominância de tal procedimento satírico ao invés de outros também possíveis como “palavrões”, por exemplo? É verdade que não faltam algumas palavras consideradas “grosseiras”, a ponto de um Varnhagen ter sido obrigado a eclipsar de uma das glosas um verso quase inteiro por conter expressões inaceitáveis aos olhos e ouvidos do reduzido público literário brasileiro do início do século passado.

Se do próprio país só se falava de modo indireto, chamando-o de “Arcádia”, se nem as frutas da terra podiam ser objeto de poesia sem receberem cetro e coroa, se todos os assuntos recebiam um “gentil” mascaramento, como aceitar referências explícitas à defecação ou a expressões de um prosaísmo mais cru? Só franzindo o nariz como Sílvio Romero e dizendo tratar-se do humor “grosso” e “pesado” das “baixas classes”.

Caberia, nesse sentido, chamar a atenção para os comentários de Pierre Guiraud em *Les Gros Mots* sobre a genealogia de noções como estas de “grossura” e “baixeza”. Diz ele:

A *vulgaridade* é uma noção puramente social: *vulgar*, etimologicamente sinônimo de popular e comum, define a massa da população inculta por oposição a uma minoria e a uma elite aristocrática.⁹³

E acrescenta:

Sinônimo da “vulgaridade” é a “baixeza”, segundo uma imagem que assimila a sociedade a uma escala ou a uma pirâmide da qual uma elite ocupa o ponto mais alto, enquanto a massa se encontra em baixo.⁹⁴

Quem, nas palavras de Guiraud, possuiria, então, o poder de definir um enunciado como vulgar ou grosseiro? Certamente não aqueles que têm sua fala desvalorizada por tais qualificativos. Tais noções se produzem exatamente nos locais onde se barra a entrada de expressões prosaicas e poetas populares. É do “alto” que se desprezam como “vulgares” quaisquer produtos lingüísticos capazes de ameaçar a uniformidade das normas literárias com que se deleitam as “elites” do “topo” de uma pirâmide social em construção na colônia.

É preciso “desvalorizar” uma obra como a do Sapateiro Silva e, de certa forma, também os poemas satíricos de Gregório de Matos, porque do contrário a desvalorização caminharia em sentido inverso. Em direção às normas estéticas, às hierarquias e aos valores literários e lingüísticos dominantes. É para preservarem uma hierarquia estética onde sua identidade social de letrados está garantida que nossos intelectuais se sentem obrigados a deixar “nos fundos” de sua “pirâmide” literária qualquer texto ou personagem ao menos potencialmente ameaçador.

Há, portanto, uma acusação de “grossura” que funciona como meio de desqualificar a produção poética de um autor como o Sapateiro Silva. Com suas “misturas” desidealizantes parecia colocar em risco o lirismo brasi-

leiro de fins do século XVIII. Com sua recusa em adotar uma identidade pastoral, era todo o baile de máscaras árcade que se via subitamente invadido por um penetra. Com sua rejeição em escrever apenas glosas ou portar-se apenas como um jogral bem disciplinado, era a própria definição tranqüilizadora de “popular” que parecia perder o sentido. Meio para “exorcizar” estes sonetos prosaicos, estas glosas com repertório neoclássico, este poeta-sapateiro, é que se fez tanto uso das palavras como “canalhismo” ou “grosseria”.

No entanto, há uma “grossura” que parece ser utilizada pelo próprio poeta-sapateiro. E não se trata apenas de uma “ofensa estética” por parte dos letrados-de-beca que observam sua obra. Há um uso intenso, nos seus poemas, de inúmeros procedimentos de desvalorização cômica dos diversos personagens e assuntos neles mencionados. Desde a injúria direta à aproximação entre elementos a rigor incompatíveis e que perdem, assim, seu significado original.

Por que tamanha utilização de expressões como “vil”, “salafrário”, “mau modo”, “remendão”, “feito”, “torto”? Por que tantas injúrias? A explicação mais óbvia, sem dúvida, está no desejo de obter um efeito cômico com os seus poemas. Nada mais fácil, neste sentido, do que apelar para os aspectos mais grotescos das coisas e personagens mencionados. A injúria serviria, portanto, como um meio rápido e eficaz de obter algumas gargalhadas dos que lêem ou ouvem os seus sonetos e glosas.

Seria possível, no entanto, explicar de outro modo a presença de “tantas” injúrias. Lembremos mais uma vez o livro de Pierre Guiraud, *Les Gros Mots*. Nele, explica-se a “injúria” da seguinte maneira:

Proclamando o não-valor do objeto, o sujeito afirma seu próprio valor e, em particular, este valor supremo e que sintetiza e simboliza todos os outros, sua potên-

cia. A injúria é a expressão de uma vontade de potência.⁹⁵

As injúrias poéticas trilham, portanto, um duplo caminho. Desvalorizam os objetos e moldes poéticos convencionais, transtornam o tom sublime obrigatório ao lirismo árcade, viram a mesa nos banquetes, reuniões e no misto de literatura e troca de elogios característico então. Por outro lado, funcionam no sentido de autvalorização de uma obra e um poeta que não cabem na Arcádia. Se do alto do Parnaso chamam suas glosas e sonetos de “pilhéria grossa”, do meio das praças, ruas e festas populares, o Sapateiro Silva utiliza-se desse mesmo linguajar popular, dessas imagens poéticas pouco nobres, dessas “injúrias” e “grossuras” para tornar risíveis os critérios arcádicos de definição do que é “poético” ou não.

Como já observou Alfredo Bosi em *O Ser e o Tempo da Poesia*:

Arcádia e Parnaso: os nomes dizem lugares, espaços altos, sólidos e reclusos onde legitimamente se exerça o ofício do verso. Trabalho que se aprende pelo compulsar diurno e noturno dos clássicos, modelos acabados da única dicção bela.⁹⁶

Altura, reclusão e imitação parecem constituir a prática poética aos olhos dos nossos letrados do final do século XVIII. A elas contrapõem os poemas do Sapateiro Silva uma *outra poética*, onde cabem modelos clássicos e uma dicção popular, glosa e referências à mitologia latina, injúrias e declarações de amor, Cupido e Pedro Malasarte, oficinas de sapateiro, batuques e banquetes, sapatos e sonetos. Uma outra poética talvez inconsciente cujo eixo é também uma *outra lógica*: a do riso popular, da “grossura”, da sátira e da rua.

3.4 As Glosas e o "Nonsense"

"Do momento em que uma literatura se desenvolve, deve-se esperar por uma literatura *nonsense* ao mesmo tempo como um contragênero e um jogo inocente".⁹⁷ é assim que relata Geoffrey Grigson a gênese do *nonsense* em *The Faber Book of Nonsense Verse*. Não é de estranhar, portanto, o aparecimento de uma figura como o Sapateiro Silva no momento mesmo em que se constitui o sistema literário brasileiro. É como se houvesse a produção simultânea de um jogo de regras e hierarquias, e de algumas formas de burlá-lo. Jogo cujo arbítrio fica a cargo de uma espécie de "polícia estética" responsável pelo controle destes contragêneros, destes contra-sensos, desta contraliteratura que corre à margem do sistema literário tradicional. Quando, no entanto, vem à tona algum destes elementos postos à margem, tornam-se mais violentos os meios de controle utilizados por essa "polícia discursiva", capaz de aprisionar às vezes por mais de um século um personagem como o Sapateiro Silva numa de suas conservadoras "latas de lixo".

Se a gênese de uma literatura oficial se faz acompanhar do surgimento de uma contraliteratura, não são idênticos os espaços atribuídos a ambas. Enquanto uma adquire regras e instrumentos de controle próprios, a outra se torna uma vítima em potencial destes mesmos "guardiães" estéticos. Se uma vira "sistema", a outra se vê limitada a "surtos" esparsos, a inusitadas e corrosivas aparições. De um lado, a versão oficial de nossa história literária; de outro, uma literatura subterrânea e capaz de produzir suas contranormas, seus contravalores, e jogar às vezes por terra algumas dessas latas de lixo, desses modelos, regras e significados em geral tão bem guardados.

E o Sapateiro Silva não parecia capaz apenas de saltar dessas latas de lixo e "sujar" os valores sublimes de nossa estética neoclássica. "Suja" igualmente os critérios

de definição da “racionalidade” tal como a entendiam nossos poetas ilustrados. Não há nos poemas do poeta-artesão palavras como *verdade*, *razão* ou *história* escritas em maiúscula.

Como em Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo. Bastando lembrar, para isso, alguns versos de sua *Marília de Dirceu*:

Verás em cima da espaçosa mesa
altos volumes de enredados feitos;
ver-me-ás folhear os grandes livros,
e decidir os pleitos.

Enquanto resolver os meus consultos,
tu me farás gostosa companhia,
lendo os fastos da sábia, mestra História,
e os cantos da poesia.⁹⁸

Não apenas o poeta mantém na construção de suas liras uma obediência estrita às regras sintáticas e lógicas de sua cultura, como o assunto mesmo que narra à amada lembra estudo, decisões lógicas, trabalho intelectual. Até numa declaração de amor são mencionados “altos volumes”, “grandes livros” e a “mestra História”. As decisões tomadas eventualmente pelo poeta-bacharel se deveriam fazer acompanhar por esta “sábia” lógica, por esta obediente reverência aos livros e volumes que representam a tradição jurídica e o racionalismo ocidental.

O relacionamento do poeta-sapateiro com a lógica e a estética neoclássica é bem outro. E quando seria de se esperar reverência, encontra-se irreverência; quando se imaginaria obediência ou imitação dos modelos de racionalidade das “elites”, o que se encontra é um misto de *nonsense* e gargalhada popular. E nada parece escapar a este riso. Sobretudo nas glosas, cujos personagens são significativamente figuras como Pedro Malasarte, capazes

de virar do avesso convenções, imagens poéticas e ideais estéticos. E, às vezes, até de defender a “Cúria Romana” com um estranho bacamarte. Como na glosa que tem o seguinte mote:

*Alminhas do purgatório,
Que estais na beira do rio,
Virai-vos da outra banda
Que vos dá o sol nas costas.*⁹⁹

Do ponto de vista estritamente gramatical estes quatro versos parecem estar de acordo com as normas vigentes no início do século passado. Até o respeitoso tratamento verbal utilizado pelo poeta-sapateiro para se dirigir às “Alminhas do purgatório” é adequado a estas inusitadas interlocutoras, retiradas de um cenário cristão. Quando se dirige a elas, diz: “Virai-vos”, “estais”, “vos dá o sol nas costas”. Sempre na segunda pessoa do plural. Num tratamento semelhante ao que se dá, em geral, aos anjos e santos. O tom é cortês. A sintaxe e o vocabulário são utilizados de acordo com as normas. Tudo parece “de acordo”, mas alguma coisa “soa” mal. Resta perceber o quê.

A paisagem é quase bucólica. Fala-se em rio, em sol; descreve-se um cenário campestre. A estranheza não está no cenário, portanto. Como também não estava exclusivamente no linguajar do poeta. O que parece *destoar* do restante da cena são exatamente suas personagens centrais: as “Alminhas”. Nada mais inesperado do que espectros à beira de um riacho tomando sol. Estranho igualmente que Joaquim José da Silva, ao escolher protagonistas religiosos para seus poemas, fosse optar justamente por quem nem está de um lado (no Céu), nem de outro (no Inferno). Sua escolha recai sobre figuras híbridas e ambíguas, talvez tanto quanto ele próprio na sua profissão mista de poeta e sapateiro, nos seus poemas oscilan-

tes entre o clássico e o prosaico, na sua lógica hesitante entre um realismo “cru” e um mágico *nonsense*.

E é essa lógica própria e inesperada o eixo de suas glosas. Basta observar esta mesma cujo mote foi citado. Vejamos, de início, a primeira décima que a compõe:

Atrás da Porta Otomana
Se conserva um bacamarte,
Com que Pedro Malasarte
Defende a Cúria romana.
Nas margens do Guadiana
Dá Castela o reportório:
Um tal frade frei Gregório
Nas ventas do seu nariz
Tem um leteiro que diz:
*Alminhas do Purgatório.*¹⁰⁰

Há aí, sem dúvida, algumas associações inesperadas. O que tem a ver, por exemplo, um personagem picaresco como Pedro Malasarte com a Cúria Romana? Como explicar que seu bacamarte ficasse guardado atrás da Porta Otomana? Igualmente estranho é imaginar um frade de cujo nariz saísse, de repente, um leteiro avisando “Alminhas do Purgatório”. Não propriamente pela utilização cômica do “nariz”, parte do rosto via de regra privilegiada quando se trata de produzir uma imagem grotesca do corpo.

Falar das “ventas” do frei Gregório filia o texto do Sapateiro Silva a alguns traços característicos da expressão cômica popular, na qual, como observa Mikhaïl Bakhtine a respeito de Rabelais,

o acento é posto nas partes do corpo em que este está ou aberto ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai, ou sai ele próprio para o mundo, isto é, os orifícios, as protuberâncias, todas as ramificações e excrescências [...].¹⁰¹

Daí, sair justamente do nariz de um frade o primeiro verso do mote.

Fazer de um nariz porta-voz poético não é, no entanto, privilégio de Joaquim José da Silva. E um poeta como Bernardo Guimarães algumas décadas depois chegaria a produzir um longo poema cujo título é justamente "O Nariz Perante os Poetas". Diz ele aí:

Cantem outros os olhos, os cabelos
E mil cousas gentis
Das belas suas: eu de minha amada
Cantar quero o nariz.

Não sei que fado mísero e mesquinho
É este do nariz,
Que poeta nenhum em prosa ou verso
Cantá-lo jamais quis.¹⁰²

Não é incomum, portanto, trazer à cena o nariz quando se trata de algum texto satírico. Neste ponto, não seriam de estranhar as "ventas do tal frade frei Gregório". Tampouco a menção ao nariz da amada. É diferente, no entanto, o modo como o Sapateiro Silva, de um lado, e Bernardo Guimarães, de outro, traçam este rosto cujo ponto culminante é um nariz.

O poeta romântico acaba por desistir da tentativa de fazer dele objeto de poesia, como conclui ao final de seu texto:

Estou já cansado, desisto da empresa,
Em versos mimosos cantar-te bem quis;
Mas não o consente destino perverso,
Que fez-te infeliz;
Está decidido, — não cabes em verso,
Rebelde nariz.¹⁰³

O “rebelde nariz” “não cabe”, portanto, nos versos românticos ao lado de “lábios rubis”, “tranças lustrosas” e “laços sutis”. E mesmo em se tratando de texto satírico, Bernardo Guimarães finaliza o poema com quatro versos em que parece se desculpar perante a amada pela ênfase numa parte do corpo tão pouco “poética”:

E hoje tu deves
Te dar por feliz
Se estes versinhos
Brincando te fiz.¹⁰⁴

Qualquer possível ameaça que um poema como “O Nariz Perante os Poetas” pudesse trazer aos cânones literários românticos fica assim neutralizada com esta declaração de que se trata de simples brincadeira. Um nariz envolto em “versinhos mimosos” e “cousas gentis” torna-se coisa bem menos grotesca e caricatural do que as “ventas” de um “frade” de onde sai um inusitado letreiro.

No caso de Bernardo Guimarães uma poesia mimosa e gentil ajuda a digerir até a imagem pouco nobre de um nariz. Já o Sapateiro Silva se utiliza destes traços grotescos justamente para dar contornos mais concretos ao que se definia como objeto poético no início do século passado. Para traçar um relevo menos “mimoso” e “ideal” ao que se tomava por poesia. Ou, nas palavras de Bakh-tine, para operar

a transferência de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material e corporal, aquele da terra e do corpo na sua unidade indissolúvel.¹⁰⁵

Por isso são justamente de um “frade” as “ventas” mencionadas pelo poeta-sapateiro. Da figura etérea de um padre é que se chama a atenção para o nariz. Do mesmo modo que, na última décima da glosa, se sugere des-

respeitosamente ao leitor que vire a “barriga pra cima”.
Ou, como diz ele na glosa:

Raia agora a lua cheia,
A nova faz seu eclipse:
É galante parvoíce
Deitar-se a gente sem ceia.
Junto da Palma Iduméia
Estão as cousas dispostas
Para evitar as propostas
Em que estão sobre a vindima:
Ponde a barriga pra cima
Que vos dá o sol nas costas. ¹⁰⁶

Tanto de um clérigo, quanto do público leitor, personagens a quem talvez devesse tratar com respeito, o poeta-artesão destaca traços cômicos e grotescos como as narinas e o ventre. E chega a ordenar: “Ponde a barriga pra cima”. Nem é uma simples menção, é uma ordem. E bem pouco lisonjeira.

São igualmente pouco “gentis” suas referências às necessidades alimentares (“É galante parvoíce/Deitar-se a gente sem ceia.”) ou a fedores e doenças, como noutra de suas décimas, citada a seguir:

Depois do geral dilúvio,
Inda vos ficaram mágoas,
Porque no tempo das águas
Inunda mais o Danúbio.
Qualquer átomo ou eflúvio
Sempre fede que tresanda;
Renasce o mal de Luanda
Na cidade de Guiné;
Se quereis tomar café,
Virai-vos da outra banda. ¹⁰⁷

Apenas em dez versos acumula uma irreverente referência ao episódio bíblico do Dilúvio e, misturando o rio Danúbio a Luanda e Guiné, fala em eflúvios fedorentos e ameaças de escorbuto.

Já pelos assuntos escolhidos e pelo tom irreverente, suas glosas beirariam o *nonsense* do ponto de vista da estética neoclássica então em voga. E, se do ponto de vista das formas poéticas, dos esquemas rítmicos e da estruturação sintática, seus textos até que não fogem tanto à regra, o mesmo não se pode dizer da lógica que lhes serve de eixo. E mistura almas, frades e Purgatório com barriga, nariz e ceia; Luanda e Guiné com Danúbio, Cúria Romana e Porta Otomana; Pedro Malasarte, mestre inverno e Frei Gregório. E, às vezes, rima Helesponto com contraponto, ceia com Iduméia, e, de modo surpreendente, farol com ré-mi-fá-sol.

Nestes casos não é que Joaquim José da Silva fale de coisas por si “ilógicas”. A mistura de fedor e fome com referências à Cúria Romana, por exemplo, é que beira o contra-senso. Assim como um nariz que serve de cabide a um aviso. Ou um soneto que serve de moldura a expressões populares, injúrias, barrigas, narinas e fedores. É a justaposição de elementos entre si contraditórios que tece, nesses casos, o *nonsense*.

