

**A FACE HUMANA DO TEXTO
UM ESTUDO DAS VARIANTES
EM TRÊS SONETOS DE EULÁLIO MOTTA**

Patrício Nunes Barreiros (UFBA)
patriciobarreiros@hotmail.com

1. Introdução

O escritor baiano Eulálio de Miranda Motta iniciou sua atividade literária no princípio da década de 1920, quando ainda era adolescente e vivia na Fazenda Morro Alto, na vila do Alto Bonito, no município de Mundo Novo – BA. Quando faleceu, em 1988, ele deixou três livros publicados, poesias dispersas em jornais, revistas e antologias, crônicas em jornais e uma infinidade de obras inéditas conservadas em manuscritos. Durante toda a sua vida, Eulálio arquivou papéis que contêm textos inéditos, rascunhos, versões e fragmentos de obras, borradores de cartas, cadernos, diários, anotações, fotografias, jornais e materiais diversos. Nesse rico acervo, destacam-se obras literárias e documentos paraliterários com importantes informações acerca da trajetória pessoal e intelectual do autor. Essa documentação tem possibilitado diversos estudos, principalmente, no campo da edição de textos, da literatura e da história cultural das práticas de escrita, da análise de discurso, dos estudos do léxico serrotejo etc.

A pesquisa científica da obra de Eulálio de Miranda Motta iniciou-se a partir da reunião, descrição e catalogação dos documentos do seu acervo e já possibilitou duas dissertações de mestrado (BARREIROS, 2007 e 2012), uma tese de doutorado (BARREIROS, 2013), um livro (BARREIROS, 2012), diversos artigos e capítulos de livros. Em todos esses estudos, observaram-se múltiplas versões e testemunhos dos textos de Eulálio Motta, principalmente de suas poesias, evidenciando a preocupação do autor em voltar sempre ao texto com a intenção de modificá-lo, buscando melhores formas de expressão poética.

Na edição dos sonetos (BARREIROS, 2007, 2012), as variantes foram apresentadas num aparato crítico, com o objetivo de demonstrar as etapas do processo de criação dos textos. Nesse artigo, apresenta-se uma análise das variantes autorais identificadas na edição de três sonetos: *Re-vés*, *Aquela árvore* e *Vi-te pequena*, com o objetivo de explorar o labora-

tório do escritor e contribuir para o enriquecimento da leitura de sua obra.

2. *Edição de textos e estudo das variantes*

O método da crítica textual proposto por Karl Lachmann no século XIX nasceu numa conjuntura em que se buscava restituir a autenticidade de textos cujos originais haviam desaparecido, trata-se, portanto, da filologia do manuscrito ausente. No século XX, entretanto, o método de Lachmann ampliou-se para o estudo de textos que não precisavam de comprovação de autoria ou da restituição de um possível original perdido, surgindo, dessa forma, uma concepção de filologia do autor presente. Nesse novo contexto, o filólogo lida com variantes autorais que, de acordo com (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 33), ocorre quando um autor introduz modificações num texto do qual já se extraiu alguma cópia ou simplesmente o corrige em uma nova fase redacional.

Numa edição crítica convencional o filólogo explora as variantes autorais em função do estabelecimento do texto fixando-o conforme a última forma dada pelo autor que é entendida como a sua *ultima voluntate*. As demais variantes são registradas no aparato crítico para justificar as escolhas do editor e garantir o *status* de crítica à sua edição. Desse modo, as diferentes etapas da gênese do texto não são analisadas nas edições críticas convencionais. Por conta disso, surge a necessidade de se prepararem edições crítico-genéticas porque nesse modelo de edição apresenta-se o texto com o aparato crítico e o aparato genético. Nesse último, registram-se hierarquicamente as variantes que representam o processo de criação do texto.

Ao empreender uma edição crítico-genética, o filólogo opera no campo da crítica textual e no campo da crítica genética. Segundo Grésillon (1994, p. 19),

[...] a crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um fazer como atividade, como movimento.

No âmbito das edições críticas mais tradicionais, as variantes são entendidas como desvio, como ruído, como falha em relação ao texto original e o filólogo busca eliminá-las com vistas a um texto “limpo” de

tais interferências. Já no campo da crítica genética, as variantes representam o caminho percorrido pelo autor, passando a representar uma possibilidade e não uma falha (SILVA, 200, p. 34). As variantes e as marcas do processo de criação do texto revelam a face mais humana da escrita, demonstrando que o ato de escrever não é mecânico, nem divino. No manuscrito da gênese, os escritores revelam-se inseguros, vacilantes, demonstram sua genialidade, sua criatividade, suas inseguranças e apontam caminhos para compreender melhor a sua obra.

Por tudo isso, quando o manuscrito traz o gesto da criação do autor, o mais conveniente é esboçar um modelo de edição que possa conciliar os procedimentos da crítica textual e da crítica genética, ou seja, desenhando um modelo de edição crítico-genética.

Para Martins (2009, *on-line*),

[...] a crítica textual do manuscrito autógrafo presente é a que trabalha também com os textos em processo de criação, além de examinar os paratextos e o chamado dossiê do autor. [...] ocorre a oportunidade de trabalharmos com várias campanhas ou etapas do processo de criação de uma obra ou de partes de uma obra [...] As publicações que irão resultar da realização desse tipo de projeto são edições crítico-genéticas. [...] somente através de uma edição crítico-genética ou genética que o leitor tem a oportunidade de estar diante ou de surpreender o processo de criação e mesmo o labor textual do autor.

Desde a antiguidade clássica, a atividade filológica sempre exigiu erudição, concentrando-se no texto não apenas com o objetivo de restituir a sua autenticidade, mas também com o fim de explicá-lo, tornando-o inteligível em toda a sua extensão e em todos os seus pormenores, recorrendo a disciplinas auxiliares (SPINA, 1994, p. 82).

