

DANILO AGUIAR MARTINS

**A TRADIÇÃO MEMORIALÍSTICA
MINEIRA:
a obra de Waldemar Euzébio Pereira**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio/2011**

DANILO AGUIAR MARTINS

**A TRADIÇÃO MEMORIALÍSTICA
MINEIRA:
a obra de Waldemar Euzébio Pereira**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador(a): Prof^ª. Doutora Ilca Vieira de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio/2011**

M379t Martins, Danilo Aguiar.
A tradição memorialística mineira [manuscrito] : a obra de Waldemar Euzébio Pereira / Danilo Aguiar Martins. – 2011.
80 f. : il.

Bibliografia: f. 75-80.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2011.

Orientadora: Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura – Minas Gerais. 3. Pereira, Waldemar Euzébio. 4. Tradição. 5. Memória. I. Oliveira, Ilca Vieira de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: A obra de Waldemar Euzébio Pereira.



Dissertação de Mestrado, intitulada **A TRADIÇÃO MEMORIALÍSTICA MINEIRA: a obra de Waldemar Euzébio Pereira**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **DANILO AGUIAR MARTINS**, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Ilca Vieira de Oliveira – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria da Conceição Evaristo de Brito

Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva – Unimontes

Prof.^a Dr.^a ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 08 de junho de 2011.

Para Renata, cujo amor, dedicação e apoio sempre se fizeram presentes nessa travessia.

Para minha família original, na qual encontro força e respeito incondicionais.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Ilca Vieira de Oliveira pelo profissionalismo, apoio e dedicação nessa trajetória;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários com os quais tive contato direto ou indireto nessa minha formação;

A Conceição Evaristo que, com muita simpatia, aceitou contribuir com suas leituras para avaliação desta dissertação a respeito de seu amigo Waldemar Euzébio Pereira;

Aos professores Rodrigo Guimarães, Anelito Pereira de Oliveira e Fábio Figueiredo Camargo pelas contribuições para o desenvolvimento deste trabalho;

À coordenação do programa pela compreensão nos momentos de dificuldades encontradas;

À primeira turma do Mestrado em Letras / Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros;

Enfim, a Waldemar Euzébio Pereira pela Literatura, atenção e cessão de material e informações acerca de sua obra.

Estes são os achados. As lacunas entre uma coisa e outra, não iluminadas pela luz da memória, são os perdidos..., que poderão ser achados, se me faço entender. Onde os criados, recriados e mal criados. Cabe a cada um escolher. O propósito não é o de “unir uma ponta à outra”, como pretendeu o Bruxo do Cosme Velho, mas confesso que me atrai o sabor em reatar, urdindo, invencionando e confundindo o real com o idealizado, os fatos com as pessoas. (PEREIRA, 2005, p. 28)

RESUMO

Waldemar Euzébio Pereira, escritor da literatura de Minas Gerais, é poeta, compositor, músico e ator, e inicia sua trajetória literária na década de 70, período de ditadura militar no Brasil. Possui três livros publicados: *Prosoema* (1976), *Do cinza ao negro* (1993) e *Achados* (2004). Com uma escrita que oscila entre o verso e a prosa, ultrapassando limites de gêneros, seus textos tecem as memórias de um sujeito das décadas de 50 e 60 do século XX, o qual busca se reconhecer. Diante disso, analisamos como foi construída, até então, a trajetória literária desse autor que produz uma literatura de *nuances* autobiográfica, a partir de um viés memorialístico. Assim, comparamos seus livros para identificar semelhanças e diferenças entre eles na configuração de um projeto literário do autor. Dessa forma, verificamos, também, como esse escritor, paradoxalmente, estabelece-se enquanto sujeito, sendo porta-voz de uma coletividade, e se insere em uma tradição literária brasileira e, especialmente, mineira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Literatura de Minas Gerais; Waldemar Euzébio Pereira; Tradição; Memória.

ABSTRACT

Waldemar Euzébio Pereira, a literature writer of Minas Gerais, is a poet, composer, musician and actor, started his literary career in the 70s, a period of military dictatorship in Brazil. He has published three books: *Prosoema* (1976), *Do Cinza ao Negro* (1993) and *Achados* (2004). The script oscillates between verse and prose, surpassing boundaries of genres, texts weave their memories of a guy from the 50s and 60s of the twentieth century, that seeks to recognize himself. Therefore, analyzing how it was built, the literary journey of an author who produces autobiographical nuances of literature, from his memories. Thus, compare their books to identify similarities and differences between them in setting up of author's literary project. By this, this writer, paradoxically, established as a subject, the mouthpiece of a collective, and is inserted in a Brazilian literary tradition, and especially of Minas Gerais.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Literature of Minas Gerais; Waldemar Euzébio Pereira; Tradition; Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
 CAPÍTULO 1 – ARQUIVO DA “PRÓPRIA” VIDA PELOS FIOS DA MEMÓRIA	
1.1 Entre letras e sons: o perfil de um escritor.....	13
1.2 A biblioteca de Euzébio	19
 CAPÍTULO 2 – A POÉTICA PROSAICA DE WALDEMAR EUZÉBIO PEREIRA	
2.1 Primeiras considerações.....	24
2.2 <i>Prosoema</i> : artesanato de palavras.....	25
2.3 <i>Do cinza ao negro</i> : marcas da dor.....	38
2.4 Considerações finais.....	46
 CAPÍTULO 3 – “ESQUECER PARA LEMBRAR”: A PROSA POÉTICA DE ACHADOS	
3.1 Primeiras considerações.....	48
3.2 A evolução do gênero conto.....	49
3.3 A situação atual do gênero.....	53
3.4 A tradição memorialística em “Achados”.....	55
3.5 “Aprendiz”: na semente dorme árvore adulta.....	61
3.6 “Lobisomem”: a força dramática.....	63
3.7 “Foi mesmo alegria de festa”?.....	65
3.8 “O portal”: a força do narrador da tradição oral.....	67
 CONCLUSÃO	71
 BIBLIOGRAFIA	75

INTRODUÇÃO

- Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
- Impossível. Eu canto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.

(ANDRADE, 2006, p. 28)

O tema desta dissertação é a tradição memorialística mineira que se presentifica na produção literária de Waldemar Euzébio Pereira – poeta de Montes Claros e residente, hoje, em Belo Horizonte, capital mineira. São três os livros que a compõem: *Prosoema* (1976), *Do cinza ao negro* (1993) e *Achados* (2004).

Waldemar Euzébio é escritor há muito tempo e que não desiste do seu propósito literário, embora as dificuldades tenham permeado a publicação de alguns de seus trabalhos. Sua vida caracteriza-se pelo ecletismo: é músico, compositor, ator, poeta, exercendo, ainda, exerce, aos 65 anos, o ofício de advocacia em Belo Horizonte. E tudo isso, em certa medida, influencia o ato de criação de seus textos. Assim, o nosso interesse pela discussão a respeito da obra desse autor se dá pelos seguintes motivos: é uma produção pouco estudada (ainda não tivemos um trabalho que pudesse aprofundar as reflexões e que focalizasse, de maneira comparativa, os textos), apesar do importante valor que possui, do ponto de vista estético/ideológico, na cena literária atual; essa produção insere-se em uma tradição literária nacional e regional; sua obra apresenta uma linguagem peculiar, diante de uma relação agônica entre vida e arte, merecendo um gesto crítico pela problematização da proposta; as temáticas abordadas nos livros são atemporais, universalizantes.

Nesse sentido, objetivamos discutir o processo de elaboração memorialística que permeia a tessitura do texto de um migrante que conhece espaços distintos: o interiorano (sua terra natal) e o da capital (onde realizou os estudos de graduação e produziu seus textos). Por isso, temos uma produção literária que se configurada pelo dilaceramento de um sujeito cindido, deslocado, mas que permite as influências desses dois espaços se realizadas em sua produção, gerando uma literatura do incômodo, como propôs Alexandre Pilati (2005) em prefácio ao livro *Achados*.

Em função disso, verificamos, também, as possíveis referências localizáveis que tangenciam os livros do autor. Afinal, *nuances* autobiográficas contribuem para a construção de um projeto de escrita que faz parte de um projeto maior: a literatura

mineira. Vários mineiros retrataram a própria vida, a saber: Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Ciro dos Anjos, Afonso Arinos, entre outros. Waldemar Euzébio Pereira também cria uma literatura que dialoga com esses autores e dará continuidade a essa vertente. Essa literatura, segundo afirma Maria Arminda do Nascimento Arruda, está presa ao resgate de um passado, por meio de um enfoque autobiográfico que, a partir do memorialismo, “tende a reproduzir uma concepção de mundo repleta de tradicionalismo e, comumente, conservadora.” (ARRUDA, 1982, p. 33).

Para a realização deste trabalho, utilizamos uma postura crítico-reflexiva, em que privilegiamos a análise dos elementos intrínsecos aos textos – considerando a forma dos gêneros lírico e narrativo, o trabalho com as palavras – e os elementos extrínsecos, partindo dos aspectos da religiosidade, da musicalidade e da tradição das narrativas orais.

Desse modo, a pesquisa foi orientada pela apuração teórica e crítica de autores que tratam da questão dos gêneros (uma vez que Waldemar escreve em versos e em prosa), tais como Hegel, Theodor Adorno, Massaud Moisés, Alfredo Bosi, Ricardo Piglia e Luzia de Maria Reis. Além disso, as concepções teóricas a respeito do caráter memorialístico, que encontram subsídio nas discussões de Maria Arminda Arruda e Michel de Certeau, Regina Zilberman, Jacques Le Goff, Henry Bergson, Jacques Derrida, Maurice Halbwachs, bem como as orientações acerca do aspecto narrativo discutido por Walter Benjamin, foram determinantes para a leitura realizada, somadas à revisão bibliográfica sobre a obra de Waldemar Euzébio Pereira.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, descrevemos a trajetória de vida do autor como forma de abarcar a imagem de um sujeito escritor. Verificamos também como o escritor lê uma tradição sendo “Aprendiz” nesse processo de criação, observando as relações que ele estabelece com outros autores.

No segundo capítulo, como forma de perceber de que modo a trajetória literária desse escritor vai sendo construída, realizamos uma discussão sobre os dois primeiros livros: *Prosoema* (1976) e *Do cinza ao negro* (1993). Nesses dois textos, há o predomínio da poesia, entretanto esta aparece caracterizada por um aspecto prosaico muito forte, relacionando-se com um cotidiano conflitivo. Assim, o texto lírico de Waldemar ganha contornos universais e, nesse sentido, Hegel, em “A poesia lírica”, atesta que, “apesar de originada no particular e no individual, uma obra lírica pode ainda

assim exprimir o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado nas crenças, representações e relações humanas.” (HEGEL, 1980, p. 222). Nessa medida, a poesia de Waldemar parece dialogar com esse pensamento. Os conflitos apresentados nos textos, apesar das possíveis referências factuais, traduzem os sentimentos e emoções de um determinado grupo.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos à leitura do terceiro e último livro de Waldemar: *Achados* (2004). Este se caracteriza pela escrita em prosa, entretanto é um livro de contos que não abandona as tendências poéticas que marcaram a escrita dos outros livros. Para construir essa discussão, primeiramente fizemos um levantamento histórico-conceitual do gênero conto, para, em seguida, realizar uma leitura reflexiva dos contos de Euzébio, identificando-os com as narrativas da tradição oral.

Enfim, este será um trabalho importante para a literatura mineira e, por extensão, brasileira. Afinal, Waldemar Euzébio Pereira é um escritor de origem mineira que emerge num contexto contemporâneo, traduzindo, com sua peculiar maneira de escrever, uma tradição de um cânone literário, especialmente mineiro, que, até o momento, não obteve um estudo aprofundado por parte dos críticos da literatura. Por isso mesmo, o propósito aqui é o de apresentar quem é o escritor na cena literária atual, discutindo o seu projeto literário.

Capítulo 1
Arquivo da “própria” vida pelos fios da memória

1.1 Entre letras e sons: o perfil de um escritor

Waldemar Euzébio Pereira nasceu em Montes Claros (MG), em 25 de junho de 1946. Como ele próprio se descreve em pequena biografia no final de seu primeiro livro, foi “gerado em guerra e Nascido (*sic*) em paz”, em um tempo em que “as fogueiras de São João já estavam aptas para receber em suas **cinzas** quentes a batata doce.” (grifo nosso). É filho de Geraldo Euzébio, que era motorista¹, operário e possuía uma forte relação com a música, tocando violão, bandolim e cavaquinho, além de cantar e dançar, e Inês Pereira de Souza, costureira, dona de casa e de origem indígena². Diferente do senhor Geraldo Euzébio, ela tentou concluir os estudos, mas não suportou a zombaria dos mais jovens e abandonou a sala de aula. Euzébio é filho “duma quadrilha de quatorze alfabetizados”³. Do pai, “o escritor e seus irmãos receberam as primeiras influências musicais e a herança africana”⁴.

Em Montes Claros, Waldemar Euzébio termina o ensino médio e inicia a sua vida musical aos 15 anos, compondo e tocando violão. Nessa época, tem concluída a classe de violino do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandes como bolsista da Diretora Marina Lorenzo Fernandes Silva. Além disso, torna-se integrante do Grupo Folclórico Banzé, no qual apresentava diversos ritmos e danças da cultura popular – do candomblé aos catopés – por cidades brasileiras. Em vários textos de seus livros, essa influência musical estará presente tanto nas poesias como nos textos em prosa, seja pela referência a essa arte ou pela elaboração de uma linguagem dotada de ritmo e musicalidade. Como exemplos disso, temos o conto “Aprendiz” (do terceiro livro), pautado pela agilidade da palavra, e o poema 04 de *Prosoema*, que ilustra um violão para representar os conflitos de um sujeito que perde a amada.

Em 1971, esse escritor muda-se para a capital mineira em busca de trabalho e de uma formação acadêmica. Ingressa no curso de Direito aos 31 anos, na UFMG, um ano após ter-se casado com Marina Regina Pilati Pereira. A partir daí é que entra em contato com o espaço acadêmico e passa a ser caracterizado com um sujeito bicultural, por

¹ No conto “Aprendiz”, do livro *Achados*, o narrador, enquanto um ser de papel, apresenta o pai como um motorista que ajuda na fuga de um escravo.

² No conto “Pérsia”, a figura da mãe é retratada com a identificação de uma tribo indígena chamada Tapuia.

³ As expressões entre aspas são do próprio autor no final de seu primeiro livro *Prosoema*.

⁴ <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/waldemareuzebio/dados.pdf>, acesso em 25/05/2010.

conhecer lugares diferentes. Nesse sentido, Alexandre Pilati, ao discutir o livro *Achados*, afirma que teremos a presença de uma literatura de sujeito migrante e atesta o incômodo que ela provoca:

Por que motivo, todavia, digo “incômodo”? Por que digo: “das melhores”? Explico-me, tentando achar novos achados.

Em primeiro lugar, o incômodo aparece na configuração da narrativa do migrante, subentendida na configuração do narrador de Euzébio. Para o crítico peruano Antonio Cornejo Polar, a narrativa do migrante é a narrativa privilegiada no espaço latinoamericano. Além de ser uma narrativa característica de um momento histórico das nações do novo mundo, ela expõe o fato dilacerado de que quem migra conhece por dentro duas temporalidades. O migrante conhece por dentro as culturas híbridas. Por isso ele é um indivíduo bilíngüe ou bicultural: domina os códigos da manifestação popular e teve acesso também à cidade letrada, ou seja, às metrópoles que conheceram a institucionalização da cultura letrada. (PILATI, 2005, p. 12-13)

Esse apontamento confirma o que o leitor poderá perceber: uma arte marcada pelo choque de duas culturas diferentes que se revelam em uma linguagem híbrida, nos livros de Euzébio.

O autor em questão frequentou ativamente a efervescência cultural de Belo Horizonte na década de 70, participando de ambientes nos quais se discutia poesias, contos, ensaios com seus amigos Macário, Henry Correa de Araújo, Antônio Barreto, Pascoal Motta, Geraldo Reis. Faziam parte desses espaços também outros importantes escritores da literatura mineira como Roberto Drummond, Adão Ventura, Oswaldo França Júnior, Murilo Rubião e Ronald Claver. Nesse contexto, a leitura do *Suplemento literário de Minas Gerais*⁵, do Diário Oficial do Estado, era obrigatória.

Seu primeiro livro – *Prosoema* – é publicado em 1976 com uma tiragem reduzida a 200 exemplares, financiada pelo próprio autor⁶. É bem aceito pelos críticos da época e, embora representasse apenas uma estreia, essa produção obteve reconhecimento pelos pontos positivos apresentados. Em prefácio, Henry Correa de Araújo (1976), apesar de indicar os aspectos de aprendiz nessa inauguração de Euzébio

⁵ Um dado interessante dessas informações (obtidas no site <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/waldemareuzebio/dados.pdf>, acesso em 25/05/2010) é que Murilo Rubião era o responsável pela edição do *Suplemento Literário* que tinha uma influência muito grande sobre a produção da época. Em 1973, o editorial do suplemento apresentava a vinda do escritor hispânico Júlio Cortázar a Minas Gerais. Coincidência ou não, alguns poemas de Waldemar Euzébio em *Prosoema* (1976) são escritos em espanhol.

⁶ Vale ressaltar que os poetas desse período não contavam com o apoio editorial e, por isso, seus textos se tornavam marginalizados. O Brasil passava por um forte momento de repressões. No segundo capítulo, discutiremos a respeito desse contexto.

(principalmente com relação aos sentimentalismos carregados da linguagem), identifica também um projeto de escritor que se iniciava com bases sólidas.

Seu segundo livro, *Do cinza ao negro*⁷, é publicado em 1993, pela Mazza Edições, e tem uma poesia marcada pela memória individual e coletiva. Essa produção teve, nos anos seguintes, textos publicados nos *Cadernos negros*⁸, números 19 e 24. Fez, inclusive, parte da coletânea *Melhores poemas dos cadernos negros*. Euzébio, além disso, atuou como cronista do jornal *Edição do Brasil*, de Belo Horizonte, e teve participação também na seleção contos de tradição oral *Uma história para contar*, editada pelo Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais. O *Livro da tribo 2002* também publica poemas seus.

Como músico, assina a trilha sonora da peça *Histórias da gente*, há mais de uma década em cartaz, que reúne, além de textos seus, os de Oduvaldo Viana Filho, Fernando Sabino, João Antônio, Graciliano Ramos, entre outros, com direção de Mercedes Pilati. A filha de Wademar Euzébio, Gabriela Pilati, integra o elenco do espetáculo teatral.

Em 2004, lança seu primeiro livro de contos, *Achados*⁹, também pela Mazza Edições, tendo sua segunda edição sido publicada em abril de 2005, ocasião em que foi indicado ao processo seletivo de avaliação seriada da Universidade Estadual de Montes Claros¹⁰. Sobre essa indicação e sobre outras da mesma linha, Conceição Evaristo afirma que elas refletem os efeitos da lei 10.639/2003¹¹:

(...) Uma escrita que trata dignamente o universo histórico, cultural, político e religioso negro pede e força passagem. É lógico que o mercado editorial e livreiro é impulsionado pelo lucro, pelo retorno e não pela questão ideológica, mas no momento, abre-se uma brecha. As editoras estão hoje mais propensas a investir em obras que desenvolvem temáticas relativas às culturas africanas e afro-brasileiras. Quanto à divulgação dos textos afro-

⁷ Esse livro foi divulgado no XVI Salão Nacional de Poesia – o Psiu Poético, que é realizado na cidade de Montes Claros.