Noutras glosas, o poeta-sapateiro parece fazer questão de produzir enunciados contraditórios não apenas por reunirem elementos excludentes, mas por emitirem “contra-sensos” do ponto de vista do que se tomava então por “possível”. A começar pela incansável referência a assuntos “intocáveis” tendo em vista o horizonte literário de fins do século XVIII e início do XIX. Dentre eles, partos, abortos, doenças e remédios. “Arroz de nabo e cominhos/serve de emplastro à espinhela”, “Moela de pato macho/é cordial d’esquinência” diz ele numa de suas glosas. E se espinhela e amigdalite não são propriamente os assuntos mais nobres possíveis, quanto mais galinhas pondo ovos e porcas parindo, como noutras décimas. Como esta:

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 escorioneira;
 A galinha na poeira
 Põe os ovos na malhada;
 Lá na Semana passada
*Sábado fez quinta-feira.*¹⁰⁸

Fora as referências a sebo, sabão mole e ovos, substâncias direta ou indiretamente capazes de lembrar produtos orgânicos e excrescências, o Sapateiro Silva ainda se permite aí produzir um tipo de “contra-senso” que se irá repetir por toda a glosa. Trata-se da menção a situações temporais (“na Semana passada”) e lugares determinados (“Lá”) que servem de cenário a algum paradoxo (“Sábado fez quinta-feira”). Paradoxos que se sucedem de estrofe a estrofe. Numa se diz que “Inda há pouco na folhinha/Domingo fez três semanas”. Noutra que “Faz bem notório a gazeta/que pariu a porca um burro”. Mencionam-se objetos confiáveis como uma “folhinha” ou um órgão da imprensa (a “Gazeta”) mas para torná-los porta-vozes de estranhos paradoxos.

Às vezes “estranhos”, mas de modo algum inexplicáveis, como na décima que encerra esta glosa:

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.*¹⁰⁹

Não é gratuito que utilize o Marquesado de Nisa pa-

ra cenário de mais um de seus contra-sensos: “cavalinhos de frisa com vinte e cinco mamas”. É justamente no castelo deste Marquês que seu irmão, o Cônego João Pereira da Silva, recebe apadrinhamento e acaba se tornando clérigo e letrado reconhecido na Corte. Fato também paradoxal quando se pensa que, na colônia, o irmão-sapateiro penava na sua oficina por alguns trocados em pagamento por “versos joco-sérios” ou “sapatos de cetim”. É como se Joaquim José da Silva mencionasse um paradoxo pensando no outro. Como se lembrasse os estranhos mecanismos que levam alguém a ocupar ou uma frisa ou um balcão. Tendo em vista que, mesmo no Marquesado, mesmo numa frisa, se podem encontrar imprevistos cavalinhos cheios de mamas.

Seria possível dizer, portanto, como o faz Deleuze na *Lógica do Sentido* que “a força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição”.¹¹⁰ Os paradoxos do Sapateiro Silva parecem apontar noutras direções que não apenas suas cômicas contradições. Funcionam como meios de desvalorizar seja o repertório literário clássico, acrescentando a ele fedores e narizes, seja os apadrinhamentos metropolitanos como o do Marquesado de Nisa, ou a imprensa colonial, fazendo da “Gazeta” porta-voz da duvidosa manchete: “pariu a porca um burro”.

Os seus paradoxos se voltam, então, para a própria organização social brasileira, assim como para as hierarquias de valores e papéis literários. Mais do que um simples gracejo de salão, o *nonsense* do poeta-sapateiro parece dar conta de um sistema literário cuja formação já se apresenta cheia de contradições. Dentre elas, a sua própria exclusão das Arcádias, Parnasos, academias e banquetes de letrados; onde só podia entrar mesmo como “bufão” ou “animador de festas”.

Bufão, no entanto, que se permitia rir mesmo daqueles que o convidavam e de suas tradições. E dizer, depois

de uma série de “mentiras tamanhas” e contra-sensos:

No Romano Capitólio
Todas estas tradições
Se dão a ler às Nações
Num grosso livro de fólho.
Sentado então no seu sólio
Sem ter alguma atenção,
Deu tremendo cachação,
No tempo dos três Filipes,
Em sua filha Floripes
*O Almirante Balão.*¹¹¹

Faz das tradições e dos grossos livros de fólho objetos não de referência, mas de gargalhada. E enquanto “aborta de repente a Imperatriz da Alemanha” e “faz-se a guerra no Peru”, os assuntos que efetivamente ganham destaque são o “cachação do Almirante Balão em sua filha Floripes” ou a afirmativa de um certo Juvenal de que “na nossa Catedral há um pé de cajuru”. Personagens e cenários tradicionais, referências literárias nobres, mesclam-se a “sebo de grilo”, “cachações” e “moela de pato macho”. É como se o “bufão”, percebendo o papel que lhe era conferido neste sistema literário em formação, aproveitasse qualquer oportunidade para virar do avesso, como um misto de Pedro Malasarte e Almirante Balão, quaisquer tradições e objetos culturais que lhe permitiam tocar.

E é porque satiricamente vira a mesa dos banquetes para os quais era convidado apenas como “jogral” que ao Sapateiro Silva não coube nunca a posição privilegiada de um *enfant gâté* das elites letradas, como foi o caso de Domingos Caldas Barbosa, por exemplo. Enquanto “Lereno” se tornou efetivamente um poeta cheio de prestígio na Corte com seus versos bajulatórios e quadrinhas amorosas, Joaquim José da Silva permanecia mesmo na sua oficina de sapateiro e, se teve um ou outro poema

publicado e com circulação pelos meios intelectuais, foi muito. A um jogral bem comportado como Lerenó, um prêmio: o prestígio literário e a posição de presidente da Academia de Belas-Artes de Lisboa. A um bufão que, volta e meia, vira a mesa, um destino bem menos "glorioso": o esquecimento.

4. A gênese de um silêncio: o do poeta que nem é pastor, nem pagão

A imagem que se tem em geral de um bufão é a de alguém que, à sua maneira, sabe se colocar sob a proteção dos poderosos e viver de favor em seus palácios. Imaginamos quase sempre um esperto profissional que, em troca de gracejos e versinhos de ocasião, conquista às vezes uma posição social invejável. Neste sentido, basta lembrarmos certos comentários de Ramón Menéndez Pidal em *Poesía Juglaresca y Juglares*. Observa ele aí, a respeito das relações entre os jograis e aqueles de quem dependiam:

Os reis concediam privilégios e isenções de todos os tipos aos jograis; aos de seu palácio eximiam de tributos e derramas reais ou municipais, aos estranhos favoreciam freqüentemente com recomendações e proteção especial.¹¹²

Proteção especial de que também há testemunhos vários na história literária brasileira. Dentre eles os favores prestados pelo Marquês de Nisa ao Cônego João Pereira da Silva e pelo Conde de Pombeiro a Domingos Caldas Barbosa.

Nem sempre, no entanto, a vida de um jogral é este mar de louros, prêmios e bênçãos. Há, aliás, um poema

em prosa de Baudelaire que se inicia significativamente com o seguinte comentário:

Era Fanciullo um admirável bufão, e quase um dos amigos do Príncipe. Mas, para os cômicos de profissão, as coisas sérias têm atrações fatais [...].¹¹³

Trata-se de “Morte Heróica”, texto que relata o trágico desfecho da vida de Fanciullo que, depois de participar de uma conspiração contra seu Príncipe, cai em desgraça e sofre uma estranha condenação. É obrigado a apresentar-se com seus números habituais frente a uma imensa platéia e, como estivesse alcançando “explosões de alegria e de admiração” por parte dos espectadores, pensava-se que o soberano acabaria por perdoar este “estranho bufão, que com tamanha perícia bufoneava a morte”.¹¹⁴ Contrariando as expectativas e os aplausos é com o Príncipe, porém, que fica a vitória final.

A vingança do Príncipe atingiria o artista no que este tem de mais caro: a comunicação com o público. E, em meio a um dos melhores momentos da *performance* do jogral, o soberano ordena a um de seus pajens que lance um prolongado assobio e interrompa a representação. Com a súbita vaia, cumpre-se, afinal, a sentença do monarca:

Fanciullo, abalado, desperto de seu sonho, primeiro fechou os olhos, reabriu-os depois, quase no mesmo instante, desmesuradamente dilatados, logo após abriu a boca, como para um respirar convulsivo, claudicou um pouco para diante, um pouco para trás, e por fim caiu em cheio, morto, sobre o tablado.¹¹⁵

Retirando do artista a possibilidade de ligar-se a uma platéia, o Príncipe condena-o à morte. A vaia, a ruptura entre a representação do jogral e o olhar atento do público, é uma arma. E acaba por assassiná-lo.

No caso de Fanciullo explica-se a condenação de jo-
gral tão talentoso pela sua tentativa de conspiração con-
tra o Príncipe, pelo seu envolvimento literal numa rebe-
lião. Noutros casos, entretanto, retira-se dos bufões a
possibilidade de manutenção de um público e de veicula-
ção de sua obra por conspirações bem “menos literais”
contra os príncipes, poderosos e tradições de que depen-
dem. Apenas porque parecem produzir uma contraliteratura
e representar papéis inesperados tendo em vista o
que se define oficialmente como arte e artista. Este parece
ser o caso do Sapateiro Silva.

Sem dúvida ele teve sucesso no seu tempo. Basta
lembrar o que diz dele Brito Aranha no *Dicionário Bibliográfico Português*:

Segundo informação prestada a Inocência pelo Sr.
Pereira Caldas, este homem gozava, no Brasil, da mes-
ma nomeada de versejador do Zinão, do Alto Minho,
cujas poesias, escolhidas cuidadosamente, saíram à luz,
segunda vez, em Valença, em 1857, na tipografia do
jornal *A Razão* [...].¹¹⁶

Tinha “nome”, portanto, o poeta-sapateiro. Daí, os
convites para que animasse festas, jantares e banquetes.
Daí, os numerosos grupos de espectadores que se reuni-
am em frente a sua tenda de trabalho para ouvi-lo impro-
visar e satirizar os mais diversos assuntos.

Tal “nomeada” não bastou, entretanto, para que ob-
tivesse prestígio entre os letrados ou para que seus poe-
mas fossem veiculados como os de outros poetas da épo-
ca. A ponto de Brito Aranha invocar a respeito do “sone-
to a João Xavier de Matos” mais uma vez o testemunho
de Pereira Caldas: “É a única poesia que hei visto impres-
sa de Joaquim José da Silva [...]”.¹¹⁷ Poucos textos im-
pressos, ingresso impedido nas associações literárias e aca-
demias, impossibilidade de se autodefinir como poeta: es-
tas as “penas” impostas ao poeta-sapateiro no momento

mesmo em que se organiza de modo mais sistemático a produção literária brasileira. E por que tais “punições”? A que “Príncipe” teria desagradado este irônico jogral?

Ao contrário de Fanciullo, Joaquim José da Silva não parece nada adequado ao papel de conspirador. O que poderia ele ameaçar de dentro de sua oficina de sapateiro? Quando muito, lançava uma ou outra injúria ou acusação contra certo alfaiate ou algum poeta-cortesão. O único “príncipe” que poderia ameaçar é o próprio sistema literário brasileiro em formação.

Na história do bufão Fanciullo, onde se lê “príncipe”, imagine-se um conjunto de regras estéticas, assuntos predeterminados e letrados que se consideravam os portadores das luzes e verdades que deveriam guiar os destinos da colônia. Por isso o hibridismo de um personagem como o Sapateiro Silva e seu humor tão corrosivo que se volta, por vezes, contra si mesmo são terríveis. Sobre tudo aos olhos daqueles que desejam um poder mais amplo e se definem em geral de maneira bem pouco modesta. Como Cláudio Manuel da Costa no “Canto X” que encerra o seu poema *Vila Rica* com os seguintes versos:

Enfim serás cantada, Vila Rica,
Teu nome impresso nas memórias fica
Terás a glória de ter dado o berço
A quem te faz girar pelo universo.¹¹⁸

Neste poema dirigido à terra natal, o poeta árcade glorifica Vila Rica justamente por lhe ter dado o berço. Uma espécie de nativismo às avessas. É a mãe-pátria quem deve se sentir honrada pelo seu filho-poeta. Poderoso é quem pode “fazê-la girar pelo universo” e deixar seu “nome impresso nas memórias”. Mais do que um hino à terra natal, *Vila Rica* se encerra como um canto em louvor da Ilustração e dos homens de letras.

Num momento em que os poetas árcades buscavam

para si um maior poder de intervenção na vida política e cultural do país, o que dizer deste estranho jogral que se esforçava por traçar a própria caricatura e se autodenominava "Primaz da Parnasal sapataria"? Enquanto Cláudio Manuel da Costa imagina para sua obra a possibilidade de "girar pelo universo", Joaquim José da Silva não trilha nos seus sonetos e glosas caminhos tão "gloriosos". Imagina-se nas calçadas da Lapa, nos sertões de Pernambuco ou em algum batuque em São Gonçalo. Sua trajetória não é pela "eternidade", é, quando muito, pelo "bom Rio de Janeiro".

E, enquanto Tomás Antônio Gonzaga afirma numa de suas liras de modo categórico que "só podem conservar um nome eterno os versos ou a história",¹¹⁹ o Sapateiro Silva trata os seus textos de modo bastante irreverente e chega, em dado momento, a calar literalmente a "boca" de sua Musa. Diz ele num soneto:

Mas tem mão, Musa minha, à tua voz,
Que quase me parece por um triz,
Que o soneto lá vai de foz em foz.¹²⁰

Bem longe da segurança de um Gonzaga, que aproxima poesia e eternidade, ou de um Cláudio Manuel da Costa, que vê na literatura uma poderosa universalidade, o Sapateiro Silva vê sua "voz" poética quase sempre "por um triz". E não é de estranhar. Se nem ele próprio era visto como outra coisa que não um "Sapateiro versejador", sem outro reconhecimento que o eventual papel de bufão num ou noutro banquete, como imaginar uma poesia todo-poderosa?

Só aos poetas de beca ou de batina era possível atribuir força tamanha às letras. Quando a pena está nas mãos de bacharéis, altos funcionários ou grandes proprietários de lavras ou terras, torna-se mesmo poderosa. Mas este poder é diretamente proporcional à posição social

dos que a detêm. Nas mãos de um poeta-sapateiro a pena recebe significação bastante diversa. E se eventualmente adquire algum poder é o de corroer essas regras e papéis literários em processo de sistematização com um uso irreverente de formas e referências clássicas, misturando-as aos assuntos mais prosaicos, com um irônico *nonsense* e a "grossura" de expressões e gargalhadas populares.

E, mesmo quando essa ameaça a um sistema cujas regras e papéis começam então a se definir de modo mais nítido vem da tenda de um Mestre Sapateiro, os mecanismos de controle desta literatura em formação são acionados com toda a força. Talvez até por se tratar de um processo de "formação", esta "polícia estética" tenha atuado de modo tão severo para com este "glosador de motes" e "improvisador de banquetes". Como se a fragilidade mesma da figura do escritor e do papel da literatura no Brasil do início do século XIX justificasse o temor a alguém capaz de produzir ambigüidades, caricaturas e rir das hierarquias, tradições e valores estéticos que serviam de sustentáculos a este sistema literário que se organizava então. Temor que se transformou em arma tão eficaz quanto a condenação de Fanciullo pelo seu soberano. Ao invés de vaías, foram outros os processos de desvalorização e ocultamento da produção poética do Sapateiro Silva.

Em lugar das vaías, houve o sepultamento do poeta-sapateiro numa longínqua lata de lixo de nossa história literária. Lata de lixo em cuja tampa sequer se escreveu "autor popular". Porque nem misturados às modinhas e lunduns de Domingos Caldas Barbosa ou aos rondós e madrigais de Silva Alvarenga seus sonetos e glosas encontraram lugar. Para que ao menos o etiquetassem como "folclórico" seria necessário talvez que tivesse dito como Lerenó:

Não é do Tâmis a um cisne
Quem vai soltar doce canto:
Brasileiro papagaio
D'arremedo a voz levanto.

121

Mas Joaquim José da Silva nem se dizia pastor, nem fazia gracejos para a corte como pitoresco "papagaio brasileiro". Não cabia, portanto, nem na "Arcádia", nem no que se considerava então uma "poesia popular de salão". Nem escrevia versos para a "eternidade", nem "arremedava" os "cisnes" da cultura européia. Personagem estranho que ora se dizia poeta, ora artesão, coube a este poeta popular uma condenação tão terrível quanto a de Fanciullo. Reduzido a breves referências ao pé de página, a pequenas menções em antologias e, mesmo assim, sob o epíteto de "curioso", de animal raro, também dele retirou-se a platéia. E a veiculação maior de uma obra que parecia ressaltar, no momento mesmo da formação de um sistema literário no país, a criação simultânea de inúmeros mecanismos de controle e exclusão daqueles que estivessem produzindo uma literatura que caminhasse noutros sentidos que não os prefigurados oficialmente.

Neste sentido, a história do esquecimento de um autor como o Sapateiro Silva narra igualmente o processo de formação de uma "outra" literatura brasileira. De uma literatura que não tem a organicidade daquela que se torna oficial e, numa trajetória cheia de lacunas, parece incluir figuras como a de um Gregório de Matos no século XVII e, um século depois, a de Joaquim José da Silva. Uma espécie de contraliteratura onde há espaço para a "grossura", o *nonsense* e o riso popular. E cuja história só se pode buscar virando e revirando essas latas de lixo onde uma historiografia tradicional lança, como despojos, as obras e os autores capazes de, como o bufão Fanciullo, transformar retratos em caricaturas, linearidades em ambigüidades, bom-senso em gargalhadas, sapateiros em poetas.