Ao se debruçar sobre o texto com o fim de editá-lo, o filólogo reúne em torno de si uma infinidade de informações acerca do seu processo de transmissão, das condições de produção e de sua gênese. Muitas vezes o filólogo detém informações preciosas, colhidas nos dossiês que não estão disponíveis ao público geral. As informações paratextuais, obtidas nos espólios dos escritores, interessam aos estudos da obra e podem elucidar aspectos até então desconhecidos.

Ainda que a crítica-genética, assim como a crítica textual, exija do pesquisador conhecimentos interdisciplinares, nem sempre ela dá conta de todas as informações colhidas pelo filólogo no laboratório do autor, fazendo-se necessário acrescentar às edições estudos acerca da documentação dos acervos. Portanto, o filólogo que pesquisa o laboratório do autor constitui-se numa voz autorizada para empreender estudos sobre a

obra e as diversas interfaces do escritor (intelectual, político, artista etc.). Pois, conforme sinaliza Picchio (1979, p. 211),

[...] o filólogo sabe hoje não ser ele um mero preparador de textos a serem entregues depois, prontos para a interpretação, a um pesquisador de grau superior, identificável com o crítico literário. O filólogo sabe desde o início que o seu estatuo é o de crítico.

No que diz respeito ao estudo das variantes autorais, Coelho (1995) considera que

[...] suscita múltiplas perspectivas de análise e dá para vários e amplos domínios, diz respeito 1º) à filologia ou, se quiserem, à textologia e à ecdótica; 2º) à estilística literária; 3º) à teoria da literatura; 4º) à crítica literária; 5º) à linguística (COELHO, 1995, p. 94).

Quando o pesquisador dispõe de manuscritos e papéis que podem contribuir para o entendimento da obra e da vida do autor é de suma importância que dedique estudos complementares à edição do texto. Para Pérez Priego (1997, p. 36), muitas vezes “os testemunhos são efetivamente indivíduos históricos, com uma fisionomia própria, portadores em seu seio muitas vezes de eloquentes marcas e dados sobre de onde foram escritos [...]”.

Além disso, e segundo Louis Hay (2003, p. 80), “para abordar o estudo de um manuscrito, é preciso começar por compreender o que significa sua presença sobre nossa mesa.” Portanto, advoga-se aqui o lugar do filólogo enquanto crítico, autorizado a empreender análises acerca do texto que busca editar, por tratar-se de um leitor atento de tudo que diz respeito à obra. Conforme assinala Said (2007, p. 82),

Uma verdadeira leitura filológica é ativa; implica adentro no processo da linguagem já em funcionamento nas palavras e fazer com que revele o que pode estar oculto, incompleto, mas mascarado ou distorcido em qualquer texto que possamos ter diante de nós.

3. *O poeta lírico e o trovador popular: a busca pela melhor forma de expressão poética*

Eulálio Motta deixou a vila do Alto Bonito em 1925 e se ingressou no Ginásio Ipiranga na cidade de Salvador no mesmo ano. Na capital, além de manter contato com a obra de escritores parnasiano-simbolistas franceses e brasileiros, ele conviveu com poetas, ficcionistas e jornalistas. Primeiro no ginásio, depois na faculdade de medicina e nos bares da rua Chile. Por isso, para entender a literatura produzida por Eu-

lílio Motta, faz-se necessário percorrer os caminhos da literatura soteropolitana da primeira metade do século XX.

Segundo Pedro Calmon (1942, p. 13) “[...] a história do pensamento brasileiro, inicia-se em 1556, com o Curso de Letras que os jesuítas fundaram na Bahia, abrindo o Colégio, depois de terem aberto a igreja.” Durante muitos anos, os religiosos radicados na Bahia foram os intelectuais, professores, políticos, escritores, “[...] os pregadores de palavra livre, dogmática e informativa” (CALMON, 1942, p. 13), compondo um tecido social que se desdobrou numa tradição cultural. Com os jesuítas, os filhos dos colonos descobriram “a beleza da língua, a sequência do verso musical, da dialética aplicada aos casos morais e da história romana [...] com a língua dos humanistas, os estudantes se inteiravam da oratória de Cícero e da pompa verbal de Virgílio” (CALMON, 1942, p. 13-14).

A essa instrução se deve o surgimento de uma literatura baiana em consonância com o pensamento europeu que se solidificou com o intercâmbio dos filhos dos colonos, com a Universidade de Coimbra e a fundação de academias e grupos literários durante os séculos XVII e XVIII.

A cidade de São Salvador atravessou os séculos respirando os ares de um tradicionalismo, ocupando o centro da economia, da política e da produção cultural do Brasil. No período em que foi capital, Salvador abrigou a aristocracia intelectualizada que representava uma extensão da cultura europeia em terras brasileiras. Durante os primeiros séculos, a literatura na Bahia viu florescer a geração de importantes poetas como Padre Antônio Vieira, Gregório de Matos, Bento Teixeira, Botelho de Oliveira, os poetas da Academia dos Esquecidos (1724), da Academia dos Renascidos (1759), que procuravam “[...] manter aceso o fogo da poesia na inspiradora colônia” (CALMON, 1942, p. 59). Com a transferência da capital da colônia para o Rio de Janeiro em 1763, a cidade de Salvador deixou de ser ponto de referência da cultura europeia no Brasil. A situação de isolamento tornava-se cada vez mais evidente, em detrimento das transformações políticas ocorridas no país. O norte e o nordeste passaram a ocupar a margem do sistema econômico e cultural, acentuando-se com o passar do tempo. No âmbito literário, percebe-se que os escritores baianos mantiveram-se apegados a uma literatura ainda do tempo em que Salvador era a capital do Brasil. Segundo Pedro Calmon (1942, p. 101),

A poesia da fase de transição da colônia para o Império, da predominância do latim para a rebelião filosófica de cunho francês, da monotonia do clássico para a liberdade romântica, tropeça num obstáculo irremovível: a imita-

ção da Nova Arcádia. Até a jovial reação romântica que se inaugurou em 1836, com Domingos de Magalhães, a forma arcádica e, o que era pior, o assunto arcádico enche de ressonância convencionais o pequeno mundo poético em que pontificam os humanistas, forçados por isto a uma linguagem “de escola”, a uma descrição artificiosa da natureza, a um estilo erigido de vocábulos cultos, falsamente pastoril, descolorido na ode, apenas amável ou musical nas várias espécies líricas seladas pela melancolia amorosa (CALMON, 1942, p. 101).