⁸ Os Cadernos Negros representam um forte veículo de divulgação dos textos da Literatura negra. Com o primeiro volume sendo lançado em 1978, a partir de iniciativa de oito poetas que dividiam os custos, esse projeto, a cada número, proporciona a difusão de textos que não contavam tanto com apoio editorial. Hoje, os cadernos são organizados pelo Quilombhoje e é motivo de estudos acadêmicos por todo o país, ampliando, assim, o lugar da discussão racial nos espaços literários.

⁹ Desse livro, os contos “Foi mesmo alegria de festa” e “O Militão” têm publicação em outros veículos. Este foi publicado na Revista Roda (Cf. <http://www.salamalandro.redezero.org/wpcontent/uploads/2009/04/revistarodanumero1.pdf>) e aquele, nos *Cadernos Negros*, inclusive com tradução para língua inglesa, edição de Nihy Afolabi.

¹⁰ Nesse mesmo ano, o escritor apresenta o seu livro no XIX Salão Nacional de Poesia – o Psiu Poético.

¹¹ Essa lei implementa a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no ensino fundamental e médio, oficial e particular.

brasileiros em grande escala, temos algumas novidades. Cadernos Negros – melhores poemas foi uma das obras selecionadas no vestibular da UFBA, desse ano. Anteriormente, um livro de poesia de Edimilson de Almeida e de Ricardo Aleixo, *Roda do Mundo*, apareceu incluído no vestibular da UFMG. Ano passado, foi o livro de Waldemar Euzébio, *Achados*, que foi incluído no vestibular da cidade de Montes Claros. E em 2008, o vestibular da UFMG trará o romance *Ponciá Vicêncio*, de minha autoria. A presença de obras como essas no vestibular, penso eu, ecoa os efeitos da 10.639. E quais as significações e quais efeitos da inclusão de um desses livros no vestibular? Várias. Uma delas, sem dúvida, é a possibilidade de ampliação do universo de leitores, entre alunos e professores. (EVARISTO, 2007)¹²

A citação acima, retirada de uma entrevista que a escritora concedeu ao Laboratório de Políticas Públicas da Cor, da UERJ, apresenta o posicionamento da autora em relação ao curto espaço que textos afro-brasileiros têm nas escolas. Diante da lei 10.639, Conceição Evaristo almeja um novo olhar sobre esse tipo de literatura.

Em 2009, a atriz Mercedes Pilati interpreta textos de Waldemar Euzébio no *Festival de Teatro de Curitiba*. Com direção de Enio Carvalho, a atriz faz uma leitura de contos do livro *Achados*, em uma apresentação de 75 minutos¹³.

Além dos três livros publicados, o autor ainda possui *Vinte e cinco boleros entre sambas*, livro que se encontra engavetado, desde 2003, aguardando o momento da publicação.

Em julho de 2005, participa do I Fórum Sociocultural de Montes Claros e tem a ideia de atuar ativamente no programa de comemoração dos 150 anos da cidade. Em entrevista reveladora, concedida ao professor de Literatura Brasileira Anelito Pereira de Oliveira, da Universidade Estadual de Montes Claros, publicada em 2008, no *Jornal O Norte*, de Montes Claros-MG, afirma que tinha pensado em contar a trajetória histórico-cultural do povo de Montes Claros a partir da música. Desde então, dedicou-se a constantes vindas à cidade, com a coordenação do professor mencionado, mas sem patrocínio algum, com o propósito de elaborar uma canção que pudesse ser executada por uma orquestra, coro e conjunto folclórico. No entanto, o projeto não foi apoiado pela organização das comemorações do sesquicentenário. Nessa mesma entrevista, revela como foi sua trajetória musical. Vejamos o que diz a seguir:

¹² Entrevista com Conceição Evaristo. *En publicacion: Boletín PPCOR*, no. 31. LPP, Laboratorio de Políticas Públicas, UERJ: Brasil. Abril-Maio. 2007.

¹³Cf.

http://www.xa.yimg.com/kq/groups/23088424/619695064/name/Informativo_Festival_de_Curitiba_2009_site.pdf. Acesso em 10/01/2011.

Meu trabalho sofre influência primeira de meu pai, que era músico e gostava de cantar (...) Mais tarde, vieram os “Irmãos Euzébio”, conjunto musical formado por mim e meus dois irmãos mais velhos. Nessa trajetória, o conjunto musical “Os Mugs”, animador dos bailes “Encontros de jovens”, no Clube Montes Claros, patrocinado por Theodomiro Paulino. Acompanhei a formação de grupos de serestas, segui catopés, marujos, caboclinhos e pastorinhas (minha tia foi pastora). Na Semana Santa, os cantos religiosos saíam das igrejas e iam para as procissões. E, em BH, participei da era dos festivais e vi o surgimento daquilo que veio a se tornar o ‘Clube da Esquina’. Esta é a parte popular. Fui bolsista do Conservatório Estadual Lorenzo Fernandes, formado na classe de violino. Neste ambiente tive contato com o canto e a música erudita, que marcaram profundamente minha estética musical.¹⁴ (PEREIRA, 2008)

Como podemos notar nesse trecho, é possível verificar como foi a vida interiorana do escritor que transita entre a tendência popular e a erudita, simultaneamente, com ambas influenciando na sua produção musical e literária. E isso é fundamental para auxiliar na análise que será feita nos próximos capítulos, especialmente no terceiro, em que discutiremos a maneira como a linguagem dos contos de aprendiz é articulada por um caráter híbrido e mesclada de oralidade e marca de linguagem culta.

Ainda sobre a vivência na cidade de Montes Claros, durante a infância, Waldemar Euzébio Pereira afirma, na entrevista:

Era a cidade da carroça (meu pai foi carroceiro), do mercadão e, na praça dele, os carros de praça, Zé Mário, Boneca do Leonel, Rua XV, rios para nadar e pescar e todo o tempo para vadiar, contar lorotas e ouvi-las. A cidade era abarcada com os pés, sem cansaço. Mesmo porque não havia transporte coletivo. Só os “carros de praça”. Não precisávamos dos nomes de ruas. Os endereços eram por nominação de pessoas do comércio. Rua Godofredo Guedes, Rua da Casa Alves, Rua da Igrejinha, Avenida da casa da professora Dezuíta, Rua do Cine São Luiz etc. Tínhamos nossos doidos: “Maria Mocó”, “João Doido”, “Requebra”, que faziam o delírio da meninada. Economia agrária. Tudo muito lento e bem segmentado socialmente. (PEREIRA, 2008)

O escritor ainda guarda em sua memória os traços característicos da cidade de Montes Claros: os espaços, a cultura, o lazer, as pessoas. No fragmento acima, demonstra-nos o arquivo de seu passado que é significativo para a constituição do sujeito do presente. Esse aspecto é perceptível em toda a produção de Euzébio. O poema 01 do livro *Do cinza ao negro*, por exemplo, traz-nos uma série de vozes dessas pessoas

¹⁴ Essa entrevista foi realizada em 2007, mas só veio a público em 2008. Na ocasião, o entrevistador revela que a entrevista, sendo publicada no ano do aniversário da cidade, poderia atrapalhar o projeto do qual também fazia parte. Então, passadas as comemorações, como forma de se reconhecer o valor do trabalho do artista sério e competente que é Waldemar Euzébio e de se fazer uma crítica à falta de políticas públicas de incentivo à cultura, o texto é publicado.

mencionadas, ecos desse tempo e que se misturam na escrita poética do autor. No conto “Pérsia”, o narrador, questionando os estudos, relata:

E a gente fica aí, nesse estrupício tolo. “Lili, Lalau e o Lobo”. Lobo, merda nenhuma. Que lobo? Pra que serve CE ficar lendo “Lé-ó-lô-bé-ô-Bô”. Coisa mais besta, sô. **Pura perda de tempo se tem lagoa de Dona Alice pra nadar; Passarim pra caçar. O cavalo, só o Luiz de Amélia, o mais atirado de todos, tem coragem e jeito pra pegar, na manga do Caubói, que divisa com a Dona Alice.** (PEREIRA, 2005, p. 39-40) (grifo nosso)

Como notamos, aspectos do passado parecem “contaminar” a escrita memorialística do montes-clarense. Na entrevista, discute a respeito do progresso que, aos poucos, veio chegando a Montes Claros e apagando alguns pontos da cidade:

O crescimento urbano apagou muitas áreas cobertas por matos e deu nova fisionomia à cidade. O crescimento industrial deu perfil novo e trouxe muita gente nova. A polarização de faculdades e universidade aviventou a cultura local e também agregou estudantes e professores de fora, indicando nova tendência. Alguns prédios públicos foram demolidos, outros ganharam nova utilização. Não há o prédio do Colégio Diocesano, do Grupo Escolar Carlos Versiani (onde eu e a maioria de minha família estudou), do antigo mercadão, do Conservatório etc. Não se pode mais banhar nem pescar no Rio Verde, que em alguns pontos pára de correr durante o ano. Aquele jeito de receber meio sem pressa, a afabilidade, o gosto pelas festas e pelos causos permanecem e são, a meu ver, a marca d’água de meu orgulho. (PEREIRA, 2008)

Pelo que percebemos, a preocupação com a preservação da memória é uma prioridade. Hoje, Waldemar Euzébio Pereira exerce a advocacia em Belo Horizonte e, paralelamente ao direito, a vida de músico¹⁵, acompanhando, com o violão, a voz de sua filha Gabriela Pilati, que interpreta canções do pai.

Com o intuito, então, de poder construir uma análise consistente dos livros de Euzébio Pereira, faremos, a seguir, uma discussão teórica a respeito das temáticas centrais deste trabalho. Os conceitos de memória e autobiografia serão apresentados sob a ótica dos teóricos que os contemplaram, visando, como foco central, à contextualização da obra de Waldemar Euzébio na cena literária brasileira e, especialmente, mineira.

¹⁵ Em 2008, o *Suplemento Literário* da Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais anuncia a homenagem que Waldemar Euzébio Pereira presta ao escritor mineiro Adão Ventura, interpretando poemas deste a partir de versões musicais criadas pelo montes-clarense.

1.2 A biblioteca de Euzébio

La tradición tiene la estructura de um sueño:
restos perdidos que reaparecen, máscaras
inciernas que incieran rostros queridos.
(PIGLIA, 1990, p. 56)

Uma tradição literária só pode ser construída a partir das relações estabelecidas entre os tempos, autores, estéticas. É um constante jogo de tomadas e retomadas, rupturas e continuidades, que serve para desenvolver o emaranhado literário de todos os tempos.

O que acontece com a produção literária de Waldemar Euzébio não é diferente. Em vários momentos de seus textos, percebemos a influência ou de um poeta maior (de acordo com pressupostos de Harold Bloom), ou de uma estética de outro tempo, na caracterização de sua obra.

Com relação ao livro *Prosoema* (1976), notamos algumas relações que são construídas. A primeira é a que se refere ao período de sua produção, a “geração mimeógrafo”, decorrente de um transbordamento do mercado editorial da década de 70, no século XX. Euzébio financia, assim como vários poetas do período, a confecção de seu próprio livro, de forma artesanal, e em número bastante reduzido. Outro aspecto dessa relação com o tempo da criação está no plano da expressão, com uma poesia que prega a liberdade de criar. Na poesia de Euzébio, não há metrificação perfeita. Há, sim, um trabalho livre com as palavras que acabam por tematizar, metalinguisticamente, o ato de criação. O texto a seguir demonstra isso:

17. tal qual o mar
que flui/reflui
você emerge
do meu templo
etéreo
aérea
volvendo os braços
largos laços
efêmero paço
que me desfaz
em presa.
me arrasto
avanço/afasto
e passo a passo
me apanha o laço
que da sua

imagem faço.
mas como o mar
que flui/reflui
você breve
leve leve
eleva-se
no sopro lento
dum lento vento
ficando em mim
essa tristeza
que não se define
(flui)
porque (reflui)
jamais se esgota.
(PEREIRA, 1976, p. 22)

Notemos que, nesse texto, o escritor problematiza o fazer poético, decorrente de um trabalho do instante (“você emerge”, a poesia!), de idas e vindas, como o movimento de um mar. Diversos poetas da literatura nacional e mundial, da década de 70 ou de outro período, assim também já problematizaram a criação poética. Vale citar Fernando Pessoa (“O poeta é um fingidor”), Cecília Meireles (“Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa / não sou alegre nem sou triste / sou poeta”), Carlos Drummond de Andrade (“Lutar com palavras...”), entre outros. Isso demonstra que o escritor se encontra em sintonia com uma tradição literária.

Outro aspecto importante da literatura poética de Euzébio é o tipo de voz que é construído: tenso, agônico, de denúncia, porque é uma voz negra. Bem distinta da voz que se faz presente em Castro Alves, em *Navio Negreiro*, a expressão, em Euzébio, é do próprio negro, por isso é diferente. Outro mineiro da mesma tendência do escritor que é estudado serve de comparação, por ser semelhante: Adão Ventura.

A história
do negro
é um traço
num abraço
de ferro e fogo
(VENTURA, 1995, p. 20)

Há nesse poema uma voz conflitiva, que representa a história marcada pelo sofrimento do negro no País. Essas ressonâncias também são frequentes nos poemas euzebianos, nos três livros.

Outras influências notadas na poesia são do Concretismo, da poesia visual, bem como da temática do erotismo. O jogo com a palavra, a fragmentação do vocábulo, o aproveitamento do espaço em branco na página, o uso da imagem são características dessas estéticas que aparecem nos textos de Euzébio refletindo em um sujeito poético lacunoso, desejante. Os poema 23 e o 04 (que será discutido no próximo capítulo) ilustram as afirmações:

No
cinzeiro
ponta
de
cigarro
queimando
copos
vazios
(cigarro queimando)
corpos
vazios
(cigarro queimando)
e
exaustos
(cinzas)
(PEREIRA, 1976, p. 29)

Nesse texto, notamos o lúdico da palavra pelas repetições de algumas palavras e pela articulação de termos semelhantes (copos/corpos), o que nos faz reportar para as estéticas supracitadas. Além disso, temos a temática do erotismo que aparece sugerida pela utilização de determinados vocábulos: o gerúndio do verbo “queimar” indicando processo; a alusão à imagem do fogo que queima (“cigarro queimando”); os copos e os corpos que aparecem no plural sugerindo a presença de mais de uma pessoa no espaço. No final, restam apenas as cinzas, os restos, como se o sujeito se degradasse pela execução do ato aludido (que também pode ser lido como o da criação poética de memória!).

Reminiscências da estética romântica também são percebidas nos textos de Euzébio: o uso de musas idealizadas (Judith e Julien) e a procura pela liberdade de expressão são fortes aspectos nos textos estudados. Fato que demonstra como o autor é leitor de uma tradição.

Outro aspecto característico da literatura aqui estudada é o emprego da temática memorialística que é uma tradição da literatura mineira. Outros escritores já a utilizaram: Ciro dos Anjos, Carlos Drummond e Pedro Nava são exemplos importantes.

Quanto às narrativas, em *Achados*, Waldemar Euzébio cria seu primeiro livro de contos (assim como o fez Drummond em *Contos de Aprendiz*) utilizando-se de um tradicional narrador: o narrador da tradição oral que faz parte de toda a evolução histórica da humanidade para representar um espaço regional que acaba por se universalizar em sua literatura. Ambos os autores aqui mencionados se aventuraram para a elaboração de um trabalho em prosa quando já haviam se caracterizado pela poesia. Enveredar por caminhos não percorridos anteriormente seria um grande desafio para os escritores. Entretanto, os dois demonstraram que, na literatura, não há limites entre gêneros, fizeram da prosa uma modalidade de poesia. Nos *Contos de aprendiz*, por exemplo, Drummond representa as lembranças das águas da infância, com linguagem e aparência simples, revelando aprendizados com o pai (“Ai de quem apanha sem reagir, e isto nós sabíamos de sobra, porque o pai o pregava ao almoço e ao jantar...”¹⁶), universos fantásticos e encantados para traduzir, liricamente, o esplendor da concretude. O mesmo o faz Euzébio em *Achados*.

Enfim, são diversos os pontos de contato entre a literatura euzebiana e uma tradição literária, tanto para reafirmar as tendências ou negá-las. Louvar ou rasurar o passado, nesse sentido, faz com que o escritor se apresente como um devorador de tendências para a construção de uma poética própria. Nos próximos capítulos, verificaremos, de forma mais aprofundada, como essas relações acontecem nessa literatura.

¹⁶ Trecho do conto “A salvação da alma”, de Carlos Drummond de Andrade.

Capítulo 2
A poética prosaica de Waldemar Euzébio Pereira

2.1 Primeiras considerações

(In) memória

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra. (...)

(ANDRADE, 2006, p. 27)

Com este capítulo, construímos uma análise de alguns poemas que fazem parte dos dois primeiros livros de Waldemar Euzébio Pereira: *Prosoema*, de 1976, e *Do cinza ao negro*, de 1993. Verificamos como a temática memorialística, resgatando o espaço da cidade mineira onde o escritor nasceu, insere-se nessa produção e, gradativamente, elabora a trajetória literária de um autor mineiro. Além disso, apresentamos, também, a recepção crítica que esses textos tiveram, quando publicados. Dessa forma, demonstraremos que essa literatura de Minas Gerais faz parte de uma tradição literária brasileira e, sobretudo, mineira.

2.2 *Prosoema*: artesanato de palavras

A minha pele negra
Servida em fatias,
Em luxuosas mesas de
Jacarandá,
A senhores de punhos rendados
Há 500 anos.
(VENTURA, 1995, p. 13)

O primeiro livro de sua obra, conforme anunciamos, é *Prosoema* (1976). Apesar de ser inaugural, esse texto foi muito bem aceito pela crítica de seu tempo, por já apresentar o surgimento de mais um escritor que ratifica uma tradição mineira. Em prefácio ao livro, Henry Correa de Araújo pontua a importância do surgimento de mais

um autor mineiro, ainda que este se faça sozinho, por não ter tido apoio da editora no lançamento da produção. A citação abaixo confirma o exposto:

De qualquer forma é mais um livro lançado por autor mineiro. O primeiro passo para a estratificação de um chamado irresistível para a literatura. O que é mais importante: Waldemar se faz sozinho. Operário da palavra, ele é seu próprio mestre-de-obras. Os alicerces de sua obra estão aí. (ARAÚJO, 1976, p. 06)

A afirmação feita por Araújo demonstra que, de fato, mais um escritor para a cena literária mineira surgia, e com bases sólidas. Com um texto que, em certa medida, dialoga com o tempo de sua criação, o escritor inaugura sua produção tendo consciência de que tipo de trabalho deveria ser elaborado na década de 70 do século XX.