Notas

- ¹ Walter Benjamim, *apud* Marilena Chauí em "História a Contrapelo", prefácio de *O Silêncio dos Vencidos*, p. 11.
- ² *Ibidem*, p. 11-2.
- ³ Guilhermino César, "O Criador do Teatro do Absurdo", em *Teatro Completo de Qorpo-Santo*, p. 45-6.
- ⁴ Augusto e Haroldo de Campos, *Revisão de Sousândrade*, p. 108.
- ⁵ Antônio Cândido, "Os Brasileiros e a Literatura Latino-Americana", em *Novos Estudos - CEBRAP*, p. 64.
- ⁶ É assim que se refere Januário da Cunha Barbosa ao poeta no seu *Parnaso Brasileiro*, p. 42.
- ⁷ Varnhagen, *Florilégio da Poesia Brasileira*, p. 221.
- ⁸ Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 325.
- ⁹ Sacramento Blake, *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, vol. 4, p. 177-8.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 24.
- ¹¹ Raimundo de Meneses, *Dicionário Literário Brasileiro*, p. 635-6.
- ¹² *Apud Parnaso Brasileiro* da Editora Laemmert, tomo I, p. 218.
- ¹³ *Ibidem*, p. 219.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 223.
- ¹⁵ *Apud* Januário da Cunha Barbosa, *Parnaso Brasileiro*, p. 45.
- ¹⁶ Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, vol. 2, p. 438.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Brito Aranha, *Dicionário Bibliográfico Português*, p. 96.
- ¹⁹ *Parnaso Brasileiro*, Cunha Barbosa, p. 42.
- ²⁰ Antônio Cândido, "Prefácio" da 2ª edição de *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 16.
- ²¹ *Idem*, "O Escritor e o Público" em *Literatura e Sociedade*, p. 79.

- 22 Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira*, p. 148-9.
- 23 Sérgio Buarque de Holanda, *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, vol. 2, p. 114.
- 24 Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 67.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ibidem*, p. 89.
- 27 Apud Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 84.
- 28 Antônio Cândido e Aderaldo Castelo, *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 161.
- 29 Varnhagen, *Florilégio da Poesia Brasileira* II, p. 225.
- 30 *Ibidem*.
- 31 *Ibidem*, p. 226.
- 32 Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 63.
- 33 *Ibidem*, p. 52.
- 34 Apud Merquior, *De Anchieta a Euclides*, p. 32.
- 35 *Idem, ibidem*.
- 36 Poema incluído em *Parnaso Brasileiro*, Ed. Laemmert, 1843, p. 241.
- 37 Soneto incluído no *Parnaso Brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa, p. 44.
- 38 *Ibidem*, p. 43.
- 39 *Ibidem*, p. 42.
- 40 A. Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 65.
- 41 Stierle, "Que Significa a Recepção dos Textos Ficcionalis?" em *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*, p. 180.
- 42 *Parnaso Brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa, p. 46.
- 43 *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 107.
- 44 *Ibidem*, p. 161.
- 45 *Ibidem*.
- 46 *Ibidem*.
- 47 *Parnaso Brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa, p. 49.
- 48 *Ibidem*, p. 50.
- 49 *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 155.
- 50 *Parnaso Brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa, p. 50.
- 51 Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 52-3.
- 52 *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, vol. 2, p. 115.

- 53 *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 174.
- 54 *Ibidem*.
- 55 *Parnaso Brasileiro*, Ed. Laemmert, p. 261-2.
- 56 *Ibidem*.
- 57 *Ibidem*, p. 127.
- 58 *Apud Cândido, Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 139.
- 59 *Cândido, Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 82.
- 60 *Ibidem*.
- 61 *Apud Cândido, Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 120.
- 62 *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 179.
- 63 *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, vol. 2, p. 40.
- 64 *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 178-9.
- 65 *Cândido, Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 236.
- 66 *Parnaso Brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa, p. 44.
- 67 *Ibidem*, p. 43.
- 68 *Ibidem*.
- 69 S. Romero, *História da Literatura Brasileira*, vol. 2, p. 438-9.
- 70 *Ibidem*, p. 427.
- 71 Merquior, *De Anchieta a Euclides*, p. 41.
- 72 *Parnaso Brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa, p. 42.
- 73 *Ibidem*.
- 74 S. Romero, *História da Literatura Brasileira*, p. 438.
- 75 *Ibidem*, p. 439.
- 76 *Parnaso Brasileiro*, Cunha Barbosa, p. 44.
- 77 *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 142-3.
- 78 *Apud Cândido, Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 150.
- 79 *Ibidem*, p. 211.
- 80 *Ibidem*.
- 81 Alexandre Eulálio, "Porque É Pobre Pague Tudo", em *Novos Estudos - CEBRAP* nº 2, p. 31-2.
- 82 *Apud Bosì, História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 81.
- 83 *Ibidem*, p. 83.
- 84 A. Eulálio, *op. cit.*, p. 30.
- 85 *Ibidem*.
- 86 *Ibidem*.

- 87 Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, p. 212.
- 88 Apud José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides*, p. 21.
- 89 *Ibidem*.
- 90 *Ibidem*.
- 91 *Parnaso Brasileiro*, Cunha Barbosa, p. 49.
- 92 S. Romero, *História da Literatura Brasileira*, vol. 2, p. 438.
- 93 Pierre Guiraud, *Les Gros Mots*, p. 9.
- 94 *Ibidem*, p. 10.
- 95 *Ibidem*, p. 119.
- 96 Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 147.
- 97 Geoffrey Grigson, "Introduction", em *The Faber Book of Nonsense Verse*, p. 11.
- 98 *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 164.
- 99 Varnhagen, *Florilégio da Poesia Brasileira*, p. 224.
- 100 *Ibidem*.
- 101 Mikhaïl, Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p. 35.
- 102 *Poesias Completas de Bernardo Guimarães*, p. 89.
- 103 *Ibidem*, p. 93.
- 104 *Ibidem*.
- 105 Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 29.
- 106 Varnhagen, *Florilégio da Poesia Brasileira*, p. 225.
- 107 *Ibidem*, p. 224.
- 108 *Parnaso Brasileiro*, Cunha Barbosa, p. 51.
- 109 *Ibidem*, p. 52.
- 110 Deleuze, *Lógica do Sentido*, p. 77.
- 111 *Parnaso Brasileiro*, Cunha Barbosa, p. 56.
- 112 Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca y Juglares*, p. 52.
- 113 Baudelaire, "Morte Heróica", em *Pequenos Poemas em Prosa*, p. 72.
- 114 *Ibidem*, p. 74.
- 115 *Ibidem*, p. 75.
- 116 Brito Aranha, *Dicionário Bibliográfico Português*, p. 96.
- 117 *Ibidem*.
- 118 *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo, p. 131.
- 119 Apud Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 126.
- 120 *Parnaso Brasileiro*, Cunha Barbosa, p. 45.
- 121 Apud Francisco de Assis Barbosa, "Prefácio", em *Viola de Lereno*, p. 24.

Bibliografia

- ARANHA, Pedro Venceslau de Brito. *Dicionário Bibliográfico Português*. Estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil continuados e ampliados por Brito Aranha. Tomo XII. Lisboa, Imprensa Nacional, 1884.
- BAKHITINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rahelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1978.
- BARBOSA, Francisco de Assis. "Prefácio". In: *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1980.
- BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tipografia Imperial e Nacional, 1839.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. 4.^o volume. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1970.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1974.
- . *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977.
- BOSI, Ecléa. "Problemas Ligados à Cultura das Classes Pobres". In: *A Cultura do Povo*. São Paulo, Cortez & Moraes: EDUC, 1979.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. "Sousândrade: o Terremoto Clandestino". In: *Revisão de Sousândrade*. 2.^a edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. Das origens ao Romantismo. 8.^a edição. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Difel, 1977.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. 1. 5.^a edição. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/EDUSP, 1975.
- . "O Escritor e o Público". In: *Literatura e Socie-*

- dade. Estudos de teoria e história literária. 5ª edição. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.
- . "Os Brasileiros e a Literatura Latino-Americana". In: *Novos Estudos — CEBRAP*. Vol. 1, nº 1. Dezembro de 1981.
- CÉSAR, Guilhermino. "O Criador do Teatro do Absurdo". In: *Teatro Completo de Qorpo-Santo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC/FUNARTE, 1980.
- CHAUÍ, Marilena. "História a Contrapelo". In: *O Silêncio dos Vencidos*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.
- EULÁLIO, Alexandre. "Porque É Pobre Pague Tudo". In: *Novos Estudos — CEBRAP*, nº 2. Abril de 1982.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias Completas*. Organização, introdução e notas de Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1959.
- GUIRAUD, Pierre. *Les gros Mots*. Paris, PUF, 1975.
- GRIGSON, Geoffrey. *The Faber Book of Nonsense Verse*. London & Boston, Faber and Faber, 1979.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*. Vol. 2. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional/MEC/INL, 1952.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía Juglaresca y Juglares*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Breve história da Literatura Brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- MORAES FILHO, Mello. *Parnaso Brasileiro Seculo XVI-XIX*. Tomo II-1840-1880. Rio de Janeiro, Garnier, 1885.
- PARNASO BRASILEIRO. Seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil. Tomo I (sécs. XVI, XVII, XVIII). Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.
- PEIXOTO, Afrânio. *Panorama da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1940.
- RIBEIRO, João e ROMERO, Sílvio. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1909.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7ª edição.

- Vol. 2. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1980.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- STIERLE, Karlheinz. "Que Significa a Recepção dos Textos Ficcionalis?" In: *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- VARNHAGEN, F. A. de. *Florilégio da Poesia Brasileira*. Tomo II. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1946.

Estudo lingüístico

Desencaixes com plumagem

Rachel Teixeira Valença

mas tu ganhavas o mundo e nele aprenderias tua sucinta gramática,
a mão do mundo pegaria de tua mão e desenharia tua letra firme,
o livro do mundo te entraria pelos olhos e te imprimiria sua
[completa e clara ciência,
(Drumond, "Como um presente".)

Ao tentarmos estudar o comportamento lingüístico do poeta Joaquim José da Silva, temos de nos mover frequentemente no terreno das conjecturas. Em primeiro lugar, como ter a certeza de que estes autores de coletâneas que generosamente incluíram em seus florilégios os versos de um mestre sapateiro não teriam exercido sobre sua produção poética alguma espécie de censura lingüística? A elite, sempre cônica de sua superioridade, sempre desejosa de salvaguardar seus valores, não estaria disposta a dar guarida a qualquer tipo de desvio da norma culta, tão compreensível em um artífice que, à época, devia possuir um baixo grau de escolaridade. É, portanto, provável que estes eruditos não tenham resistido à tentação de corrigir algum "erro" que o autor haja porventura cometido.

Desse modo, perde-se em parte o valioso registro do que seria a língua portuguesa falada por um artesão do século XVIII. A certeza da existência desta variante nos é dada pelo fato de que as classes dominantes sempre fizeram questão de distinguir-se lingüisticamente, quer pelo uso de uma determinada língua (o latim, por exemplo, que o clero impunha como língua culta no período medieval), quer pelo domínio de uma variante lingüística que se diferenciaria o mais possível dos falares do povo, para acentuar uma diferença de repertório de todo em todo conveniente à elite. Tudo nos permite afirmar que

já no século XVIII haveria variantes lingüísticas prestigiadas socialmente, ao lado de outras estigmatizadas por julgamentos do tipo: escrever errado, falar feio. O "bom português", o que se considera bonito, é inelutavelmente o que é imposto pelas camadas socialmente mais elevadas.

Este critério de eleição de determinada variante como "o bom português" é de certo modo aleatório, na medida em que, do ponto de vista estritamente lingüístico, uma fala não pode ser considerada melhor do que a outra. O que caracteriza uma maneira de falar como "certa", "bonita" e "boa" é a sua vinculação às camadas socialmente privilegiadas, e a valorização atribuída às variantes sociais representa uma forma de dominação cultural de umas sobre as outras. Assim como todos os outros valores das classes menos favorecidas, também o seu modo de falar é desprestigiado e, mais ainda, negado como traço diferencial.

A suposição de que os doutos compiladores de textos árcades teriam talvez exercido censura sobre a maneira de falar e de escrever espontânea de um homem provavelmente inculto se reforça quando observamos que Varnhagen põe reticências em lugar do verso "Onde limpava o seu cu" no mote da Glosa n.º 5. Certamente julgou que a crueza e a vulgaridade desta expressão era incompatível com a erudição de seus leitores e, neste caso, não tentou mascarar com outra palavra ou expressão o deslize do sapateiro, mas simplesmente se permitiu mostrar ao leitor, com uma linha pontilhada, quão inconveniente fora o autor ao usar uma palavra de baixo calão, indigna, portanto, de ser admitida como literatura.

Este é o preço da audácia que demonstrou Joaquim José da Silva ao produzir um discurso poético próprio, desobedecendo à regra do silêncio imposta aos incultos. Entretanto, até que ponto podemos ter a certeza de que era ele um inculto? Seu irmão, o Cônego João Pereira da

Silva, teve instrução e foi admitido nos salões elegantes da Corte. O Sapateiro Silva também não era totalmente sem instrução e isso provam as inúmeras alusões que faz à Mitologia greco-latina, a passagens da Bíblia e a autores eruditos como Camões e Plutarco. Mas sua biografia faz-nos falta e, não dispondo de testemunho do que foi sua vida, é por meio de sua obra, desses quinze poemas que nos restaram, que temos de depreender o nível de instrução dele.

Ora, debruçarmo-nos sobre essa parca produção para, através das palavras, chegar ao homem, não seria, até certo ponto, temerário? A julgar por uma crença generalizada de que a fala é o que de mais pessoal temos, e o traço mais característico de nosso eu, a resposta será: não.

Em sua peça *Pigmalião*, Bernard Shaw defende a teoria de que, falando como uma pessoa educada, a florista Elisa Doolittle seria capaz de passar por uma dama. Todo o resto, sua maneira de vestir, de andar, de comer à mesa, seria mais facilmente mutável do que a fala — pois é essa, na realidade, que caracteriza a pessoa. O Prof. Gladstone Chaves de Melo, em artigo intitulado “Ainda É Tempo de Reagir”¹ externa opinião semelhante:

Na verdade, o que dá o tom do nível cultural de alguém não é a maneira de se vestir, não é o círculo de relações que frequenta, não são os ornatos da casa, não é a maneira de viver, mas é a maneira de falar.

Com base nesse pressuposto, é válido tentar analisar a fala de Joaquim José da Silva, até como forma de conhecer melhor sua vida.

O domínio de uma forma fixa de poesia, o soneto, poderia, por um lado, ser um testemunho de que tinha acesso à cultura erudita. Mas pode reiterar também o fascínio que esta forma exerce, ainda hoje, sobre o espírito

dos poetas populares. Os autores de folhetos de cordel, quando querem reafirmar sua qualidade de poetas, não mencionam os folhetos, mas sim os sonetos de que são autores.² Não teria então Joaquim José da Silva, ao escolher o soneto como forma de expressão poética, tido a intenção de impressionar, de mostrar-se familiarizado com algo que julgava ser apanágio de poetas eruditos?

O universo lexical do nosso poeta é um forte indicio de não estar afinado com a fala da gente culta. Inúmeras palavras encontradas em seus versos não constam dos dicionários da época,³ desde a edição de 1813 do *Diccionario da Lingua Portuguesa* de Antônio de Moraes Silva até o *Novo Diccionario da Lingua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo, 1899, passando pelo excelente *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa* de Caldas Aulete, em 1881.

O Moraes, apesar de nascido no Rio de Janeiro, publicou seu dicionário em Lisboa, já que a incipiente imprensa de nossa terra não oferecia condições ainda para uma obra desse vulto. É claro que, ainda que tenha a preocupação de registrar palavras correntes entre nós, seu dicionário é o espelho em primeiro lugar da fala culta, não havendo espaço para palavras que levariam a rubrica *popular*. Em segundo lugar, a língua culta de nossa gente era, à época, imitação servil do português de Portugal, sendo considerados "erros" as palavras e construções características do falar do Brasil, ainda que do falar culto. De uma lexicografia tão comprometida com a Corte e com a camada mais instruída da população, a quem de resto se destinava, é inútil esperar que abrigasse os vocábulos que tinham curso somente entre o povo. É por isso que *popeira*, *lamba* (masc.), *desencaixe*, *afasta-afasta*, e tantas outras palavras usadas por Joaquim José da Silva, não merecem registro em nenhuma das edições de nossos principais dicionários do século passado.

Algumas dessas palavras apareceriam na lexicografia

do século XX, estigmatizadas com as rubricas *popular*, *chulo* e *familiar*. Outras nem isso conseguiram. Caíram no esquecimento e, não fossem esses poucos versos do Sapateiro Silva que chegaram até nós, não teriam deixado praticamente qualquer vestígio de sua existência, fugaz e efêmera como sói ser a vida das palavras.

A palavra *calundu*, por exemplo (cf. nota 26 às Glosas), só é acolhida por nossos lexicógrafos no século XX. O fato de ter sido ignorada por tanto tempo, apesar de empregada correntemente, deve-se talvez à sua origem africana. Apreendida dos escravos, terá tido ingresso primeiro nas rodas de pessoas “menos instruídas”, para só mais tarde ser aceita e absorvida pelas únicas pessoas que contavam para os dicionaristas: as camadas instruídas da população que, não por acaso, detinham o privilégio de comprar livros, de ter escravos, em suma, o poder.

Outro dado que não pode ser desprezado, se quisermos caracterizar socioculturalmente o Sapateiro Silva baseados em sua linguagem, é a ocorrência de corruptelas de determinadas palavras. Isto significa que ele não as dominava completamente; conhecia-as, é certo, mas talvez só de ouvido e empregava-as por *imitação*, deturpando-as. Ou porque era assim que os seus iguais as usavam, ou porque seus iguais não as usavam absolutamente.

No primeiro caso deve estar *camacho*, que Joaquim José da Silva usa por *camarço* (cf. nota 17 às Glosas). A expressão *dar camarço*, da linguagem do jogo, deveria ser empregada também pelas pessoas pouco instruídas, mas se tornou corrente entre elas com uma forma foneticamente alterada; e com o passar do tempo a variante *camacho* deve ter-se tornado tão familiar aos ouvidos do povo que se perdeu a consciência de que havia uma outra variante “melhor”, mais erudita.