A partir da segunda metade do século XIX começam a surgir na Bahia poetas, como Junqueira Freire, que acompanhavam a inspiração romântica ultrapassando “[...] a imitação da Nova Arcádia [...]” antecedendo “[...] a explosão condoreira [...]” (CALMON, 1942, p. 101) e a geração de Castro Alves. “[...] A poesia francesa, romântica, parnasiana e simbolista, foi lida e apreciada pelos poetas desta província [...]” (CALMON, 1942, p. 97). Assim como Castro Alves sofreu forte influência de Vitor Hugo, outros escritores baianos que despontavam no início do século XX sofreram grande influência de escritores parnasianos e simbolistas franceses. Portanto, conviveram, durante o final do século XIX e início do século XX, tanto o romantismo quanto o simbolismo e o parnasianismo. Segundo Cláudio Veiga (1986, p. 98), esses três movimentos vêm, de certa maneira, atestados numa página de Álvaro Reis, segundo a qual fora censurada por seu sentimentalismo romântico, elogiada pela ausência de hermetismo simbolista e exaltada por sua feição parnasiana.

A tradição literária dos bacharéis, das academias e dos grêmios literários, iniciada ainda no século XVII, sobreviveu aos séculos, chegando até ao século XX. Os médicos e juristas compunham a “elite” literária que circulava nos salões e academias, ostentando as reluzentes aréolas de poetas afamados. Essa tradição da ortodoxia clássica irrompe pelo século XX e encontra na estética parnasiano-simbolista os moldes para o exercício da beleza e dos sentimentos nobres. Segundo Carvalho Filho (*apud* SANTANA, 1986, p.24), na década de 1920,

[...] vivíamos em plena aura do Parnasianismo... O movimento da Nova Cruzada há muito não existia, mas chegaram até nós os rumores do seu prestígio[...] entre os quais cumpre destacar Péthion de Villar, Artur de Sales, Pedro Kilkerry, Damasceno Vieira, Francisco Mangabeira, Álvaro Reis, Carlos Chiacchio e Roberto Correia.

Estabelece-se na Bahia uma tradição literária pautada no rigor formal em que os “[...] sonetos de beleza plástica, da poesia exterior, da pintura descritiva [...]” (CALMON, 1942, p. 215), encontram terreno fértil na pena dos poetas que liam poetas franceses, mas, sobretudo escritores hispano-americanos como o nicaraguense Rubén Darío. Na década de

1920, os jovens poetas baianos já começavam a dar sinais da “nova arte” e chegavam as notícias do movimento paulista de 1922, mas preferiram sustentar uma proposta diferente das vanguardas sulistas, sustentando uma visão dinâmica da tradição, sem negá-la.

Assim, a literatura parnasiano-simbolista continuava despertando interesse tanto em poetas já conhecidos quanto em poetas jovens. Entre os jovens admiradores e seguidores do Parnaso que surgiram em Salvador na década de 1920, encontra-se o poeta baiano Eulálio de Miranda Motta. Ele começou a escrever seus primeiros versos ainda quando era adolescente na cidade de Mundo Novo. Durante a sua vida literária, Eulálio Motta passou por diversas fases, adotando estilos diversos. As primeiras composições, escritas ainda em Mundo Novo, eram versos rimados ao sabor das cantigas populares, carregados de sonoridade e ritmo.

Chora desde pequenina
Sem um momento cessar
Ai! Como é grande, meu Deus!
A fonte do meu penar!

Tudo que nasceu tem fim
Foi Deus assim quem mandou.
Só a dor nasceu em mim
E nunca mais se findou.

Lá do céu, pela janela,
Diz-me, oh Deus onipotente
Porque é que a lua tão bela,
Traz tanta tristeza a gente?!

A marca da oralidade revela-se através desses versos que, segundo anotações em seus diários, ele recitava em público, causando admiração, principalmente das moças. Compor versos nesse estilo não era algo excepcional, pelo contrário, era uma prática constante entre as moças e os rapazes daquela época. Essa primeira fase da poesia de Eulálio Motta deixou fortes marcas em sua obra poética. A habilidade com as rimas e a métrica, possibilitará um bom desempenho com os sonetos e mais tarde com a literatura de cordel.

Em Salvador, ele deixou de lado as quadras populares e passou a dedicar-se ao soneto parnasiano-simbolista, iniciando uma nova fase de sua poesia. Essa mudança está associada à tendência dos poetas soteropolitanos e às leituras que o escritor mundonovense começou a fazer. Segundo o próprio Eulálio Motta, foi no Ginásio Ipiranga que ele teve contato com grande número de escritores brasileiros e estrangeiros, através

dos seus professores, descobriu poetas como Olavo Bilac, Castro Alves, Raimundo Correia, Arthur de Salles (que foi seu professor), Pethion de Villar, os franceses Vitor Hugo, Leconte de Lisle, Verlaine e o colombiano Vargas Vila que influenciaram de forma considerável a poesia. Mas foi um poeta de Mundo Novo quem ensinou a Eulálio Motta a arte de escrever sonetos.