Vale ressaltar que esse período, no Brasil, é marcado por fortes repressões, devido ao contexto político da ocasião. Os poetas da época não recebiam apoio editorial. Se eles queriam ser lidos, tinham que financiar a própria produção. É nessa época que surge a chamada “poesia marginal”, que emerge na esteira do Tropicalismo. Essa geração era composta, basicamente, por jovens que marcavam um retorno às dimensões conteudísticas – abandonadas pela vanguarda concretista de Décio Pignatari e dos irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos – e à ampla liberdade de criação e de palavras. Sobre essa geração, Domício Proença Filho afirma:

Como peculiaridade, (a geração marginal se caracterizava pela) a publicação artesanal de livros ou folhetos, freqüentemente em equipe, em edições mimeografadas, vendidas em cinemas, bares, lojas e outros entrepostos culturais. É uma atitude assumida contra os esquemas industriais das editoras e livrarias, quase sempre fechadas aos textos em verso, sobretudo para autores estreados. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 61)

Como notamos, os novos autores não contavam com subsídios do mercado editorial, até porque, segundo afirma o escritor Antônio Carlos de Brito – o Cacaso – em entrevista ao *Jornal Movimento* (1976), existia uma espécie de transbordamento da produção literária no Brasil, logo depois de um período de extrema repressão pós-68. Assim, ficaria difícil encontrar espaço para todas as publicações. Com Waldemar Euzébio não foi diferente. Fez-se sozinho, não teve nem mesmo uma equipe para apoiá-lo, a não ser o auxílio de Edson Ricardo Teixeira de Melo na ilustração, confecção da capa e montagem do material. Esse livro – *Prosoema* – teve uma tiragem reduzida a 200 exemplares apenas, financiada pelo próprio escritor. A esse tipo de literatura Cacaso (1997, p. 12) chama de “marginal”.

Um dado importante é que o poema prosaico ou a prosa poética de Euzébio, em *Prosoema*, estava em consonância com os discursos que emergiam da sociedade no período. Os poetas desse contexto afastavam-se da linha esteticista e do formalismo das vanguardas de 50-60 e apresentavam um diálogo com as realizações e as propostas do Modernismo de 22. Proença Filho enumera as tendências:

Voltam à poética do cotidiano, ao discursivo quase prosa, aos fragmentos do instante, ao aproveitamento dos fatos políticos e jornalísticos, em poemas de marcado sentido irônico. Em alguns casos, nota-se a presença de atitudes neo-românticas e erotismo, de pensamento místico e esotérico. (...) Ecletismo estilístico, retomada de textos do passado, intertextualidade, tratamento parodístico, exercício de metalinguagem, entre outros aspectos, autorizam a veiculação de algumas publicações dessa modalidade de poesia à estética pós-modernista tal qual vem-se caracterizando nos centros culturais do Ocidente. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 62)

Esses aspectos serão observados nos textos de *Prosoema*. Com uma produção híbrida, mesclando poema e prosa, realidade e fantasia, esse livro problematiza a vida a partir de um universo memorialístico¹⁷ repleto de desejos. No primeiro texto, já se anuncia a proposta: “em breve estarei retornando dessas idades em que a pedra conservou intactos a marca de nossos pés, as falas de nossos avós e os restos de nossas salobras lágrimas”. (PEREIRA, 1976, p. 07). Aqui já se percebem os meandros da escrita de Waldemar Euzébio Pereira: o tom melancólico de um passado que deseja ser eternizado pela palavra, em um tom prosaico.

Entretanto, nesse primeiro livro, segundo a crítica, ainda não se tem a melhor *performance* do escritor. No próprio prefácio, Henry Correa de Araújo atenta para tal aspecto, dizendo que esse é apenas o primeiro passo de um grande escritor, por isso chama o livro de uma obra inacabada, porque se complementaria com outras produções – o que, de fato, aconteceu. E, ainda, o crítico observa momentos do livro em que a prosa se abre, por demais, às conotações sentimentais. No poema a seguir, podemos notar o exposto:

32. Ah, vontade de ter saudades, Judith, vontade de tê-las! Mas esses passos correndo em minha frente eu tenho que segui-los. Ah, esses passos! Não me lembra sequer ter-lhe falado dessas coisas. Não me lembra. Ah, vontade de ter saudades, Judith, vontade de tê-las. Jogar-me em seu colo, fechar os

¹⁷ Vale dizer que Flora Süssekind discute, em *Literatura e vida literária* – polêmicas, diários e retratos, a poesia e a prosa da década de 70. Naquela apresenta um “eu” voltado para as relações entre arte e vida, pois a matéria das poesias está no cotidiano do próprio poeta, no acaso do registro imediato. Já nesta a instância que determinava as significações era a referencialidade, em que uma prosa do “eu” se relaciona com um certo sujeito biográfico. (SÜSSEKIND, 2004, p. 114-117)

olhos e falar dos meus sonhos. Dessas aventuras horrendas em que arrisquei a vida para salvá-la. Mas esses passos dizem que não há colo, que não houve aventuras, nem que você houve. Ah, vontade de ter saudades, Judith, vontade de "tel-as"! Nem que sejam saudades daquilo que não vivi. Só assim poderei contar aos netos da minha imaginação as aventuras dessa avó Judith que eu criei. Mas esses passos correndo atrás de mim... Ah, se soubesse! (PEREIRA, 1976, p. 42)

Esse texto nos apresenta um sujeito que tem um forte desejo de lembrar um passado que nem sequer sabe se viveu. Entretanto, os passos, como alegoria de uma travessia de vida construída, evocam a memória “real” que não o deixa sonhar. O trecho “Jogar-me em seu colo, fechar os olhos e falar dos meus sonhos” sugere a presença de um sujeito que se revela frágil, que deseja o colo de Judith, figura construída pelo imaginário (“Só assim poderei contar aos netos da minha imaginação as aventuras dessa avó Judith que eu criei”) como forma de sonhar e escapar dos passos, dos caminhos da vida. Daí podermos observar no texto um viés saudosista, evasivo, aos moldes românticos, fato que dialoga com a produção de seu tempo. Conforme atestado anteriormente, na citação de Proença Filho, alguns escritores do período se valiam de uma escrita neorromântica¹⁸ e, pelo que nos parece, essa atitude reflete um desejo anti-intelectualista e de negação de uma situação conflituosa do contexto autoritário e excludente¹⁹. A imaginação apresenta-se como uma possibilidade de escapar de um mundo real. A propósito da poesia do eu dessa época, Flora Süssekind afirma que “não há tanta paixão pelo verossímil” (SÜSSEKIND, 2004, p. 117). O que se devia priorizar era a criação, o trabalho com as palavras.

Muito há que considerarmos sobre a produção de Euzébio, em *Prosoema*. A primeira questão já fora mencionada: o viés memorialístico (vale ressaltar que pouco empregado na poesia da época, mas recorrente na prosa), a partir de um sujeito que se (re)vela pelo esquecimento. O texto a seguir comprova isso:

2. quando o amor me encontrou, judith, se era noite ou dia, não me lembro. sei que tinha tudo que eu não tinha e tudo aquilo que usualmente não procurava. não tinha pernas brancas, compridas e grossas..., nem um par de ancas monumentais. não tinha cabeleira ruiva loira ou negra... e nem rosto tinha! quando o amor me encontrou, judith, se era noite ou dia, não me lembro. lembro-me apenas que não falou nem riu. chegou e se instalou de vez, como em morada antiga. só muito mais tarde, judith, é que senti

¹⁸ Outros autores que se valeram de *nuances* românticas em seus textos desse período foram Antônio Carlos de Brito e Chacal.

¹⁹ Cf. NUNES, 2009, p. 161.

desejos. e nos segredos dum corpo renovado o amor brincava seu jogo de
esconde-ssscccooonnnddd... (PEREIRA, 1976, p. 08)

Notamos que o tom de incerteza prevalece nesse texto: “se era noite ou dia, não me lembro”, num indivíduo que tem desejos guardados nos segredos evocados apenas pelos ecos do passado (“esconde-ssscccooonnnddd”). Temos a seguinte questão: quem seria esse grande amor tão fora do convencional? A poesia que nasce dos fatos do cotidiano, desde a infância do autor? Uma condição humana marginalizada²⁰ de um grupo que determina o sujeito do presente? Possivelmente. Assim, em várias situações dos poemas de Euzébio, emergem os questionamentos de um sujeito que procura se identificar, como nos poemas 6 (“ainda sou aquele, judith, que, ao acordar, aplica o ouvido à natureza em busca de respostas às perguntas que ao deitar faço: por que nasci?”) e 10 (“não sou quem mais quis / nem fui quem mais sou”). Como percebemos, esse eu lírico se constrói por meio de uma voz tensa, agônica, de um sujeito deslocado, tal qual um *gauche* na vida, tentando se identificar até mesmo com a própria condição de ser poeta em uma contemporaneidade – tempo em que já se leu de tudo. Pelos versos supracitados do poema 10, percebemos um paradoxo tematizando tal condição quando afirma que não foi (memória) o que é. Daí surge a indagação: o passado não constrói o presente?

Além do viés memorialístico predominante ao longo do livro, outro aspecto importante dos textos de *Prosoema*, e que dialoga com a geração marginal, é o forte tom metalinguístico que, por ora, caracteriza essa produção. Os versos seguintes do poema 07 comprovam: “meu verso às vezes tece meandros, judith, / às vezes tece”. No poema 09, podemos ler:

9. Eu te retrazendo em versos
egressos, dispersos versos,
te rarefazendo em prenunciosos
recantos, onde descansam
as desoladoras musas.
Eu te recolhendo atento,
com vasto medo
de não te compor a tempo
de compartilhar da partilha
em que o semeador se fez colheita.

(Essa anêmica forma
de recorrer ao tempo-norma

²⁰ Fazemos referência aqui à condição marginalizada dos negros, de um modo geral, na sociedade.

em que anfíbiopoeta
vai se adaptando à vida.)
(PEREIRA, 1976, p. 15)

Como podemos perceber desses versos, o eu lírico problematiza o ato de criação a partir das referências ao passado que lhes servem de influência para produzir, como observamos pelos primeiros cinco versos. O eu lírico confessa: “Eu te recolhendo atento, / com vasto medo / de não te compor a tempo / de compartilhar da partilha (...)”. Nesses versos, atentamos para um sujeito que conhece o espaço em que está se inserindo: a literatura, espaço em que a tradição se constrói pelos grandes autores. Isso fica implícito, por exemplo, quando o eu lírico faz menção às “desconsoladoras musas”, símbolos de inspiração para o ato criativo de todos os tempos. Assim, o eu lírico se faz cindido, como um sujeito que tem duas personalidades (“anfíbiopoeta”²¹), pois tem a necessidade de reconhecer a relevância da tradição que o antecedeu, mas precisa se adaptar a um novo modo de criar, ainda que reconheça que essa sua poesia seja anêmica, frágil, por não se adaptar aos modelos de uma tradição clássica, por exemplo, ou por se tratar de uma poesia de inauguração, nova, em que a desconfiança, principalmente por parte do mercado editorial, imperava no contexto.

Segundo T.S. Eliot, em seu texto “Tradição e talento individual”, “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” (ELIOT, 1989, p. 39). Nesse sentido, parece haver uma consciência do poeta em reconhecer a importância da tradição no seu ato criativo. Entretanto, ao mesmo tempo em que reconhece tal valor, também manifesta a característica de sua escrita, ainda que esta se faça de maneira desprestigiada, do ponto de vista da forma (“esta anêmica forma”), como apontavam os críticos da poesia marginal. É como se o sujeito estivesse entre o antigo e o novo, confirmando, assim, uma tradição, a partir de seu ato de ruptura. É como se houvesse um espelhamento entre uma e outra, entre o passado e o presente, entre uma tradição e uma modernidade, conforme atesta Gerd Bornheim (1997), em seu texto “O conceito de tradição”.

O último poema do livro também confirma a assumida fragilidade dos versos de inauguração do poeta Euzébio:

²¹ Por outro lado, podemos interpretar também essa palavra como a representação de um sujeito que são dois: o menino do passado e o adulto do presente. Dentro de um mesmo indivíduo, há as marcas de outrora no seu ato de criar.

37. São estes versos de desculpar
que lhe ofereço.
Veja, não sou poeta,
como se pensava fosse.
Não tenho adereço,
também não faço esforço:
faço apenas versos,
como se versos fossem
porque demais careço.
Não têm lírica, nem rima.
E pra não deixar só nisso,
têm pé quebrado!
E fica assim tão simples
que talvez nem existam,
embora estejam impressos,
já disse,
do que demais careço.
Oh!!!
Desculpe-me se lhe confesso!
Desculpe-me!, viu?
(PEREIRA, 1976, p. 47)

O poeta pede desculpas ao leitor, nesse poema, pelos versos que “têm pé quebrado”²². Isso demonstra a consciência de um autor com seu projeto literário que estava se iniciando, o que redimensiona a tensão do fazer poético. Os postulantes da poesia marginal não se preocupavam com uma forma apurada, e sim com a liberdade de elaboração. Para Süsskind (2004), o plano da expressão era a prioridade para os poetas do tempo. O que, de fato, importava era o ato de criar, fazer poesia, como forma de contestar um cotidiano conturbado, utilizando-se da livre construção e ironias, como podemos observar nos versos últimos: “Oh!!! / Desculpe-me se lhe confesso! / Desculpe-me!, viu?”. Isso aponta para uma autonomia dos poetas dessa geração que se mostravam resistentes à postura do mercado editorial e ao sistema de ditadura imperante. Dessa forma, para além de um projeto estético (“Não tenho adereço / também não faço esforço / faço apenas versos / como se versos fossem / porque demais careço”), os escritores desse contexto estavam mais associados a um projeto ideológico

²² É válido atentar, aqui, para a intertextualidade criada por Waldemar Euzébio, pois, em janeiro de 1974, dois anos antes da publicação de *Prosoema*, Heloísa Buarque de Holanda, juntamente com Antônio Carlos de Brito – o “Cacaso” –, escreveram um artigo intitulado “Nosso verso de pé quebrado”, publicado na revista *Argumento*, para retratar a poesia daquele momento e o evento carioca “Expoesia I”, organizado pelo mineiro Affonso Romano de Sant’Anna, que objetivava reunir a nova geração que emergia. Havia vários poetas produzindo naquele tempo de ditadura, e isso chamava muito a atenção da crítica, que fugia dos padrões convencionais de avaliação de textos poéticos, uma vez que a preocupação dos escritores não era propriamente estética, e sim ideológica. Esse intertexto demonstra o sujeito escritor que estava associado à efervescência cultural da época – fato já mencionado no primeiro tópico do primeiro capítulo deste trabalho.

de produtividade, e preocupados com o plano da expressão. O estar fazendo poesia era o que interessava, mesmo sem os subsídios financeiros que deveriam existir. Esse posicionamento assumido por Waldemar Euzébio, em consonância com a geração de sua época, tem grande valor dentro da cena literária mineira.

No final do livro, em uma ilustração de Edson Ricardo, temos a caricatura de Waldemar Euzébio com um cabelo *Black Power* – uma imagem alusiva a negros americanos, integrantes de movimentos civis, questionadores da ordem social da década de 70. A ditadura militar fazia com que surgissem diversas correntes indagadoras do caos social. Nessa década, a poesia marginal oferece-se como uma alternativa para as minorias. A poesia de Waldemar, nesse contexto, então, aparece como “porta-voz” de denúncias sociais, principalmente quanto à escravidão. Tal fato pode ser comprovado pelo poema 33 o qual apresenta o espaço da cidade como agressor das camadas populares: “O centro / central / de / argamassa / que / AMASSA / a / massa / e carrega para suas / **escuras / solidões.**” (grifo nosso para demonstrar a referência à escravidão, configuradora de uma voz agônica na poesia de Waldemar Euzébio Pereira). Outro poeta mineiro que, inclusive, já foi homenageado pelo escritor aqui tratado, detentor dessa linguagem tensa, questionadora da situação excludente para a qual são direcionados os negros, é Adão Ventura. Ambos escrevem uma poesia que se identifica com um povo, corroborando o pensamento de T.S. Eliot, em seu texto “A função social da poesia”: “Observa-se que a poesia difere de qualquer outra arte por ter um valor para o povo da mesma raça e língua do poeta, que não pode ter para nenhum outro.” (ELIOT, 1991, p. 29) Assim, mesmo que a lírica tenha como característica a expressão das emoções e sentimentos individuais de um sujeito, a poesia euzebiana acaba adquirindo contornos universais por retratar um determinado grupo marginalizado e trazer reflexões sobre ele. Theodor Adorno, em “Lírica e sociedade”, afirma o seguinte sobre a relação da poesia com o social:

(...) o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. **Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam.** Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a mera comunicação daquilo que os outros, simplesmente, não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ou universal porque põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido, e desse modo anuncia, por antecipação, algo de um estado em que nenhum

universal posição, ou seja, particular em suas raízes mais profundas, acorrente o outro, o universal humano. **Da mais irrestrita individuação a formação lírica tem esperança de extrair o universal.** (ADORNO, 1980, p. 193-194) (grifos nossos)

Por mais que o texto de Waldemar Euzébio traduza as memórias de um menino das décadas de 50 e 60, essa individuação redimensiona o estado conflitivo de um grupo à margem da sociedade – os negros. Em vários momentos, na escrita desse nordestino, as raízes paternas serão evidenciadas como forma de problematizar a dicotomia eu *versus* o outro, numa tentativa de extrair, conforme Adorno, do individual o universal. Isto é, a universalidade do lírico torna-se uma operacionalização do social.

Além disso, vale dizer também que, confirmando o propósito do ecletismo de sua geração, nos poemas euzebianos, há traços também da poesia concreta, da década de 50. O constante jogo com os afixos das palavras, o aproveitamento do espaço em branco da página, o lúdico da sonoridade ou, até mesmo, a exploração da palavra-imagem como os textos a seguir demonstram:

33. O CAMPO:

lugar
deserto
do concreto.

O CENTRO:

central
de
argamassa
que
AMASSA
a
massa
e a carrega para suas
escuras
o
l
i
d
õ
e
s
.

(PEREIRA, 1976, p. 43)

Nesse poema, também podemos contemplar um item significativo da história da literatura mineira: a temática da cidade. Antonio Candido, em “Poesia e ficção na autobiografia”, afirma:

Nas fases iniciais da literatura brasileira, as condições históricas favoreceram em Minas algumas manifestações literárias de qualidade, ligadas à floração urbana que sucedeu em tempo pasmosamente curto ao *far-west*, cuja superação Cláudio Manuel da Costa celebrou no *Vila Rica*. (CANDIDO, 2006a, p. 61)

Em outras palavras, a literatura de Minas Gerais, desde as origens, esteve ligada ao espaço da cidade na sua construção. Cláudio Manuel ocupou-se dessa tendência que produziu frutos na literatura dos mineiros.