Se esta consciência de desvio da norma culta da época não se tivesse perdido, por força do uso corrente da forma popular, certamente Joaquim José da Silva teria

preferido usar a forma “correta” da palavra. Porque é nítida sua preocupação em usar termos nobres, formas nobres (como o soneto), para identificar-se com a fala e a escrita da gente instruída. E sobre isso cabe uma observação: se do ponto de vista literário ele foi irreverente, se ironizou a vida literária da época, se ironizou sua própria produção poética, do ponto de vista lingüístico, ao contrário, teve visível preocupação de não se afastar dos modelos cultos, dos padrões aceitos e festejados. Terá talvez compreendido que a língua, veículo de comunicação, deveria ser o denominador comum, indispensável à aceitação de sua obra. Usando outro registro não seria sequer ouvido. Sendo ouvido, seria marginalizado e ironizado, mas teria talvez uma pequena chance de sobreviver. Então, optou pela aceitação irrestrita da norma culta da época, afastando-se dela só quando realmente disto não tinha consciência.

E é possível que esta aceitação de uma maneira de expressar-se que não era a sua, mas de uma classe à qual não pertencia, não tenha representado para ele um grande sacrifício, uma violentação. Porque sabemos perfeitamente que a maneira de se expressar da gente “cultu” exerce sobre as pessoas menos instruídas um grande fascínio. Assim como o soneto representa um símbolo de *status* poético, certas palavras e construções rebuscadas funcionam como um sinal de erudição e saber muito grato às pessoas simples. Os poetas da literatura de cordel, bem como os cantadores repentistas, recorrem sempre a palavras raras, rebuscadas, para enriquecer ou enobrecer seus folhetos ou para esmagar o adversário numa peleja. Pouco importa que a palavra não esteja empregada adequadamente, que ela não sirva ao contexto. Para ele, a forma parece ser mais importante que o sentido.

O compositor popular tenta, igualmente, conferir nobreza a suas letras introduzindo nelas palavras alheias a seu universo lexical. Isto é muito comum em um gêne-

ro, o samba-enredo, que, pela temática, aproxima o compositor popular, em geral de escolaridade baixa, de um mundo fascinante que lhe é normalmente estranho: a história oficial, a literatura erudita, a "cultura", enfim. É essa abordagem lhe é, ainda que grata, quase sempre penosa, da mesma forma que a ousadia lhe custa ser considerado pelos representantes dessa cultura, socialmente privilegiada e que se pretende a única, como "crioulo doido". Por não poder abordar o tema de maneira linear, clara e cartesiana, é acusado de fazer letras ininteligíveis. Como se só houvesse uma maneira de "entender" a realidade e a história.

Não é por acaso que os poetas populares recorrem normalmente ao *absurdo* em sua produção. No Nordeste notabilizou-se o poeta José Limeira, a quem se atribuem, às vezes indevidamente, quase todos os poemas que descambam para o *nonsense*. O Sapateiro Silva o faz também e é como se dissesse, desta forma, que não é possível esperar dele, um simples sapateiro, mais do que alguns "desencaixes", que só têm interesse para o leitor afoito. Da mesma forma o compositor de samba-enredo, ao abordar a alta temática que o fascinante mundo da "cultura" detém como privilégio, o faz com palavras rebuscadas, nem sempre usadas adequadamente, e entremeadas de expressões aparentemente sem sentido. O significado delas no contexto é talvez o de justificar sua "ousadia" de assumir um discurso próprio, coisa que a erudição julga impossível a quem fala "errado".

De que dados dispomos para afirmar que também Joaquim José da Silva se deixa fascinar pelo registro das pessoas instruídas? Antes de mais nada, verificamos que ele incorre em galicismos (cf. notas 7 e 8 às Glosas). Isto comprova o mimetismo de pessoas que, devido à grande influência da cultura francesa entre nós na época, contaminavam sua fala de expressões e construções francesas. No caso do Sapateiro Silva, trata-se, é claro,

de *galicismos de segunda mão*. Não era o contato estreito com a língua francesa que o fazia usar expressões e construções contaminadas: era o contato e a imitação do registro dos que tinham familiaridade com o francês.

Uma outra característica, comum em toda literatura popular, e muito óbvia na obra de Joaquim José da Silva, é a *ultracorreção*. Em inúmeras notas aos sonetos e às glosas ressalta-se a ocorrência do fenômeno. Uma pessoa que não está segura ao fazer uso de um registro lingüístico aceito e prestigiado demonstra preocupação de exercer uma certa autocensura sobre as formas usadas. Isto é comum entre os poetas de folhetos do Nordeste, aparece mais raramente entre os compositores de escolas de samba do Rio de Janeiro e foi sem surpresa que verificamos que o nosso sapateiro se preocupa em não cometer “tropeços”, em não dar mostras de sua pretensa ignorância usando palavras grafadas como se pronunciavam. Só que esta preocupação é, às vezes, exagerada e acaba por acarretar erros onde eles não existiam. Ele usa, por exemplo, a forma *coixo* por *coxo* (cf. nota 30 aos Sonetos). Achou que *coxo* não era suficientemente correto, era por demais fiel à prosódia que talvez reduzisse indevidamente um ditongo. Então recompõe o ditongo onde ele não existe.

A ultracorreção se origina, portanto, de uma preocupação excessiva com o erro. É o medo de errar que causa o erro. É pungente ver que, em geral, nossos poetas populares estão oprimidos pela idéia do certo/errado. A ultracorreção é o maior indício que temos do fascínio representado pelos conceitos de bom, certo, culto sobre o espírito daqueles que, sendo socialmente marginalizados, ousam produzir um discurso poético. Mesmo que literariamente tenham uma postura irreverente e irônica, lingüisticamente não conseguem libertar-se da camisa-de-força da gramática. E não a desrespeitam conscientemente: isto será tarefa para escritores eruditos, para poe-

tas de “grande” instrução. Se eventualmente rompem com a norma culta, isto é involuntário. Porque têm consciência de que é mais difícil serem aceitos sem o denominador comum da língua do que sem a aceitação de padrões literários. O desrespeito à língua pode ser-lhes fatal.

Não tivesse o Sapateiro Silva a preocupação de expressar-se em “bom português”, usando palavras raras, que decerto não faziam parte de seu cotidiano lingüístico, incorrendo mesmo em galicismos, como era de bom tom à época, dificilmente teria chegado até nós sequer um fragmento de sua obra. A lata de lixo da língua é bem mais radical que a da literatura: ela não precisa nem de tempo para absorver os que não se enquadram em seus padrões rígidos.

O fenômeno da ultracorreção parece ser o melhor elemento de caracterização da linguagem popular. Nele se subentende o fascínio do saber e a dificuldade de absorvê-lo. Isto extravasa às vezes no discurso do próprio poeta. Um compositor de samba-enredo se permite confessar, num samba: “A suntuosidade me acenava”.⁴ Em nome da suntuosidade é válido revestir de plumagem as palavras mais chãs: *ourucu* parece mais erudito que *urucu* (cf. nota 34 às Glosas). É válido também revestir de plumagem o próprio discurso poético, usando palavras ou expressões que pareçam finas, mesmo que elas sejam descabidas ou às vezes em situação ficcional imprópria ao contexto.

Coisa semelhante acontece com o personagem Matutino Solferino Roberto da Silva, de *Sagarana*, de Guimarães Rosa, que também sente necessidade de despir as palavras de seu jeito plebeu e conferir-lhes dignidade e nobreza, atributos que ele próprio não tem e desejaria para si, como talvez o nosso Sapateiro Silva:

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. É que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferi-

no Roberto da Silva existe e, quando chega na bitácula, impõe: "me dá dez 'tões de biscoito de talxóts!" porque deseja mercadoria fina e pensa que *caixote* pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado.⁵



¹ Publicado em *Carta Mensal*, órgão do Conselho Técnico da Confederação Nacional do Comércio, nº 294, ano XXV, Rio de Janeiro, setembro de 1979.

² Devo esta observação a Orígenes Lessa, estudioso da literatura popular do Nordeste.

³ Na Bibliografia estão arrolados todos os dicionários consultados para a preparação do presente trabalho.

⁴ Silas de Oliveira, do G.R.E.S. Império Serrano, no samba "Os cinco bailes da história do Rio", em 1965.

⁵ *Sagarana*, 6ª edição, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964, p. 236.

Bibliografia

- ALI, M. Said. *Gramática Secundária e Gramática Histórica da Língua Portuguesa*. 3.^a edição revista e atualizada. Brasília, UnB, 1964.
- AULETE, Caldas. *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*. Feito sobre um plano inteiramente novo. Lisboa, Livraria do editor Antônio Maria Pereira, [1881]. 2 vols.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- BARRETO, Mário. *Novíssimos Estudos da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, INL/Fundação Casa de Rui Barbosa/Presença, 1980.
- . *Novos Estudos da Língua Portuguesa*. 3.^a edição. Rio de Janeiro. INL/Fundação Casa de Rui Barbosa/Presença, 1980.
- COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1965.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978.
- FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Terceira edição corrigida e copiosamente ampliada. Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, s.d. 2 vols.
- FREIRE, Laudelino. *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, A Noite Editora, [1939]. 5 vols.
- JUCÁ (FILHO), Cândido. *Índice Alfabético e Crítico da Obra de Mário Barreto*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Dicionários Portugueses*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1947.
- . "Ainda É Tempo de Reagir". In: *Carta Mensal*, órgão do Conselho Técnico da Confederação Nacional do Co

mércio. Rio de Janeiro, Ano XXV, n.º 294, setembro, 1979.
NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Tomo II. Rio de Janeiro, Livrarias Francisco Alves/Acadêmica/São José/Livros de Portugal, 1952.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Recopilado dos vocabularios impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito accrescentado. Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813, 2 vols.

Diccionario da Lingua Portuguesa. Quinta Edição aperfeiçoada, e accrescentada de muitos artigos novos, e etymologias. Lisboa, Typographia de Antonio José da Rocha, 1844. 2 vols.

Diccionario da Lingua Portuguesa. 6.^a edição melhorada, e muito accrescentada pelo desembargador Agostinho de Mendonça Falcão. Lisboa, Typographia de Antonio José da Rocha, 1858. 2 vols.

Diccionario da Lingua Portuguesa. 7.^a edição melhorada, e muito acrescentada. Lisboa, Typographia de Joaquim Germano de Souza Neves, 1877. 2 vols.

Diccionario da Lingua Portuguesa. Nova edição revista e melhorada. Rio de Janeiro, Editora Empreza Litteraria Fluminense, 1889. 2 vols.

SILVEIRA, Sousa da. *Lições de Português*. 6.^a edição. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1960.

VIEIRA, Domingos. *Grande Diccionario Portuguez*. Porto, E. Chardron e B.H. de Moraes, 1871-74. 5 vols.

Poemas do Sapateiro Silva

*Estabelecimento do texto e notas de
Rachel Teixeira Valença*

Sonetos

1

Eu queria, mas eu tenho vergonha
De dar a conhecer minha tolice;
Deixemos de fazer¹ a parvoíce,
Que havia² feder mais do que a peçonha.

Mas que importa que outro se me oponha
Por querer ser pateta, ou ser felice,³
Se comigo assentei por fanforrice⁴
Ser hoje o grande Duque de Borgonha?

Já contente no meu gaudério⁵ estado
Tenho fardas, palácios, e dinheiro:
Já não peço a ninguém nada emprestado.

Porém leve o diabo o meu roteiro,
Que apesar das farófias⁶ do Ducado,
Todos me lêem nas costas — sapateiro.

2

As Rimas de João Xavier de Matos⁷
São obras de um Gênio bem completo;
Mas melhor não faz ele um bom Soneto,
Do que eu faço alguns pares de sapatos.

Se ele só procura gênios gratos,
Eu quero Cordovão⁸ do mais seletos;
Queixa-se ele do seu ingrato afeto,
Eu me alegre de ver gênios ingratos.

Bem sei que toda a Corte de Lisboa
Aplausos mil lhe dá com bizzarria:
Que a fama do seu verso o mundo atreça;

Porém eu tenho cá outra valia,
Porque todo o Brasil já me apregoa
Primaz da Parnasal sapataria.

3

Senhor Mestre Alfaiate, este calção
Está como os sapatos, que eu lhe fiz?
De que serve o dedal, tesoura e giz,
Se não sabe pegar-lhe com a mão?

Você não é Alfaiate, é remendão,
Eu bem podia crer o que se diz;
Porém como por asno nunca quis,
Justo é sinta o mal sem remissão.

Já outro que ali mora junto à Sé
Bem conhecido, Antônio Marroquim,
Me deitou a perder um guarda-pé.⁹

Se eu daqui a dez anos, para mim,
Não fizer um calção de sufulié,¹⁰
Não me chamem jamais Mestre Joaquim.

4

Se quiser tomar lá o seu codório,¹¹
Os desencaixes¹² meus afoito leia,
Que gostará mais deles que da ceia,
Que ontem¹³ à noite comeu no Refeitório.

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.

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

Tem possuído alguns de afasta-afasta:¹⁴
Porém nunca um Poeta sapateiro,
Que tenha um tal humor; adeus, que basta.

5

Não se enfade, nenina, dessa sorte,
 Por São Paulo me espere mais uns dias,
 Que os sapatos irão nas noites frias,
 Pois não quer São Crispim que agora os corte.

Praza a Deus que eu de todo vença a morte,
 Que verá como em três Ave-Marias
 Lhe faço pra estragar as francesias¹⁵
 Sapatos de cetim com sola forte.

Mas se os quer com mais pronta raridade,
 Requeira a Solimão na Maurîtânia
 Que servida há de ser com mais vontade.

Pois ele pela ver¹⁶ na nova Albânia,¹⁷
 Lhe dará pra que traje à divindade,
 As botas do Grão-Duque de Aquitânia.

6

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.

Eis o grande Camões¹⁸ no seu cavalo,
Todo torto, mui feio, e mui faceiro,
Conduzia à função um candieiro,¹⁹
Três tainhas, seis pargos, e um galo.

Por não perder da Festa a grande manja²⁰
Também se achou um certo salafrário,
Com cara mais inchada que turanja²¹

Porém como não era batucário,²²
Apenas o brindaram com laranja
Serenada no ilhós²³ do seu Vigário.

7

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.²⁴

Dous galos cada qual por sua vez,
Com vinte xereletes mais atrás,
Dera sota,²⁵ codilho,²⁶ seis, e ás,
O peixe de que gosta o Rei Francês.

À função não faltaram três goris,²⁷
Que dentro em quatro mil cascas de noz
Lhe serviram de pajes²⁸ dous seris.²⁹

Mas tem mão, Musa minha, à tua voz,
Que quase me parece por um triz,
Que o Soneto lá vai de foz em foz.

8

Mais bulha, mais estrondo, e mais abalo
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.

Ora deixe³⁰ esse gênio presumido,
Não darás mil carreiras e galopes,
Como Jarbas fez dar à amante Dido.

Imita as Tisbes, Eros, e Meropes,
Senão o coixo³¹ pai do Deus Cupido,
Te fará sevandija dos Ciclopes.

Notas aos sonetos

¹ O verbo *fazer* tem aqui a acepção de “fingir, simular”.

² É comum no Português arcaico e clássico a supressão da prep. *de* depois do verbo *haver*. É de Camões o exemplo seguinte: “ou *haveis deixar* entrar a todos, ou vos hão de ter por villão ruim” (*apud* Augusto Epiphanyo da Silva Dias, *Syntaxe Histórica Portuguesa*, 4.^a ed., p. 249).

³ Esta forma do adjetivo *feliz*, que nos chega por via erudita, é registrada por nossos lexicógrafos mais antigos. O Aurélio a conserva, ainda que com a rubrica *ant*.

⁴ Esta palavra não é dicionarizada nem no século passado nem no atual. Pode atribuir-se a erro tipográfico, tendo o autor possivelmente escrito *fanfarrice*. Mas não é impossível que se trate, na própria linguagem de Joaquim José da Silva, de um cruzamento de *fanfarrice* e *fanfarronice*.

⁵ Deste adjetivo não se encontra registro nos dicionários do século passado. Nos atuais já se encontra, ainda que com a rubrica de brasileirismo. O Moraes de 1889 assim define o substantivo: “(t. do Brazil) Indivíduo que procura viver à custa alheia; parasita”.

⁶ Só na sua edição de 1889 registra o Moraes esta palavra, com o sentido de “impostura, bazófia”. Esta definição é exatamente a mesma que se encontra no Aulete, de 1881.

⁷ Trata-se de poeta português (1730-1789), que adotou na Arcádia portuense o nome pastoril de Albano Eritreu. Sua écloga mais popular intitula-se *Albano e Damiana*.

⁸ O significado desta palavra conservou-se inalterado em

nossa lexicografia por quase dois séculos. O Aurélio ainda hoje a define como “couro de cabra curtido e preparado especialmente para calçado”.

⁹ O Morais registra em sua edição de 1813 a seguinte definição para este termo: “Brial, ou saia por baixo das roupas abertas”. Em nossos dias a acepção é completamente diversa (Cf. Aurélio, s.v.).

¹⁰ A palavra é conhecida de nossos primeiros lexicógrafos. A 5ª ed. do Morais (1844) registra as formas *sofolié*, “tecido de algodão raro, de várias cores” e *sufolié* “certo estofado de algodão”. E abona esta definição com a *Pauta dos Merc. de Retalho*, de 13 dezembro de 1757.

¹¹ Embora a palavra não seja usual hoje em dia, o seu significado se encontra no Aurélio, com a rubrica *Bras.*: “Gole de vinho ou de aguardente”.

¹² Nossos dicionários do século passado não registram este substantivo. Mas não é difícil depreender o seu significado à época, se observamos o verbete *desencaxar-se* no Morais de 1813: “soltar-se; v.g. em dizer parvoíces: e parvoíce desencaxada; grande, desabalada”. *Desencaixe*, deverbal de *desencaixar*, seria, pois, “parvoíce, tolice”.

¹³ A forma desnasalizada *onte* não aparece em nenhum dicionário. Sabemos, porém, que até nossos dias ela é preferida pelo povo. O poeta pode tê-la escolhido também em razão da métrica e da sonoridade do verso.

¹⁴ Não encontramos em nenhum de nossos dicionários registro deste composto. É possível, entretanto, intuir o seu significado no poema. Parece-nos significar “de pouca monta, insignificante”. A reduplicação pode ser apontada como fenômeno lingüístico tipicamente popular.

¹⁵ A sétima edição do Morais, de 1877, define *francesia* como “moda, hábito Francez; affectação em imitar o que é Francez”. O Aulete em 1881 explica: “uso, costume, habito francez// Imitação dos usos francezes, francezismo”. Nos nossos dias a palavra *francesismo* parece ter ganho curso preferencialmente a seu sinônimo *francesia*, tanto que o Aurélio remete o leitor que pro-

cura este verbete para *francesismo*, que define como “imitação afetada dos costumes ou coisas francesas”.