Uma vez, em Monte Alegre, um rapaz, que era, então, muito meu amigo, passando pela farmácia onde eu trabalhava, disse-me, com a fisionomia alegre de quem dá boas novas: “Eulálio, tenho uma coisa boa para lhe mostrar: um soneto bonito.” Não o tinha no momento, mostrar-m’o-ia depois. À noite, depois de fechar a farmácia, a primeira coisa que fiz foi procurar o meu amigo para me dar o prometido. Recebi o soneto. Li-o, e tive um sorriso, envaidecido, por vê-lo, com agradável surpresa, que o “soneto bonito” era de um filho de minha terra. O soneto era o “Nascer do Sol”; e o autor, Deocleciano Meirelles. Naquelle tempo, já eu vivia quebrando a cabeça com as rimas, mas não sabia metrica. Pedia, a uns e a outros, que me ensinassem, e ninguém me ensinava. De um, a quem, certa vez, pedi uma lição de metrica, ouvi mais ou menos o seguinte: “Não queira ser poeta; os poetas têm, quase sempre, um fim desgraçado.” E recitou-me a biografia triste de poetas infelizes. De outro, a quem fiz idêntico pedido, ouvi uma lição muito atrapalhada, confusa, deveras. Lembrou-me bem que esta lição foi terminada com a seguinte regra: “Quando um verso de um soneto decassilabo tem, por exemplo, treze sílabas, o verso seguinte é obrigado a ter sete sílabas...” Até hoje não consegui encontrar, em livro nenhum, esta regra daquêle bom rapaz! Em 1925, deixando Monte Alegre, vim dar comigo aqui na Bahia. Depois que cheguei, conheci um rapaz que escrevia versos para “A Luva”. Pedi-lhe uma lição. E êle me pintou a metrica como sendo um bicho de sete Cabeças... Fiquei no mundo da lua. Não podendo continuar aqui, por motivos que não valem a pena de lembrar, tive que voltar ao sertão. E, em 1926, eis-me novamente empregado de farmácia, não mais em Monte Alegre, mas, em Mundo Novo. Ai, quando não estava ocupado a enrolar pílulas, escrevia versos. Escondi-os, porém, porque tinha certeza de que estariam errados em metrica. Um dia, meu irmão, Nelson, me apanhou, ás ocultas, alguns versos, e levou-os a Deocleciano. Foi então que tive uma verdadeira lição, e aprendi, verdadeiramente, a arte de vesejar. Foi Deocleciano que me ensinou esta coisa fácil que a má vontade de uns e a ignorancia de outros me mostravam com aspectos de cousas do outro mundo. Este favor que, de tão boa vontade, Deocleciano me fez, nunca esquecerei. Este historico, embora em traços ligeiros, è uma prova da minha gratidão. [...] (MOTTA, 06-11-1931, p. 6).

Os primeiros sonetos de Eulálio Motta que se tem notícia foram escritos em 1926 e apresentam características parnasianas e imperam o rigor formal e a descrição plástica associados a um sentimento contemplativo da natureza:

CREPÚSCULO

Vinha descendo a noite, vagarosa,
Das montanhas azuis do firmamento...

Fazendo com o silêncio, mais penosa
A lágrima de dor do meu lamento...

Lá na mata obscura e pesarosa,
A araponga da angústia e do tormento
Soltava em voz amena e dolorosa,
Cantigas de saudades ao relento...

Na folhagem da densa capoeira,
O vendaval tremendo parecia
Passar rezando triste Ave-Maria...

Mas quase sempre a dor é passageira:
Enquanto o sol, tristonho, ia sumindo,
A lua vinha pálida surgindo.

O poema “Crepúsculo” é um soneto que segue as orientações formais e temáticas do parnasianismo. Nele o rigor métrico e as rimas estão aliados em nome da beleza. Quanto à estrutura formal dos sonetos, Eulálio Motta prefere os versos decassílabos. Dos 48 sonetos que foram encontrados até o momento, apenas 6 não apresentam essa estrutura métrica, sendo, portanto, alexandrinos, seguindo a tendência dos escritores brasileiros pelos decassílabos.

Ademais desse apego à forma parnasiana, os sonetos de Eulálio Motta incorporam também elementos do simbolismo, passando a explorar os sentidos (a sonoridade, as cores, os cheiros) e os sentimentos íntimos do eu-lírico, como ocorre no poema Euforia.

EUFORIA...

Manhã de sol. Dos ribeirões vizinhos,
a cantiga das águas se mistura
à cantiga feliz dos passarinhos...
Dentro da mata perfumada e escura.

Cantam folhas com o vento. Pelos ninhos
há pipilos, cantigas de ternura.
De abelhas sobre as flores dos caminhos,
um bando alegre de cor de sol murmura

Canções de asas voejando... Iluminado,
o céu está cantando! Vales e serras
cantam e canta cada flor na terra!

Até meu coração, acostumado
a viver esta vida soluçando,
me parece, também, que está cantando!

Nesse soneto escrito em 1933, a exploração do olfato através do perfume da mata, das flores, o cromatismo da mata escura, do céu iluminado, das abelhas cor do sol, a sonoridade das águas que se unem às cantigas felizes dos passarinhos. As folhas que cantam com o vento, os pipilos nos ninhos são cantos de ternura, o murmúrio das abelhas, a canção das asas voejando, o perfume de todas as flores da terra e por fim o sentimento de alegria do eu-lírico que, apesar de estar sempre soluçando, parece cantar de alegria. Esse aspecto parnasiano-simbolista é uma constante na poesia baiana do início do século XX e está presente em poetas como Arthur de Salles, Pethion de Villar, Álvaro Reis, Pedro Kilkerry e muitos outros poetas da Nova Cruzada. Segundo Veiga (1986, p. 113), “[...] parnasianismo e simbolismo conviveram na Nova Cruzada e, na evolução de mais de um poeta, haverão de permanecer os valores parnasianos”.

A alegria eufórica da celebração da vida e da felicidade, não é inalterável na poesia de Eulálio. A desilusão amorosa levou o poeta a um extremo pessimismo diante da vida e ele expressa em seus sonetos a dor da solidão e a morte da esperança.