Nessa direção, o poema anterior de Euzébio ratifica uma tradição literária mineira, pois temos, no poema 33, um eu lírico que retrata a oposição campo / cidade, como forma de denunciar a saída do campo para um espaço citadino. Aqui, podemos notar a trajetória do migrante que sai do interior de Minas para a capital. Assim, configura-se no texto uma dicotomia que marca esses dois espaços de um sujeito que sempre busca se encontrar. O primeiro: o campo – lugar deserto do concreto, da nulidade, da ausência –, espaço que só resta no arquivo de um sujeito viajante; o segundo: o centro – metrópole, espaço do desenvolvimento, do progresso, da “argamassa” que “amassa” a “massa”²³ – configura desigualdades, gerando “escuras solidões”. Assim, o espaço da cidade é tido como lugar de isolamento, marginalização de minorias, no caso dos negros. Percebemos, então, que a organização das palavras na folha representa bem o conteúdo significativo do poema; afinal, o campo aparece como primeiro espaço e como deserto, simples e sem maiores esclarecimentos; já o centro, lugar do progresso, do desenvolvimento, da produtividade (o verbo “amassar” denota uma ação e aparece em caixa-alta), configura o centro do próprio poema e da própria realidade do poeta, na condição de criação desse texto. Nesse sentido, no centro, produz-se, cria-se, mas reporta-se para um passado (o campo/memória) e caracteriza-se como lugar da solidão que traz decadência pela apresentação da palavra em declínio, para representar o estado de perda desse sujeito negro; afinal, são “escuras” as solidões.

Pelo que percebemos, dialogando com uma estética literária – o Concretismo –, Waldemar Euzébio emprega a fragmentação da palavra para retratar a fragmentação de um sujeito clivado e se insere em uma tradição literária.

²³ Observamos a presença da fragmentação lúdica da palavra (produzindo ritmo, musicalidade nos versos do músico Waldemar) como técnica de criação marcante na poesia concretista. Assim, o poeta mostra-se como leitor de uma tradição ao buscar, em seus “arquivos”, as tendências de uma geração que o influenciou.

Percebemos, portanto, que a linguagem do autor traz a marca da influência que outros escritores tiveram sobre ele, confirmando a máxima bakhtiniana (também comprovada pelas variadas epígrafes utilizadas nos três livros) e revelando, assim, seu universo de leitura. Isso desperta a atenção para as relações intertextuais que são estabelecidas por essa literatura — fato que corrobora uma tradição literária. Seja pela influência dos poetas mineiros como Carlos Drummond de Andrade, na temática memorialística ou na reflexão sobre a poesia, seja pela influência dos concretistas como os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos (a partir do trabalho com as palavras), ou pela “imitação” do estilo de Apollinaire na construção de poemas visuais, a literatura de Euzébio se caracteriza pela atitude devoradora, antropofágica (guardadas, é claro, as diferenças ideológicas que marcam cada um dos tempos) como bem o fizera Oswald de Andrade²⁴, constituindo, dessa forma, um exemplo típico de literatura nacional voltada para aspectos prosaicos do cotidiano do qual fez parte o escritor na infância e adolescência.

O poema seguinte também dialoga com uma forte tradição literária, mas traz a marca da escrita euzebiana na sua configuração. Vejamos:

²⁴ Oswald de Andrade é um dos principais poetas da primeira fase do Modernismo brasileiro e influenciou sobremaneira a produção literária nacional. Um forte lampejo da geração de 70 é justamente a retomada das conquistas dos modernistas de 22.

4. há doze
anos
segundo
consta
que
a
espero
na
mesma
expecta-
tiva
a de
quem
chega
dizem
que
não
falei
em ou-
tra c-
oisa
senão
nela
ela e-
ra li-
nda cons-
ta que tinha cabe-
los compridos e negros
e que sorria sempre e que
prometera voltar
segundo consta eu chorei
o pranto umedeceu minhas ves-
tes e quando foi madrugada
encontraram-me morto atr-
acado a um violão e ch-
amando por ela
consta mais que
naquela noite o-
uviu-se um la-
mento que
subi a p-
elas rai-
zes
das árvores e
tresandava de pétal-
a em pétala o perfume
cheirado por ela e sol-
idária a lua cobriu sua
face de luto e largamente
chorou rijo e sem trégua
consta mais ainda nos anais
da história que eu escrevera:
"o que esperar não cansa
judith não é uma simples
lembrança nem mero
fogo
d'esperança"

(PEREIRA, 1976, p. 10)

Nesse poema, por exemplo, fazendo uso do visual e lembrando os textos de Apollinaire, o escritor não se prende ao conteúdo imagético como se prendeu o francês. Waldemar Euzébio utiliza a imagem do violão (seu companheiro, hoje, nas noites da capital mineira) não para falar do objeto em si, mas para narrar e descrever uma *diegese* associada à imagem de um amor que “consta que tinha cabelos compridos e negros” e que havia partido, mas promete voltar. Esse poema nos faz recordar do texto 2, que faz referência a esse mesmo amor, porém neste afirma-se que “não tinha cabeleira ruiva loira ou negra”, isto é, temos nesse texto a criação de uma musa que serve de inspiração para o ato de criar.

Philadelpho Menezes, em seu livro *Poética e visualidade*, tratando dessa relação entre palavra e imagem, diz o seguinte:

A trajetória da visualidade na poesia, ao contrário, parece seguir uma clara direção oposta à das artes plásticas: iniciando como estrutura visual comunicadora de formas e não informadora de significados (poesia concreta) desemboca na figuratividade informadora de formas e conteúdos, de imagens semantizadas.

A figuratividade nesta poesia aponta para uma reflexão a respeito do aspecto referencial que o signo poético comporta. No signo verbal figurativo há inicialmente uma aparência sensível que dá a imediata informação do objeto/referência pela semelhança fisionômica entre eles, mas assumirá significados posteriores que desprenderão sua “potencialidade” latente, a partir de sua articulação com os outros signos participantes do poema. Há, portanto, uma apreciação inicial do seu aspecto marcadamente plástico, pela própria força da sua natureza visual, para, em seguida, se processar a “decifração” das leituras de significados. (MENEZES, 1991, p. 108-109)

No poema de Euzébio, parece existir a situação descrita por Menezes. Inicialmente, temos uma imagem semantizada que reportará a uma musicalidade que seria tema central do texto. Entretanto, essa imagem apenas serve de aparência para a construção de significações mais latentes que o texto possibilita. Ou seja, para além da figuratividade, temos uma significação verbal diferente da plástica, entretanto ambas podem ser associadas para a ampliação da construção de significados para o texto. Nesse sentido, podemos verificar que a música, no texto, serve como uma espécie de refúgio para um sujeito que se encontra distante da sua musa inspiradora, no caso, Judith.

Além disso, podemos constatar também que esse poema é mais um exemplo da relação entre arte e vida tão presente na geração de 70. A música é uma tônica na vida de Waldemar Euzébio. Atualmente ele toca nas noites de Belo Horizonte, já compôs

trilhas sonoras para peças teatrais e poemas (inclusive poemas de Adão Ventura); enfim, é detentor de grande talento musical. Isso não poderia estar ausente em sua produção, e o poema 04 demonstra tais aspectos. Além da imagem alusiva à musicalidade, a própria linguagem lírica do poema possui ritmo. A ausência de pontuação possibilita ao leitor construir seu ritmo de leitura para elaboração de significações. A fragmentação de palavras nos versos e a repetição das consoantes /C/, /T/ e /S/, por exemplo: “li/nda cons/ta que tinha cabe/los compridos e negros/ e que sorria sempre e que/ prometera voltar”. Tudo provoca musicalidade no texto do poeta.

Enfim, *Prosoema* marca o início de uma trajetória literária de Waldemar Euzébio. O livro possui características suficientes para se inserir na tradição literária brasileira, pois traz a presença de um escritor que se demonstra como sujeito e que faz parte de um contexto histórico-literário da nação. Seus poemas, mesclando tendências de outras estéticas da literatura nacional, corroboram o ecletismo libertário da poesia marginal e traduzem a resistência de uma geração em relação ao mercado editorial e às repressões típicas do período. Nesse sentido, os poemas nos apresentam a voz de um eu lírico agônico, disposto a refletir sobre o ato criativo – instaurando o viés metalinguístico – e a problematizar a condição do humano em uma sociedade, a partir, muitas vezes, de um viés crítico²⁵.

Outro aspecto que necessita ser mencionado é o fato de que, além de corroborar todas as tendências citadas anteriormente, a poesia desse escritor também possui inovações para o seu tempo. Primeiro, diferentemente da maioria das poesias da época, as de Waldemar adquirem, sim, uma conotação memorialística de um sujeito que volta ao passado de sua infância. Em segundo lugar, os limites entre gêneros (prosa x poesia) são superados em sua escrita. A prosa adquire feições de poesia e vice-versa. Estão aí, portanto, as bases de um escritor que apenas iniciava sua trajetória, em 1976.

O próximo tópico tratará da escrita de Waldemar Euzébio Pereira em seu segundo livro, cujo título é *Do cinza ao negro*. Este livro, diferentemente do primeiro, já pode contar com o apoio da editora Mazza Edições que, com a coleção Griô, está construindo uma trajetória importante, juntamente com outras poucas, na abertura do mercado para a literatura de temática africana ou afro-brasileira.

²⁵ Ver, por exemplo, o poema 23, em que são feitas críticas à política e à sociedade.

2.3 Do cinza ao negro: marcas da dor



26

O segundo livro de Waldemar Euzébio Pereira é *Do cinza ao negro* (1993). Ele é dividido em quatro cadernos: o primeiro intitulado “CINZA – o homem que era um fio de barba”; o segundo: “ESCURO – o que morreu conosco não existiu”; o terceiro: “LUSCO FUSCO – às vezes a gente trai, julien”; o quarto: “NEGRO – viver é um ato de força”. Nessa ordem em que são expostos no livro, parecem unir de uma ponta a outra da vida do escritor. Isso porque, em *Prosoema*, chega a afirmar que nasceu das cinzas, e assim elabora uma evolução de temas que nos faz associar à formação de um sujeito, o que nos reporta para o caráter autobiográfico também deste livro.

O próprio título do livro e a organização gradativa da temática de cada um dos cadernos demonstram a maneira como se retrata o indivíduo, da infância à formação do sujeito. Nessa produção, o viés memorialístico traduzirá os conflitos de um eu lírico que terá suas emoções e sentimentos universalizados, ou seja, a memória de um sujeito ganhará contornos de um determinado grupo social. A esse respeito, o crítico Marco Antônio de Souza, em prefácio à produção, afirma que

Waldemar Euzébio Pereira é um poeta de longa aprendizagem no sentido da vida em função da memória. A memória que é uma espécie de saudade revisitada, saudade das coisas que aconteceram sob os olhares de menino, naquela infância espiritual enraizada na sensibilidade, no coração, no amor pelas coisas, as mínimas, as demais coisas, todas as coisas. Porque Waldemar Euzébio Pereira fez uma viagem para compreender os homens: seu texto é uma descida há muitos mil metros abaixo do ser — o ser em função da liberdade e da libertação. (SOUZA, 1993, p. 7)

Como podemos perceber, mais uma vez sua literatura trará a marca do passado. A memória será a matéria principal para se problematizar o sujeito por meio da narração. Desde as cinzas do passado, metaforicamente ilustrando resquícios aludidos,

²⁶ Ilustração de Edson Ricardo, no livro *Prosoema*.

como dificuldades, aprendizados e as raízes culturais. Os fragmentos do primeiro poema ilustram:

1. a gente, menino,
se não ia bem,
mal também não ia.
se era manga,
lá pêlos pés trepávamos,
quando de lá descíamos
era a jabuticaba quem nos recebia.
(...)
tinha o pai,
tinha o mercadão da praça,
antigo casarão
que aos sábados me lembrava senzalas,
panelas de barro cozido da dionísia
pote, pamonha,
caldo de cana de seu jason . . . zé mário.
a feira, com os burros carregados de bruacas,
tinha a laranja surrupiada de repente
e o galope desabalado.
– "que que é isso?
– olha o menino
– deixa de sem-termo
– peg'o ladrão
– cuidado, sai da frente"
(...)
tinha a igrejinha...,
em agosto: reisado; marujos
e catopês desgraçados de tristes
e encharcados de cachaça.
"catum ticatum ticatum tum piá.
catum ticatum ticatum tum piá".
tinha o leilão
com seus preços caros para nós:
– "quem dá mais?
– quanto mais dá
– mais tornará achá
– dou-lhe uma . . . dou-lhe duas . . .
– dou-lhe duuuas e . . .
– dou-lhe . . . dou-lhe três".
(...)
tinha joão sapateiro,
catedral,
zé maria
e dinarte.
professores mestres
nas artes do malazarte.
é preciso se machucar? (...)

(PEREIRA, 1993, pp. 11-13)

Notamos o caráter prosaico, contador de histórias, que segue uma linha forte na tradição das narrativas orais, permeando todo o poema. Isso acontece, por exemplo, quando, pela memória, recorda-se do tempo de menino e suas relações com os outros (“a gente, menino, / se não ia bem, / mal também não ia”), como se olhasse para o espelho, reconhecendo-se, tempos mais tarde, pelo reflexo da infância. Isso acaba por corroborar um traço autobiográfico que a literatura de Waldemar Euzébio apresenta, como se o sujeito fizesse uma espécie de documentário do que foi a sua vida, mas que, ao mesmo tempo, parece ganhar aspectos universais no sentido de construir as lembranças de um determinado povo. A expressão “a gente” demonstra esse caráter coletivo que é construído pela narrativa poética. Isto é, a partir das experiências vivenciadas, o sujeito, em sua relação com o mundo, tem a condição favorável para o ato narrativo, conforme atesta Walter Benjamim (1994). No caso de Waldemar Euzébio, temos uma espécie de narrador viajante que tem o que contar; suas experiências de outrora vêm à tona no ato de narrar, pelo viés da memória.

Regina Zilberman, em “Memória: entre oralidade e escrita”, assim define a Memória:

Memória constitui, por definição, uma faculdade humana, encarregada de reter conhecimentos adquiridos previamente. Seu objeto é um “antes” experimentado pelo indivíduo, que o armazena em algum lugar do cérebro, recorrendo a ele quando necessário. Esse objeto pode ter valor sentimental, intelectual ou profissional, de modo que a memória pode remeter a uma lembrança ou recordação, mas não se limita a isso, porque compete àquela faculdade o acúmulo de determinado saber, a que se recorre quando necessário. (ZILBERMAN, 2006, p. 117)

Tal perspectiva pode ser comprovada, em certa medida, a partir da leitura dos textos de Waldemar Euzébio. Tanto os poemas quanto os textos em prosa estão direcionados para um tempo de outrora e associados a experiências de um sujeito: seja pela relação com as pessoas, pelos ofícios exercidos, seja na escola, na rua. Tudo fica arquivado em uma memória que vem à tona pela tessitura narrativa (em prosa ou verso). Porém, ao relembrar fatos, reconstrói-se o passado com a literatura.

Por outro lado, surge um questionamento: “a gente, menino, / se não ia bem, / mal também não ia”. Esse não ir bem faz referência a quê? É óbvio que isso não seria respondido; afinal, faz parte das cinzas do passado, que já estão no limiar do esquecimento. O próprio poeta afirma que “o que morre conosco não existiu”

(PEREIRA, 1993, p. 22), como forma de apagar o que não interessa ao ato de rememorar. O que resta para o leitor são alguns *flashes*, são as cinzas²⁷, que vão se amarrando e nos reportando ao tempo da infância interiorana norte-mineira, em Montes Claros: o antigo casarão, o mercadão da praça, os ecos de escravidão na lembrança do menino (“o antigo casarão / que aos sábados me lembrava senzalas”), o som das festas de agosto (“catum ticutum ticutum tum piá”), as figuras estereotipadas como João Sapateiro, Zé Maria, Dinarte, os professores. Com essas imagens (e por que não dizer sons?), pelo trabalho com a palavra, pelas repetições, pela alusão aos sons da infância, o leitor tem a condição de amarrar os fios e (re)construir significações para os textos euzebianos a partir de uma memória coletiva de sujeitos que fizeram parte dessa mesma configuração. Assim, temos um texto altamente polifônico em que os sons do passado, a memória do adulto, a religiosidade, o folclore, a escravidão, os aprendizados se misturam na elaboração dessa literatura.

Os versos seguintes ratificam uma proposta iniciada desde a década de 70, em que Euzébio se insere em uma poesia de caráter engajado:

11. a mãe barriguda
sentada de qualquer jeito
traz dependurada na sua teta túmida
um mirrado pirralho.
no oco do seu riso desdentado
a oferta àquele que deseja ser pai

a sobrevivência mudou a gente.
(PEREIRA, 1993, p. 26)

Ou, mais explicitamente:

9. denunciar as denúncias
que o peito nos acusa
é não deixar que o corpo

²⁷ No livro *Prosoema*, o autor afirma que nasceu das cinzas. Segundo o dicionário de símbolos (Cf. http://www.profeciasnet.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=514:cinza&catid=33:c&Itemid=129. Acesso em 14/04/2011.), as cinzas têm um simbolismo residual muito forte e retomam fragmentos para uma reconstrução, tal qual a Fênix que renasce e se faz nova. No caso de Waldemar Euzébio, o próprio escritor se vê nascendo enquanto escritor e sujeito dessas cinzas, desses resíduos. Seus textos são frutos justamente dos restos do passado, das memórias fragmentárias. Assim, temos um sujeito fragmentário, que tenta se construir diante de uma cena literária já posta e se autoafirmar a partir do que foi (ou não!) a sua origem. Nesse sentido, as cinzas reportam para o princípio das coisas, assim como na simbologia cristã, para a Quarta-feira de cinzas, em que o sujeito se coloca retornando à sua origem para se reconstruir, o poeta vê em seu passado a possibilidade de se firmar como tal.

ao tombar na tumba
responda apenas
com um surdo baque.
batuque peito
batuque atabaque
quero acabar dançando.
(PEREIRA, 1993, p. 24)

Ao ler esses dois textos, não podemos deixar de aludir a outro escritor contemporâneo a Waldemar Euzébio, que é Ferreira Gullar. O *Poema sujo*, de 1976, escrito quando este se encontrava exilado em Buenos Aires por causa das questões da ditadura, também assume esse determinado tom crítico, de denúncias dos problemas da sociedade a partir de um texto autobiográfico.

Os dois textos supracitados de Waldemar Euzébio também fazem referência à miséria de algumas famílias, a partir de uma experiência individualizada de um sujeito. No primeiro poema, mãe e filho são expostos a uma condição subumana: “a mãe barriguda / sentada de qualquer jeito / traz dependurada na sua teta túmida / um mirrado pirralho”. Por meio de uma linguagem agônica, construída por um ritmo intenso e marcante pelas repetições de consonantes oclusivas – D, P e T (principalmente no terceiro verso: “**traz dependurada na sua teta túmida**”) – grifos nossos, e das vibrantes RR (“mirrado pirralho”), o texto constrói a imagem do sofrimento por meio de um texto de sonoridade carregada, de uma família que faz de tudo que é possível para sobreviver.