¹⁶ Da contração da preposição *per* com o pronome pessoal oblíquo átono encontram-se abundantes exemplos na língua clássica. No nosso século esta construção foi apontada como “errada”. Rui Barbosa, porém, usou-a em mais de uma passagem. Em sua defesa escreve Mário Barreto, dedicando-lhe todo um capítulo. (Ver *Novos Estudos da Língua Portuguesa*, 3ª ed., p. 111-25).

¹⁷ “Pois ele para a ver na nova Albânia” em M.M.F.

¹⁸ É comum na literatura popular a referência a Camões, ou Camonge, como personagem picaresca. Não é de espantar, portanto, que Joaquim José da Silva o apresente desta maneira no soneto. Abundam exemplos disto na Literatura de Cordel. Ver sobre isto o artigo de Joel Pontes, “Camões de Cordel”, em *Phasis*, 1, Belo Horizonte, set. 1973, p.101-9.

¹⁹ Deixamos aqui a grafia original, *candieiro*, por julgar que, mais do que mera questão ortográfica, esta forma atesta a pronúncia até hoje em curso, e que já na época era usual.

²⁰ Reproduzimos na íntegra o verbete *manja* da 5ª ed. do Moraes (1844), que, embora curioso, serve para nos dar idéia precisa do significado da palavra: “s.f. (do Fr. *manger*, cousa que se come, comer). Que se desfruta sem trabalho. *Sá Mir. Estr. Act. 5* ‘aquela não he a tua granja, o ceo não he terra *de manja*’; de a comerem vadios, que não trabalham, como as aves na manja das ribeiras, etc.”

²¹ A forma *turanja*, usada pelo Sapateiro Silva, é uma corruptela de *toranja*, variante de *toronja*, onde deve ter influído a analogia com *laranja*. O Moraes de 1813 já consigna a palavra e sua definição: “Fruta, de especie media entre o limão e a laranja, maior, e mais carnuda.”

²² Não encontramos registro desta palavra em nenhum dos dicionários consultados. Deve ser um derivado popular de *batuque*, equivalente ao vocábulo moderno *batuqueiro*. Os sufixos *-ário* e *-eiro* se equivalem e na língua antiga chega mesmo a haver oscilação no emprego de um e outro.

²³ Os dicionários do século passado só registram a forma *ilhó*. Somente no nosso século admite a lexicografia a variante *ilhós*, cujo cunho popular fica atestado neste texto; a preferência parece, também, ser bem antiga na língua.

²⁴ Em M.M.F.: “Sendo só os cantores pagos três”.

²⁵ *Sota* significa isoladamente “a dama, nas cartas de baralho”. A expressão *dar sota e ás* significa “ser mais esperto que os outros”.

²⁶ *Codilho* é vocábulo típico do jogo de voltarete. Aparece na expressão *dar codilho* que significa “fazer mais vasas do que o feito fez” (Cf. Moraes, 5.^a ed., s.v.). Modernamente, a palavra significa “logro, engano, embuste”.

²⁷ Trata-se do substantivo *guri*, “bagre pequeno”, que a 9.^a edição do Moraes (1889) registra. A grafia usada por Joaquim José da Silva deve-se certamente à ultracorreção: a preocupação de falar bem redundava em erro.

²⁸ A forma *paje*, desnasalizada, terá sido provavelmente usada pelo poeta por ser mais popular.

²⁹ Em M.M.F.: “Lhe serviram de pajem dous seriz”. Mais uma vez incorre o Sapateiro Silva em ultracorreção, ao grafar *siri* com a forma *seri*.

³⁰ O poeta usa, nos dois quartetos, o tratamento *vós*, condescendente com o tom cerimonioso, clássico mesmo, do soneto. Neste verso, há uma súbita quebra desse tom. Já o emprego de *ora* o indica. Portanto, não é de estranhar que adote a partir daí um tratamento mais íntimo: o de segunda pessoa do singular (*darás*, *imita* (imperativo), *te* fará). A forma *deixe*, imperativo de 3.^a pessoa do singular, salva a hipótese de se tratar de erro de impressão, pode dever-se ao fato de ser o tratamento *você*, na época, menos íntimo do que *tu*. O poeta usaria, então, este recurso para abrandar o impacto da ruptura mencionada acima. Assim, entre a segunda pessoa do plural e a segunda do singular, interporia um tratamento intermediário, como que preparando o leitor para a brusca mudança de tom. De resto, convém lembrar que a mistura de tratamentos é comum na linguagem coloquial e não é impossível que o Sapateiro Silva dela lançasse mão como recurso

estilístico, exatamente para marcar a coloquialidade de seu discurso nos dois últimos tercetos.

³¹ A monotongação usual dos ditongos orais decrescentes (p. ex.: *caixa* / *caxa*; *manteiga* / *mantega*) na pronúncia popular do Rio de Janeiro levou Joaquim José da Silva a mais esta ultracorreção. Viu o erro onde ele não existia e, ao corrigi-lo, incorreu, aí sim, em erro. A incidência do fenômeno de maneira tão freqüente serve para atestar a preocupação constante do sapateiro-poeta em escrever de maneira correta. A alusão se reporta a Vulcano, deus do fogo e dos metais, que era realmente coxo em decorrência de haver sido projetado do Olimpo por Júpiter, seu pai, ao tomar o partido da mãe, Juno, numa briga conjugal. Cupido, porém, não é filho de Vulcano, e sim de Marte.



MOTE

*Amor, busca a tua vida,
Que me resolvo a deixar-te;
Se até agora te sofri,
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,
Amor¹ busca a tua vida.

II

Das tuas setas pontudas
Meu peito não participa,
Pois que desse arco de pipa
Se despedem já rombudas.
Té² não temo as mais agudas
Que teu Pai costuma dar-te:
Bate as asas por descarte,
Tira a venda, dá um ai,
Vai queixar-te à tua Mãe,
Que eu me resolvo a deixar-te.

III

Inda que vás aos Ciclopes
Pedir temperados ferros,
Te hei de largar quatro perros,
Que fugirás aos galopes.
Inda que o cendal³ ensopes
Com pranto de frenesi,
Zombarei sempre de ti,
Pois não posso sem atalho
Aturar-te tão bandalho,
Se até agora te sofri.

IV

Esse espírito guerreiro
Oculta por desafogo,
Que não deves ter tal fogo,
Sendo filho de ferreiro.⁴
Outra vez alcoviteiro
Vai a ser⁵ do fero Marte;
Que eu posto agora de parte
Pertendo⁶ dar de ti cabo:
Não és Amor, és diabo,
Não posso mais aturar-te.

MOTE

*Amei a ingrata a mais bela,⁷
 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,⁸
 Andava o Centurião
 Dando a todos sota e ás.⁹
 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.

III

Com os anos, com a idade,
Na festa e seu oitavário,¹⁰
Só, em passo imaginário,
Andava pela Cidade.
Se é mentira, ou se é verdade,¹¹
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 trancas¹²
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.

MOTE

*Sábado fez quinta-feira,¹³
 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 poeira¹⁴
 Põe os ovos na malhada;
 Lá na Semana passada
Sábado fez quinta-feira.

II

Arroz de nabo e cominhos
 Serve de emplastro à espinhela,
 Pimenta, cravo, e canela,
 De lambedor de carinhos.
 Cantochão de Barbadinhos
 Faz árias Italianas;
 Criam misérias humanas
 Um, e dous, e argolinha;¹⁵
 Inda há pouco na folhinha
Domingo fez três semanas.

LI

O Estreito de Gibraltar¹⁶
 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;¹⁷
 Não se atura a impertinência
 De quem joga e dá camacho.¹⁸
 De carapuça e penacho
 Se representam os Dramas;
 Usam hoje as novas damas
 No Marquesado de Nisa¹⁹
 Um cavalinho de frisa,
Mas com vinte e cinco mamas.

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,
Vibrando mais forte o arco
Empunhou Cupido as setas.

II

Inda assim fugi ao queima,²⁰
Pois na verdade não quero,
Como Leandro por Hero,
Fazer outra tal toleima,
Persisti na minna 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.

X

Qual outro amante mingote²¹
 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,²²
 Me pôs no Rol dos fadistas,
Amei, ficou satisfeito.

MOTE

*Ao pé do monte Sião
 Há um pé de Cajuru,²³
 Onde limpava o seu cu²⁴
 O Almirante Balão.*

GLOSA

I

Desprezou Matusalém
 Duzentos anos de vida,
 Por não ver na amante lida
 O gosto, que o lamba²⁵ tem.
 O juiz de Santarém
 Quase estala de paixão;
 Das montanhas do Japão
 Ungi-lo veio o seu Cura,
 Mas desceu-lhe a quebradura²⁶
Ao pé do Monte Sião.

II

Sem dar acordo de si
 Na dura terra prostrado,
 Acudiu-lhe o Deus vendado,
 Com a funda de Davi.
 Uns daqui, outros dali
 Já chegam do Calundu;²⁷
 Levado de Berzebu²⁸
 Confirma o bom Juvenal,
 Que na nossa Catedral
Há um pé de Cajuru.

III

Esta mentira tamanha
Que soou no Oriente,
Fez abortar de repente
A Imperatriz de Alemanha.
Veio a parteira de Espanha
Montada num baiacu:
Faz-se a guerra no Peru
Por se saber que Mavorte²⁹
Vende a gadanha³⁰ da morte,
Onde limpava o seu cu.

IV

No Romano Capitólio
Todas estas tradições
Se dão a ler às Nações
Num grosso livro de fólio.
Sentado então no seu sólio
Sem ter alguma atenção,
Deu tremendo cachação,
No tempo dos três Filipes,
Em sua filha Floripes
O Almirante Balão.

MOTE

*Alminhas do purgatório,
Que estais na beira do rio,
Virai-vos da outra banda
Que vos dá o sol nas costas.*

GLOSA

Atrás da Porta Otomana
Se conserva um bacamarte,
Com que Pedro Malasarte
Defende a Cúria romana.
Nas margens do Guadiana
Dá Castela o repertório:^{3 1}
Um tal frade frei Gregório
Nas ventas do seu nariz
Tem um letreiro que diz:
Alminhas do purgatório.

No passar do Helesponto,
Esta nossa atmosfera
O seu ambiente altera,
Por não achar barco pronto;
Em falsete ou contraponto
O tempo passa do estio;
O mestre inverno com frio
Manda acender o farol,
Pois vê de ré-mi-fá-sol
Que estais na beira do rio.

Depois do geral dilúvio,
Inda nos ficaram mágoas,
Porque no tempo das águas
Inunda mais o Danúbio.
Qualquer átomo ou eflúvio
Sempre fede que tresanda;
Renasce o mal de Luanda³²
Na cidade de Guiné;
Se quereis tomar café,
Virai-vos da outra banda.

Raia agora a lua cheia,
A nova faz seu eclipse:
É galante parvoíce
Deitar-se a gente sem ceia.
Junto da Palma Iduméia³³
Estão as cousas dispostas
Para evitar as propostas
Em que estão sobre a vindima:
Ponde a barriga pra cima
Que vos dá o sol nas costas.

MOTE

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

GLOSA

Se vós tendes um baiju³⁴
Com seus babados de chita,
Eu tenho agora a marmita,
Semi-rubra de ourocu.³⁵
Se tendes de gorgutu³⁶
Um macaquinho amarelo,
Eu nas casas do castelo,
Como é público e notório,
Por baixo do consistório
Tenho um galante chinelo.

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,³⁷
Com que vou a São Mateus.

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.

Se tendes novo capote
Mais chibante³⁸ 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;³⁹
Ora aí está como foi,
Ninguém me bote quebranto.

Notas às glosas

¹ No mote o vocativo *amor* vem separado do resto da oração por vírgula. Aqui a vírgula não aparece, mas é possível que tenha sido composta, porque no original há uma grande distância entre as palavras *amor* e *busca*. Com a precariedade da tipografia da época, a vírgula pode ter caído antes da impressão.

² Trata-se da forma aferética da preposição *até*. É curioso observar a grafia do original: *The*. Este *h* indica a tonicidade do monossílabo, para diferenciá-lo do pronome átono *te*.

³ A definição que o Moraes (1813) dá para esta palavra, que, aliás, registra com *s* inicial, grafia também adotada por Joaquim José da Silva, é a seguinte: "Tecido raro de cobrir o corpo, de sorte que se veja o que está por baixo; serve de cobrir o rosto".

⁴ O ferreiro a que Joaquim José da Silva alude aqui é Vulcano, deus do fogo e dos metais. Porém, segundo a Mitologia Clássica, não era ele o pai de Cupido, mas tão-somente o marido de sua mãe, Vênus; o pai de Cupido era efetivamente Marte.

⁵ A preposição *a* usada nesta locução verbal tem valor meramente expletivo. O poeta usou-a provavelmente por respeito à métrica do verso.

⁶ A forma *pertender* era comum na época. Domingos Caldas Barbosa faz uso dela constantemente. Ver sobre isto a nota nº 62, de Suetônio Soares Valença, ao 1º volume da *Viola de Lereño* de Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 218).

⁷ A repetição do artigo antes de superlativo é um galicismo.

mo. Mário Barreto o comenta em duas passagens dos seus *Novos Estudos da Língua Portuguesa* (3ª ed., p. 98 e 348).

⁸ Também aqui incorre o Sapateiro Silva em galicismo. A prática do francês de substituir por *que* a conjunção que introduz a primeira subordinada do período foi adotada no português indevidamente, havendo exemplos até mesmo de bons escritores, como José de Alencar. Mário Barreto dá abundantes exemplos nos *Novos Estudos* (3ª ed., p. 355 e segs.).

⁹ *Dar sota e ds*, como já foi dito na nota 24 aos Sonetos, significa “ser mais esperto que os outros”.

¹⁰ *Oitavário* é o “espaço de oito dias de solemnidade de algum santo”, segundo o Moraes (1813). O Aulete (1881) registra a definição: “festa ou solemnidade que dura oito dias; oitava”.

¹¹ Em F.A.V.: “Se é mentira, se é verdade”.

¹² O *Diccionario da Lingua Portuguesa*, de Caldas Aulete, registra a expressão *dar às trancas*: “fugir, correr, escapular-se”.

¹³ Neste poema se observa claramente uma tendência presente em toda a obra do Sapateiro Silva, ou ao menos no que chegou até nós de sua obra: o recurso ao absurdo, ao *nonsense*. A todo momento ele joga com disparates, possivelmente para fazer rir o leitor ou ouvinte. Isto contrasta de maneira flagrante com a seriedade e o realismo de alguns de seus versos, em que demonstra ter plena consciência de sua condição social e das decorências dela.

¹⁴ Não encontramos em nenhum dicionário, antigo ou moderno, registro desta palavra. Talvez seja derivada de *poupa*, “pequeno pennacho de pennas que adorna a cabeça de algumas aves, formando uma espécie de toucado” (Aulete de 1881, s.v.).

¹⁵ Neste verso, o Sapateiro Silva reproduz o início de uma brincadeira infantil, que sobrevive ainda no interior do Brasil em nossos dias.

¹⁶ Na única versão conhecida deste poema, publicada no *Parnaso Brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa, está *Gibaltar*.

Trata-se certamente de erro tipográfico.

¹⁷ Estas palavras se encontram na edição de 1813 do Moraes. *Cordial* significa "Remedio, que conforta o coração"; *esquinência* é "Doença que aperta a laringe, e faringe, e impede o engulir, e respirar." Atualmente o Aurélio ainda as inclui em seu Dicionário: "medicamento ou bebida que fortalece ou conforta". No verbete *esquinência* há a remissão para *amigdalite*.

¹⁸ Trata-se aqui, seguramente, de um corruptela do substantivo *camarço* que o Moraes, em 1813, define assim: "s.m. do jogo dos centos e outros. *Dar um camarço*: fazer todas as vvas, ganhar com todos os pontos. *Fig.* Trabalho, golpe da má fortuna". Esta forma atesta uma pronúncia popular que deveria ser tão familiar ao poeta que não teve ele a preocupação de corrigi-la.

¹⁹ O marquesado de Nisa, mencionado aqui de forma irreverente por Joaquim José da Silva, é exatamente onde seu irmão, o Cônego João Pereira da Silva, encontrou seu mecenas e alcançou o *status* de homem de letras.

²⁰ O substantivo *queima* usado como masculino é registrado apenas pelo Aurélio, nos nossos dias. Pode ter o sentido de "casamento sem festas", apontado por Aurélio, ou, simplesmente, o de "ruína, estrago". Frei Domingos Vieira em seu *Grande Diccionario Portuguez*, de 1871, define a expressão *fugir da queima*: "evitar toda a occasião em que se possa comprometter, em geral fugir de qualquer perigo".

²¹ O vocábulo, tal qual aparece no poema, não é registrado em nenhum dicionário, antigo ou moderno. Apenas o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, de 1981, o registra, como substantivo.

O Prof. Adriano da Gama Kury observou que existe a forma *mingar* (= minguar) e ainda *mingalha* (= o pênis) e *mingorra* (= pênis de criança), todas registradas na *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Em castelhano a *Enciclopédia Espasa Calpe* arrola os vocábulos *minga* (= pênis) e *mingón* (= Dícese de la persona desmazelada y floja. || Venez. Aplícase al niño que de todo llora, por exceso de mimo). Ambas as formas trazem a rubrica "familiar".

A palavra deve ter sido, portanto, empregada pelo poeta com o sentido de "insignificante, de pouco ou nenhum valor".

²² Mais uma vez está presente a ultracorreção, que confirma a preocupação do poeta com a correção, sua intenção de parecer culto, encobrindo sua origem popular. O termo é *rabulista*, que o Aurélio define como “chicaneiro”. O Morais de 1813, embora não registre este vocábulo, define seu cognato *rabularia*: “fanfarrice: grandes palavras ou vãs ameaças do rábula”.

²³ O Morais de 1813 registra a forma *cajuri*, “especie de palmeira, mais baixa que a ordinaria; della se extrai vinho”. Só no dicionário de Laudelino Freire, de 1939, encontramos registro deste vocábulo na forma usada por Joaquim José da Silva.