ÚLTIMO SONHO

Mais uma cruz ao lado do caminho,
de mais uma ilusão que sepultei!
Adeus, fonte de sonhos! Adeus, ninho
de esperança que tanto acalentei!

Adeus! Agora hei de seguir sozinho,
Como seguia quando te encontrei!
Não tentarei achar outro carinho
Outro afeto, outro amor, não tentarei.

Basta de fantasia e de quimera...
Já se me foi o sol da primavera...
o outono alonga a sombra de meu vulto...

Basta de tanto sonho e desencanto...
que a vida me tem sido um campo santo,
de ilusões que acalento e que sepulto!

O eu-lírico encontra-se condenado à solidão, não tentará “outro carinho”, “outro afeto”, porque tudo é “fantasia” e “quimera” e sua vida tem sido “um campo santo”, onde sepulta os sonhos. No soneto “Último sonho”, escrito em 1948, há um profundo pessimismo, tipicamente romântico, próximo a poesia de Álvares de Azevedo. Os versos de Eulálio Motta caminharam em direção a um profundo intimismo no qual o poeta

irá imprimir um agudo sentido de transitoriedade das coisas que o leva ao amargor, ao pessimismo, como fizera Alberto de Oliveira de *Primeiros sonhos*, “as coisas passam, como passa a mocidade sem que nada possa deter” (COUTINHO, 2004, p. 123).

15 DE ABRIL

Um ano a mais, na vida, me aparece...
Dos passados, porém, tão diferente!
Ai! Como tudo, a mim, desaparece...
Como tudo se acaba de repente...

O sonho róseo, belo, refulgente,
Que alcançar eu julguei que inda pudesse,
Esqueceu-me... deixou-me, indiferente...
Somente a dor é que me não esquece...

Quinze de abril, tão triste! Vai te embora...
A minha mocidade, vai levando
C’o o sobejo do amor que eu tive outr’ora...

Enquanto eu vou, com lágrimas no rosto,
Pelos montes da vida, carregando
O madeiro pesado de um desgosto!...

Tudo se acaba exceto o sofrimento que parece ser algo inevitável, o eu-lírico está condenado a carregar o pesado “madeiro do desgosto”. Pulsa nos versos a dor romântica dos apaixonados condenados ao sofrimento eterno. Quando Eulálio Motta trata do amor, ele mergulha em seus sentimentos mais íntimos que é só dor, desilusão e sofrimento. Afrânio Coutinho (2004, p. 602), ao se referir à manutenção do Parnasianismo na literatura brasileira do século XX, apresenta um Neoparnasianismo que, segundo ele,

[...] da lição parnasiana foi aproveitado o respeito ao aspecto formal do poema, sem que, entretanto, a forma se instituísse em objeto final, a libertação do sentimento, que fazia com que olhassem o mundo humanamente e humanamente a ele se reagisse, outorgou aos neoparnasianos a influência emocional; o afrouxamento das regras versificatórias” (COUTINHO, 2004, p. 602).

Os sonetos de Eulálio Motta que tratam dos sentimentos íntimos do eu-lírico inserem-se na vertente neoparnasiana ou, como diz Veiga (1986, p. 106), “[...] em muitos poetas baianos houve a um só tempo uma convivência e uma alternância de simbolismo, romantismo e parnasianismo”. Apenas não se pode concordar que os sonetos de Eulálio Motta apresentam afrouxamento das regras versificatórias. Quanto à temática,

percebe-se que ele envereda pelo romantismo, mas sem jamais fugiu ao rigor formal.

No início da década de 1930, em Salvador, o Modernismo já havia consolidado suas bases através do movimento empreendido pelos grupos das revistas *Arco & Flexa*, *Samba*, *Meridiano*, *O Momento* e a atuação dos intelectuais através dos jornais. Ainda que os modernistas baianos não tivessem proposto um rechaço contra a tradição, eles criticavam o apego excessivo às “velhas” formas e temas. E como o poeta Eulálio Motta chegou à década de 1930 escrevendo seus sonetos parnasiano-simbolistas salpicados de elementos românticos, para os modernistas, sua obra era duplamente ultrapassada: romântica e parnasiana. Assim, ao escrever o prefácio de seu livro *Ilusões que passaram*, publicado em 1931, Eulálio Motta deu sua opinião sobre as circunstâncias literárias daquela época e tentou encontrar um lugar para sua obra.

Mostra-se muito temerário o indivíduo que, num momento de vida como este, publica um livrinho sem vida como este... Aliás, em vez de *muito temerário*, pensamos dever dizer muito imbecil. Vejamos porque. Antonio Torres, “o phenomeno Torres”, no dizer de Gilberto Amado, escreve: “Fazer versos de amor, hoje em dia, é o mais alarmante sintoma de imbecilidade que se pode observar na idade contemporânea”.

Mais perto de nós, aqui, na Bahia, outro grande crítico, Dr. Carlos Chiacchio, escreve: “Hoje, escrever do amor e da amizade, a propósito das feias e belas, não deixa de ser um motivo lírico, mas inadequado ao movimento trepidante do século evidentemente realista, prático, e, sobretudo, assassino das tristes Julietas e dos pálidos Romeus... O retardatário, acaso, que nos apareça de paixõezinhas em flor a desferir queixas magoadas do peito em chamas de Cupido, cai de rojo no ridículo, por ser incapaz de sentir a vida forte, sexual, equilibrada, no amor, que é força, energia, saúde, ou na amizade, que é sossego, confiança, graça, simplicidade.”