Nesses textos, o emprego de pronomes de terceira pessoa e primeira pessoa do plural (“a sobrevivência mudou **a gente**”/ “que o peito **nos** acusa”), confrontados com o último verso do poema 9 (“**quero** acabar dançando” – grifos nossos), acabam por retratar uma dialética marcante da literatura mineira de caráter autobiográfico (CANDIDO, 2006a). Afinal, há a presença de um coletivismo que terá reflexo no individual, proporcionando, assim, contornos universais à individuação. Além disso, o eu lírico assume a condição de detentor das palavras que funcionam como denunciadoras de uma situação caótica, mas, ao final, deseja ser feliz (“**batuque peito / batuque atabaque / quero acabar dançando**” – grifos nossos). A universalidade surge do trabalho lúdico construído com as palavras, e o uso das aliterações (as repetições das consoantes grifadas anteriormente), nesses versos, faz alusão ao ritmo e aos sons dos atabaques africanos. Isso nos faz pensar novamente em um sujeito que busca em seu “arquivo” as suas origens.

Por isso mesmo, outra temática abordada em *Do cinza ao negro*, e não poderia ser diferente, é a da negritude. No poema 16, o autor constrói um jogo de palavras que se referem à cultura negra e à agonia presente na condição discriminatória sofrida pelo negro no País.

16. era preciso ciso
riso não
negro tisno sem batismo
cão
sem dente
demente
doente
samba? samba . . . samba!
benguela
banguela
bantu
urubu
o povo zomba
a fome comendo o dia.
ria? ria ... ria!
tosse
torse
contorse
agonia
é noite
não
é dia
o filho
a filha
a família
trapo
tripa
forca/forquilha
(PEREIRA, 1993, p. 35)

Aqui o sujeito lírico denuncia os problemas por que já passaram os negros de um modo geral, estabelecendo uma relação com a escravidão (“benguela / banguela / bantu”). Os versos “riso não / negro tisno sem batismo” e “o povo zomba / a fome comendo o dia” contemplam a ausência de dignidade a que são acometidos numa condição de miséria. Rir-se, “tosse / torse / contorse” até chegar à agonia do castigo para a morte (“forca / forquilha”). A poesia de Euzébio, como podemos perceber, adquire um aspecto de denúncias, num lance de revelação constante da realidade e não apenas de prazer estético. Assim, tal qual no Modernismo brasileiro, parece haver uma relação entre o estético e o ideológico na construção textual, pois, a partir de uma

linguagem carregada de ritmo, pelas repetições (“samba? samba... samba!”), uso de palavras parecidas (“cão / sem dente / demente / doente”), constrói-se um texto detentor de musicalidade (questão estética), mas que depura uma condição precária do negro no País (questão ideológica: “a fome comendo o dia”).

Assim, em alguns poemas, a referência aos defeitos humanos emerge por meio da reflexão do fazer poético, corroborando, dessa maneira, o viés metalinguístico caro ao seu projeto de escritor, desde *Prosoema*:

7. o poema se instalou entre nós
Como uma impossibilidade.
Símbolo fálico de eloqüente drama
A tecer nas malhas as falhas
Filhas de nossos defeitos
(PEREIRA, 1993, p. 22)

Nesse texto, o eu lírico reconhece a dificuldade do exercício de ser poeta: “o poema se instalou entre nós / como uma impossibilidade”, como se o trabalho do poeta fosse semelhante ao de um lutador (como já escreveu Drummond). O mencionado falo aludido adquire uma simbologia de forte criação a partir das “falhas”, dos “defeitos” de uma condição humana que se configura. Ou seja, diante dos problemas vivenciados é que se encontra o motivo para criar, escrever, ser poeta, na condição de porta-voz de um povo estigmatizado. O último poema do primeiro caderno de *Do cinza ao negro*, que se segue, transmite todo um engajamento, de forma calorosa, e representa os aspectos anteriormente expostos:

5. agora vou para o tempo do meu povo,
dos meus gestos e feitos,
da minha cana e meu arado,
do meu solo e da fertilidade do meu suor.
agora sou mais próximo do pó que sou,
mais vida da vida que me gerou
e guardião de quem contém a minha voz:
raiz das falas de toda a nossa história.
(PEREIRA, 1993, p. 18)

Assim, fica o questionamento: que imagem esse “eu” da poesia de Euzébio cria de si? Verificamos que o sujeito poeta que nasce das cinzas de *Prosoema* assume de vez o seu papel de poeta marginal, por ser negro, em uma existência que passa pelo crivo de uma metamorfose diante de uma sociedade de MASSA que AMASSA (poema 33 de *Prosoema*) o sujeito e o impõe a uma condição de marginalização.

A poesia de Waldemar Euzébio elucida um passado coletivo das vivências adquiridas²⁸. Dessa forma, “o caminho da poesia é aquele da consciência do ser-em-função-dos-outros, quer dizer: somos dos outros em nós mesmos; somos o Outro como continuação de nós mesmos”. (SOUZA, 1993, p. 8). Por essa razão, temos um livro que sugere o que foi o passado das experiências de cada indivíduo. Tanto é verdade a reflexão sobre o humano que, em algumas situações, os versos acabam se “derramando” numa prosa. Seja pelo caráter prosaico dos versos de poemas como o de número 1, contemplado anteriormente, ou até mesmo pela prosa, com cadência de versos, que o texto 15 apresenta: “você há de conservar por mim, julien, esses seus olhos doloridamente chorosos, esse engasgo agreste de se saber consciente e por isso mesmo preservar em mim as dores que jamais sente.” (PEREIRA, 1993, p. 32).

Enfim, *Do cinza ao negro* apresenta poemas que conseguem problematizar a vida cotidiana das pessoas. Isso se torna possível pelo aspecto de memória que prevalece na escrita, trazendo uma conotação universalizante às temáticas abordadas. O que se percebe é que, onze anos depois, com o livro *Achados*, temos uma continuidade desse projeto literário de escritor.

Waldemar Euzébio Pereira, partindo de *Prosoema* (1976), com uma escrita de caráter lúdico, às vezes imagético, passa por *Do cinza ao negro* (1993), trazendo, ainda mais forte, uma reflexão sobre a condição humana a partir do trabalho com as palavras. E como não poderia ser diferente, em sua escrita, o que predominará será uma poética em prosa, ou uma prosa poética (DIAS, 1997), derramada das vivências do passado, marcada pela fragmentação, pelos lapsos de memória de uma narrativa de migrante e pelo imbricamento erudito / popular no artefato das palavras. O que se percebe, então, é que, desde os primeiros livros, o tom autobiográfico (pela construção evolutiva e linear de uma temática abordada em *Do cinza ao negro* – das cinzas à negritude²⁹, da infância à fase adulta –, pela elaboração de um “eu” que se identifica com um espaço no qual se situa e estabelece relações com os que o rodeiam – o pai, a mãe, os espaços, como o mercado, as ruas, a escola e os amigos) e o viés memorialístico já estão presentes na literatura desse escritor. Dessa forma, lembrando e esquecendo, temos um sujeito que reconstrói sua vida a partir de uma literatura de memória, deixando de si e do espaço com o qual se relacionou uma imagem que representa o espírito desse sujeito, como

²⁸ Cf. HALBWACHS, 2006, p. 30.

²⁹ Conforme divisão linear dos quatro cadernos do segundo livro.

propôs Henry Bergson, em *Matéria e memória* (1990). Fica, portanto, dessa linguagem poética euzebiana, nos dois primeiros livros, a imagem de um sujeito poeta que se coloca como porta-voz do espírito de um povo, que tem em sua origem, muitas vezes, as respostas para o sujeito do presente.

2.4 Considerações finais

Enfim, Waldemar Euzébio Pereira é um escritor mineiro que, de fato, insere-se em uma tradição literária. Isso porque dialoga constantemente com grandes autores da literatura de Minas, como Drummond e Pedro Nava (pela temática memorialística), Adão Ventura (pela poesia de protesto que redimensiona a questão do sujeito no espaço). Além disso, demonstra ser um grande leitor do cânone literário nacional e mundial, pelas influências que recebe, sejam as dos poetas do modernismo, de um modo geral, sejam pelas influências concretistas, vanguardistas, etc. Não poderia ser diferente: um grande escritor se faz da leitura dos grandes autores. Waldemar o é. Afinal, ele consegue, com suas poesias, dialogar com a tradição, mas consegue também elaborar seu projeto de literatura próprio, procurando criar sempre uma identidade enquanto escritor, com o propósito de se afirmar. Isto é, o poeta, confirma uma tradição a partir de uma ruptura, em uma referência a Octávio Paz (1984). Acreditamos que isso ele tem alcançado. Os textos de Waldemar traduzem peculiarmente os espaços dos quais fez parte, confirmando, assim seu talento individual. A poética euzebiana apresenta, pois, como característica própria o aspecto multifacetado, pelas variadas influências, mas, ao mesmo tempo, ao traduzir o passado a partir do imaginário, ele o faz como nenhum outro escritor, com o olhar voltado para os montes que fizeram parte de sua infância.

Capítulo 3
“Esquecer para lembrar”: a prosa poética de *Achados*

3.1 Primeiras considerações

Compete ao homem resguardar o passado em páginas de livro, simulacro de situações que já não voltam mais. Faz parte da cultura de um povo recompor a memória das épocas que se foram e, deste modo, podemos “saber” do conto popular testemunhando sua presença em antologias a que foi recolhido e, ainda, estudado, analisado. (REIS, 2004, p. 15)

Este capítulo tem como objetivo discutir o processo de tessitura memorialística, permeada de traços autobiográficos, nas narrativas do terceiro livro de Waldemar Euzébio Pereira: *Achados* (2005). Para isso, inicialmente faremos uma discussão histórico-conceitual do gênero conto e, em seguida, discutiremos, metonimicamente, as temáticas centrais deste trabalho, em 05 dos 15 contos presentes na última produção literária do escritor aqui estudado. Os 15 textos desse livro são os seguintes: “Achados”, “Aprendiz”, “A cantora”, “Pérsia”, “Surdez”, “O filho do padeiro”, “Lobisomem”, “Foi mesmo alegria de festa”, “João sapateiro”, “Dinarte”, “Militão”, “O portal”, “O morto”, “O pirapira” e “Seu Zé Esteves”.

Alexandre Pilati divide-os em duas partes:

Poder-se-ia dizer que *Achados* se divide em duas partes bem definidas. Unindo-as e conferindo unidade ao livro está a idéia de trabalho. Como tentarei mostrar.

De “Achados” a “O filho do padeiro”, encontram-se contos que chamo de narrativas do primeiro espanto, ou da primeira lucidez. São narrados fatos de descoberta, sempre ligados a ofícios. Estabelece-se aqui a primeira parte do volume.

Na segunda parte, que vai de “Lobisomem” a “Seu Zé Esteves”, o espanto já não se dá pelas coisas cotidianas descobertas. Todavia, ao contrário do que parece à primeira vista, também não vem o espanto do caráter fantasmal das narrativas. O espanto, aqui, é o espanto do próprio autor com a força da narrativa popular, aquela que, assim como nos ofícios referenciados na primeira parte, encontra-se profundamente marcada pela mão humana, pela crença e pela fala popular. (PILATI, 2005, p. 16)

Duas partes que se complementam. A primeira traz a marca das descobertas de um menino, como a questão da importância do trabalho para aquisição dos bens necessários, a sexualidade, as injustiças sociais. Na segunda, o sujeito escritor deixa de vez que a força da narrativa oral abarque de vez sua tessitura. Isso, é claro, provoca certo incômodo no leitor, pois foge de todo e qualquer estereótipo de produção literária que vem sendo produzida, principalmente no eixo Rio-São Paulo, voltada para o

realismo, documentação, experimentação³⁰. Dessa maneira, a literatura de Euzébio nos apresenta um olhar estrábico, marginalizado, desviante, incômodo que direciona sua escrita. Do ponto de vista literário, isso aponta para uma arte bastante produtiva e que, segundo Pilati (2005), está acima da média literária atual.

Passemos, então, agora, a entender melhor o gênero escolhido para este livro e, depois, a discutir os textos: “Achados”, “Aprendiz”, “Lobisomem”, “Foi mesmo alegria de festa” e “O portal”, que são textos capitais desse livro e apresentam aspectos gerais da produção.

3.2 A evolução do gênero conto

Dentro do gênero literário narrativo, o conto é uma das formas mais breves e esse fator tende a construir, equivocadamente, uma postura crítica quanto a sua *práxis*. Entretanto, para além de uma objetividade, com esse tipo de texto, um grande escritor consegue demonstrar maestria com as palavras, dizendo apenas o necessário e construindo uma rede de fatos que convergem para uma mesma direção: ao desfecho. Assim o fez Machado de Assis, com seus célebres contos como “Missa do galo”, “A cartomante”, *O alienista* (para muitos um conto-novela), “O caso da vara”, “Pai contra mãe”³¹, entre outros, e João Guimarães Rosa, com seu livro inaugural *Sagarana* e com textos como “Campo geral” e “A festa de Manuelzão” – uma estória de amor³², que são verdadeiras preciosidades da literatura brasileira. Waldemar Euzébio Pereira, por sua vez, depois de grandes autores da literatura nacional, constrói seu primeiro livro de contos, expondo-se à discussão crítico-literária. Para refletir sobre essa tessitura narrativa de um escritor na contemporaneidade, passaremos a uma exposição histórico-conceitual do conto.

A origem dessa narrativa, segundo afirma Massaud Moisés, em *A criação literária*, é desconhecida. Para compreender o momento de surgimento desse gênero, seria necessário reportar a uma “era da História ensombrada por denso mistério e incertezas de contornos.” (MOISÉS, 1979, p. 16). No entanto, alguns estudiosos

³⁰ Como exemplos desse tipo de literatura que se propaga atualmente, temos Modesto Carone, com seu *non sense* deformador de uma realidade, e Paulo Henriques Britto, com sua literatura voltada para o cotidiano das Metrôpoles, cheio de embaraços e equívocos.

³¹ Nestes dois últimos, a temática da escravidão se faz presente.

³² Esses dois últimos textos são considerados, por uma parte da crítica, como novelas.

assinalam para uma era histórica alguns milhares de anos antes de Cristo. Assim, histórias bíblicas como a de Caim e Abel, episódios como os “de Salomé, Rute, Susana, a história do filho pródigo, a ressurreição de Lázaro, o episódio de Rabi-Akiva, a história da mãe judia” (MOISÉS, 1979, p. 16) são tidas como exemplares de conto.

Em *O que é conto*, Luzia de Maria R. Reis afirma:

O conto foi, em sua primitiva forma, uma narrativa oral, freqüentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos. (REIS, 2004, p. 8)

Partindo, então, de uma forte tradição da narrativa oral, o gênero em questão parece não ter o início do seu surgimento bem marcado. Até porque o narrar faz parte de todas as culturas, desde seus primórdios. Vale ressaltar que, caracterizada pelo contar, essa tradição segue firme também na cultura ocidental, por meio do texto escrito e/ou oral. Um exemplo típico é a figura conhecida da Dona Benta, de Monteiro Lobato, que está registrada no século XX da literatura brasileira.

No caso de outras literaturas, afirma Moisés (1979), podemos citar o caso do *Decameron*, do escritor italiano Giovanni Boccaccio, de 1353. Na história, um grupo de sete jovens mulheres e de três homens, também jovens, foge da cidade de Florença, por causa da peste negra que sufocava a beleza do local. À procura de distração, alívio da tensão, os dez personagens resolvem tecer suas narrativas orais, buscando equacionar as tensões obtidas com a situação conflituosa. Percebemos, portanto, que o ato de narrar pode estar associado a uma busca de purificação dos sentimentos. Sem dúvida, esse fato evoca a lembrança das histórias das *Mil e uma Noites*, em que Sherazade se valia das intermináveis histórias para se garantir com vida, perante o rei Shariar. O que notamos, pois, é que o narrar-se apresenta como uma resistência à morte, seja essa resistência qual for.

As grandes aventuras narradas pelos clássicos também são tidas como embriões de contos. Como exemplo significativo, podemos citar a *Odisséia*, de Homero, *O naufrágio de Simônides*, de Fedro, *Satiricon*, de Petronio entre outros. Observamos, portanto, que não é recente a história do surgimento do ato de narrar como forma de registro escrito.

De acordo com Massaud Moisés, vêm do Oriente, da Pérsia e da Arábia, os modelos mais típicos da arte de contar. E afirma:

Assim, as aventuras das *Mil e uma noites*, *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *Simbad, o Marujo*, *Ali-Babá e os Quarenta ladrões*, *Mercador de Bagdá*, etc., correspondem ainda hoje ao melhor que se criou em matéria de conto. Da Índia antiga restaram as seguintes obras de autor desconhecido: *Panchatantra* (ou “cinco livros”) e *Jataka*, duas coleções de fábulas e histórias, *Hitopadexa*, um manual de fábulas e histórias baseadas nas da *Panchatantra*. Dos fabulistas e contistas hindus, ficou a notícia de um deles, Somadeva, do século X a.C., autor de *Oceano de histórias*. (MOISÉS, 1979, p. 17)

A partir disso, então, a técnica da arte de narrar só foi, com o passar dos tempos, aprimorando-se: durante a Alta Idade Média, com as gestas cavaleirescas e o surgimento de grandes contistas como Boccaccio; nos séculos XVI e XVII, com significativa divulgação do gênero na Itália, Espanha e França.

Entretanto, é no século XIX que o conto tem o seu período áureo, com o surgimento do Romantismo e suas propostas revolucionárias de ruptura com os modelos clássicos, em que imperavam apenas três grandes gêneros literários: o épico, o lírico e o dramático. A partir desse século, a prosa ficcional torna-se forma importante ao lado das poéticas, pois recebe *status quo* de produto literário. Dessa maneira, o conto é amplamente difundido na França e na/pela literatura de língua portuguesa. Nesta, dois autores têm um relevo significativo: Eça de Queirós, em Portugal, e Machado de Assis, no Brasil. Em Minas Gerais, podemos citar Bernardo Guimarães e Afonso Arinos que são contistas do século XIX.

Somente com a consolidação da estética romântica na cena literária será validada a concepção mais especulativa de padrões descritivistas. Os românticos, com uma proposta revolucionária de ruptura com os modelos clássicos, estabelecem a liberdade de criação literária. É a partir daí que os autores passaram a ter autonomia. A figura do autor é vista como um gênio criador, sendo, portanto, uma autoridade na construção dos sentidos dos textos. Daí surgem novas propostas de análises dos textos literários. Os textos em prosa são categorizados, assim como os poéticos, dentro de uma concepção de literário. Passa a haver a possibilidade de surgimento de novos gêneros literários e de entrecruzamento entre eles. Enfim, o século XIX abre espaço para atitudes mais especulativas sobre a literatura do que normativistas³³.

A partir daí, o conto, além de ter sido elevado à categoria de literário, começa a ganhar traços específicos na sua construção. Será caracterizado por uma narrativa curta,

³³ Cf. SOUZA, 2003.

com poucos personagens, tempo e espaço delimitados, e girará em torno de uma única célula dramática. Poderá trazer descrições físicas e psicológicas dos personagens, como forma de se elaborar a atmosfera conflituosa da história, e diálogos para sintetizar o instante de drama apresentado pelo texto. Tais diálogos poderão ser apresentados em forma de discurso direto, indireto ou indireto livre, dependendo da expressividade que o narrador quiser dar a cada voz da narrativa. O que é dito no início da história e que, aparentemente, não seria nada fundamental, revela-se, ao final, como de extrema importância para a construção do fio narrativo. Ou seja, nada é dispensável no conto.