²⁴ No *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, este verso aparece substituído por reticências. Naturalmente, a linguagem de um homem do povo, direta, crua e sem eufemismos, feria os pruridos moralistas da época.

²⁵ Ao que tudo indica, tal vocábulo custou a ser admitido na nossa lexicografia. O Morais não o registra em nenhuma de suas edições e o Aulete igualmente o ignora. Cândido de Figueiredo registra em seu *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* a expressão “Chorar o lamba, chorar com pieguice”. O Aurélio também arrola o substantivo, “usado na loc. *passar lamba*. *Bras.* *Levar vida de cachorro; passar mal*”.

²⁶ É possível que *quebradura* se refira aqui a “hérnia intestinal”, que é o significado corrente à época (cf. Morais, DLP, 1813, s.v.); mas pode significar simplesmente “desânimo, abatimento”, acepção que o vocábulo já teria talvez no tempo, mas que a lexicografia ainda não acolhera.

²⁷ Este vocábulo, de origem africana, também não tem acesso à nossa lexicografia do século passado. Ele significa, neste poema, não “mau humor, arrufo, veneta”. Tem, a meu ver, o mesmo significado que o Aurélio registra com a rubrica de *antigo*: “reunião de negros africanos para feitiçarias”.

²⁸ Em F.A.V.: “Levado de belzebu”.

²⁹ Mavorte, como sabemos, é o mesmo Marte, deus da guerra.

³⁰ *Gadanha* já encontra acolhida no Morais de 1813: “garra, ou foice”.

³¹ Vale a pena transcrever o verbete *Reportorio* do DLP de Morais (1813); ainda que um pouco extenso, ele nos dá a origem da expressão usada pelo Sapateiro Silva: "s.m. Livro em fôrma de Índice alfabetado onde se achão as conclusões de Direito das Ordenações, e remette o Leitor á Lei onde vêi a tal sentença, ou conclusão, de *Reportorio*, ou modo de achar. § Havia livros Reportorios dos tempos, que indicavão se haveria chuva, vento, ou bom tempo, *que dá o reportório?* que tempo annuncia? e ainda de outros successos contingentes, e conjecturas se diz famil. *que dá o vosso reportorio?* que cuidais, ou vos parece que succedera?"

³² O mal de Luanda é a sífilis.

³³ Seria a "palma iduméia" a planta usada pelos sapateiros para fabricar, naquela época, a cola que aplicavam ao couro? Sobre isto nos fala Debret, em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (apud Vivaldo Coaracy, *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*, p. 100-1): "O desenho representa a loja opulenta de um sapateiro [...] As plantas que se vêem ao pé do desenho eram chamadas grude-de-sapateiro e o seu suco amargo e gomoso era empregado pelos sapateiros, seleiros e encadernadores, de preferência a qualquer cola, por afugentar insetos". As plantas mencionadas por Debret, que aparecem abaixo do desenho, são indiscutivelmente palmas, e não é impossível que tenham origem asiática, provindo da Iduméia.

³⁴ O Morais, em 1813, já arrola este termo, só que com a forma *baju*, "vestido, que cobre o corpo, de mangas curtas, e fralda até o juelho; na Ásia trazem-no homens, e mulheres, no Brasil só estas". Uma definição contida no Aulete (1881), no final de seu verbete *baju*, parece servir melhor a nosso contexto: "Também se chama assim, na província do Minho, às roupinhas usadas pelas mulheres". Fica comprovada a grande influência que o português de Portugal exercia sobre a língua da colônia. A ditongação *baju* / *baiju* é fruto, ainda uma vez, de ultracorreção.

³⁵ Este vocábulo, de origem tupi, tem ingresso em nossa lexicografia do século passado com a forma *urucu*. Morais o define como "substância tintureira, que reveste as sementes da urucueira". A ditongação *u* > *ou* se explica por ultracorreção, fenômeno linguístico que temos observado ser uma constante na obra do Sapateiro Silva.

³⁶ Encontramos desta palavra as variantes *gurgutuó* e *gorgotao*, sempre acompanhadas das rubricas *chulo*, *provinc.* e *plebeu*. A quinta edição do Moraes anota: "umas vezes significa passos de garganta miúdos, outras os alinhos da letra".

³⁷ A forma *Tunes* para o topônimo *Túnis* foi usada até muito recentemente. Antenor Nascentes, em seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. 2, de 1955, ainda o registra na forma usada pelo Sapateiro Silva.

³⁸ O adjetivo significa, segundo o Moraes (1813), "guapo, bravo, valentão, picão". O Aurélio ainda o registra, com a mesma acepção: "rixoso, brigão, valentao, fanfarrão, orgulhoso, altivo, soberbo; casquilho, janota". Em texto publicado no jornal *O Século*, de 2 de janeiro de 1907, Artur Azevedo se utiliza do termo: "Vejo-te alegre, chibante,/leve, guapo, saltitante. . .".

³⁹ Esta expressão não tem aqui o sentido que lhe damos modernamente, de "pessoa muito trabalhadora, cumpridora das suas obrigações" (Aurélio). O Aulete a define em 1881, com a rubrica de *familiar*: "homem aferrado aos costumes antigos e que não quer saber de modas nem de inovações".

Índice de palavras

77

Este índice pretende ser uma ferramenta útil para o Grande Dicionário da Língua Portuguesa. Os seus editores António Hesloha e António Hesloha de Castro não se cansam de repetir a cada vez que têm, para a elaboração deste índice, a colaboração de muitos dos seus colaboradores. É assim que se encontram aqui as palavras e os seus significados, os seus usos e as suas variações. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa.

Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa.

1814

1814

Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa. Este índice é uma ferramenta útil para quem quer aprender a língua portuguesa e para quem quer ensinar a língua portuguesa.

Nota prévia

Este índice pretende ser nossa modesta contribuição para o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Os professores Antônio Houaiss e Antônio Geraldo da Cunha não se cansam de encarecer a importância que tem, para a lexicografia, a elaboração desses índices integrais de ocorrência das palavras de um texto da língua. Convenci-da disto, achei que este esforço suplementar seria compensador, por poupar trabalho àqueles que terão diante de si uma gigantesca tarefa lexicográfica, que, lamentavelmente, se encontra tão atrasada entre nós, exatamente pela falta de documentação em trabalhos desse tipo.

O critério adotado é simples: ao lado da palavra e de sua classificação gramatical, dada entre parênteses, aparecem dois números, separados por ponto — o primeiro indica o número do poema em que se encontra a palavra e o segundo, o verso. Registramos entre colchetes as palavras que não aparecem no texto exatamente naquela forma, mas sim na que segue após o traço. Por exemplo:

abalo (s.) 8.1

[*acudir*] (v.) — *acudiu* 13.17

O substantivo *abalo* se encontra no oitavo poema do livro, no verso 1. O verbo *acudir* não aparece no livro no infinitivo, mas sim com a forma *acudiu*, no poema de

número 13, no verso 17.

Consigno aqui meu agradecimento ao Prof. Antônio Geraldo da Cunha, que me deu a orientação necessária ao preparo deste índice.

Rachel Teixeira Valença

Índice de palavras

- a* (art.) ver *o*
a (pron.) ver *o*
a (prep.) 1.2, 1.11, 3.11, 3.12,
 4.8, 5.5, 5.10, 9.2, 9.7,
 9.24, 9.40, 10.8, 10.32,
 10.43, 12.2, 12.3, 12.24,
 12.29, 12.33, 12.34, 13.37,
 15.2, 15.24, 15.39
à (contr.) ver *ao*
abalo (s.) 8.1
abortar (v.) 13.27
abrandar (v.) 10.40
acaso (adv.) 9.12
acender (v.) 14.22
achar (v.) 14.18 – *achei* 10.22
 – *achou* 6.10
acordo (s.) 13.15
[acudir] (v.) – *acudiu* 13.17
adeus (interj.) 4.14
admirar (v.) 11.29
afasta-afasta (s.) 4.12
afeto (s.) 2.7
afoito (adj.) 4.2
agora (adv.) 5.4, 9.3, 9.34,
 9.41, 14.35, 15.7
[água] (s.) – *águas* 14.27
[agudo] (adj.) – *agudas* 9.19,
 12.23
ai (s.) 9.22
ái (adv.) 15.43
alcatraz (s.) 7.2
alcoviteiro (s.) 9.39
[alegrar] (v.) – *alegro* 2.8
aleluia (s.) 8.6
além (adv.) 11.26
alfaiate (s.) 3.1, 3.5
[algum] (pron.) – *alguns*
 2.4, 4.12, 10.15
 – *alguma* 9.11, 13.40
ali (adv.) 3.9, 10.39
alma (s.) 12.27 – *alminhas*
 14.1, 14.14
almirante (s.) 13.4, 13.44
[alterar] (v.) – *altera* 14.17
amante (adj.) 8.11, 9.11,
 12.3, 12.25, 12.34,
 12.37, 13.7
[amar] (v.) – *amei* 10.1,
 10.14, 12.4, 12.44
amarelo (adj.) 15.10
ambiente (s.) 14.17
amor (s.) 9.1, 9.14, 9.43,
 12.26
andar (v.) 12.29 – *andais*
 15.39 – *andava* 10.7,
 10.28
[ano] (s.) – *anos* 3.12,
 10.25, 13.6
antes que (loc. conj.) 9.13
ao (contr.) 4.9, 8.5, 12.15,
 12.27, 13.1, 13.14
 – *aos* 9.25, 9.28, 10.9
 – *à* 3.9, 4.4, 5.13, 6.7,
 7.9, 7.12, 8.3, 8.11, 9.23,

- 11.16
 – às 9.3, 10.37, 12.20,
 13.37
apenas (adv.) 6.13
apesar de (loc. prep.) 1.13
[aplausos] (s.) – *aplausos*
 2.10
[apregoar] (v.) – *apregoa*
 2.13
arco (s.) 9.17, 11.13,
 12.23
[arder] (v.) – *arde* 9.7
 – *ardendo* 12.26
ardente (adj.) 12.9
[argola] (s.) – *argolinha*
 11.22
[ária] (s.) – *árias* 11.20
[armar] (v.) – *armava* 10.10
[arnês] (s.) – *arneses* 10.19
arroz (s.) 11.15, 11.27
[arte] (s.) – *artes* 10.33
às (contr.) ver *ao*
ás (s.) 7.7, 10.8
[asa] (s.) – *asas* 9.21
asno (s.) 3.7
[assentar] (v.) – *assentei*
 1.7
assim (adv.) 12.15
[assustar] (v.) – *assusto*
 15.41
atalho (s.) 9.32
até (prep.) 9.3, 9.34, 10.13
 – *'té* 9.19, 12.38
atenção (s.) 13.40
atmosfera (s.) 14.16
átomo (s.) 14.29
atrás (adv.) 7.6, 14.5
[atroar] (v.) – *atroa* 2.11
aturar (v.) 9.4, 9.33, 9.44
 – *atura* 11.37
[ave-maria] (s.) – *ave-marias*
 5.6
[babado] (s.) – *babados* 15.6
bacamarte (s.) 14.6
badalo (s.) 8.5
bagatela (s.) 10.31
baiaçu (s.) 13.30
baixo (adv.) 10.16, 15.13,
 15.33
[baju] (s.) – *baiju* 15.5
banda (s.) 14.3, 14.34
bandalho (adj.) 9.33
[barba] (s.) – *barbas* 10.36
barco (s.) 14.18
barriga (s.) 14.43
barulho (s.) 9.8
[bastar] (v.) – *basta* 4.14
 – *bastaram* 10.19
[bater] (v.) – *bate* 8.8, 9.21
batucário (adj.) 6.12
batuque (s.) 6.1
beira (s.) 14.2, 14.24
belo (adj.) 11.28 – *bela* 10.1,
 10.14
bem (adv.) 2.2, 2.9, 3.6, 3.10,
 10.4, 10.21, 10.32, 10.44,
 11.33
betume (s.) 11.9
bicho (s.) 12.7
[hispar] (v.) – *bispei* 10.37
 – *bispando* 12.11
bizarria (s.) 2.10
boi (s.) 15.42
bom (adj.) 2.3, 4.9, 7.3, 13.22
 – *boa* 11.6
[bordar] (v.) – *bordada* 15.16
[bota] (s.) – *botas* 5.14
[botar] (v.) – *bote* 15.4,
 15.44
[branco] (adj.) – *brancas*
 10.36
[brando] (adj.) – *brandas* 8.5
[brindar] (v.) – *brindaram*
 6.13

bulha (s.) 8.1
burro (s.) 11.3, 11.34
[buscar] (v.) – *busca* 9.1, 9.14
cã (adv.) 2.12, 4.7
cabeça (s.) 12.38
cabo (s.) 9.42, 10.32
[caçar] (v.) – *caço* 15.30
cachaço (s.) 13.41
cada (pron.) 7.5
caduco (adj.) 10.35
café (s.) 14.33
cajuru (s.) 13.2, 13.24
[calçada] (s.) – *calçadas* 10.17
calção (s.) 3.1, 3.13 – *calções* 15.20
caldo (s.) 10.11
calma (s.) 12.26
calundu (s.) 13.20
[camarço] (s.) – *camucho* 11.38
cambraia (s.) 15.15
camisa (s.) 15.16
[candeeiro] (s.) – *candieiro* 6.7
canela (s.) 11.17
cantochão (s.) 11.19
[cantor] (s.) – *cantores* 7.4
capote (s.) 15.35
capricho (s.) 12.6
cara (s.) 6.11
carapuça (s.) 11.39
cardume (s.) 11.5
[carinho] (s.) – *carinhos* 11.18
[carreira] (s.) – *carreiras* 8.10
[casa] (s.) – *casas* 15.11
[casca] (s.) – *cascas* 7.10
caso (s.) 12.40
casta (s.) 4.10
castelo (s.) 15.11

catedral (s.) 13.23
causa (s.) 4.8
cavalo (s.) 6.5, 8.4, 15.39
 – *cavalinho* 11.43
ceia (s.) 4.3, 14.38
cendal (s.) 9.29
centurião (s.) 10.7
[ceroula] (s.) – *ceroulas* 15.33
certo (pron.) 6.10
cetim (s.) 5.8, 15.19
[chamar] (v.) – *chamem* 3.14
chão (s.) 15.40
chavelho (s.) 15.37
[chegar] (v.) – *chegam* 13.20
 – *chegue* 9.13
cheio (adj.) 10.36 – *cheia* 14.35
chibante (adj.) 15.36
chinelo (s.) 15.1, 15.14
chita (s.) 15.6
cidade (s.) 10.28, 14.32
cima (s.) 14.43
cinco (num.) 11.4, 11.44
codilho (s.) 7.7
codório (s.) 4.1
com (prep.) 2.10, 3.4, 5.8, 5.9, 5.11, 6.11, 6.13, 7.6, 9.30, 10.25, 10.25, 11.4, 11.44, 12.20, 12.31, 12.39, 12.40, 13.18, 14.7, 14.21, 15.2, 15.6, 15.21, 15.24, 15.28.
[comer] (v.) – *comeu* 4.4
 – *comia* 10.11
comigo (pron.) 1.7
[cominho] (s.) – *cominhos* 11.15
como (conj.) 3.2, 3.7, 5.6, 6.12, 8.11, 10.22, 12.17, 15.12, 15.32, 15.43
cômodo (s.) 12.20

completo (adj.) 2.2
[conduzir] (v.) – *conduzia*
 6.7
[confirmar] (v.) – *confirma*
 13.22
conhecer (v.) 1.2 – *conhecido*
 3.10
[conservar] (v.) – *conserva*
 14.16
consistório (s.) 15.13
consolatório (s.) 4.8
contente (adj.) 1.9
contraponto (s.) 14.19
cordial (s.) 11.36
cordovão (s.) 2.6
[correr] (v.) – *corra* 4.11
corrida (s.) 9.10
[cortar] (v.) – *corte* 5.4
corte (s.) 2.9
costas (s.) 1.14, 14.4, 14.44
[costumar] (v.) – *costuma*
 9.20
[cousa] (s.) – *cousas* 14.40
[coxo] (adj.) – *coixo* 8.13
cravo (s.) 11.17
crer (v.) 3.6, 10.43
[criar] (v.) – *criam* 11.21
[crioulo] (s.) – *crioulas* 15.32
cruel (adj.) 8.7
cu (s.) 13.3, 13.34
cuidado (s.) 12.32
cura (s.) 13.12
cúria (s.) 14.8
custo (s.) 15.28
dali (contr.) 13.19
[dama] (s.) – *damas* 11.41
daqui (contr.) 3.12, 13.19
dar (v.) 1.2, 8.11, 9.20, 9.42,
 13.15 – *dá* 2.10, 9.22,
 11.30, 11.38, 14.4, 14.10,
 14.40 – *dão* 8.5, 13.37
 – *dei* 12.27 – *deu* 13.41

– *dera* 7.7 – *dará* 5.13
 – *darás* 8.10 – *dando* 10.8,
 10.37
de (prep.) 1.2, 1.3, 1.8, 2.1,
 2.2, 2.4, 2.8, 2.9, 3.3, 3.13,
 4.12, 5.5, 5.8, 5.11, 5.14,
 6.4, 7.8, 7.10, 7.11, 7.14,
 9.8, 9.9, 9.10, 9.10, 9.17, 9.27,
 9.30, 9.31, 9.38, 9.41,
 9.42, 10.13, 10.15, 10.16,
 10.20, 10.32, 10.35, 10.36,
 10.38, 11.5, 11.6, 11.15,
 11.16, 11.18, 11.18, 11.19,
 11.25, 11.27, 11.29, 11.32,
 11.35, 11.38, 11.39,
 11.42, 11.43, 12.26,
 12.29, 12.33, 13.2,
 13.6, 13.9, 13.10, 13.15,
 13.18, 13.21, 13.24, 13.27,
 13.28, 13.29, 13.38, 14.23,
 14.31, 14.32, 15.6, 15.8, .
 15.23, 15.29, 15.38, 15.39,
 15.42,
 – *d'* (prep.) 11.26, 11.36
dedal (s.) 3.3
[defender] (v.) – *defende* 14.8
deitar (v.) 14.38 – *deitou* 3.11
deixar (v.) 9.2, 9.24 – *deixa*
 11.29 – *deixe* 8.9
 – *deixemos* 1.3
[dele] (contr.) – *deles* 4.3
demo (s.) 12.27
dentro (adv.) 7.10
depois (adv.) 8.6, 10.15, 10.35,
 12.11, 12.33, 14.25
desafogo (s.) 9.36
descarte (s.) 9.21
[descer] (v.) – *desceu* 13.13
desde (prep.) 12.38
desdém (s.) 10.40
desejo (s.) 9.7
[desencaixe] (s.) – *desencaixes*
 4.2