Nós outros que escrevemos versos de amor, somos, está claro, ridículos, imbecis... para os ridículos, imbecis, não se fizeram flores; só se fizeram espinhos. Somente espinhos, portanto, hão de atirar sobre o autor deste livreto...[...]⁴

O prefácio de *Ilusões que passaram* evidencia que Eulálio tinha consciência dos princípios do modernismo e da força exercida por este movimento no âmbito literário soteropolitano. Ele percebeu que havia um novo “momento” que se evidenciava pela ação da crítica. Eulálio demonstra que acompanhava a imprensa e as discussões que circulavam através dos periódicos. Mesmo tendo consciência de que os seus versos

⁴ Texto extraído do *Caderno sem capa 1*, [s.d.], f. 50r. e v.

eram anacrônicos, ele declarou que assumia o risco de apresentá-los ao público, apesar de se dizer “temerário” e “imbecil”. Percebe-se certa ironia e apelação no tom tratado no texto. Eulálio Motta mostra-se ressentido ao perceber a força com que se impunha o modernismo. Apesar de tudo, ele decide se autointitular poeta romântico.

A partir de 1933, inicia-se uma nova fase na produção literária de Eulálio Motta. *Originalidade* é o poema que inaugurou essa nova fase. Nesse poema, ele captou uma cena banal do cotidiano, ao mesmo tempo em que explorou o verso livre e tentou reproduzir o som da chuva, do vento e do ronco do vizinho.

Hoje amanheci com vontade de ser poeta original
E escrevi este poema:
Noite de inverno
Tac, taratatac, tac, tac, taratatac...
São gotas da chuva
caindo lá fora
na calçada de cimento...
vuuuu... vu vuuuu...vuuu...
É o vento...
É o vento no telhado,
soprando, zunindo...
rooooc... roooc... rooooc...
É um portuguez, meu vizinho de quarto, dormindo...

O título do poema e a declaração dos primeiros versos indicam o que o poeta entende como “poema original”. Uma das possibilidades de leitura é entendê-lo como uma forma de satirizar a arte das vanguardas modernistas.

A partir deste momento, Eulálio Motta experimentou outras formas de conceber sua obra poesia, lançando-se no universo da crônica e empreendendo uma busca pela representação dos falares regionais e do universo popular do interior da Bahia.

4. Os sonetos de eulálio motta: análise das variantes

Os papéis que compõem o acervo literário do escritor baiano Eulálio de Miranda Motta correspondem ao laboratório do escritor. Ele guardou por mais de 60 anos os rascunhos e versões de seus sonetos, conservando-os em cadernos, em folhas soltas e em datiloscritos. Na edição de seus sonetos (BARREIROS, 2007), foram encontrados 48 sonetos, dos quais 32 éditos e 16 inéditos. Nesse conjunto de textos, identi-

caram-se 121 testemunhos, sendo 47 manuscritos, 12 datiloscritos e 62 impressos em jornais, revistas e livros com emendas, rasuras e correções, revelando as inúmeras variantes no âmbito do vocabulário, da ortografia, da sintaxe e da pontuação.

Diante dessa pluralidade de testemunhos e variantes, na edição dos sonetos estabeleceu-se o texto buscando sempre tomar como base aquele representativo da última vontade do autor. Para os textos politemunhais apresentou-se uma edição crítica e para os monotemunhais apresentou-se uma edição interpretativa, bem como uma edição fac-similar do texto de base. Registrou-se no aparato tanto as variantes da transmissão do texto quanto o movimento percorrido pelo autor na construção do texto.

5. *Revés*

O soneto dispõe de dois testemunhos: um manuscrito RVM no *Caderno sem capa 1* (1929); e um impresso RVL, publicado no livro *Ilusões que passaram* de 1931. Tomou-se como texto de base RVL, por ser o último testemunho publicado em vida do poeta.

	REVÉS	RVM <i>Revez</i>
	Nas alturas azuis dos Andes da Ilusão,	RVM Vaguei, contigo, sobre os Andes da Ilusão... RVL azues dos Andes da Ilusão,
	Vivíamos nós dois, dias azuis passando...	RVM Sonhamos um porvir de glórias, scintillando... RVL Viviamos nós dois, dias azues
	Amamo-nos demais... Meu jovem coração	RVM Amamos-nos demais... Dei-te meu coração...
5	Vivia dentro em ti, dentro do teu, pulsando...	RVM Vivi dentro de ti, teu íntimo, beijando...
	Continuas por lá... o azul do céu, roçando...	RVM Continúas por lá... o azul do céu, roçando RVL do céu,
	Mas, eu, (pobre de mim!) não continuo, não!	RVM Mas... eu... (pobre de mim!) não continuo, não... RVL continúo,
	Desci, pleno de dor, entre angustias rolando,	RVL dôr
	E vivo, desgraçado, às ton-tas, pelo chão...	RVM RVL ás
10	Hoje, levanto a vista e não te alcanço mais...	RVM alcanso
	Inda estás a sonhar a vida bonançosa	

	De cânticos de luz, de risos ideais...	RVM De cânticos e luz de risos e ideaes... RVL De cânticos ideaes
	Continua a sonhar! canta! ri muito! ri!	RVM. Continúa a sonhar... canta!... ri muito!...ri!...
	Mas não rias de mim! não sejas orgulhosa	RVM. mim... Não
15	Que poderás descer também como eu descí!	RVM. tambem (s.a.) desci <,> RVL. tambem RVM. Fazenda Morro Alto, 1929

6. Análise das variantes

O soneto apresenta variantes substanciais, principalmente no campo lexical, na pontuação e na sintaxe, ademais, percebem-se também correções ortográficas. O poeta burilou o texto, buscando formas mais expressivas para o soneto. Nota-se que foi no primeiro quarteto onde o escritor deteve maior atenção. No RVM, o V. 1 de tom prosaico em primeira pessoa “Vaguei, contigo, sobre os Andes da Ilusão...” é substituído por uma forma mais expressiva, na qual o poeta sinaliza a superioridade da experiência vivida “nas alturas azuis”, dando um tom celestial e sublime ao verso. Ademais, a palavra “Vaguei” e “sonhamos” dão lugar a uma experiência concreta que se configura no V.2 em “vivíamos”. Também no V.2 “um porvir de glórias, scintillando...” sugere a idealização da experiência, indicando uma glória incerta que, no RVL, dará lugar à concretização do gozo dos “dias azuis passando”.