Outro importante traço do conto é o que o argentino Ricardo Piglia, no livro *Formas breves*, apresenta como história 1 e história 2. Assim, ele expõe:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. (PIGLIA, 2004, p. 91)

Por trás de uma história de superfície sempre há outra que representa a chave de leitura do texto. Duas histórias aparecem imbricadas no conto. No entanto, num primeiro olhar, o leitor apenas focaliza a primeira. A segunda sugere-se gradativamente pelas pistas inseridas pelo narrador no desenvolvimento da narrativa. Geralmente, essa segunda narrativa representa uma crítica a determinados problemas de uma sociedade. Por trás, por exemplo, do inusitado surgimento de um furo na mão do personagem do conto “O homem do furo na mão”, de Ignácio de Loyola Brandão, há a temática do preconceito contra o diferente, uma vez que o personagem perde tudo em função daquele furo que aparecera. Enfim, o que importa saber *a priori* é que, no gênero conto, a história passa a ser construída pelo não-dito, pelo subentendido.

Assim, com essas características específicas, no século XIX, o conto assumia sua forma tradicional de elaboração, possibilitando a sua ratificação como texto literário e fazendo surgir grandes escritores desse tipo de texto tradicional.

Com o final do século XIX e o início do século XX, essa narrativa adquire contornos literários relevantes, registrando-se um período de uma produção efervescente. A partir desse cenário, o conto moderno, conforme afirma Massaud Moisés, passa a assumir “vicissitudes que o têm impelido às vezes na direção da crônica ou do poema”. (MOISÉS, 1979, p.18-19). Isso configura, nas narrativas breves modernas, um caráter híbrido, que acaba por ampliar as possibilidades de criação desse

gênero. É nessa direção que as narrativas euzebianas se configuram: são textos que, apesar da classificação na capa do livro, ultrapassam as fronteiras entre gêneros, elaborando um texto mesclado de tendências.³⁴

Tendo mencionado isso, então, aqui, já podemos apontar o caráter híbrido assumido pela narrativa contemporânea de Waldemar Euzébio Pereira, por meio da crítica de outro mineiro. Analisando o livro *Achados*, o poeta e ensaísta Marcos Dias, em seu texto “Achados: memória, linguagem e ficção”, afirma:

Mas se há algo neste momento (histórico) ou conceito que valha a pena destacar é a encruzilhada de gêneros, tendências, estilos, linguagens etc., o que configura um certo hibridismo de técnicas e ideias nas realizações que se querem produtoras de efeitos de sentido. E o que já foi rotulado de contradição, termo já não tão caro, ao que parece, à grande parcela da nossa *intelligentia*, termina por se revelar uma possibilidade a mais no campo da criação. Ao artista é dada a capacidade de unir duas ou mais pontas, ou temporalidades, e tornar possível a convivência com os extremos, aparentemente não conciliáveis, o que não implica ausência de conflitos, léxicos, inclusive, nessa sua ordenação poética do caos. (DIAS, 2006b, p. 293)

Ou seja, a narrativa de Waldemar Euzébio apresenta um caráter heterogêneo na sua criação. São histórias que desintegram a estrutura tradicional e configuram um rico hibridismo literário, que mescla aspectos poéticos (por meio do jogo de palavras elaborado pelo autor – como percebemos, por exemplo, no conto “Aprendiz”, que possui uma rica prosa poética, recheada de reflexões acerca do aprendizado da vida); cronistas, por retratar detalhes insólitos de um cotidiano do qual fizera parte; e contistas por trazer à tona o aparato das narrativas do cotidiano, seguindo uma tradição das narrativas orais.

3.3 A situação atual do gênero

Alfredo Bosi, em livro no qual faz uma bela seleção de contos, escreve um texto de abertura intitulado “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, esclarecendo as variadas situações a que está acometido o conto atual. E abre o texto com o seguinte comentário:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o

³⁴ Vale mencionar que o próprio sujeito-autor possui aspectos ecléticos na sua vida: violonista, estudioso de música clássica e folclórica, violinista, é ator, compositor, advogado, escreve em verso e prosa.

quase-documento folclórico, ora quase crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada (*sic*) às festas da linguagem. (BOSI, 2006, p. 07).

Essa é uma das marcas do conto contemporâneo: a pluralidade. As suas temáticas são variadas e sua estrutura não obedece rigorosamente a uma linearidade narrativa. Além disso, permite o imbricamento com outros gêneros como poema, crônica, fábula, etc. Assim está caracterizado, por Bosi, o conto contemporâneo. Os quinze contos de *Achados* são detentores desse caráter multifacetado. Com uma narrativa fragmentada, a partir de relatos de memória, o narrador conta aspectos da vida, do cotidiano, com uma linguagem prosaica, aproximada de uma oralidade poética. Complicada seria a tarefa de tentar enquadrar esse tipo de texto em uma estrutura fixa, moldada por características rígidas, como bem tentaram vários teóricos da literatura, seguindo as tendências do século XIX para a criação literária.

Cada época possui as suas respectivas tendências. Acompanhá-las significa observar como a tradição literária é construída. E, é claro, um período, geralmente, traz características diferentes do anterior. Até porque, conforme afirma Octavio Paz, a tradição é construída pelas rupturas. E atesta:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder um lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade. (PAZ, 1984, p. 18).

Entendemos como significativa essa referência de Octavio Paz, por ele tratar da modernidade. O objetivo deste capítulo é discutir a narrativa de Waldemar Euzébio Pereira, problematizando a contemporaneidade como participante de um contexto moderno, traduzindo o sentimento de *Spätzeit*³⁵ (MOSER, 1999) que envolve o texto literário.

Alfredo Bosi discute a invenção temática do conto contemporâneo:

³⁵ Esse é um texto alemão, utilizado para retratar as “Modernidades tardias”. Segundo Walter Moser (1999, p. 33-34), não existe uma tradução plena para o termo, por isso a necessidade de empregá-lo na língua original. Mas apresenta componentes semânticos que são associados ao *Spätzeit*: a perda de energia, a decadência, a saturação cultural, a secundariedade e a posterioridade.

Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo.

Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra. (BOSI, 1979, p. 08)

Assim, o contista tem a sua invenção estipulada por um “achamento” de uma situação que o atraia. Há de se ter uma consorciação entre o espírito do contista e o universo narrável, fruto do imaginário de quem conta. Daí se forma uma tensão, decorrente de “uma relação agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável” (BOSI, 2006, p. 09), essencial à proposta do contista para não se deparar com o convencionalismo da crônica. Dessa forma, no que tange à multifacetada temática dos contos, podemos encontrar aspecto realista-documental, realista crítico, intimista (na esfera do “eu” memorialista ou caracterizado pelo onírico, pelo visionário e pelo fantástico) ou experimental, no trabalho linguístico (à primeira vista, atemático).

Como podemos observar, as linhas de tendências do conto são variadas. E essa conquista se deu em virtude de um Modernismo Brasileiro que emerge no século XX, trazendo ideias futuristas, expressionistas, surrealistas, problematizando a estética literária em vigência e objeto de contemplação da mesma: o ser humano.

O que dizer, então, da prosa poética memorialística de Waldemar Euzébio Pereira? A seguir, faz-se necessária uma exploração dos universos referenciais e literários desse autor. Afinal, sua escrita corrobora uma tradição de escritores mineiros e seus livros precisam ser entendidos num conjunto que se amarra, pois representam um percurso gradativo que culmina com a produção em prosa de *Achados*. Esta abre lugar para uma nova “lavra”. Os “achados” da poesia visual e verbal darão espaço para um narrador de uma tradição oral.

3.4 A tradição memorialística em “Achados”

Ricardo Piglia, escritor argentino, em “Memoria y Tradición”, diz que, “para um escritor, a memória é a tradição.”³⁶ (PIGLIA, 1990, p. 56). E ainda afirma que “a ficção narra, metaforicamente, as relações mais profundas com a identidade cultural, a

³⁶ Para un escritor la memoria es la tradición. (tradução nossa)

memória e as tradições.”³⁷ (PIGLIA, 1990, p. 62). Dessas citações, concluímos que as relações com o passado, sejam pelos vestígios de marcas de uma sociedade, sejam pelas variadas influências recebidas de outras leituras, são responsáveis pela construção de uma tradição literária. E na literatura mineira isso não é diferente. A tradição é marcada pelo caráter memorialístico e faz com que os autores mineiros tenham toda uma relação peculiar com o trato da palavra³⁸.

Quinze estórias constituem a essência memorialística do livro *Achados*. É justamente a tentativa de recuperar um passado, por meio de uma escritura lacunar, a principal marca das narrativas euzebianas. Então, neste tópico, como forma de se propor uma reflexão a respeito desse caráter memorialístico, escolhemos o primeiro conto, que é homônimo ao livro – “Achados” –, por já apresentar uma síntese do que definirá a escrita de Waldemar. É marcado pela lacuna, pela lembrança, pelo passado reconstruído pela memória a partir dos ofícios e aprendizados que o narrador tivera na infância.

O próprio título do conto nos reporta para um tempo outro que está na lembrança do sujeito que enuncia. É um “achar para não se perder”³⁹. É uma maneira de encontrar origens num passado. E o que prevalece no texto são os vários relatos dos ofícios – seja como engraxate, carregador, esterqueiro, vendedor de alumínio, “engordador” de porcos ou como ferroviário –, das relações com pessoas próximas – professores (Juvenal Caldeira Durães, professor Joel), colegas de infância (o Justino), familiares (o pai, Tio Manoel, Tia Chica) – com os espaços interioranos do passado que evocam as lembranças guardadas de experiências já vividas num outro tempo.

Como consequência disso, é natural o predomínio do tom afetivo, sentimental, que salta às letras do narrador. A utilização de diminutivo para se referir à “igrejinha” do Santuário e a alguns personagens como “Dona Mariinha” ou o uso de abreviações como “Tia Chica”, “Zé Maria”, “Tia Mana” ou até mesmo a lembrança da cantiga cantada no Natal⁴⁰ confirmam o tom afetivo da história. O período natalino é um fato que o sujeito da enunciação assume ficar na eternidade. Tudo isso representa bem o que

³⁷ La ficción narra, metafóricamente, las relaciones mas profundas con la identidad cultural, la memoria y las tradiciones. (tradução nossa)

³⁸ Cf. ARRUDA, 1982.

³⁹ Este é o título utilizado por Alexandre Pilati em prefácio ao livro *Achados*.

⁴⁰ “Botei meu sapatinho na janela do Quintal / Papai Noel deixou meu presente de Natal / Como é que o Papai Noel / Não se esquece de ninguém / Seja rico ou seja pobre / O velhinho sempre vem.” Cantiga popular rememorada pelo narrador (PEREIRA, 2005, p. 25)

Zilberman (2006) atestou sobre a lembrança do experimentado, associado a um viés afetivo.

Quanto aos trabalhos relatados, também se nota certa dose de subjetividade que transporta o leitor para outro tempo. Dessas lembranças, desses ofícios, restam lacunas entre um e outro. Afinal, a sensação que temos é de que o narrador vai se lembrando e relatando, à medida que as experiências chegam à memória, sem que se tenha também compromisso com o dizer tudo. O início do conto, por exemplo, é assim:

Tava já passando a vez do engraxate. Aquele ofício dava pra nadinha mesmo. Rendia uns trocados que mal acudiam o picolé, o aluguel da bicicleta e outras bobaginhas de economia rasa. O mais era carregar aquele despropósito de caixa às costas, batendo de porta em porta. Serviço cansativo e de pouca glória. (PEREIRA, 2005, p. 23)

Como percebemos, não há uma preocupação inicial de contextualizar o fato de ter sido engraxate (“Tava já passando a vez do engraxate⁴¹”) e, logo, já começa a descrever os despropósitos de ter sido carregador. É, portanto, um princípio que começa rasurado, no múltiplo, desconstruindo o começo à maneira clássica. E, assim, Euzébio continua sua narrativa fragmentada. São as marcas dos perdidos pela memória.

Para ampliar essa discussão, utilizam-se algumas reflexões de Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*, que propõem o seguinte:

Mas que mais poderia a memória fornecer? Ela é feita de clarões e fragmentos particulares. Um detalhe, muitos detalhes, eis o que são as lembranças. Cada uma delas, quando se destaca tecida de sombra, é relativa a um conjunto que lhe falta. Brilha como uma metonímia em relação a esse todo. De um quadro, há somente, deliciosa ferida, esse azul profundo. De um corpo, esse brilho de um olhar, ou esse granulado de uma brancura que apareceu no entreabrir-se de uma encrespadura. Essas particularidades têm a força de demonstrativos: *aquele* sujeito ao longe que passava inclinado... *aquele* odor que nem se sabe de onde subia... Detalhes cinzelados, singularidades intensas funcionam já na memória quando intervêm na ocasião. O mesmo tato se exerce cá e lá, a mesma arte da relação entre um pormenor concreto e uma conjuntura que é, aqui, sugerida, como traço de acontecimento e, lá, operada, pela produção de uma conveniência ou de uma ‘harmonia’. (DE CERTEAU, 2008, p. 164)

Metaforicamente, Michel de Certeau trabalha com a ideia do fragmentário advindo do discurso memorialístico. Cada aspecto retomado esconde marcas indesejadas de um tempo. Assim, por mais paradoxal que possa parecer, o lembrar está

⁴¹ Um traço que pode ser autobiográfico.

atrelado ao esquecer. Nessa linha, o conto “Achados” é narrado e transmite uma confissão do narrador. É ele quem diz:

Estes são os achados. As lacunas entre uma coisa e outra, não iluminadas pela luz da memória, são os perdidos..., que poderão ser achados, se me faço entender. Donde os criados, recriados e mal criados. Cabe a cada um escolher. O propósito não é o de “unir uma ponta à outra”, como pretendeu o Bruxo do Cosme Velho, mas confesso que me atrai o sabor em reatar, urdindo, invencionando e confundindo o real com o idealizado, os fatos com as pessoas. (PEREIRA, 2005, p. 28)

A partir desse fragmento, podemos, então, discutir, o imbricamento do real com o fictício no conto (“confesso que me atrai o sabor em reatar, urdindo, invencionando e confundindo o real com o idealizado, os fatos com as pessoas”), o que torna espaços e personagens ampliados na tessitura narrativa e enriquece o valor literário da escritura analisada. Além disso, vale mencionar também, desse trecho, o diálogo com a tradição quando o narrador cita Machado de Assis (“Bruxo do Cosme Velho”), propondo uma escrita diferente da dele, seguindo a tangência da rasura.

Segundo Zilberman, a respeito do papel da memória na construção dos textos narrativos, “as pessoas contam o que experimentaram, o que se aloja em sua memória”. (ZILBERMAN, 2006, p. 119). Isso ratifica o propósito dessa análise; afinal, em “Achados”, notamos a rememoração de experiências vividas pelo narrador diante do relacionamento com o outro (familiares, professores, amigos). Daí surge a experiência coletiva que é motivo do relato, constituindo, assim, mais do que uma memória individual, uma memória coletiva. Nesse sentido, Walter Benjamin atesta que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. (BENJAMIM, 1994, p. 198). É justamente das experiências, das vivências rememoradas que surge a narrativa de “Achados”, já que temos, nesse livro, a presença de um narrador viajante, migrante, que sai do interior para a capital e tenta resgatar o interior pela memória narrativa. Aliás, o próprio narrador deixa transparecer isso, quando diz:

A turma que gravitou ao seu redor é realidade viva, bastante encontrar um desses personagens, para tudo recomeçar. Justino é uma enciclopédia aberta. Fazíamos enormes caminhadas filosóficas. Não raro, íamos até a zona boêmia analisar a degradação dos sentidos. (...) Lembra-se de casos e atribui-me fatos com os quais não atino mais. Passo-lhe o troco. (PEREIRA, 2005, p. 27-28)

O que há aqui é a confirmação de uma tradição oral das narrativas: o ato de contar vai sendo passado de um para o outro (o que é perceptível pela oscilação dos verbos em primeira pessoa do singular – “atino” – e do plural – “fazíamos”) e ganhando dimensões universalizantes. A respeito disso, Maria Arminda do Nascimento Arruda, tratando da produção memorialística de Minas, afirma:

Esses memorialistas, quando voltam-se para as singularidades das suas histórias, ao dirigirem-se para o seu passado e ao tentarem recuperar as suas identidades, empreendem uma viagem na companhia dos seus conterrâneos. (ARRUDA, 1982, p. 25)

É justamente isso que acontece em “Achados”: o narrador⁴² estabelece relação com os espaços com os quais conviveu.

Assim, uma forte característica da literatura mineira é perceptível no conto: o tom autobiográfico. Nesse sentido, Arruda afirma que “os memorialistas de Minas possuem o sentimento marcante da sua origem e definem-se como mineiros.” (ARRUDA, 1982, p. 25). Dessa forma, o autor Waldemar Euzébio Pereira resgata no conto – e, de um modo geral, no livro *Achados* – o passado de sua infância das décadas de 50 e 60 na cidade interiorana de Montes Claros. No entanto, todo esse regaste necessita ser relativizado, até porque é construído por um narrador que não é propriamente o autor. Temos, sim, pistas deixadas por um narrador, as quais são identificadas com as referenciais localizáveis.

Com o intuito de problematizar ainda mais a questão da memória e questionar a procedência de um discurso marcado basicamente pela realidade do autor, citamos Alfredo Bosi que, em *O conto brasileiro contemporâneo*, no qual discute as temáticas recorrentes nos contos, diz: “há também a relação dramática com o passado, reino da posse e da perda.” E ainda afirma que o “convívio da consciência com a memória tem produzido um intimismo de situações novas” e que os contistas que tratam de memória são inventores e restauradores de um passado grupal ou singular. (BOSI, 1979, p. 10). Ou seja, ao tentar tornar presente um passado por meio da narrativa, o narrador do conto “Achados” acaba, na sua enunciação, construindo algo novo. Presentificar outro tempo significa reconstruí-lo, rememorar-lo. Assim, o viés ficcional entra em cena configurando um passado mítico construído de forma idealizada pelo narrador e que, de

⁴² Vale lembrar que, segundo Gérard Genette (1979), o autor de uma narrativa, seja ela um romance, uma novela, um conto etc., mobiliza um narrador que é responsável pela narração e pode ter características diferentes do escritor.

certa forma, conserva-se no imaginário popular de um povo. O trecho a seguir confirma a afirmação:

A igrejinha, como carinhosamente era chamada o Santuário do Bom Jesus, está plantada a dois passos de casa, no outeiro da Rua Belo Horizonte. Voltada para o poente, contempla à sua esquerda a Catedral de N. S.^a Aparecida e à sua direita, a Matriz de N. S.^a e S. José. Abençoando ao fundo montes esbranquiçados. Na corda do arco imaginário entre uma e outra, mira complacente a minúscula Igreja do Rosário. A primeira estação dos ternos de catopês que desciam do Cintra com destino a ela era no Santuário. Caixas, chocalhos, pandeiros, violas, penas e cantigas de letras indecifráveis enchiam de som, colorido de fitas, reflexos de espelhos e rodopios os arredores do cruzeiro à frente da porta principal. Reis e rainhas, príncipes e princesas realizavam nossa imaginação atordoada pela zoada e emoção. Zé Preto cantava mais alto que o cego Lauriano, rivalizando-se com as caixas. (PEREIRA, 2005, p. 27)

O que observamos do trecho é que, ainda que faça referência a um espaço real⁴³, o caráter idealizador transcende a narrativa, construindo um cenário – conservado no imaginário popular – que só se pode “concretizar” na ficção.