- [*despedir*] (v.) – *despedem* 9.18
- [*desprezar*] (v.) – *despreza* 12.22 – *desprezou* 13.5
- desse* (contr.) 9.17, 12.7
- *desa* 5.1
- [*deste*] (contr.) – *desta* 4.10
- [*desunir*] (v.) – *desunes* 15.22
- deus* (s.) 8.13, 13.17
- [*dever*] (v.) – *deves* 9.37
- dez* (num.) 3.12
- diabo* (s.) 1.12, 9.43, 10.33
- [*dia*] (s.) – *dias* 5.2
- dilúvio* (s.) 14.25
- dinheiro* (s.) 1.10
- [*dirigir*] (v.) – *dirigiu* 12.2, 12.24
- [*disposto*] (adj.) – *dispostas* 14.40
- divindade* (s.) 5.13
- dizer* (v.) 12.42 – *diz* 3.6, 14.13
- *dizem* 11.6 – *diga* 10.30
- do* (contr.) 1.4, 1.13, 2.4, 2.6, 2.7, 2.11, 4.6, 5.14, 6.2, 6.14, 8.3, 8.4, 8.7, 8.13, 9.40, 10.33, 12.9, 12.12, 12.28, 13.1, 13.11, 13.14, 13.20, 14.1, 14.2, 14.9, 14.12, 14.14, 14.15, 14.20, 14.24, 14.25, 15.11, 15.13, 15.36, 15.40 – *dos* 8.14, 12.42, 12.43, 13.42 – *da* 2.14, 4.3, 4.6, 4.7, 6.9, 8.6, 10.17, 10.42, 11.10, 11.26, 13.33, 14.3, 14.5, 14.34, 14.39, 15.18, 15.30 – *das* 1.13, 6.2, 9.15, 13.11, 14.27, 15.32, 15.33
- domingo* (s.) 11.2, 11.24
- dous* (num.) 7.5, 7.11, 11.22
- [*drama*] (s.) – *dramas* 11.40
- ducado* (s.) 1.13
- duque* (s.) 1.8
- [*duro*] (adj.) – *dura* 8.7, 13.16
- duzentos* (num.) 13.6
- e* (conj.) 1.10, 3.3, 4.11, 6.4, 6.6, 6.8, 7.7, 8.1, 8.10, 8.12, 9.11, 10.8, 10.13, 10.23, 10.26, 10.35, 10.39, 11.4, 11.15, 11.17, 11.22, 11.22, 11.38, 11.39, 11.44, 12.20, 12.31, 12.36, 15.12, 15.16, 15.26
- eclipse* (s.) 14.36
- efeito* (s.) 12.40
- eflúvio* (s.) 14.29
- eis* (adv.) 6.5
- ele* (pron.) 2.3, 2.5, 2.7, 5.12
- *ela* 10.3, 10.4, 10.34, 10.44
- em* (prep.) 5.6, 6.1, 7.10, 7.14, 8.2, 8.8, 10.2, 10.11, 10.24, 10.27, 11.5, 11.7, 12.32, 13.43, 14.19, 14.42
- emplastro* (s.) 11.16
- [*emprestar*] (v.) – *emprestado* 1.11
- [*empunhar*] (v.) – *empunhou* 12.1, 12.14
- [*enfadar*] (v.) – *enfade* 5.1
- engulho* (s.) 9.9
- [*ensopar*] (v.) – *ensopes* 9.29
- então* (adv.) 13.39
- ermo* (s.) 10.22
- escamador* (s.) 6.4
- [*escarnecer*] (v.) – *escarneci* 12.10
- escorcioneira* (s.) 11.10
- escota* (s.) 15.30
- espanto* (s.) 15.41
- esparrela* (s.) 10.10
- [*esperar*] (v.) – *espere* 5.2
- espinhela* (s.) 11.16
- espírito* (s.) 9.35
- esquinência* (s.) 11.36

- esse (pron.) 8.9, 9.35 – esses 15.21
 estado (s.) 1.9
 estafermo (s.) 10.23
 [estalar] (v.) – estala 13.10
 [estar] (v.) – está 3.2, 15.43
 – estão 14.40, 14.42, – estais 14.2, 14.24
 este (pron.) 3.1, 12.40 – esta 13.25, 14.16 – estas 13.36
 estio (s.) 14.20
 estragar (v.) 5.7
 estreito (s.) 11.25
 estrondo (s.) 8.1, 11.31
 eu (pron.) 1.1, 1.1, 2.4, 2.6, 2.8, 2.12, 3.2, 3.6, 3.12, 5.5, 9.13, 9.24, 9.41, 10.3, 10.5, 10.34, 10.37, 12.5, 15.7, 15.11, 15.20, 15.23, 15.30, 15.33, 15.37, 15.40
 evitar (v.) 14.41
 fã (s.) 14.23
 faceiro (adj.) 6.6
 [fadista] (s.) – fadistas 12.43
 fagote (s.) 12.28
 falsete (s.) 14.19
 [faltar] (v.) – faltaram 7.9
 fama (s.) 2.11
 famoso (adj.) 12.12
 fanforrice (s.) 1.7
 [farda] (s.) – fardas 1.10
 [farófia] (s.) – farófias 1.13
 farol (s.) 14.22
 fazer (v.) 1.3, 9.12, 12.18
 – faço 2.4, 5.7 – faz 2.3, 8.2, 10.43, 11.20, 11.28, 11.33, 12.36, 13.31, 14.36, 15.38 – fíz 3.2 – fez 6.1, 7.1, 8.3, 8.11, 11.1, 11.2, 11.14, 11.24, 13.27 – fizer 3.2 – fará 8.14 – feito 11.7, 11.27
 feder (v.) 1.4 – fede 14.30
 feio (adj.) 6.6
 feito (p.p.) ver fazer
 felice (adj.) 1.4
 fero (adj.) 9.40
 ferreiro (s.) 9.38
 [ferro] (s.) – ferros 9.26
 festa (s.) 6.9, 7.1, 10.26
 [ficar] (v.) – fiquei 12.37
 – ficou 12.4, 12.44
 – ficaram 14.26
 filho (s.) 9.38 – filha 13.43
 fino (adj.) – fina 15.16
 fogo (s.) 9.37, 12.36
 folhinha (s.) 11.23
 fôlio (s.) 13.38
 formidável (adj.) 8.4, 12.7
 forte (adj.) 5.8, 11.30, 12.13
 fortemente (adv.) 8.8
 foz (s.) 7.14, 7.14
 frade (s.) 14.11
 fralda (s.) 15.3, 15.34
 francês (adj.) 7.8
 [francesia] (s.) – francesias 5.7
 frasco (s.) 15.31
 frei (s.) 4.5, 6.3, 7.3, 14.11
 frenesi (s.) 9.30
 frigideira (s.) 4.7
 frio (s.) 14.21
 [frio] (adj.) – frias 5.3
 frisa (s.) 11.43
 [fugir] (v.) – fugi 12.15
 – fugirás 9.28
 função (s.) 6.7, 7.9
 funda (s.) 13.18
 furor (s.) 12.31
 gadanha (s.) 13.33
 galante (adj.) 10.23, 11.8, 14.37, 15.1, 15.14
 galinha (s.) 11.11
 galo (s.) 6.8 – galos 7.5
 [galope] (s.) – galopes 8.10, 9.28

gaudério (adj.) 1.9
gazeta (s.) 11.33
gênio (s.) 2.2, 2.5, 2.8, 4.10, 8.9
gente (s.) 14.38
geral (adj.) 14.25
gigante (s.) 12.8
giz (s.) 3.3
gorgutu (s.) 15.9
[gostar] (v.) – *gosto* 13.8
 – *gosta* 7.8 – *goste* 4.6
 – *gostará* 4.3
gota (s.) 15.31
grande (adj.) 1.8, 6.5, 6.9, 7.1, 11.30
grão-duque (s.) 5.14
[grato] (adj.) – *gratos* 2.5
grilo (s.) 1.5
grosso (adj.) 13.38
guarda-pé (s.) 3.11
guerra (s.) 13.31
guerreiro (adj.) 9.35
[guri] (s.) – *goris* 7.9
[haver] (v.) – *hei* 9.27 – *há* 5.11, 11.23, 13.2, 13.24
 – *havia* 1.4
[herdar] (v.) – *herdei* 10.20
hoje (adv.) 1.8, 11.41
[humano] (adj.) – *humanas* 11.21
humor (s.) 4.14
idade (s.) 10.25
iduméia (adj.) ver *idumeu*
[idumeu] (adj.) – *iduméia* 14.39
[ilharga] (s.) – *ilhargas* 15.26
ilhós (s.) 6.14
imaginário (adj.) 10.27
[imitar] (v.) – *imita* 8.12
imperatriz (s.) 13.28
impertinência (s.) 11.37
[importar] (v.) – *importa* 1.5

incessante (adj.) 12.31
[inchar] (v.) – *inchada* 6.11
inda (adv.) 11.23, 12.15, 14.26
inda que (loc. conj.) 9.15, 9.29
ingrato (adj.) 2.7, 2.8 – *ingrata* 10.1, 10.14
inspirar (v.) 9.5
instante (s.) 12.30
[intentar] (v.) – *intentas* 9.12
[interessar] (v.) – *interessa* 12.35
[inundar] (v.) – *inunda* 14.28
inverno (s.) 14.21
[ir] (v.) – *vou* 15.2, 15.24 – *vai* 7.14, 9.5, 9.25, 9.40 – *vás* 9.25
 – *foi* 7.3 – *irão* 5.3
[italiano] (adj.) – *italianas* 11.20
já (adv.) 1.9, 1.11, 2.13, 3.9, 9.18, 10.16, 10.36, 13.20
jamais (adv.) 3.14
jeito (s.) 12.20
[jogar] (v.) – *joga* 11.38
 – *jogava* 10.6
juiz (s.) 13.9
junto (adv.) 3.9, 14.39
justo (adj.) 3.8, 15.25
lá (adv.) 4.1, 7.1, 7.14, 11.13
lamba (s.) 13.8
lambedor (s.) 11.18
lampreia (s.) 4.6
laranja (s.) 6.13
largar (v.) 9.27
ler (v.) 13.37 – *leem* 1.14
 – *leia* 4.2
letreiro (s.) 14.13
[levantar] (v.) – *levanto* 15.40
[levar] (v.) – *leve* 1.12
 – *levado* 13.21
lhe (pron.) 2.10, 3.2, 3.4, 5.7,

- 5.13, 7.11, 10.40, 13.13,
13.17
lida (s.) 9.11, 13.7
[*limpar*] (v.) – *limpava* 13.3,
13.34
livro (s.) 13.38
lo (pron.) 13.12
logo (adv.) 12.19, 12.37
longe (adv.) 9.9
lua (s.) 14.35
[*macaco*] (s.) – *macaquinho*
15.10
macho (adj.) 11.35
mãe (s.) 9.23
[*mágoa*] (s.) – *mágoas* 14.26
mais (adv.) 1.4, 2.6, 4.3, 4.6,
4.11, 4.11, 5.2, 5.9, 5.11,
6.11, 7.6, 8.1, 8.1, 8.1,
8.5, 9.4, 9.19, 9.44, 10.1,
10.5, 10.14, 10.15, 10.23,
12.5, 12.13, 12.23, 12.41,
14.28, 15.36
mal (s.) 3.8, 10.13, 14.31
malfazejo (adj.) 9.6
malhada (s.) 11.12
[*mama*] (s.) – *mamas* 11.4,
11.44
[*mandar*] (v.) – *manda* 14.22
manha (s.) 12.20
manja (s.) 6.9
mão (s.) 3.4, 7.12 – *mãos*
15.26
mar (s.) 7.2
[*margem*] (s.) – *margens* 14.9
marmitta (s.) 15.7
marquesado (s.) 11.42
mas (conj.) 1.1, 1.5, 2.3, 5.9,
7.12, 10.41, 11.4, 11.44,
12.11, 13.13
mau (adj.) 10.41 – *má* 11.9
mazela (s.) 10.30
me (pron.) 1.5, 1.14, 2.8, 2.13,
3.11, 3.14, 5.2, 7.13, 9.2,
9.10, 9.12, 9.24, 10.4,
10.22, 10.44, 12.3, 12.29,
12.33, 12.34, 12.36, 12.43,
15.4, 15.38, 15.40, 15.41,
15.41, 15.44
medra (s.) 11.6
melhor (adj.) 2.3, 4.8
[*menino*] (s.) – *menina* 5.1
menos (s.) 4.9
mentira (s.) 10.29, 13.25
[*mês*] (s.) – *meses* 10.15
mestre (s.) 3.1, 3.14, 14.21
meu (pron.) 1.9, 1.12, 4.5,
8.2, 9.16, 10.6, 12.2,
12.24, 12.28 – *meus* 4.2,
15.20 – *minha* 1.2, 7.12,
10.10, 10.30, 12.19, 15.3,
15.17, 15.34
mi (s.) 14.23
mil (num.) 2.10, 7.10, 8.10
mim (pron.) 3.12, 8.8, 15.22
mingote (adj.) 12.25
[*miséria*] (s.) – *misérias* 11.21
[*moçoilo*] (s.) – *moçoilas* 6.2
modo (s.) 10.41
moela (s.) 11.35
mole (adj.) 10.43, 11.7
[*molho*] (s.) – *molhinho* 4.6
monarquia (s.) 8.3
[*montanha*] (s.) – *montanhas* 13.11
[*montar*] (v.) – *montada* 13.30
monte (s.) 13.1, 13.14
moquém (s.) 11.27
[*morar*] (v.) – *mora* 3.9, 11.26
[*morrer*] (v.) – *morri* 10.3, 10.34
morte (s.) 5.5
[*mostrar*] (v.) – *mostra* 10.32, 15.32
mover (v.) 12.41
mui (adv.) 6.6, 6.6, 12.12
muitos (pron.) 7.2 – *muitas*
10.18
mundo (s.) 2.11, 10.2, 10.24
murro (s.) 11.30

musa (s.) 7.12
nabo (s.) 11.15
[nação] (s.) – *nações* 13.37
nada (pron.) 1.11
nado (s.) 12.33
não (adv.) 1.11, 2.3, 3.4, 3.5,
 3.13, 3.14, 4.5, 4.10, 5.1,
 5.4, 6.9, 6.12, 7.9, 8.10,
 9.4, 9.16, 9.19, 9.32, 9.37,
 9.43, 9.44, 10.19, 10.31,
 11.9, 11.29, 11.37, 12.16,
 13.7, 14.18, 15.40, 15.41
nariz (s.) 14.12
[negar] (v.) – *nego* 4.5
nem (conj.) 10.43, 15.41
nenhum (pron.) 12.5
nesse (contr.) 10.9
[neto] (s.) – *netas* 12.11
ninguém (pron.) 1.11, 15.4,
 15.44
nisto (contr.) 12.35
no (contr.) 1.9, 4.4, 6.5, 6.14,
 7.2, 8.6, 9.7, 10.22, 11.42,
 12.23, 12.43, 13.26, 13.31,
 13.35, 13.39, 13.42, 14.15,
 14.27, 15.31 – *nos* 10.38,
 14.26 – *na* 5.10, 5.12,
 10.26, 11.11, 11.12, 11.13,
 11.23, 12.16, 12.19, 12.26,
 12.28, 13.7, 13.16, 13.23,
 14.2, 14.24, 14.32 – *nas*
 1.14, 5.3, 14.4, 14.9,
 14.12, 14.44, 15.11, 15.26
noite (s.) 4.4 – *noites* 5.3
[nosso] (pron.) – *nossa*
 13.23, 14.16
notório (adj.) 11.33, 15.12
novo (adj.) 15.35 – *nova* 5.12,
 14.36 – *novas* 11.41
noz (s.) 7.12
num (contr.) 13.30, 13.38
nunca (adv.) 3.7, 4.13, 10.4,

10.44
o (art.) 1.8, 1.12, 1.12, 2.11,
 2.13, 3.3, 3.8, 4.1, 4.5, 4.9,
 4.11, 6.5, 7.3, 7.8, 7.8,
 7.14, 8.13, 9.8, 9.9, 9.29,
 10.2, 10.6, 10.7, 10.23,
 10.24, 10.40, 10.41, 11.25,
 12.13, 12.21, 12.42, 13.3,
 13.4, 13.8, 13.8, 13.9,
 13.12, 13.17, 13.22, 13.24,
 13.44, 14.4, 14.10, 14.17,
 14.20, 14.21, 14.22, 14.28,
 14.31, 14.44, 15.36 – *os*
 3.2, 4.2, 5.3, 7.4, 10.12,
 10.19, 10.25, 11.12, 11.40,
 12.38, 15.20, 15.23 – *a*
 1.3, 1.4, 2.9, 2.11, 3.4, 4.7,
 5.5, 6.9, 8.2, 8.4, 8.7, 9.1,
 9.14, 9.22, 10.1, 10.1,
 10.10, 10.14, 10.14, 10.25,
 10.30, 11.3, 11.10, 11.11,
 11.33, 11.34, 11.37, 12.27,
 12.38, 13.13, 13.18, 13.28,
 13.29, 13.31, 13.33, 14.8,
 14.35, 14.36, 14.38, 14.42,
 14.43, 15.3, 15.7, 15.17,
 15.30, 15.31, 15.34 – *as*
 2.1, 5.7, 5.14, 8.5, 8.12,
 9.19, 9.21, 11.41, 12.1,
 12.11, 12.14, 12.22, 14.40,
 14.41, 15.26
o (pron.) 3.6, 6.13, 10.30,
 12.21, 15.36 – *os* 5.4,
 5.9 – *a* 10.37 – *as* 12.2,
 12.23, 12.24
ó (interj.) 9.6
[obra] (s.) – *obras* 2.2
[obrigar] (v.) – *obrigou* 12.3
 12.34
[ocultar] (v.) – *oculta* 9.36
oitavário (s.) 10.26
onde (adv.) 6.3, 7.2, 13.3, 13.34
[ontem] (adv.) – *onte* 4.4