Nos V. 3 e 4 do RVM não há um *enjambement* que ocorre em RVL, revelando preocupação com a estrutura formal poema. Vale lembrar que o *enjambement* é uma técnica bastante utilizada pelos escritores parnasianos brasileiros. Nota-se que nos V. 3 e 4, o poeta opta por uma imagem mais elaborada e mais profunda, ao invés de “vivi dentro de ti, teu íntimo beijando...” ele prefere “Meu jovem coração / vivia dentro em ti, dentro do teu pulsando...” A ação de viver (vivi>vivia) torna-se duradoura e, portanto, mas intensa. A estrutura métrica (versos alexandrinos) e rítmica (ABAB-ABAB-CDC-EDE) do soneto se mantém nos dois testemunhos.

Quanto à pontuação, sabe-se que é um dos aspectos que mais variam na obra de Eulálio Motta, principalmente o uso de reticência e exclamações. No RVM, o escritor usa mais a reticências no interior dos versos e chega a combinar exclamações e reticências como no V. 14 “canta!... ri muito!... ri!...”

Nesse soneto, observa-se que o poeta esteve limando os seus versos, buscando formas expressivas mais significativas, demonstrando preocupação com o texto que se propunha a oferecer ao público. No RVM, revela-se um eu-lírico sonhador, vagando, esperando um porvir, distante das experiências concretas. No RVL, ao contrário, percebe-se um eu-lírico pulsante que vive e experimenta a vida.

7. *Aquela árvore*

O soneto dispõe de cinco testemunhos: um manuscrito no AAM no *Caderno lágrimas* (Bahia, 1928); um datiloscrito AAD (1980?); e três impressos em livro: AAL1 *Ilusões que passaram* de 1931, AAL2 *Canções do meu caminho* de 1948 e AAL3 na segunda edição de *Canções do meu caminho* de 1983. Tomou-se como texto de base o AAL3 por ser o último testemunho em vida do autor.

AQUELA ÁRVORE...		AAM A árvore AAL1 “ARBOR”
		AAL1 Ao poeta e amigo Jonathas Milhomens
	Aquela árvore seca, desditosa,	AAM AAL1 Aquella arvore secca, desditosa, AAD AAL3 sêca.
	que da estrada contemplo quando passo,	
	outr’ora balouçava, majestosa,	AAM Outrora AAL3 AAL2 outr ora AAL3 magestosa,
5	esmeraldina fronde pelo espaço.	AAM AAL1 AAL2 espaço...
	Era ela a sombra amiga e dadivosa	AAM AAL1 A passarada, achando-a tão pomposa,
	nos dias de verão e de descanso.	AAM AAL1 Vivia de cantar em seu regaço AAL2 nos dias de verão e de cansaço...
	E era festa e folhagem rumorosa	AAM AAL1 Eis que lhe chega um dia, pesa-rosa,
	com pássaros e vento no regaço.	AAM AAL1 A noite da tortura e do cansaço... AAL2 regaço!
10	Eis que chega o infortúnio. Não caindo	AAM AAL1 Foram murchando as folhas e caindo...
	as folhas amareladas... Traícoeira,	AAM AAL1 A passarada, ingrata, então, ligeira,
	a passarada, aos poucos, foi fugindo...	AAM AAL1 Vendo o cair das folhas, foi fugindo...
	E quando, um dia, o vento, em de-	

	salinho,	
	levou consigo a folha derradeira,	
15	fugiu-lhe o derradeiro passarinho...	

8. Análise das variantes

As variantes nesse soneto são bastante significativas e compreendem o léxico, a pontuação, a ortografia e a sintaxe, revelando preocupações estéticas por parte do poeta. Os testemunhos AAM e AAL1 são totalmente diferentes dos demais, nos V. 5 a 11, ou seja, o segundo quarteto e o primeiro terceto, diferenciando-se entre si apenas no título. Entretanto, os outros testemunhos apresentam pequenas diferenças na pontuação, na ortografia e na acentuação.

No segundo quarteto, dos testemunhos AAM e AAL1 o poeta constrói uma imagem na qual a passarada atraída pela pompa da árvore vive cantando em seu regaço e a noite da tortura e do cansaço interrompem a felicidade. Já nos outros testemunhos, a árvore é vista como um refúgio, lugar de descanso, de sombra. Não serão a noite e o cansaço os responsáveis pelo cair das folhas, mas sim o infortúnio. As aves também não serão mais ingratas, serão traiçoeiras e as imagens das folhas amareladas remetem à passagem do tempo, ao envelhecimento, assim como as folhas murchando nos testemunhos AAM e AAL.

O soneto apresenta um movimento, uma fluidez que se torna mais expressiva nos testemunhos AAD, AAL2 e AAL3, porque o poeta acrescenta novos elementos como “aos poucos” no V. 11. A sonoridade sugerida pelo canto dos pássaros é substituída pelas “folhagens rumorosas”, convertendo-se numa forma mais expressiva, completando-se com os “pássaros e vento no seu regaço”. No âmbito da estrutura forma, trata-se de um soneto em decassílabos com rimas ABAB-ABAB-CDC-EDE.

Nota-se que em todos os testemunhos o poeta manteve a mesma estrutura métrica e rítmica. As alterações deram-se em torno da busca por uma melhor forma de expressão.

9. Vi-te pequena

O soneto dispõe de um único testemunho manuscrito no *Caderno lágrima*, indicando local e data (Bahia, junho de 1928). O texto apresenta correções, rasuras e emendas. O autor executa três diferentes campanhas

uma em tinta preta, nos versos 3, 11 e 13, uma em tinta azul nos versos 5 e 6, e outra em tinta vermelha nos versos 10 e 11.