Não se trata, portanto, aqui, de discutir se as memórias são reais, em conformidade com a vida do autor. O que interessa verdadeiramente é o modo como a memória serve de estratégia para elaborar um texto caracterizado pelo fragmento, pela lacuna, como forma de construir um discurso marcado por uma afetividade de um narrador que busca suas origens. O que percebemos dessa história é o imaginário, a ficcionalidade, ainda que os espaços e pessoas tenham referências localizáveis, pontuando *nuances* autobiográficas e possibilitando também construir esse tipo de leitura.

⁴³ O leitor pode constatar que se trata de marcas reais (a Igreja da Matriz, do Santuário, o Bairro Cintra, os catopês) do espaço da cidade de Montes Claros e que confirmam os traços autobiográficos do texto.

3.5 “Aprendiz”: na semente dorme árvore adulta

Procurar o quê

O que a gente procura muito e sempre não é isto nem aquilo. É outra coisa.

Se me perguntam que coisa é essa, não respondo, porque não é da conta de ninguém o que estou procurando.

Mesmo que quisesse responder, eu não podia. Não sei o que procuro. Deve ser por isso mesmo que procuro.

Me chamam de bobo porque vivo olhando aqui e ali, nos ninhos, nos caramujos, nas panelas, nas folhas de bananeira, nas gretas do muro, nos espaços vazios.

Até agora não encontrei nada. Ou encontrei coisas que não eram a coisa procurada sem saber, e desejada. (...) (ANDRADE, 2006, p. 211)

O segundo conto do livro é o “Aprendiz” e, como o próprio título anuncia, aborda a temática principal – ou história 1, nos dizeres de Ricardo Piglia (2004) – do aprendizado. Temos um sujeito da enunciação que relata um determinado episódio de sua vida que envolve a relação dele (o narrador que evoca as memórias da infância) com a figura do pai. Um contato que se revela tenso, sem diálogo (“o silêncio tem sua autoridade”⁴⁴) e que será determinante na configuração da aprendizagem desse sujeito menino do passado.

Nesse conto, o pai é um caminhoneiro que resolve oferecer carona para um negro em fuga. Tal aspecto nos permite construir inferência da história implícita da escravidão que está sendo tematizada: “Meio da mata escura. Caminhão pára. Pai desce e um vulto se movimenta. Sobe na carga de madeira e é embrulhado na lona. Perigoso fazer com fuga. Pode terminar em morte. Não liga. Toca o carro. Sol tá rachando. Na cabina o suor começa a descer.” (PEREIRA, 2005, p. 31). Notamos, nesse contexto, que, de fato, temos um instante dramático sendo retratado, e isso aparece por meio das vozes dos personagens que se misturam à do narrador. Além disso, percebemos como a linguagem cede espaço para a oralidade, que é um traço da escrita euzebiana (“Sol tá

⁴⁴ Trecho do conto “Aprendiz”.

rachando”), e como a ausência de elementos de coesão para unir os períodos concatena um discurso de memória lacunar (no mesmo momento em que se retrata a hora da fuga na mata escura, relata-se o dia seguinte sob forte sol).

Alexandre Pilati, em prefácio ao livro, diz o seguinte sobre esse conto:

Aprendiz (...) é um belíssimo poema em prosa. A sintaxe entrecortada dilacera-se entre estruturas comuns tanto à linguagem oral popular, quanto ao mais refinado discurso modernista da composição poética por justaposição, colagem e escrita automática. O conto exala tanto apelos à vanguarda, quanto à fala simples, plena de poesia, do homem do interior. Estamos diante de um híbrido literário. (PILATI, 2005, p. 14)

Com esse texto, podemos, mais uma vez, afirmar o caráter híbrido que perpassa a obra de Waldemar Euzébio. De fato, temos uma linguagem em choque. A mescla de aspectos de um refinado discurso com uma oralidade refrata a *diegese* da infância de um narrador, confrontada com o presente da escrita de um sujeito que busca uma afirmação por meio do ofício de escrever. Logo, temos uma linguagem marcada por períodos curtos, com uma objetividade subjetiva (o paradoxo é intencional), os quais retratam *flashes* que emergem na memória do sujeito da enunciação e traduzem lacunas no texto. Como consequência disso, o discurso apresenta-se fragmentado, sem todas as amarrações que um leitor mais pretensioso possa querer. Alguns aspectos ficam obscuros, ou nas entrelinhas – ou na história 2, segundo Piglia⁴⁵ (“O que não está escrito vale mais”, “Nas entrelinhas é que se cumpre o riscado!”). Esses aspectos propõem e fazem com que o leitor se coloque no trabalho de construir significações e, além disso, fazem com que pensemos nos “cacos”, “buracos”, “hiatos” e “psius” mencionados por Drummond para caracterizar a memória.

Por trás de uma prosa poética, temos um narrador homodiegético que conta os fatos à medida que eles vão se configurando em sua memória. Não há a preocupação com amarrações. As cenas vão sendo narradas a partir do segundo parágrafo, com períodos curtos⁴⁶ que seguem os moldes de uma história cinematográfica, cena por cena, cujo relator, mesmo estando presente no espaço da fábula, apenas observa, como se pouco soubesse dos outros personagens, retratando, assim, um sujeito em formação, em busca de aprendizado. Os fatos são apresentados sem elementos de conexão e, além

⁴⁵ PIGLIA, 2004, p. 91.

⁴⁶ Isso acaba por construir um ritmo intenso no texto, fazendo da prosa um grande poema.

disso, com o emprego do discurso indireto livre, que acaba se imbricando, também, ao fio narrativo. O trecho seguinte demonstra o exposto:

Alguém não voltou da roça. Três dias de sumiço. A cachorrada baba de vontade. A presa não foi caçada. Dá nos nervos do capataz. O pessoal da captura volta ressabiado, sem querer dá notícia. Era acusado de fazer corpo mole. A pirata cantava no tronco. Sei não, sinhô, sei não, sei nada, na fé de Deus. Mentira, negro miserável. Espuma o capataz. (PEREIRA, 2005, p. 30-31)

Nesse fragmento, percebemos como esse discurso se revelará polifônico na sua construção de imagens que surgem na enunciação do narrador. Várias vozes configuram a tessitura narrativa: a voz do narrador/menino (“Dá nos nervos do capataz”), a voz amedrontada do escravo (“Sei não, sinhô, sei não, sei nada, na fé de Deus”), a do capataz (“Mentira, negro miserável”). Todas essas vozes num mesmo fôlego narrativo memorialístico.

Assim, o que percebemos é que existe uma impressão (des)agradável no tocante ao passado do narrador. Fica instaurada na narrativa uma voz tensa, que não esclarece os fatos (e nem precisa mesmo fazê-lo), apenas os relata, reconhecendo, nessa esteira agônica, o valor do aprendizado somente pela observação das atitudes do pai: “Vendo se aprende. Só botar reparo. Que nem no sonho.” (PEREIRA, 2005, p. 32).

Por meio desses aspectos, verificamos em “Aprendiz”, portanto, que o poeta nos outros dois livros dá voz a um narrador engajado, que denuncia as injustiças e os problemas enfrentados pelos negros, como o fez no poema 16, no livro *Do cinza ao negro*, por exemplo. Além disso, constatamos que o sujeito se coloca como um aprendiz. O que aprende com o pai? A ser engajado, defensor dos repreendidos?

3.6 “Lobisomem”: a força dramática

Atualmente, os textos de Waldemar Euzébio Pereira são dramatizados em palcos do Brasil. No primeiro capítulo, citamos o *Festival de teatro de Curitiba*, realizado em 2009, e que teve a atriz Mercedes Pilati interpretando os contos de *Achados*. No conto “Lobisomem”, principalmente, essa tendência dramática se revelará ainda mais forte. O texto é construído com base em um diálogo entre dois amigos, cujos nomes não são apresentados (isso demonstra o caráter universalizante do texto), e apresenta, por trás das falas, uma *diegese* típica das narrativas orais.

O conto inicia-se assim: “– Dizem que ele vira lobisomem!”. O verbo “dizem” aponta para um sujeito indeterminado que conta o fato, fazendo-nos lembrar daquelas histórias que são contadas de geração em geração, que ninguém sabe ao certo a origem do dizer. Há aí a instauração de uma tradição oral, a qual é decorrente de uma memória coletiva de uma história que habita o imaginário popular, principalmente o do mineiro.

A história tematiza vários aspectos da crença popular, fato que corrobora o aspecto heterogêneo caracterizador da obra de Euzébio: o sujeito que é acusado de se transformar em lobisomem é também apontado como “macumbêro”, uma referência à cultura do candomblé, trazida pelos negros escravos da África para o Brasil, e principalmente praticada nos espaços da Bahia. A esperada e temida transformação do lobisomem acontece na lua cheia de junho (“Dizem que é na lua cheia de junho”⁴⁷). Um dos amigos, provocando medo no outro, recorda-se da noite de São Antônio – festividade em comemoração ao santo considerado mais popular, tradicionalmente conhecido como casamenteiro das mulheres ou “achador”⁴⁸ de objetos perdidos – do ano anterior, quando, à meia noite, o homem atacou os cachorros perto da manga de Dona Alice. Vale ressaltar que a celebração da marujada é típica do povo norte-mineiro, especialmente, dos montes-clarenses. O trecho a seguir descreve esse costume: “Logo, pegou sua viola, seu cocá de fitas coloridas e foi tocar na fulia. Diz que ali paga promessa pra modo se disgarrar do trem.” (PEREIRA, 2005, p. 56).

A linguagem é outro ponto que precisa ser mencionado. A fala dos amigos se revela bastante oralizada (“Cê pára com essa conversa atravessada” / “Que que tem a Bahia com a barguia”⁴⁹) e traz, em vários momentos, expressões de um dialeto mineiro, como “trem”, “sô”, “tiquim”. Ou seja, o regionalismo estabelece-se no conto de Waldemar Euzébio, trazendo sentimentos e tendências universais como o ato de narrar e o medo do desconhecido.

Vale dizer que esse fato constrói uma metáfora interessante de um lobisomem que sofre o processo da metamorfose (do bicho em homem e do homem em bicho) e que nos faz associá-lo ao trabalho do próprio narrador, em duas temporalidades (o adulto que se transforma em menino no ato de narrar e/ou vice-versa). Por outro lado,

⁴⁷ PEREIRA, 2005, p. 55.

⁴⁸ Assim como o santo, o escritor é um “achador”; é um sujeito que se coloca em um “abrir de baús”, a fim de buscar os perdidos no passado.

⁴⁹ PEREIRA, 2005, p.55.

podemos interpretar essa imagem também a relacionando com o próprio exercício do escritor de “ser bicho que come o outro”, em uma atividade intertextual de leitor de uma tradição literária, tão recorrente nos escritores da literatura brasileira, principalmente depois do advento do Modernismo.

3.7 “Foi mesmo alegria de festa”?

Publicado nos *Cadernos negros 24* e no livro *Achados*, esse conto, desde o seu início, já traz a marca da negritude caracterizadora da obra de Waldemar Euzébio: “Foi mesmo alegria de festa. De arreganhar a boca e botar fora aquelas brancuras de dentes rentes e fortes, tornando mais bonito ainda o contraste com a pele.” (PEREIRA, 2005, p. 59). Esse conto nos traz a história de um menino-narrador-personagem que tinha o ofício de engordar porco. Quando o parente, no caso o primo, ganhou o animal, passou logo a incumbência ao menino de alimentá-lo. Esse porco geraria um lucro a mais para o parente gastar no casamento que estava prestes a acontecer. Entretanto, necessitava engordar o animal para aumentar os lucros. Como “o ofício de carregador de cestas no mercadão tava se revelando de pouca serventia” (PEREIRA, 2005, p. 60), o menino aceita o trabalho. O trajeto que tinha de percorrer era relativamente curto: “Era eu descer, ir até à casa dos Toffani⁵⁰, na Rua Dr. Santos, centro da cidade, pegar os restos de comida e levar até o Roxo Verde. Quase uma reta só”⁵¹, e seria feito no final da tarde, sem atrapalhar os estudos, tão exigidos pelos pais. Além disso, teria a oportunidade de conhecer casa de gente rica, “mesmo que só para imaginar mais de perto o que se esconde lá dentro, e de reunir um dinheiro para assistir a uma sessão da matinê do Cine Coronel Ribeiro”. Entretanto, ao final tanto da primeira como da segunda semana, o primo, de que tanto se orgulhava pelo ofício de mecânico, não lhe paga, gerando descontentamento no menino, o que nos faz inferir a história 2 que perpassa essa narrativa: a exploração.

Essa é outra história de Euzébio, em que os ofícios mobilizam as atitudes dos personagens. O primo, em seu ofício de mecânico, extremamente realizado, estabelecido, e o menino, em busca de um trabalho digno para concretização dos

⁵⁰ Referências localizáveis que tangenciam um aspecto autobiográfico.

⁵¹ PEREIRA, 2005, p. 60.

desejos que tinha. Esse contraste aparece bem retratado nas duas pontas da história. No início, o menino sorri com a chegada do porco que facilitaria a realização da festa de casamento; já, no final, o desejo do menino de que o porco morresse logo, fazendo que construamos a inferência de que aquela situação, de um trabalho não recompensado, incomodava-o.

Esse sentimento de frustração retrata o caráter de incompletude com que a infância é retratada nos textos de Waldemar Euzébio. A memória traduz essa impressão. Nessa direção, o crítico Rodrigo Guimarães, em seu texto “Desmemórias, arquivos e a construção do esquecimento”, construindo uma leitura sobre Freud, atesta sobre o viés memorialístico:

Freud dedicou especial atenção aos diferentes propósitos do esquecimento, aos falseamentos tendenciosos executados pelo processo de rememoração cujo objetivo é afastar da consciência as impressões desagradáveis ou aversivas. A força do gesto freudiano consiste em colocar em suspenso a soberania da memória voluntária como instância legitimadora da realidade factual, sendo que os afetos e os transtornos advindos do inconsciente transfiguram o material a ser recordado. (GUIMARÃES, 2010, p. 120)

Em “Foi mesmo alegria de festa”, o título apaga o aversivo, todavia o não-dito se (re)vela na narrativa do menino. Do último parágrafo, “Não sei bem por que, de repente me bateu esse sentimento: o miserável do porco do Primo tem que morrer antes do previsto. Por que porcos demoram a morrer?” (PEREIRA, 2005, p. 65), podemos inferir o desejo do menino de que aquela exploração acabasse logo. A indagação do narrador confirma o exposto. Isso demonstra o que o crítico nos apresenta: a suspensão de um olhar mais crítico do narrador para aquela situação afasta da consciência do narrador a impressão desagradável do factual, confirmando, assim, o *mal de arquivo*⁵²

⁵² Jacques Derrida (2001), em *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*, traça uma formulação para o arquivo, indicando a origem da palavra: *Arkhê* indica, simultaneamente, começo e comando. Este princípio significa, ao mesmo tempo, onde as coisas começam e o espaço em que o homem exerce a sua autoridade. A palavra, então, segundo o filósofo, tem a conotação de casa, domicílio (lugar onde se mora, guarda) e de *consignação*, representando o poder de reunir que compete ao homem. No entanto, o arquivo passa do estatuto de privado ao público; a partir daí, “a ordem não está mais garantida”. (DERRIDA, 2001, p. 15). Ainda nas palavras do filósofo: “É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece”. (DERRIDA, 2001, p. 12). Logo depois, Derrida traz a discussão a respeito da *pulsão de morte*, aludindo a Freud. Esta aparece associada a uma manifestação do desejo. Por isso mesmo, ela acaba por assumir um postura *anarquívica* ou *arquiviolítica*. Isso porque detém poder de destruir, devorar a estrutura do arquivo. Assim, apaga os traços do próprio arquivo, antes mesmo de tê-lo externado. Dessa forma, estabelece-se relação com o esquecimento, caso contrário, como falar de arquivo, já que se vincula à memória? Assim, a pulsão de morte existe com a condição de destruição.

proposto por Jacques Derrida (2001). Isto é, um esquecer que provoca a destruição de um passado, reconstruindo-o a partir da invenção.

3.8 “O portal”: a força do narrador da tradição oral

O conto “O portal” é uma clara manifestação de um sujeito deslocado, desviado, marginalizado, a partir de uma migração. O contraste oral/culto apresentar-se-á, assim como nas outras, também nesta narrativa (entretanto, nesta, de maneira mais acentuada). Além disso, a força da narrativa oral, como forma de tratar uma *diegese* que faz parte de um imaginário coletivo, preconiza essa literatura.

A história gira em torno de uma situação precária em que viviam os moradores do Norte de Minas Gerais, num período de seca, com escassez de alimentos. Chiquito e Dona Geralda são casados e estavam bastante preocupados com a condição da família naquele contexto. Chiquito procurava alternativas para reverter o sofrimento, mas nada dava certo. Até que um dia conversa com Dona Geralda e explica a decisão que havia tomado: Chiquito venderia a alma para o diabo, mas com a condição de estabelecer o maior prazo que pudesse, no entendimento da esposa.

A partir dali, viu-se uma transformação na vida da família. Os negócios começaram a dar certo, os filhos foram estudar na capital⁵³, passaram a contribuir com os leilões da igreja⁵⁴. Tudo havia se modificado.

Porém, ao completar 57 anos (que mais pareciam 40, se comparado com os outros moradores), Chiquito nem quis realizar comemorações pela ocasião. Sabia que, depois de 31 anos passados, 13 dias após o dia de seu aniversário, o diabo viria buscá-lo. E, de fato, buscou.

No interior, muitos já ouviram falar dessa história. Ela habita um imaginário coletivo e o próprio narrador atesta o fato, no início do texto:

Pra botar tenção, carece lhe dar algumas explicações, pra modo de ficar claro os acontecidos aqui narrados. Me desculpe o atrevimento, não se trata de

⁵³ Essa é mais uma marca do contraste entre interior X capital, que tensiona a atmosfera conflitiva que os textos evocam e configura o incômodo de uma escrita de migrante. Faz-nos, também, lembrar da discussão de Roberto Damatta, em seu livro *A casa e a rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, que apresenta a dicotomia casa X rua como uma “gramática ideológica brasileira” (DAMATTA, 1985, p. 15).