[opor] (v.) – *oponha* 1.5
ora (conj.) 8.9, 15.43
orgulho (s.) 9.5
orientc (s.) 13.26
 [otomano] (adj.) – *otomana*
 14.5
ou (conj.) 1.6, 10.29, 11.31,
 12.8, 14.19, 14.29
ourucu (s.) 15.8
outro (pron.) 1.5, 3.9, 12.5,
 12.25 – *outros* 13.19
outra 2.12, 9.39, 12.18,
 14.3, 14.34
 [ovo] (s.) – *ovos* 11.12
padre (s.) 4.5
pai (s.) 6.4, 8.13, 9.20
paixão (s.) 13.10
 [pajem] (s.) – *paje* 7.11
 [palácio] (s.) – *palácios* 1.10
paladar (s.) 11.28
palma (s.) 14.39
panela (s.) 10.11
 [pano] (s.) – *panos* 15.23
pão (s.) 10.43
 [par] (s.) – *pares* 2.4
para (prep.) 3.12, 11.9, 14.41
 [parecer] (v.) – *parece* 7.13
 [pargo] (s.) – *pargos* 6.8, 7.4
 [parir] (v.) – *pariu* 11.3, 11.34
parnasal (adj.) 2.14
parte (s.) 9.41, 11.26
parteira (s.) 13.29
 [participar] (v.) – *participa*
 9.16
parvoíce (s.) 1.3, 14.37
passar (v.) 14.15 – *passa*
 14.20 – *passada* 11.13
passeio (s.) 15.28
passo (s.) 10.27
pasteleiro (s.) 6.3
pateta (adj.) 1.6
pato (s.) 11.35
pé (s.) 13.1, 13.2, 13.14,

13.24, 15.42 – *pés* 12.38
 [pecado] (s.) – *pecados* 10.13
peçonha (s.) 1.4
pedir (v.) 9.26 – *peço* 1.11
pedra (s.) 11.7
pegar (v.) 3.4
peito (s.) 8.2, 9.16, 12.2,
 12.24
peixe (s.) 7.8
 [pelo] (contr.) – *pela* 5.12,
 10.28 – *pelas* 10.17
penacho (s.) 11.39
perder (v.) 3.11, 6.9
perfume (s.) 11.8
 [pernoitar] (v.) – *pernoitava*
 10.18
 [perro] (s.) – *perros* 9.27
 [persistir] (v.) – *persisti* 12.19
 [pertender] (v.) – *pertendo*
 9.42
pião (s.) 10.6
pigmeu (adj.) 12.8
pimenta (s.) 11.17
pipa (s.) 9.17
pleito (s.) 12.41
poder (v.) 12.9 – *posso* 9.4,
 9.32, 9.44 – *podia* 3.6
poeta (s.) 4.13
pois (conj.) 5.4, 5.12, 9.32,
 12.16, 14.23
pois que (loc. conj.) 9.17
ponta (s.) 12.28
 [pontudo] (adj.) – *pontudas*
 9.15
popeira (s.) 11.11
por (prep.) 1.6, 1.7, 3.7, 4.11,
 5.2, 6.9, 7.5, 7.13, 8.8,
 9.21, 9.36, 10.3, 10.12,
 10.13, 10.16, 10.33, 10.34,
 10.40, 12.6, 12.17, 13.7,
 13.32, 14.18, 15.13, 15.33
 [pôr] (v.) – *põe* 11.12, 12.23
 – *pões* 15.26 – *ponde*

- 14.43 – *pôs* 12.29, 12.43
 – *posto* 9.41
 [*porco*] (s.) – *porca* 11.3, 11.34
porém (conj.) 1.12, 2.12, 3.7,
 4.7, 4.13, 6.12
porfia (s.) 8.7
por mais que (loc. conj.) 4.11
porque (conj.) 2.13, 14.27
porta (s.) 14.5
 [*possuir*] (v.) – *possuiu* 4.10
 – *possuído* 4.12
pote (s.) 15.38
pouco (pron.) 11.23
pra (prep.) 5.7, 14.43
pra que (loc. conj.) 5.13
pranto (s.) 9.30
 [*prato*] (s.) – *pratos* 10.12
 [*prazer*] (v.) – *praza* 5.5
pregador (s.) 7.3
pressa (s.) 12.39
presumido (adj.) 8.9
 [*pretender*] (v.) ver *pertender*
primaz (s.) 2.14
 [*proceder*] (v.) – *procedido*
 10.42
 [*procurar*] (v.) – *procura* 2.5
prole (s.) 10.42
pronto (adj.) 14.18 – *pronta*
 5.9
 [*proposta*] (s.) – *propostas*
 14.41
 [*prostrar*] (s.) – *prostrado*
 13.16
público (adj.) 15.12
purgatório (s.) 14.1, 14.14
qual (conj.) 12.25
qualquer (pron.) 11.31,
 14.29
quando (adv.) 10.5
quase (adv.) 7.13, 12.27,
 13.10
quatro (num.) 7.10, 9.27
que (pron. rel.) 3.2, 3.6,
 3.9, 4.4, 4.14, 7.8, 7.10,
 9.20, 10.2, 10.20, 10.24,
 10.31, 10.41, 12.21,
 13.8, 13.26, 14.2,
 14.7, 14.13, 14.42,
 15.2, 15.18, 15.24,
 15.28, 15.38
que (pron. interrog.) 1.5
que (conj. integr.) 1.5, 2.9,
 2.11, 3.3, 4.5, 5.4, 5.5,
 7.14, 10.21, 10.33,
 10.43, 11.3, 11.34,
 13.23, 13.32, 14.24
que (conj. explic.) 1.4,
 1.13, 4.3, 4.14, 5.3,
 5.6, 7.13, 9.2, 9.24,
 9.37, 9.41
que (conj. comp.) 1.4, 2.4,
 4.3, 6.11, 8.3, 8.7,
 12.5, 12.42, 15.36
que (conj. consec.) 5.11,
 9.28, 12.37, 12.41,
 14.4, 14.30, 14.44
que (explet.) 10.6
 [*quebrar*] (v.) – *quebrados*
 10.12
quebradura (s.) 16.13
quebranto (s.) 15.4, 15.44
queima (s.) 12.15
queixar (v.) 9.23 – *queixa* 2.7
quem (pron.) 9.7, 11.30,
 11.38
querer (v.) 1.6 – *quero* 2.6,
 12.16 – *quer* 5.4, 5.9
 – *quereis* 14.33
 – *queria* 1.1 – *quis* 3.7,
 10.4, 10.44 – *quiser*
 4.1 – *querendo* 10.21
quinta-feira (s.) 11.1, 11.14
 [*rabulista*] (s.) – *rabolistas*
 12.42
rabo (s.) 10.32
 [*raiar*] (v.) – *raia* 14.35

[raio] (s.) – raios 15.29
 raiz (s.) 11.10
 rapaz (s.) 9.6, 10.5
 raridade (s.) 5.9
 ré (s.) 14.23
 refeitório (s.) 4.4
 regalo (s.) 8.8
 rei (s.) 7.8
 remendão (s.) 3.5
 remissão (s.) 3.8
 [renascer] (v.) – renasce
 14.31
 [rendado] (adj.) – rendada
 15.17
 repente (s.) 13.27
 reportório (s.) 14.10
 [representar] (v.)
 – representam 11.40
 [requerer] (v.) – requeira
 5.10
 [resolver] (v.) – resolvo
 9.2, 9.24
 [rima] (s.) – rimas 2.1
 rio (s.) 14.2, 14.24
 robalo (s.) 6.4
 rol (s.) 12.43
 romano (adj.) 13.35
 – romana 14.8
 [rombudo] (adj.) – rombudas
 9.18, 12.22
 [roto] (adj.) – rota 15.3,
 15.34
 roteiro (s.) 1.12, 4.11
 sábado (s.) 8.6, 11.1, 11.14
 sabão (s.) 11.7
 saber (v.) 13.32 – sei 2.9,
 10.21 – sabe 3.4
 [sabiá] (s.) – sabiás 10.9
 saia (s.) 15.19
 salafrário (s.) 6.10
 sapataria (s.) 2.14
 sapateiro (s.) 1.14, 4.13
 sapato (s.) 15.25 – sapatos

2.4, 3.2, 5.3, 5.8
 satisfeito (adj.) 12.4, 12.44
 se (conj. cond.) 1.7, 2.5, 3.4,
 3.12, 4.1, 5.9, 9.3, 9.11,
 9.34, 14.33, 15.5, 15.9,
 15.15, 15.19, 15.21, 15.25,
 15.29, 15.31, 15.35, 15.39
 se (conj. integr.) 10.29, 10.29
 se (pron.) 1.5, 2.7, 3.6, 5.1,
 6.1, 6.10, 7.1, 9.18, 11.37,
 11.40, 12.35, 12.41,
 13.31, 13.32, 13.37,
 14.6, 14.38
 sé (s.) 3.9
 sebo (s.) 11.5
 [secreto] (adj.) – secretas
 12.10
 seguir (v.) 9.8
 seis (num.) 6.8, 7.7
 seleteo (adj.) 2.6
 sem (prep.) 3.8, 9.32, 12.30,
 12.41, 13.15, 13.40, 14.38,
 15.28
 semana (s.) 11.13 – semanas
 11.2, 11.24
 [semi-rubro] (adj.) – semi-
 -rubra 15.8
 sempre (adv.) 9.31, 10.3,
 10.34, 12.6, 14.30, 15.42
 senão (conj.) 8.13
 senhor (s.) 3.1 – senhores 7.1
 [sentar] (v.) – sentado 13.39
 [sentir] (v.) – sinto 3.8
 ser (v.) 1.6, 1.6, 1.8, 5.11, 9.40,
 11.6, 12.3, 12.34 – és
 9.43, 9.43 – é 3.5, 3.5, 3.8,
 10.29, 10.29, 11.8, 11.9,
 11.32, 11.36, 14.37, 15.12
 – são 2.2, 3.2, 5.4, 6.1
 – era 6.12, 10.5 – foi 6.3,
 15.43 – serei 15.42
 – sendo 7.4, 9.38, 10.31
 [serenar] (v.) – serenada

6.14
 [sertão] (s.) – sertões 10.38
 [servir] (v.) – serve 3.3, 11.16
 – serviram 7.11
 – servida 5.11
 [seta] (s.) – setas 9.15,
 12.1, 12.14, 12.22
 seu (pron.) 2.7, 2.11, 4.1,
 6.5, 6.14, 10.26, 12.9,
 13.3, 13.12, 13.34,
 13.39, 14.12, 14.17,
 14.36 – seus 15.6
 – sua 7.5, 13.43
 sevandija (s.) 8.14
 si (pron.) 10.2, 10.24,
 13.15
 [siri] (s.) – seris 7.11
 só (adj.) 10.27
 só (adv.) 2.5, 7.4, 10.21,
 15.20
 [soar] (v.) – soou 13.26
 sobcapa (s.) 10.16
 sobre (prep.) 14.42
 [sofrer] (v.) – sofri 9.3, 9.34
 sol (s.) 14.4, 14.23, 14.44
 sola (s.) 5.8
 sólio (s.) 13.39
 soneto (s.) 2.3, 7.14
 sorte (s.) 5.1
 sossegar (v.) 12.30
 sota (s.) 7.7, 10.8
 [suceder] (v.) – sucedeu
 12.39
 sufulié (s.) 3.13
 sujeito (s.) 12.21
 sussurro (s.) 11.31
 susto (s.) 15.29
 tabuleta (s.) 11.32
 [tainha] (s.) – tainhas 6.8
 tal (pron.) 4.14, 9.37,
 12.18, 12.21, 14.11
 tamanho (adj.) 12.36
 – tamanha 13.25

também (adv.) 6.10
 tanto (pron.) 12.35
 – tanta 12.39
 tão (adv.) 9.33, 12.32
 te (pron.) 8.14, 9.2, 9.3,
 9.4, 9.13, 9.20, 9.23,
 9.24, 9.27, 9.33, 9.34,
 9.44, 15.22
 'té (prep.) ver até
 teima (s.) 12.19
 [temer] (v.) 9.19
 [temperado] (adj.)
 – temperados 9.26
 tempo (s.) 10.9, 13.42,
 14.20, 14.27
 ter (v.) 9.37, 10.12, 13.40
 – tenho 1.1, 1.10, 2.12,
 15.1, 15.3, 15.7, 15.14,
 15.17, 15.20, 15.23,
 15.34, 15.37 – tem
 4.12, 7.12, 10.2, 10.24,
 10.41, 13.8, 14.13
 – tendes 15.5, 15.9, 15.15,
 15.19, 15.25, 15.29,
 15.31, 15.35 – tenha
 4.14
 terra (s.) 13.16
 terrível (adj.) 12.32
 tesoura (s.) 3.3
 teu (pron.) 9.5, 9.8, 9.20
 – teus 15.21 – tua 7.12,
 9.1, 9.14, 9.23 – tuas
 9.15
 ti (pron.) 9.9, 9.31, 9.42
 tirania (s.) 8.2
 [tirar] (v.) – tira 9.22
 todo (pron.) 2.13, 5.5, 6.6,
 10.2, 10.24 – todos
 1.14, 4.8, 10.8 – toda
 2.9, 15.22 – todas 13.36
 toleima (s.) 12.18
 tolice (s.) 1.2
 tomar (v.) 4.1, 14.33

- [torre] (s.) – torres 8.5
 torto (adj.) 6.6, 15.37
 [trabalhar] (v.) – trabalho 10.39
 [trabucar] (v.) – trabuco 10.39
 [tradição] (s.) – tradições 13.36
 traição (s.) 8.4
 traje (s.) 5.13
 [tranca] (s.) – trancas 10.37
 traste (s.) 11.32 – trastes 15.21
 trazer (v.) 9.10, 12.33
 tremendo (adj.) 13.41
 três (num.) 5.6, 6.8, 7.4, 7.9, 11.2, 11.24, 13.42
 [tresandar] (v.) – tresanda 14.30
 triz (s.) 7.12
 [troiano] (adj.) – troiana 8.3
 trote (s.) 12.29, 15.39
 tu (pron.) 9.6
 turanja (s.) 6.11
 um (art.) 2.2, 2.3, 3.11, 3.13, 4.10, 4.13, 4.14, 6.1, 6.4, 6.7, 6.8, 6.10, 7.3, 9.13, 9.22, 11.3, 11.8, 11.28, 11.30, 11.34, 11.43, 12.30, 13.2, 13.24, 14.6, 14.11, 14.13, 15.1, 15.5, 15.10, 15.14, 15.37
 – uns 5.2, 13.19
 um (num.) 11.22
 ungir (v.) 13.12
 urucu (s.) ver ourucu
 [usar] (v.) – usam 11.41
 valia (s.) 2.12
 veia (s.) 4.7
 vela (s.) 15.30
 velho (adj.) 10.35, 15.36
 [vencer] (v.) – vença 5.5
 venda (s.) 9.22
 [vendar] (v.) – vendado 13.17
 [vender] (v.) – vende 13.33
 [venta] (s.) – ventas 9.13, 14.12
 ver (v.) 2.8, 5.12, 13.7
 – vê 14.23 – verá 5.6
 – vendo 12.21
 verdade (s.) 10.29, 12.16
 vergonha (s.) 1.1
 verso (s.) 2.11
 vez (s.) 7.5, 9.39 – vezes 10.18, 15.38
 vibrar (v.) 12.13
 vida (s.) 9.1, 9.14, 13.6
 vigário (s.) 6.14
 vil (adj.) 10.42
 vindima (s.) 14.42
 [vir] (v.) – veio 13.12, 13.29, 15.18
 [virar] (v.) – virai 14.3, 14.34
 vinte (num.) 7.6, 11.4, 11.44
 [voar] (v.) – voa 7.2
 você (pron.) 3.5
 vontade (s.) 5.11
 vos (pron.) 14.3, 14.4, 14.34, 14.44
 vós (pron.) 15.5, 15.15
 [vosso] (pron.) – vossa 8.2, 8.7
 voz (s.) 7.12
 [xerelete] (s.) – xereletes 7.6
 [zombar] (v.) – zombou 12.6 – zombarei 9.31

Índice dos nomes próprios

- Albânia* 5.12
Alemanha 13.27
Antão 10.22
Antônio Marroquim 3.10
Aquitânia 5.14
Balão 13.4, 13.44
Barbadinhos 11.19
Belzebu 13.21
Borgonha 1.8
Brasil 2.13
Camões 6.5
Capitório 13.35
Castela 14.10
Ciclopes 8.14, 9.25
Crispim 5.4
Cupido 8.13, 12.1, 12.14
Danúbio 14.28
Davi 13.18
Dido 8.11
Eros 8.12
Espanha 13.28
Filipe 13.42
Floripes 13.43
Gibraltar 11.25
Gregório 14.11
Guadiana 14.9
Guiné 14.32
Helesponto 14.15
Hero 12.17
Honório 4.5
Japão 13.11
Jarbas 8.11
João Xavier de Matos 2.1
Joaquim 3.14
Juvenal 13.22
Lapa 10.17
Leandro 12.17
Lisboa 2.9
Luanda 14.31
Marambaia 15.18
Marte 9.40
Musalém 10.20, 13.5
Mauritânia 5.10
Mavorte 13.32
Meropes 8.12
Nisa 11.42
Paulo 5.2, 6.4
Pedro Malasarte 14.7
Pernambuco 10.38
Peru 13.31
Plutarco 12.12
Rio de Janeiro 4.9, 6.2
Santarém 13.9
São Gonçalo 6.1
São Mateus 15.2, 15.24
Sião 13.1, 13.14
Solimão 5.10
Tisbes 8.12
Tobias 6.3
Tomás 7.3
Tunes 15.23

FLORA SÜSSEKIND
RACHEL TEIXEIRA VALENÇA

O Sapateiro Silva

Literatura Popular em Verso
Estudos/nova série

5

Na mesma coleção:

- 1 O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste
Ronald Daus
- 2 Poética popular do nordeste
Sebastião Nunes Batista
- 3 Inácio da Catingueira e Luís Gama
Dois poetas negros contra o racismo dos mestiços
Orígenes Lessa
- 4 O ciclo dos animais na literatura popular do nordeste
Yvonne Bradesco-Goudemand

Capa: Tocadores de marimba numa tarde de Páscoa.
Jean-Baptiste Debret

ISBN 85-7004-062-8