VI-TE PEQUENA...		
A uma melindrosa		
	Vi-te pequena... Minha noiva, então, Eu brincando contigo te chamava...	
5	Querubim! Flor do céu! Meu coração!	VT Cherubim! ceo VT1 Cherubim <,>! <f> /F\ lor < -> d<e> /o\ < -> <lys> /ceo\, ! <m> /M\eu coração <,> !
	Noutro tempo era assim que eu te falava.	VT fallava.
	Passaram anos. Uma tarde eu estava	VT Passaram anos. VT2 [↑eu]
	Numa certa avenida, à espera, em vão	VT2 <Eu na avenida, a espera, em uma secção,> [↑Numa certa avenida, á espera, em vão]
	De um <i>bond</i> que já muito demorava,	
10	Quando surgiste à minha direção.	VT á
	Conheci-te de longe... Todavia,	
	Por mim passaste como quem não via	VT3 <indiferente e fria> [↑como quem não via]
	Meu pobre olhar que procurava o teu...	VT3 <Como alguém que jamais me conheceu...> VT1 [↑Meu popre olhar que procurava o teu...]
	Sou estudante pobre... Talvez isto	
15	Bastante fosse p'ra não teres visto	VT1 p'ra [↑não] teres
	Este que muitos beijos já te deu...	

10. Análise das variantes

As variantes nesse soneto ocorrem no interior de um único manuscrito, através de acréscimos, correções, rasuras e substituições. Não ocorrem variantes alternativas, já que o autor cancelou e acrescentou uma nova forma. Nesse caso, são as diferentes campanhas da gênese do texto que se considera com variantes enquanto escolhas do autor. No V. 3 “flor de lys” é substituído por “flor do ceo”. A inserção da palavra “eu” no V. 5 garante a estrutura formal do verso decassílabo, sem essa palavra o verso ficaria com nove sílabas. Percebe-se, nesse caso, que o escritor está burilando o verso para atingir a sua perfeição formal. Ao inserir a palavra “eu” no V. 4, não mais caberia para a V. 6 “Eu na avenida, a esperar, em

uma 7seção,” pois a repetição da palavra no verso seguinte o empobreceria, por isso o poeta substitui por “Numa certa avenida, a espera, em vão”.

No V. 10, a substituição dá-se não pela busca da métrica perfeita, mas por uma melhor forma de expressão, pois “indiferente e fria” contém o mesmo número de sílabas métricas de “como quem não via” no verso. A alternativa do V. 11 está relacionada com a escolha feita no V. 10, pois haveria uma repetição da palavra “como” V. 10 e após “quem” V. 10 não caberia a palavra “alguém”. O soneto é um decassílabo com rimas ABAB-ABAB-CCD-EED.

Pode-se concluir que nesse soneto o autor buscou a forma perfeita e o fato de não tê-lo publicado talvez se justifique por não ter atingido suas expectativas quanto à forma.

11. Conclusão

Ao examinar as variantes dos sonetos *Revés*, *Aquela árvore* e *Vite pequena*, observou-se que Eulálio Motta empreende uma atividade de lima dos seus versos, buscando atingir a forma perfeita do soneto, aliada a uma força expressiva que evolui dentro de sua atividade criativa. Ademais, nota-se através dos testemunhos desses sonetos que Eulálio Motta acompanha as diferentes orientações estéticas que circularam em Salvador nas décadas de 1920 e 1930.

A análise das variantes desses sonetos revelou as faces mais humanas do escritor, traduzindo através dos gestos da escrita os seus projetos estéticos e seus dramas pessoais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARREIROS, Patrício Nunes. *Sonetos de Eulálio Motta*. Feira de Santana: UEFS, 2012.

_____. *Cantos tristes, no cemitério da ilusão: edição dos sonetos de Eulálio de Miranda Motta*. 346 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2007.

_____. Da organização do espólio à edição crítica da obra de Eulálio de Miranda Motta. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E

FILOLOGIA, 9, 2005, v. IX, n. 10, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ, 2005. p. 117-128.

_____. Eulálio de Miranda Motta, cronista da cidade: edição crítico-genética de dois folhetos. In: II SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS – SEF, FILOLOGIA E HISTÓRIA: MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DE ESTUDO. 2007, Feira de Santana. *Anais...* Feira de Santana: Quarteto, 2007, p. 401-408.

BARREIROS, Liliane Lemos Santana. *Bahia humorística de Eulálio de Miranda Motta*: edição e estudo lexical de causos sertanejos. 2012. 182 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Departamento de Ciências Humanas, *campus* I, Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

CALMON, Pedro. *História da literatura bahiana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

COELHO, Jacinto do Prado. Variantes e variações. *Confluência: Revista do Instituto de Língua Portuguesa*, nº 10, 2º semestre de 1995, Rio de Janeiro, 1995, p. 93-110.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad.: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard, Porto Alegre: UFRGS, 2007.

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê, 2003.

MARTINS, Célia Ferreira. Uma visita ao laboratório do autor com direito a um Mergulho na história da transmissão textual. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/61/670.pdf>>. Acesso em: 10-06-2009.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *O método filológico: comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários*. Lisboa: Signos, 1979.

PRIEGO, Miguel Angel Pérez. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.

SAID, Eduard. *Humanismo e crítica democrática*. Trad.: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SILVA, Márcia Ivana de Lima. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SPAGGIARI, Barbara. PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual: história, metodologia e exercícios*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Ars Poética/ EDUSP, 1994.

VEIGA, Cláudio. *Prosadores e poetas na Bahia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

MOTTA, Eulálio de Miranda. Rabiscos: Dois livros. *Jornal Mundo Novo*, Mundo Novo, p. 6, 06 nov.1931