⁵⁴ Tensionando a oposição sagrado X profano.

história inventada da minha cabeça, não. Muito em antes, ela já era conhecida, falada e arripetida, im dê de que mundo é mundo.
Assim, pelo menos, entendo.
O que lhe conto eu ouvi contar quando era menino, lá em Montes Claros, Norte de Minas Gerais. (PEREIRA, 2005, p. 79)

Como notamos, o sujeito da enunciação já revela que não é fato novo o relatado. É história que passa de geração em geração e transmite uma experiência que outrora fora vivenciada (?). Nesse sentido, o narrador euzebiano segue a linha do narrador benjaminiano, que transforma sua própria experiência em arsenal de histórias, configurando, assim, uma dimensão utilitária do vivenciado. Desse viés do filósofo alemão, podemos perceber um desejo nostálgico e associá-lo, também, à história de Euzébio (“O que lhe conto eu ouvi contar quando era menino, lá em Montes Claros, Norte de Minas Gerais”). Há aqui um desejo de recuperar o contato com um mundo primitivo, ainda não controlado pela lógica da produção capitalista.

No mundo em que o capital dita regras, os meios de produção tendem a aniquilar o sujeito de seu objeto de elaboração. Tudo se torna mecanizado. O homem se abstém de deixar sua marca no meio de reprodução, repetição, isto é, não existe ato criativo.

Nas narrativas do mineiro, parece não haver essa preocupação globalizada em repetir modelos. Pelo contrário, temos um sujeito escritor que procura deixar sua marca na escrita, a partir dos fatores que condicionaram suas experiências do passado. Sobre isso, Alexandre Pilati afirma:

O autor procura e acha essa marca pessoal do homem na coisa, operada por meio da representação do trabalho humano. O achado, em termos de mecanismo literário, que dá cor a seus contos, é, portanto, aproximar ao máximo o produto escrito daquele que o realizou. Assim, autor e texto, pela pedra fundamental da biografia memorizada, imbricam-se, contaminam-se mutuamente, tornando a alienação do autor em relação ao produto literário algo quase impossível. Se há ficção em Euzébio, não há desejo de fingimento. A invenção aqui contribui para deixar mais marcas ainda do autor no texto, desalienando-o de seu produto. (PILATI, 2005, p. 15)

Dessa forma, é na linguagem que se manifestam essas marcas. O espaço da infância interiorana do menino – Montes Claros –, bem como o espaço da escrita do autor – Belo Horizonte – aparecerão imbricados, problematizando a narrativa euzebiana, num limiar tenso de elaboração. São vários os momentos, no discurso do narrador, principalmente no início, da utilização de expressões da oralidade alusiva ao interior: “Me desculpe o atrevimento”, “im dê de que o mundo é mundo”, “ela terminava do jeitim que ela vai terminar” (PEREIRA, 2005, p. 79).

Por outro lado, aos poucos, a história vai ganhando um tom narrativo mais convencional, seguindo os padrões de uma cultura letrada: “Passaram-se rápidos 31 anos. Igualmente rápida fora a mudança de condições do casal. Chiquito era dono de sítio, tinha casa de comércio na cidade e carros-de-praça, como eram chamados os táxis de hoje.” (PEREIRA, 2005, p. 82). O emprego dos verbos “Passaram-se”, “fora”, entre outros aspectos, denota uma escrita preocupada com o padrão da língua portuguesa.

Desse contraste da linguagem, na escrita, vem o dilaceramento⁵⁵: o oral habitando o culto, principalmente na segunda parte da obra, conforme separação proposta por Pilati. O léxico é vacilante, não há homogeneidade. Ao mesmo tempo em que o culto parece imperar, o oral perverte-o: “Numa certa noite, Chiquito acordou a Geralda, que **nem dormia nada** por causa do **calor danado** que fazia, e lhe disse: – Quero tomar uma atitude!” (PEREIRA, 2005, p. 81) (grifos nossos).

Essa oposição não se revela exclusiva. Pelo contrário, apresenta uma relação de complementaridade. Roberto Damatta, discutindo as categorias sociológicas casa x rua, para compreender a sociedade do Brasil numa perspectiva social, a partir da dicotomia casa grande x senzala, em Gilberto Freire, pontua:

(o) espaço da casa, espaço que – conforme busco revelar neste livro – é uma categoria que somente se define e se deixa apanhar ideologicamente com precisão quando em *contraste* ou em *oposição* a outros espaços e domínios. Assim, se a *casa* está, conforme disse Gilberto Freire, relacionada à senzala e ao mucambo, ela *também* só faz sentido quando em oposição ao mundo exterior: ao universo da *rua*. Ou seja, o que temos aqui é um espaço moral posto que não pode ser definido por meio de uma fita métrica, mas – isso sim – por intermédio de contrastes, complementariedades, oposições. (DAMATTA, 1985, p.13)

Associando, então, essas categorias à narrativa euzebiana, percebemos que o espaço do interior (casa – infância do autor) imbrica-se com o espaço da capital mineira, onde, hoje, o sujeito-autor-migrante mora e escreve seus textos (rua). Isso pode ser notado pelo trabalho com um léxico vacilante, já apresentado, que retrata a condição do sujeito cindido entre dois tempos que se chocam e geram um incômodo de uma escrita fora dos modelos exigidos pelo mercado editorial e pela atual forma de produção. Fica, então, o questionamento: esse sujeito ainda é um “Aprendiz”?

Como o próprio narrador, em um ato metalinguístico, confirmador da consciência de um sujeito quanto ao seu ofício de escrever, afirma, na história, “só vale

⁵⁵ Cf. PILATI, 2005, p.17.

conto se cê puder acrescentar um ponto” (PEREIRA, 2005, p. 80), dizemos que Waldemar tem todos os créditos de um escritor que se arrisca no ato de publicar. Demonstra que, de fato, tem um projeto de escrita que foi influenciado por uma forte tradição literária brasileira, mas que consegue, dignamente, elaborar a sua marca enquanto autor.

Achados tem forte ligação com os dois outros livros do poeta. Os lampejos da memória, a representação de uma coletividade a partir de uma voz tensa, o artesanato de palavras, o tom de denúncia em relação aos problemas sociais (sobretudo os de ordem racial) servem para se construir um elo entre as produções desse escritor.

Por outro lado, podemos perceber também que cada livro tem seu devido tom. De *Prosoema* para *Do cinza ao negro*, verificamos certo amadurecimento de um sujeito que se conscientizava cada vez mais da voz que deveria apresentar, representando um povo e urdindo projeto estético com o ideológico. Em *Achados*, notamos que o sujeito escritor rompe de vez com quaisquer que sejam os limites de gêneros, construindo um texto heterogêneo, com aspectos de poesia, crônica, conto, fábula, a partir de uma linguagem que tensiona o oral e o culto, como síntese do próprio sujeito que é.

CONCLUSÃO

Achado

Aqui, talvez, o tesouro enterrado
há cem anos pelo guarda-mor.
Se tanto o guardou, foi para os trinetos,
principalmente este: o menor.

Cavo com faca de cozinha, cavo
até, no outro extremo, o Japão
e não encontro o saco de ouro
de que tenho a mor precisão

para galopar no lombo dos longes
fugindo a esta vidinha choca.
Mas só encontro, e rabeia, e foge
uma indignada minhoca.
(ANDRADE, 2006, p. 139)

Como não atestar, portanto, a dignidade de uma produção que, mesmo não estando regularmente presente nas constantes discussões crítico-acadêmicas da atualidade, apresenta-nos uma literatura peculiar e que dialoga com a tradição das letras nacionais? A voz de Waldemar Euzébio não se cala. Está aí para todos comprovarem. E o que é mais importante na nossa concepção: traz a marca de um escritor.

A obra de Euzébio respeita uma trajetória progressiva, da poesia para a prosa (ou seria o contrário?), que demonstra o amadurecimento de um sujeito escritor ao longo dos tempos. Mas um dado relevante deve ser ressaltado: Waldemar Euzébio dialogou, sobretudo, com o tempo de cada produção, partindo da ótica da sua constituição enquanto sujeito e enquanto escritor. Revela-se um autor consciente do seu ofício de escrever e documenta uma época da qual fez parte.

Aqui não entendemos documento como algo propriamente referencial, factual. Acreditamos, numa outra perspectiva, a partir da ótica de Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional*, que “qualquer gesto, qualquer manifestação e, portanto, também qualquer texto envolve uma pluralidade documental. E isso porque atestam uma pluralidade de coisas. (...) A documentalidade incorporada a tudo que o homem toca é de variação infinita”. (COSTA LIMA, 1986, p. 192). Ou seja, tudo que o homem produz adquire um caráter documental, por causa da relação estreita que possui com os signos. E estes, segundo Costa Lima, não se esgotam em si mesmos. Adquirem sempre, e naturalmente, um valor alegórico, isto é, aludem a algo. Afinal, os significados das

palavras “vazam” delas mesmas, representando, assim, a vida do homem. Nesse sentido:

As alegorizações incessantemente criadas testemunham que todo produto humano significa além do propósito com que fora concebido; que tudo enfim documenta algo desconhecido e inesperado. O que faço documenta não só o que sei, mas também o que desconheço. (COSTA LIMA, 1986, p. 193)

Dessa forma, a literatura de Euzébio, por também ser uma criação discursiva do homem, terá o seu caráter documental e surge como mais um dos discursos que emergem de uma sociedade, ou vice-versa, a sociedade emerge do literário, documentando uma memória de um povo. Sobre a relação do literário com o social, Candido afirma: “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” (CANDIDO, 2000, p. 04).

A partir de uma escrita de si ⁵⁶, o autor traduz o isolamento de um indivíduo migrante que se encontra dilacerado entre dois tempos que configuram a sua personalidade. Nesse sentido, temos uma escrita que, diante de um viés memorialístico, é reveladora da alma de um sujeito. Porém, isso não separa o literário do social. Pelo contrário, por mais individualizada que seja a produção, ela traduz sentimentos, emoções que adquirem aspectos universalizantes. Isso, tanto na poesia quanto na prosa, como se o escritor escrevesse para si e para outrem.

Como já abordamos anteriormente, Waldemar Euzébio é um sujeito que tem uma vida eclética, ele se divide em atividades variadas. Querendo ou não, esse aspecto manifesta-se em sua escrita. Marcos Dias, um dos críticos da produção aqui analisada, aponta para essa tendência. Prosa que se mescla de poesia, a poesia que se mescla de prosa, uma arte que possui aspectos autobiográficos e que retrata um cotidiano. É assim que a produção de Euzébio se apresenta na cena literária brasileira.

Dialogando com vários autores da literatura nacional, busca inserir-se em uma tradição literária brasileira e mineira. De que forma? Eis as respostas: a) citando Machado de Assis como modelo a não ser seguido – tradição x ruptura – na construção da teia narrativa (no último parágrafo do conto “Achados”); b) utilizando as várias epígrafes que revelam a biblioteca do autor e atestam as influências recebidas; c)

⁵⁶ C.f. FOUCAULT, 1992.

empregando um léxico que provoca certo incômodo no leitor e reporta para a criação de João Guimarães Rosa, pelo tom de oralidade que se mescla ao culto; d) ratificando ou rasurando propósitos de corrente literária (como é o caso de *Prosoema* e a sua relação com as vanguardas poéticas brasileiras) e, por fim, e) empregando um discurso memorialístico, aspectos autobiográficos, como o fizeram consagrados escritores da literatura mineira.

Para uma crítica mais conservadora, Waldemar Euzébio Pereira pode estar inserido em um problema de uma modernidade tardia⁵⁷, que é conhecida pelo termo alemão “Spätzeit”. Afinal, produzir literatura depois de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade é uma tarefa complicada e pode revelar certa saturação cultural, pois tudo parece já ter sido dito, e com maestria. Entretanto, o montes-clarense produz uma arte que precisa ser considerada na cena literária mineira e brasileira.

Na poesia, apresenta-nos um eu lírico mais acentuado em que a relação entre arte e vida se estreita de forma incisiva, fazendo com que os aspectos autobiográficos sejam restaurados de uma origem para se revelarem na escrita poética do autor.

Na prosa, constrói um narrador viajante, conhecedor de espaços distintos (do passado e do presente) retratados por meio de uma linguagem mesclada de oralidade e formalismos, ilustrando, assim, o caráter diversificado das narrativas.

Assim, a literatura de Minas Gerais possui mais um escritor que ratifica sua proposta: Waldemar Euzébio Pereira. Ler esse autor significa conhecer um gesto criativo peculiar, traduz a tensão de uma identidade negra (não como objeto tratado de forma estereotipada, como geralmente acontece na literatura nacional, mas sim como sujeito da expressão!) e, ao mesmo tempo, corrobora uma tradição e documenta a cultura do povo do Norte de Minas, a partir de um olhar estrábico, memorialístico – dos fragmentos, dos silêncios, dos interditos, das impossibilidades, da identidade cindida (caracterizada por Barthes por *biografema*, para diferenciar da tradicional biografia referencial) – que traduz sentimentos universais.

Esta pesquisa não se encerra por aqui. Há aspectos diversificados para analisar na escrita de Waldemar Euzébio. Por isso, ensejamos, em outros projetos de estudo, construir uma análise específica da musicalidade que sai da vida desse autor e parece

⁵⁷ C.f. MOSER, 1999.

tomar conta de sua escrita, apresentando uma dicção própria deste mineiro afrodescendente. Além disso, acreditamos também que seja necessário um estudo que possa encontrar outros escritores da literatura brasileira que se encontraram na mesma condição de marginalizados, como Waldemar Euzébio, do processo de criação literária. São vários os autores, sobretudo os negros por serem mais excluídos do processo elitista da literatura (podemos citar alguns exemplos como Cuti, Adão Ventura, Conceição Evaristo, entre outros), que merecem um gesto crítico de análise acadêmica. Eles possuem uma linguagem peculiar e, ao mesmo tempo, confirmam toda uma tradição literária brasileira, assim como o fez Waldemar Euzébio Pereira.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

PEREIRA, Waldemar Euzébio. *Achados: contos*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

PEREIRA, Waldemar Euzébio. *Do cinza ao negro*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1993.

PEREIRA, Waldemar Euzébio. *Prosoema*. Belo Horizonte: tiragem do autor, 1976.

Bibliografia sobre o autor

ARAÚJO, Henry Correa de. Prefácio. In: PEREIRA, Waldemar Euzébio. *Prosoema*. Belo Horizonte: tiragem do autor, 1976.

DIAS, Marcos. “Achados: memória e ficção”. Belo Horizonte: Revista Academia Mineira de Letras, 2006a.

DIAS, Marcos. “Achados: memória, linguagem e ficção”. Belo Horizonte: Scripta, 2006b.

DIAS, Marcos. “A poesia de Waldemar Euzébio e a subtração dos mitos”. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

PEREIRA, Waldemar Euzébio. “Sinfonia impedida: Waldemar Euzébio”. Montes Claros: O Norte, 2008. Entrevista concedida a Anelito Pereira de Oliveira.

PILATI, Alexandre. “Achar para não se perder”. Prefácio. In: PEREIRA, Waldemar Euzébio. *Achados*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

SOUZA, Marco Antônio de. Prefácio. In: PEREIRA, Waldemar Euzébio. *Do cinza ao negro*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1993.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo – menino antigo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Contos de aprendiz*. 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Minas: tempo e memória. In: *O eixo e a roda – Memorialismo e autobiografia – Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1982, p. 21-42.
- ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 11, nº 21, 1998, p. 9-34.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. Editora Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1976.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BHABHA, Homi K. *O local de cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLOMM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Trad. de Rafael Coelho. New York: Oxford University Press, 1973.
- BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição / contradição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1997.
- BOSI, Alfredo. “O tempo e os tempos”. In: NOVAES, Adauto (org). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 19-32.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembrança de velhos*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 183-191.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “O homem do furo na mão”. In: *Cadeiras proibidas*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso) e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Literatura: nosso verso de pé quebrado”. *Argumento – revista mensal de cultura*. São Paulo: Paz e Terra, janeiro de 1974, Ano I, n.3, p.81.

- BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa*. ARÊAS, Vilma (org). Campinas: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1997.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Paraísos artificiais: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUENO, Antonio Sérgio. *Visceras da memória: Uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- CALLIGARIS, Contardo. “Verdades de autobiografias e diários íntimos”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 11, nº 21, 1998, p. 43-58.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARONE, Modesto. *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário – razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1989.
- COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Co-direção de Eduardo de Faria Coutinho. 6. ed. São Paulo: Global, 2003.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DE CERTEAU, Michel, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano. 2. Morar, cozinhar*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v.2.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v.1.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ELIOT, T.S. “A função social da poesia”. In: *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 25-37.
- ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989, p. 37-47.

- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. 2. ed. Lisboa: Passagens, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. para o espanhol de Luis Lopez-Ballesteros e Torres. (org) Doctor Germain. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1968.
- GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 265-284.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GIGLIO, Joel S. “Memória onírica”. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org). *As faces da memória*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 1995, p. 85-94.
- GUIMARÃES, Rodrigo. “E”. *Ensaio de literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.
- HEGEL. “A poesia lírica”. In: *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980, p. 217-274.
- HEGEL. “Introdução e repartição”. In: *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980, p. 09-25.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- LACAN, Jaques. “A função e o campo da fala e da linguagem em Psicanálise”. In: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. de Stória e memoria. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 167-182.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

- MENESES, Adélia Bezerra de. “Memória: matéria de mimese”. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org). *As faces da memória*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 1995, p. 11-24.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MOSER, Walter. “Spätzeit”. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. In: MIRANDA, Wander Melo Miranda (org). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 33-54.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético – ensaios*. PINHEIRO, Victor Sales (org). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura”. In: *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PETERS, Michel. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença. Uma introdução*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición”. Anais do 2º Congresso ABRALIC. v. 1, Belo Horizonte, ago. /1990, p. 56-62.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa – literatura e cultura latinoamericanas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- PROPP, Vladimir Iakovlevitch. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- REIS, Luzia de Maria R. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Trad. de Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário – psicologia, fenomenologia da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: PEREIRA, Maria Antonieta e REIS, Eliana Lourenço de L. (orgs.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VENTURA, Adão *et al.* *Signopse – a poesia na virada do século*. Belo Horizonte: Plurart's, 1995.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *Memória entre oralidade e escrita*. Porto Alegre: Letras de Hoje, 2006.

Referência eletrônica

<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/waldemareuzebio/dados.pdf>. Acesso em 22/05/2010.

http://www.profeciasnet.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=514:cinza&catid=33:c&Itemid=129. Acesso em 14/04/2011.

<http://www.sala.clacso.org.ar/gsd/cgi-bin/library?e=d-000-00---0ppcor--00-0-0-----0prompt-10---4-----0-11--1-es-50---20-about---00031-001-1-0utfZz-8-----00&a=d&cl=CL2&d=HASHb5ebd90da8b4a86e89f9df.3>. Acesso em 08/11/2010.

<http://www.salamalandro.redezero.org/wpcontent/uploads/2009/04/revistarodanumero1.pdf>. Acesso em 07/04/2011.

http://www.xa.yimg.com/kq/groups/23088424/619695064/name/Informativo_Festival_de_Curitiba_2009_site.pdf. Acesso em 10/01/2011.

